



# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»  
*Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

## Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal.

Tomás Marco

Compositor musical.

El uso de lo popular y de lo que se ha dado en llamar folclore en la música culta y en el sinfonismo europeo es mucho más generalizado y antiguo de lo que comúnmente se supone. Quizá ello es debido al excesivo prestigio, o como mínimo a la desmedida atención que se ha dado a una escuela, en el fondo lateral y nada desgajada de la influencia franco italo germánica, como fue lo que en el siglo XIX se llama nacionalismo musical.

A mi juicio, incluso se da una inapropiada denominación al fenómeno pues si ciertamente nace ligado con los nacionalismos políticos históricos de la segunda mitad del siglo XIX, en realidad sería más exacto llamarles folclorismo puesto que lo que hacen es adoptar ciertos elementos de los folclores particulares. Se puede decir que con intención nacionalista, pero puede haber un uso no nacionalista del folclore, como de hecho ocurre con cierto exoticismo romántico y en sentido contrario, hay nacionalismos musicales –incluso muy fuertes–, que no utilizan para nada su propio folclore.

Quede pues establecido que si seguimos usando el concepto de nacionalismo musical aplicado a estos fenómenos es sólo por una costumbre fuertemente arraigada cuyo destierro podría acarrear más confusión que claridad. Incluso podríamos eludir el tema del folclore si reconocemos que de lo que en el fondo se habla es de la proyección en el sinfonismo de las diversas músicas de tradición oral.

La interrelación entre lo popular y lo culto es constante y continua a lo largo de todas las etapas históricas de la música aunque no en todas se le haya concedido la misma atención. En una sociedad como la medieval en la que la presencia de la religión es determinante y en la que se reconoce una preponderancia absoluta dentro de la música culta a la que se hace en la iglesia, el canto llano en sus diversas formas y más todavía en la generalizada del gregoriano, no tiene más remedio que ser una fuente de gran influencia en el desarrollo de las músicas populares, mientras que una parte de la música popular acaba influyendo en la música culta, probablemente más fácilmente en la profana pero sin que se pueda excluir la religiosa.

La música del Renacimiento ofrece ya una continuo vaivén, más constatable documentalmente que en etapas anteriores entre lo popular y los cultos. Incluso entre diversos grados de ambas como lo demuestran desde curiosos géneros mixtos, como el de las hispánicas “villanescas espirituales” o el del villancico antes de que quedara sólo como una expresión de música navideña y fuera una forma amplia de manifestación musical mixta.

Más interesante aún es el caso de la transcripción en toda nuestra escuela vihuelística de piezas que en origen son de polifonía vocal y que adquieren una nueva dimensión que bien pudiera tildarse de intertextual en un sentido plenamente moderno. Incluso esas vías dan lugar a una cierta interculturalización, a una hibridación cercana a lo que modernamente se entiende por fusión.

De cualquier manera, todo estudio que se precie sobre nacionalismo o folclorismo en la música culta acaba centrándose en las llamadas escuelas nacionalistas del siglo XIX. Pero incluso sin subdividirlo en los apartados exoticistas o turísticos que luego veremos, el tema del nacionalismo en música, incluso arrancándolo de esas fechas, admite la consideración cuando menos de tres grandes etapas. La primera sería el del folclorismo nacionalista romántico o primer nacionalismo. La segunda, la del folclorismo de la construcción de la modernidad que tiene una base internacionista aunque pueda adoptar expresiones locales de nacionalismo, y el folclorismo postmoderno que incluye el fenómeno de las “músicas sobre músicas” y otros avatares muy actuales. Todos ellos pueden ocultar el nacionalismo turístico o de postal.

La consideración del primer nacionalismo musical nació de una pura ficción que suponía que la música de tradición centroeuropea, de la que parten las formas y maneras de la música culta, no se interesa por el folclore y que este no existe en la tradición sinfónica franco italo germánica. Incluso llega a sugerirse que esos países más adelantados en la música culta carecen de un auténtico folclore o de una música popular. Naturalmente esto es falso ya que toda esa evolución está llena de continuos préstamos tomados de la tradición popular. Ocurre sin embargo que, por un lado, eso es tan frecuente que se toma de una manera natural y prácticamente no es necesario explicitarlo, y en segundo lugar que no se hace con intención de nacionalismo político, al menos no como éste se entiende en el siglo romántico, aunque desde luego no podría dejar de estudiarse un verdadero nacionalismo de los imperios preponderantes en esa época.

Lo que sí es cierto es que podríamos rastrear una amplia presencia de elementos populares durante todo el Barroco pero también en el Clasicismo. Es algo que está muy presente en Haydn y no estará de más recordar que la españolización de Boccherini (también antes la de Scarlatti) incluye un sondeo profundo en lo popular español. Y no sólo porque Boccherini fuera capaz de hacer una zarzuela como lo fue “La Clementina”, aunque la zarzuela del XVIII observe ciertas distancias con la del XIX, sino por la presencia directa de lo popular español en su muy internacional y muy elaborada música de cámara. Como ejemplo baste la presencia evidente de fandangos en varios quintetos o al obsesiva reelaboración en varias obras de los temas varios de la “Retirada nocturna de Madrid”, sin lugar a dudas, recogidos en plena calle.

También podríamos hablar de la manera en la que Beethoven sustituye en la gran forma el cortesano minueto por el recio y popular scherzo, en una decisión que permanecerá como trascendente para la forma a lo largo de todo el siglo. Sin olvidar que el Romanticismo, tan omnipresente en la música, tenía una especial debilidad por lo popular –y como también veremos–, por lo exótico. Incluso un autor no habitualmente considerado como nacionalista, el romántico pianístico por excelencia, Chopin, introduce reiteradamente en sus estructuras sonoras los aires populares polacos de la polonesa y la mazurca.

Incluso los autores clásicos y románticos de la preponderancia centroeuropea, no desdeñaron hacer incursiones en lo popular por la vía de lo exótico en un auténtico nacionalismo más de postal que turístico. Se puede hablar sin duda de la ola de exotismo turco que invade la Europa dieciochesca y de la que hay abundantes ejemplos musicales de Krause, Mozart

o García por citar a un sueco, un austriaco y un español, eso sí los tres con un perfil de cosmopolitismo viajero bastante acentuado. Y también autores como Haydn o el mismo Beethoven publicaron colecciones de canciones populares de diversas procedencia. Beethoven, que escribió bastantes canciones escocesas, también es autor de varias canciones españolas que posiblemente no sean obras maestras ni tampoco se conozcan mucho en España pero que existen. Por no hablar de la continuada fuente popular, propia o exótica, que usa Schubert en sus Lieder o la tentativa de Weber de hacer música china (o más bien “a la china”) con unos temas que llegarán un siglo después hasta Hindemith.

La musicología tradicional insiste en hacer arrancar el nacionalismo o folclorismo musical del movimiento del nacionalismo ideológico. Son planteamientos que pretende afirmar una nacionalidad particular anteriormente subsumida en imperios que podían muy bien ser multiculturales y multilingüísticos. La primera vía es la obtención de una ópera nacional por empleo de la lengua vernácula, algo que generalmente se achaca a Eximeno aunque particularmente nunca he sido capaz de encontrar tal pasaje en su obra. Esto es algo que se hizo en muchos lugares con distinta fortuna ya que lo que realmente ha quedado es el intento de los bohemios y de los rusos, pues lo que hicieron polacos, húngaros y otros nunca ha trascendido fuera de su propio círculo. La ópera usaba lenguas propias, intentaba tener libretos sobre temas épicos, míticos o populares del país e incorporaba algunas danzas y melodía procedentes del folclore, algo que también usaba la música sinfónica y de cámara sin mayor revulsivo. Se trataba de tomar temas populares propios y revestirlos con los ropajes formales de la música culta de tradición centroeuropea.

Esta actitud era una clara derivación del tronco principal del movimiento romántico y realmente podía colorear ciertas músicas sin por ello hacerlas en absoluto diferente. Incluso podríamos ver como en la renovación formal del segundo romanticismo o romanticismo burgués frente a la banalización de la pieza de género o la música de salón en que va cayendo el primer romanticismo cuando se asienta socialmente, participan activamente tanto autores centralistas y nacionalistas. Los grandes sinfonistas del segundo romanticismo son centralistas como Franck o Brahms junto con nacionalistas como Dvorak o Tchaikovsky sin que haya grandes diferencias en la forma, el tratamiento de temas (vengan de donde vengan) o la investigación instrumental.

No se puede perder de vista de que el primer nacionalismo sonoro surge en un contexto ideológico, el del Romanticismo, que valora todo lo exótico. Ejemplos no faltan en literatura, que entre otras cosas crea el género poético de la “oriental”, ni tampoco en la pintura. Podría pensarse que el pensamiento musical se adentraría en unos caminos propios que excluirían cualquier influencia de los folclores ajenos. Pero no es así. La tentación exoticista de los románticos es tan fuerte que hasta los ideólogos más estrictos del movimiento se sienten atraídos por aires ajenos. Además, los románticos viajan y el viaje es una parte insoslayable de la formación de la personalidad. Y cuando viajan, se dejan encantar por el atractivo epidérmico de otras música populares que atraen por lo insólito.

Sin adentrarnos ahora en la influencia de los folclores en músicos viajeros pero no nacionalistas, sino radicalmente internacionalistas, como lo sería Liszt, veamos lo que ocurre con los grandes popes del nacionalismo. Así, un Mihail Glinka que viaja a España

y que compondrá piezas tan sorprendentes como “Jota aragonesa” o la pintoresca “Una noche en Madrid”. O un Rimsky-Korsakoff que fue marino y realizó amplios periplos y a quien le bastó echar pie a tierra una hora en Cádiz, comprarse un cancionero (seguramente el de Inzenga que fue muy fusilado en la época por músicos propios y ajenos) para componer un “Capricho español” y fue capaz de recrear un Oriente más presentido que conocido en “Scherezade”. O Tchaikowsky aprovechando su viaje a Italia para un “Capricho Italiano” o un “Souvenir de Florencia”. Claro que el caso más llamativo será el de Dvorak llamado a los Estados Unidos con la ingenua pretensión de que cree un nacionalismo americano ya que había sido capaz de hacer uno bohemio. Lo que, además, el acepta. Ciertamente la “Sinfonía del Nuevo Mundo” o el “Cuarteto Americano” son obras excelentes puesto que son de un autor de categoría que las aborda en plena madurez. Eso sí, poco tienen que ver con un auténtico nacionalismo americano y sí con las maneras internacionalistas, más de lo que se suponía, de su autor y hasta con estilemas que podríamos reconducir hacia el nacionalismo bohemio.

Desde luego que el prestigio del viaje en la “Ausbildung” romántica produce esos fenómenos y no olvidemos que un “centralista” como Mendelssohn acaba componiendo una “Sinfonía Italiana” y otra “Sinfonía Escocesa”. De manera que el primer nacionalismo acaba produciendo lo que hemos llamado un nacionalismo turístico que es cultivado con igual ahínco por autores que no son nacionalistas sino simplemente exotocistas románticos como por otros que siendo nacionalistas se ven seducidos por las músicas que oyen, más que escuchan, en sus viajes.

Pero la tentación exótica de los románticos centroeuropeos no necesita llevar la vista hasta países lejanos de culturas diametralmente distintas. Les basta mirar hacia el sur para encontrarse con una fuente inagotable de pintoresquismo exótico.

Países como Italia y muchísimo más España son para ellos un caudal muy apreciable de vivencias exóticas. En lo que respecta a España, y a pesar del constante flujo hacia un lado y otro que se produce a partir de las guerras napoleónicas y de los *avatares absolutistas* y constitucionalistas en la península, Francia será un constante consumidor de elementos exóticos para sus artes.

A mi entender, la actitud francesa para con la música española durante el siglo XIX, y me temo que después también, es en el mejor de los casos, la de aquellos que se tomaron la molestia de visitar poco o mucho el país, la de un auténtico nacionalismo turístico que se va convirtiendo en un nacionalismo de postal cuando, cada vez más, se usan elementos presuntamente españoles desde confortables estudios parisinos que se *ahorran las molestias* del viaje. Musicalmente, hasta un viajero tan constante como es Saint-Saëns trata el tema español, o específicamente canario en obras como “Las campanas de Las Palmas” o “Vals Canariote” con la misma actitud con que compone una suite titulada “Argelia” o un “Concierto egipcio”.

Un ejemplo muy conspicuo de todo esto es una obra que no sólo pasa internacionalmente por ser española sino que incluso los propios españoles tendemos a creerlo que es así cuando se trata de una obra genuinamente francesa. Me refiero, claro está, a la “Carmen” de Bizet y dejo claro que hablo exclusivamente de la ópera y no del relato de Merimée que



me haría entrar en un terreno literario para el que aquí hay mejores especialistas. Además hay notables diferencias entre ambos; por ejemplo, no es irrelevante el que Escamillo sea en la novela un picador y en la ópera un matador. Por otro lado, Merimé puede ser tachado de nacionalista turístico pero Bizet lo es de postal. No sólo no estuvo nunca en España sino que su interés por el exotismo es generalizado ya que en su corto catálogo operístico hay título árabes como “Djamileh” o cingaleses como “Los pescadores de perlas”. Vaya por delante que considero que “Carmen” es una de las óperas más perfectas que jamás se hayan escrito y que es una auténtica obra maestra. Lo que no quiere decir que sea música española sino música universal hecha desde lo francés con una epidermis de nacionalismo español de postal.

Lo que atrae a Bizet es singularmente lo andaluz y lo gitano, o lo que él cree que es gitano, y acondiciona su música a esa realidad. Se ha hablado mucho del uso de la habanera de Iradier “El arreglito”, lo que no deja de ser verdad más allá del hecho de que el tratamiento bizetiano es muy superior al original. Pero Bizet, usa, adapta e inventa música española desde los cancioneros o, la mayoría de las veces, desde su propia imaginación. Y para él música española es exotismo andaluz. Llama la atención que siendo dos de los personajes principales, Micaela y Don José, navarros no le preocupe nada ese tipo de raíz musical. Bien es verdad que en el nacionalismo de postal del músico y sus libretistas no parece que entren las consideraciones geográficas puesto que Micaela va y viene a pie varias veces entre Elizondo y Sevilla, lo que en la época debía ser una larga hazaña. Lo español equivale a lo andaluz y éste a lo gitano, cualquiera sea la idea que de ello tengan. Una equivalencia que es frecuente en otros músicos de la órbita francesa (Chabrier, Lalo, Mozkowski etc.) aunque la música de Bizet se eleve sobre todas ellas, pero no porque sea más auténtica sino porque es mejor música, no española ni andaluza, sino universal.

Los propios españoles cultivaron no poco el nacionalismo turístico al mismo tiempo que intentaban un auténtico nacionalismo romántico. La ópera nacional española no triunfó como la rusa o la bohemia pero tal vez, entre otras razones de atonía social y de falta de una burguesía culta extensa, porque ya existía un género más popular propio como era la zarzuela.

Zarzuela que empieza a usar temas populares antes de que se reestablezca en pleno éxito a mitad de siglo y que entre esos temas privilegia los andaluces. Ya una zarzuela anterior, como es “El tío Caniyitas” de Soriano Fuertes abunda en lo andaluz e incluso en lo presuntamente gitano. Posteriormente el folklore andaluz será una fuente permanente en la zarzuela. Permanente pero no único y, aunque la zarzuela se difunde por toda España, el peso de Madrid en su creación y consolidación es muy fuerte. Allí acudirán los compositores y libretistas de todas las latitudes peninsulares y allí influye no poco la música andaluza y la flamenca.

Pensemos como en la zarzuela madrileña por excelencia, “La verbena de la Paloma”, hay una escena de café cantante netamente andaluza y que ese elemento no es ajeno a algunos momentos de “La revoltosa”. Obras muy madrileñas hechas respectivamente por el salmantino Tomás Bretón y por Ruperto Chapí que era alicantino de Villena. Ambos militaron también en el movimiento sinfónico, y artístico en general, que se conoce como

“alhambrismo”, lo que junto a otros ejemplos como el madrileñísimo Federico Chueca cultivando lo murciano en “La alegría de la huerta” y muchos otros más, nos darían un panorama verdaderamente interesante de interculturización que, al proliferar la zarzuela regional pierde tal carácter para convertirse en una arquetipo del nacionalismo de postal. Pero es, algo en lo que desgraciadamente no puedo extenderme ahora pues sería objeto de otra ponencia diferente.

De cualquier manera, y aunque la música española no dejó nunca de utilizar fuentes populares desde el siglo XVIII, quizá el representante más genuino del primer nacionalismo español sea Pablo Sarasate a quien no se le ha hecho plena justicia en este aspecto ya que se ha tendido demasiado a centrar su música en las piezas que los virtuosos escriben para su propia exhibición o en la música de salón.

Cierto que todo eso existe, como existe un Sarasate exigente que cultiva la mejor música de cámara e introduce a Brahms en España; pero además Sarasate cultivó con soltura un nacionalismo de primera oleada que tiene muy buenos resultados. Y no sólo en su serie de “Danzas españolas” sino también en otras piezas en lo que trata folclores de diversos puntos de la geografía hispana. No hay por qué ocultar que Sarasate, que era un divo internacional y cosmopolita, también cultivó el nacionalismo turístico. No en vano una de sus obras más famosas son los “Aires gitanos”, que se refieren a los zingaros húngaros y no a los gitanos españoles, y también compuso tarantelas y polonesas al mismo tiempo que ofrecía temas españoles a Saint-Saëns para su “Habanera” o a Lalo para la “Sinfonía española”. Lo que no le impedía encontrar natural que este último le compusiera un “Concierto ruso” o una “Fantasía escocesa”. Sarasate era un hombre de su época y su comportamiento el de un genuino representante del primer nacionalismo romántico.

La segunda oleada nacionalista o folclorista es muy distinta de la primera y surge como una corriente formadora de la modernidad musical. Previamente, el romanticismo ha sido sustituido por el impresionismo que en esta historia también tiene algo que decir y no sólo porque algunos de los nacionalistas de la segunda oleada tengan un origen impresionista sino porque el tema les toca de cerca.

Resulta que el impresionismo es antiromántico pero no antiexótico. El propio Debussy había conocido el flamenco en la Exposición de París y se había dejado fascinar por las músicas javanasas. Y creo que tenía muy claro lo que el *exotismo significaba* en su estética. En su juventud había viajado a Rusia como pianista de la señora von Menckz, la protectora de Tchaikowsky y también vivió una temporada en Italia como pensionado del Premio de Roma. Sin embargo en su música no hay rastros de temas rusos y la única referencia a Italia es, que yo recuerde, el preludio titulado “Las colinas de Anacapri”. En España, parece que sólo estuvo unas horas en San Sebastián, pero su obra musical está llena de referencias a la música de sabor español en todos los órdenes, desde *la orquesta al piano*.

Se ha dicho que Debussy compuso su preludio “La Puerta del Vino” *basándose* en una postal que le enviara Falla. De ser así, nunca más adecuada la denominación de nacionalismo de postal. Porque, se diga lo que se diga, la intención de Debussy no era la de hacer música española, auténtica o no, sino crear sensaciones sonoras en las que la evocación subjetiva sustituye con ventaja al dato objetivo. Otra cosa es que Falla tuviera en una primera época



una aplastante influencia estilística del compositor francés y que éste admirara al gaditano como músico. Pero cada uno tiene su ámbito estético y estilístico. Otro caso sería el de Ravel, independientemente del hecho de que yo no lo considere como un impresionista.

Él es capaz de sacar partido a los datos populares más exóticos gracias a un talento singular que no se basa en la autenticidad real sino en la artística íntima. Él mismo dijo que si alguna vez compusiera una música árabe sería mucho más árabe que la auténtica. Y es en ese sentido en el que “La valse” o los “Valses nobles y sentimentales” son más vieneses que los de verdad, que “Daphnis y Chloe” es más griega que lo griego y que sus múltiples obras españolas son más españolas que si fueran verdaderas. Bueno, en realidad no son españolas (aunque pasan por serlo hasta para algunos españoles) pero son grandísimas obras musicales.

Aunque Falla creyó firmemente en el nacionalismo español y además lo llevó brillantemente a la práctica, su acción está entre los renovadores de la modernidad a través del poder dinamizador de lo popular. Su mentor en este terreno fue Pedrell pero durante años sólo explicitará una parte del legado pedrelliano hasta que, a través de Strawinsky se le revele su integridad. La diferencia entre el primer folclorismo, que sí es un nacionalismo (aunque a veces lo sea turístico) y el segundo que lo es o no según las circunstancias, está en que ahora no se trata de revestir las formas populares de ropajes cultos sino, al contrario, de dinamitar y transformar las formas de la música culta desde elementos que parte de lo popular o lo ancestral auténtico o reconstruido.

Para el caso particular de la música española, la transición está representada por la obra de Isaac Albéniz que, tras un largo camino en un primer nacionalismo, estalla en “Iberia” con un pianismo revolucionario que parte de la esencia de lo popular. Pero Albéniz muere pronto en esa etapa y será Falla el llamado a cumplir toda esa trayectoria.

Buena parte de los compositores que transitan la nueva corriente son viajeros y en algunos casos plenamente cosmopolitas y su guía absoluto será Igor Strawinsky. Como en el caso del impresionismo se trata de una corriente enfrentada al Romanticismo pero ahora con una voluntad de modernidad y de apartarse de las formas generales que tenían un origen germánico. No es casual que la crítica alemana, Adorno incluido —ya que veía en él el origen de la barbarie y de todos los males sonoros—, haya digerido mal a Strawinsky porque su música, nacida desde una fuente rusa, pone en causa la forma tradicional (de Haydn a Mahler) y el sacrosanto principio del desarrollo elevado a categoría de absoluto desde Beethoven. Strawinsky descarta el desarrollo a favor de la yuxtaposición, eleva el ritmo y el timbre a elementos constructivos de la música y transforma radicalmente el panorama. Alumno del primer nacionalista, Rimsky-Korsakoff, tiene una primera obra, “El pájaro de fuego”, tan interesante por lo que le une a su maestro a través de la obra de éste “El gallo de oro”, como por lo que le separa del mismo. Separación ya neta en “Petrouchka” que, sin embargo, surge de una irreprimible fuerza popular rusa. Eso no le basta. “La consagración de la primavera” será un cuadro de la Rusia pagana, es decir, Strawinsky va tan lejos en su propia tradición que acaba por tener que inventársela para hacer una música que nace casi de sí misma, que es absolutamente novedosa desde los principales parámetros que ya había cultivado: olvido de la forma de desarrollos centroeuropeos, preeminencia del ritmo, liberación del timbre.

Otras obras posteriores ahondarán en esos terrenos *cambiando una y otra vez* las directrices de la modernidad. Es el caso de “Historia del soldado” o de “Las bodas”. Strawinsky seguirá siendo básicamente ruso a través de una vida cosmopolita que le hace nacionalizarse francés y luego norteamericano, vivir en París, Lausanne o Los Ángeles y estar enterrado en Venecia. Y a través de las sucesivas transformaciones, el dodecafonismo final incluido, ser un autor de síntesis, siempre estilísticamente reconocible y transformador de su entorno sonoro. En todos estos aspectos y en otros muchos más el paralelismo que de él se ha hecho con Picasso es absolutamente pertinente.

Particularmente estimo que la gran lección que obtuvo Falla en París fue de Strawinsky. Desde luego que Debussy le fue muy útil y que especialmente en algunas obras de redacción parisina, como “Noches en los jardines de España”, hay una influencia tanto armónica como instrumental. Pero no es Debussy quien le convence para usar las fuentes populares españolas porque es algo de lo que estaba ya convencido como lo demuestra la redacción previa de las “Cuatro piezas españolas” y más aún de la ópera “La vida breve” que se llevó bajo el brazo a París como obra premiada pero imposible de estrenar. No me cabe duda que las reformas que le hace en París benefician a la obra pero que se realizan sobre una base previa muy firme.

Además, Debussy admirado y amigo, es en todo caso un maestro de la generación anterior. De la suya, quien fascina a Falla es Strawinsky y creo que eso se puede rastrear hasta el final de su carrera. Y además es una excelente fascinación.

Una obra como “El amor brujo”, especialmente en su redacción final, creo que debe mucho a Strawinsky y singularmente al de la “Consagración de la primavera”. Falla intenta volver a bucear en sus orígenes más lejanos y no necesita inventarse una prehistoria, cree tenerla viva en el flamenco y en el mundo gitano y este ballet lo sondea a fondo. Al mismo tiempo, su orquestación pierde vapores impresionistas para ser nítida y agresiva, absolutamente valorativa de los timbres y su forma adopta el ritmo como elemento de articulación.

En muchos aspectos es la obra más audaz y corrosiva de Falla, tanto que no me extraña nada que muchos oyentes de la época consideraran que no se trataba de música española (algo difícil de entender ahora que se ha convertido en un arquetipo). Tan lejos estaba del primer nacionalismo, del estoicismo superficial, de lo turístico y de la postal. De pasada mencionaremos como una obra todavía hoy tan secreta y particular como la “Fantasía báltica” lleva la raíz flamenca hasta la Andalucía romana.

La evolución posterior de Falla ha sido descrita como de un progresivo abandono del folclore andaluz hacia un folclore castellano amplio. Creo que esto es radicalmente falso. La grandeza de “El retablo de Maese Pedro” o del “Concerto” no está en ello (aunque el tema cervantino de la primera oriente hacia lo castellano) sino en asumir la segunda parte de la lección de Pedrell. Éste quería buscar el nacimiento de una nueva música española en el empleo de lo popular pero también de lo culto histórico de nuestra música. Falla y algunos otros se orientaron hacia esa segunda parte y creo que Falla no ve con claridad la segunda hasta que Strawinsky da el giro espectacular de “Pulcinella”. Mucho que ver con esta obra con “El sombrero de tres picos”, como lo tiene el teatro strawinskyano (“Historia del soldado incluida”) con el “Retablo”, como por otra parte con la apelación a Scarlatti que

Falla hace para él y para los compositores posteriores de la Generación del 27. Scarlatti, más españolizado, en vez de Pergolesi y si en aquel entonces no hubiera sido un semidesconocido, seguramente el modelo propuesto hubiera sido el de Soler. Incluso en la larga y tortuosa aventura de "Atlántida" está clara una orientación que bascula entre la "Sinfonía de los salmos" y un oratorio representable (igual que "Atlántida") como es "Oedipus Rex".

Sin duda la influencia de Strawinsky en Falla no sólo es mayor de lo que se suele decir sino que además impregna toda su carrera. Pero también es quizá el compositor más personal y el que mejor derivó la herencia del ruso de los muchísimos en quienes influyó.

Uno de los mayores compositores del segundo nacionalismo y también uno de los más grandes de la primera mitad del siglo XX, es el húngaro Bela Bartók. En Bartók confluye un sentimiento húngaro genuino con un afán internacionalista y un deseo vanguardista de modernizar la música a través de lo que se puede extraer de lo popular. Sabido es que no sólo compuso una obra propia muy valiosa sino que fue un importante etnomusicólogo que realizó importantes trabajos de campo y transcripciones de los folclores de los Cárpatos (húngaro, búlgaro y rumano) y también del Norte de África con los que los veía relacionados. Incluso se puede observar convivir en sus obras temas húngaros y rumanos con el característico ritmo búlgaro y con algún motivo árabe (todo ello está, por ejemplo, en la "Suite de danzas").

A propósito de Bartók se ha manejado mucho el concepto de "folclore imaginario" desde que lo introdujera su primer biógrafo, Serge Moreux. Se supondría que había asumido de tal manera los elementos de lo popular húngaro que sería capaz de reinventarlos sin recurrir a citas auténticas. Hoy día ello está sujeto a revisión pues, si bien es cierto que esos elementos de metamorfosean profundamente algunos de ellos, que se estimaban inventados, tienen sus orígenes bien rastreados. Parece que Bartók estaba más cómodo con puntos de partida que reelaboraba genialmente. Incluso se ha visto como algunos de esos materiales tienen orígenes muy alejados. es lo que ocurre con la cita que de manera estupefaciente realiza en el final del "Concierto para orquesta" de un tema popular cubano ("El cumbanchero"). Personalmente siempre me había resistido a creerlo y pensaba que era una simple coincidencia (que además suena muy "hungarizada") pero no hace mucho en una larga conversación con el pianista György Sandor, que estuvo con Bartók en sus últimos meses, me aseguró que era rigurosamente cierto y que Bartók necesitaba recurrir a temas populares preexistentes aunque los transformara drásticamente. Tanto que no me parecería oportuno citar a propósito de los temas árabes o cubanos de Bartók el nacionalismo turístico. Todo los temas tienen en él un valor germinativo capaz de recrear todo un lenguaje y un repertorio de formas.

Por los años en que se está gestando la revolución musical de principios del siglo XX en la que el segundo nacionalismo tiene un papel preponderante, se realizará la expansión internacional de un nuevo género musical: el jazz que es posiblemente el último arte de creación popular que se ha dado en Occidente y que es interesante para constatar las similitudes de las artes que surgen de una interculturalización y de la acción de dos elementos inicialmente separados por lo que también podría servir para compararlo con el flamenco. Si éste surge de la tensión expresiva entre las maneras de abordar la música de los gitanos

andaluces sobre una música popular andaluza preexistente, el jazz surge de la manera en que los negros americanos, es decir no los mismos africanos de su origen, tratan la música de entretenimiento americana preexistente. Se crea un arte nuevo que se expande y tan abusivo sería decir que sólo los negros pueden hacer jazz como que sólo los gitanos pueden hacer flamenco.

Por otra parte, son fenómenos que escapan al simple voluntarismo y que se producen en un aquí y en una ahora concreto y además irreversible. Se podría especular sobre por qué los gitanos españoles usan la guitarra y sus parientes los cingáros de Hungría el violín pero ello obedece a la fuerza de la mera historia.

Si los gitanos, como se cree, llegan a España hacia el Renacimiento (coincidiendo con la marcha de los árabes) ese es el momento que la vihuela domina las formas cultas de la música instrumental española y deriva rápidamente hacia la guitarra tanto popular como culta. En cambio, los gitanos húngaros, que no pueden desplegarse hasta el recule del Imperio Otomano encuentran por doquier, y también a nivel popular la preponderancia del violín clásico al que aplicarán su particular idiosincrasia en el cumplimiento de una música cingara.

Los negros americanos encuentran en las orquestinas de entretenimiento principalmente instrumentos de viento (trompeta, trombón, clarinete y saxos), el piano que es insustituible en los finales del siglo XIX y el ritmo de ciertas percusiones. Desde luego, podríamos hablar mucho sobre los aspectos del nacimiento y la expansión del jazz y su influencia en las vanguardias de la modernidad culta así como los intentos de la llamada “tercera vía” etc. pero no es tiempo ni lugar para ello ahora mismo.

Lo que sí me interesaría recalcar es que el uso de los materiales folclóricos no acabó con el segundo nacionalismo y también como los nacionalismos musicales se desgajaron del folclorismo. Mencionaré de pasada, aunque no sea el momento para desarrollarlo, el fuerte componente nacionalista que adoptan algunos compositores americanos de la música repetitiva, que no es folclórica, o el minimalismo místico, tampoco folclorizante, que adoptan como expresión nacionalista ciertos compositores de las distintas repúblicas que se desgajan de la extinta Unión Soviética.

Pero, sin apartarnos del tema, y tras una etapa de la vanguardia serial en el que el uso de elementos folclóricos pareció definitivamente proscrito hay que señalar como en el sinfonismo occidental vuelve a aparecer esta temática con un nuevo aspecto en la era de la postmodernidad. Desde luego podrían citarse ejemplos con el folclore estricto tratado desde los lenguajes de vanguardia en obras concretas de autores como el croata Globokar o los polacos Krauze y Kilar, pero tal vez la obra que marca un punto de flexión en este tema sean los famosísimos “Folk songs” de Luciano Berio.

No por casualidad coincidieron en su gestación con el “flower power” y otras manifestaciones que marcan el inicio real de la postmodernidad. Se trata de una obra que reelabora folclore real, músicas de carácter popular pero de autor y otras que son puras invenciones en estilo popular. Desde entonces se han venido dando distintas apariciones de elementos folclóricos en obras del sinfonismo vanguardista. No obstante, nos hallamos ante una completa traslación del fenómeno que, a mi juicio, debe insertarse en un movimiento más



amplio, el llamado entre nosotros “músicas sobre músicas” que entre los anglosajones suele ser conocido como “borrowing” (“préstamo”).

La convivencia, a través de los medios de reproducción musical de obras de todas las épocas histórica sin duda nos ha familiarizado con ellas y además avala este tipo de experiencias que hoy son muy comunes aunque haya que advertir que de una manera u otra, quizá más limitada, la refacción de música se ha dado prácticamente siempre.

Músicas sobre músicas es algo que en el momento actual empieza a plantearse el traspasar sus propias fronteras. Ya no se trata de un diálogo entre distintos aspectos cronológicos, y por tanto estilísticos, de una misma tradición cultural, ni siquiera entre los niveles populares y cultos de esa misma tradición. De lo que se trata es del encuentro, la fricción, si se quiere, de culturas variadas que coexisten y cada vez se empiezan a conocer más entre sí, o que al menos se ha tomado nota de su existencia.

La globalización será buena o mala pero lo que no se puede dudar es de su existencia. Y lo que se existe debe ser considerado. Ahora lo que afrontamos es un proceso no ya de interculturización sino de transculturización. A algo que en la música se suele llamar fusión pero que yo provisionalmente he preferido llamar fricción. No es que no crea que el final será la fusión. Pero cualquier fusión necesita que de verdad surja una nueva forma, una nueva cultura distinta de las que entren en juego. Se conseguirá pero aún estamos lejos; de momento dejémoslo en fricción.

Estos intentos vienen en Occidente de más lejos de lo que se piensa aunque probablemente históricamente tuvieron un carácter epidérmico y más referible al concepto de postal antes aludido. Recientemente no se pueden ignorar los esfuerzos de un Messiaen por vivificar ciertos aspectos de la vanguardia occidental con elementos de la música culta hindú, naciendo así desde los modos de transposición limitada hasta experiencia métricas de interés. O el intento, más espiritual que técnico de orientalización de la música occidental por parte de un John Cage hasta las experiencias de un Giacinto Scelsi capaz de fundir técnicas de canto de muy variadas tradiciones y culturas en una obra tan sorprendente como “Canti di Capricornio”.

Pero no nos engañemos. Los intentos de transculturización entre la música occidental y la oriental que mejor resultado han tenido hasta la fecha no son los que han intentado los compositores occidentales sino los orientales de formación occidentalizante. Se trata de músicos que poseen su propia tradición y técnica y que han estudiado y trabajado bien la occidental. Por eso la fusión de un Toru Takemitsu desde Japón o, quizá menos lograda pero no menos exitosa, de un Tan Dun desde China, acaba por resultar más natural que lo que hemos emprendido en Occidente.

Y ahí esta el verdadero quid. La auténtica fusión transcultural sólo se consigue dominando bien ambas culturas no simplemente juntándolas. Esto último no deja de dar algún resultado interesante pero lo verdaderamente nuevo y distinto llegará de la otra manera. Un final fascinante para algo que empezó con el uso del folclore en las formas cultas y con los diversos nacionalismos y que llega a una frontera fértil en la que siempre seguirán acechando el turismo y la postal.