

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXVI



1926-1927

JOAQUÍN NIN

(PIANO)

MIGUEL BENOIS-KOUSNEZOFF

(BARÍTONO)

II



CONCIERTO XIX

== 453 DE LA SOCIEDAD ==



MIÉRCOLES 20 DE ABRIL DE 1927

GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
BARQUILLO, NÚM. 8
:: MADRID ::

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXVI



1926-1927

CONCIERTO XIX

— 453 DE LA SOCIEDAD —

MIÉRCOLES 20 DE ABRIL DE 1927



JOAQUÍN NIN

PIANISTA Y COMPOSITOR

MIGUEL BENOIS-KOUSNEZOFF

BARÍTONO

II



TEATRO DE LA COMEDIA

A LAS SEIS Y MEDIA DE 1.ª TARDE

JOAQUÍN NIN

Joaquín Nin y Castellanos nació en La Habana, el 29 de septiembre de 1883. Hizo sus primeros estudios en Barcelona, con Vidiella, que prosiguió en París con Moszkowsky, a la vez que asistía a los cursos de la célebre *Schola Cantorum*, institución de la que fué nombrado profesor de piano en 1906, y profesor honorario en 1909. De 1906 a 1908 desempeñó la cátedra de literatura pianística—con Calvocoressi y J. Aubry—en la *Universidad Nueva*, de Bruselas, que le nombró profesor honorario en 1909. De 1909 a 1910 residió en Berlín, de donde partió a fines de dicho último año para fundar en La Habana una Sociedad de Conciertos y una revista musical. Es también profesor honorario del *Conservatorio Nacional*, de La Habana; Miembro de Honor de la *Academia Internacional de Historia*, de París; Socio de Mérito de los *Amics de la Música*, de Barcelona; Presidente de Honor de la *Orquesta Valenciana de Cámara*, y Socio Honorario del *Ateneo Musical de Valencia*. Tras su permanencia de cerca de tres años como profesor en Bruselas, a partir de 1913 fijó su residencia en París, donde ha mantenido siempre muy alto el crédito artístico español.

Como concertista ha recorrido Nin las principales poblaciones de España, actuando en sus Sociedades Filarmónicas, en la Sociedad Nacional de Música de Madrid, como solista en los conciertos de la Orquesta Filarmónica, de Madrid; Sinfónica, en San Sebastián; «Orfeo Catalá» y «Amics de la Música», en Barcelona, y Orquesta Valenciana de Cámara. Innumerables han sido los conciertos dados asimismo por Nin en Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Austria, Hungría, Polonia, Suiza, y en muy diversas poblaciones de Cuba, la Argentina y el Brasil, tomando parte como solista en los conciertos de La Haya y Amsterdam, con Mengelberg, y en los dirigidos por Weingartner en Viena.

Es Nin un pianista dotado de singulares cualidades, y fácil le hubiera sido llegar a las cumbres del *virtuosismo*; pero a ello ha preferido la satisfacción de su propio refinado espíritu, y más que a servir a las muchedumbres, tan fáciles al aplauso cuando se las halaga, se dedicó con la mayor devoción al preferente cultivo del arte en toda su pureza. Sus tendencias, su idealismo y su estética se reflejan en multitud de artículos publicados en las principales revistas españolas y extranjeras, y muy especialmente en sus obras *Pour l'Art* (1909), traducida al castellano, al catalán, al alemán y al inglés; *Idées et Commentaires* (1912), traducida al castellano, y en *Las tres grandes Escuelas*, conferencias pronunciadas en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1913.

El viernes 10 del próximo mes de junio, a las seis en punto de la tarde, se celebrará la

JUNTA GENERAL ORDINARIA

No es, pues, **Nin** un concertista formado exclusivamente en el ejercicio mecánico durante años y más años, y sin otra preocupación ni mérito que el aparatoso *virtuosismo*, tan grato a las multitudes. No; su técnica es el indispensable punto de apoyo donde se asienta para manifestarse un temperamento de excepción, un cultivadísimo espíritu, y por eso sabe infundirla un contenido emocional, de que tan faltos andan muchos juglares del piano. Profesa el principio de que la técnica no alcanza su verdadero valor si no se la subordina a los grandes designios del arte, y ese principio jerárquico informa constantemente la obra de **Nin**, de la que se destaca su temperamento, vigoroso y delicado a un tiempo mismo, y su amplia y sólida cultura.

La obra de **Nin** es profusa e intensa como una vida ejemplar. Ya se ha hablado de su aspecto como concertista; enumeremos ahora sus trabajos de compositor: lleva publicados *Veinte cantos populares españoles*, estilizados (canto y piano), precedidos de un estudio sobre el canto popular español; una colección de *Diez y seis sonatas antiguas de autores españoles*, recogidas, revisadas y precedidas asimismo de un estudio sobre los clásicos españoles del piano, en la que figuran obras del padre Soler, Albéniz, Cantallos, Serrano y Ferrer; *Siete cantos líricos*, libremente armonizados (canto y piano), de Marín, Durón, Bassa Literes, Esteve y Laserna; *Siete canciones picarescas españolas*, armonizadas libremente (canto y piano), de Ferrer, Esteve, Laserna y otro autor desconocido; una *Danza Ibérica*, para piano; un *Diálogo en el Jardín de Lindaraja*, para piano y violín; *Cuatro cantos de España*, para violín y piano, en colaboración con Kochanski; *Cuatro canciones populares*, para voces de mujer y piano, y un mimodrama en tres actos, titulado *El otro*, inédito.

Desde hace cuatro años viene **Nin** dedicando toda su actividad a la difusión de la música española en el extranjero.

MIGUEL BENOIS-KOUSNEZOFF

Pertenece a familia de gran abolengo artístico: nieto de dos pintores ilustres, Alberto Benois y Nicolás Kousnezoff; sobrino de Alejandro Benois, célebre escenógrafo, y del gran compositor ruso Nicolás Tchérépnin — que fué también su profesor —, **Miguel Benois-Kousnezoff**, hijo de la famosa cantante rusa María Kousnezoff, que toda España conoce, nació en Petrogrado el 14 de septiembre de 1902, y residió en Madrid desde 1914 hasta 1922. En esta capital comenzó sus estudios de Arquitecto; más con irresistible vocación para el teatro y la música, pronto relegó aquéllos a futuras realidades, absorbiendo por de pronto el teatro sus juveniles entusiasmos, que le llevaron a hacer como actor su primera *tournee* por las principales ciudades de los Estados Unidos, simultaneando allí su

profesión escénica con otros novísimos ensayos de *metteur en scène*, que derrumbaron definitivamente en su espíritu los «castillos en el aire» vislumbados en principio por su esfumada fantasía arquitectónica.

Por aquel entonces, la voz de **Benois**, que cultivaba éste como simple adorno de cultura musical, alcanzó tal volumen y flexibilidad tal—poco frecuentes en un barítono—, que María Kousnezoff decidió prepararlo para una audición pública en París. Quince lecciones bastaron para preparar el triunfal *début* del frustrado Arquitecto. Alentado por ese primer éxito, tan sensacional como inesperado, **Miguel Benois** siguió trabajando con extraordinario ardor, bajo la doble inteligente dirección de su madre y del célebre pedagogo italiano Walde-mar Bernardi.

Testigo presencial Joaquín Nin del primer éxito de **Miguel Benois**, y descubriendo en éste dotes y actitudes excepcionales, le inclinó hacia el estudio de nuestros populares cantos y de la música española. Poco después dieron juntos, en París, dos audiciones de ella, que consagraron definitivamente al joven prosélito.

Los públicos españoles y la crítica nacional dirán el resto.

Cabe añadir que **Miguel Benois** considera a España como a su segunda patria; que habla el castellano con la facilidad y corrección indispensables para cantar en nuestro idioma, y que, arrastrado por los entusiasmos de su mentor español, Joaquín Nin, dedica la mayor parte de sus esfuerzos y actividades a la difusión de la música española.

TERCERA PARTE

GRANADINA

(Andalucía)

Si quieres saber de coplas,
vente a mi pecho,
que poeta se hizo
mi pensamiento.

Ese lunar que tienes,
mi amor provoca;
no se lo des a nadie,
que es... de mi boca.

EL VITO

(Andalucía)

Una vieja vale un real
y una muchacha dos cuartos,
y yo, como soy tan pobre,
me voy a lo más barato.

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va,
no me mires, ¡ay!, chiquilla,
¡qué me voy a esmoroná!

Joaquín NIN

CANTO ASTURIANO

Fuisti a la siega y golviesti
y non me trixiste perdonos (*regalos*);
en vinendo les mayuques (*castañas pilongas*)
¡maldita la que me comes!

No te pares a mio puerta,
non piques col picaporte,
que la neña que non quier
por más que piquen non oye.

JOTA VALENCIANA

Los árboles de Aranjuez,
unidos de dos en dos,
no tienen tanta firmeza
como tenemos tú y yo.

A la mar men vulle anar
a vore les aigües blaves (*azules*),
que ha vengut una barqueta
de pometes catalanes.

CANTO GALLEGO

Meu amor, meu amoriño,
¿ond'estas que no te vejo?;
mórrome de soedades...
dia e noite en ti penso...

Meus ollitos de pracer,
se nacemos un prou otro
¡quell habemos de facer!

Polo souto, pola fraga,
pola terra e polo mare,
vou pensando, queridíña,
cómo t'ei de namorare.

Comentarios de JOAQUÍN NIN a sus audiciones de música española antigua y contemporánea en la «Sociedad Filarmónica de Madrid»

Estas audiciones responden a la principal intención de continuar en España la campaña en favor de nuestra música comenzada en París hace cuatro años, y proseguida desde entonces, sin tregua ni descanso, en Francia y fuera de ella. La música española goza hoy, en el que puede llamarse «mundo musical», de considerable prestigio, que cunde y asciende en proporciones que nadie podía soñar siquiera hace veinte años. Es innegable el hecho de que no transcurren ocho días en París sin que aparezcan en los programas de sus conciertos públicos varias obras españolas, antiguas o modernas, o algún nutrido grupo de nuestros admirables cantos populares (1). Y fuera de París, de unos años a esta parte, sinnúmero de eminentes artistas, de todas las nacionalidades, se han convertido en portavoces de la espiritualidad española, difundiendo por el mundo entero nuestra música original o popular, acogida siempre con unánime aplauso y cordial interés por la crítica y el público.

No creemos ser completamente ajenos a ese movimiento y difusión, por cuanto en los cuatro años que llevamos dedicados exclusivamente a tal intento, organizamos en diversas capitales de Europa más de cien audiciones de música española antigua o moderna, original o popular, con la convicción íntima de que con ella paseamos triunfalmente la bandera española fuera del solar nativo. Por dos veces, en el breve espacio de un año escaso, las puertas de la Universidad de París se abrieron para acoger entusiásticamente, en su inmenso y glorioso paraninfo, audiciones de música española, y una de ellas — lo que, dicho sea de paso, causó indefinible asombro en determinados medios españoles —, sólo para oír y gustar populares cantos: Villancicos, Nanas, Paños, Jotas, Saetas, Granadinas, Tonadas, Cantares, Coplas... Y ahora, al realizar esta gira artística por España, con bagaje esencialmente nacional, nos impulsan los siguientes ideales, ha tiempo acariciados por nuestro espíritu:

Resumir, periódicamente, ante el público de las Sociedades más importantes de conciertos españoles, a guisa de información, el esfuerzo en pro de nuestra música realizado en el extranjero;

Aumentar la frecuencia de contactos entre el público espa-

(1) Las ediciones de las *Siete canciones populares*, de Manuel de Falla, y las de nuestra colección de *Veinte cantos populares*, han sido agotadas varias veces en pocos años.

ñol y nuestros autores nacionales, más apreciados éstos, por lo general, en ajenas tierras que en el propio solar;

Trabajar para la mayor difusión de nuestros cantos populares, considerados como documentos artísticos;

Contribuir así a evitar que en el dominio musical ocurra lo que ocurriendo viene en otros aspectos de la vida nacional: que seamos menos españoles que lo son franceses, ingleses, belgas, o suizos..., y, finalmente,

Probar, con la afectuosa participación de la crítica y de nuestros auditorios, que si en España huelgan profetas y vaticinios, sábese, en cambio, apreciar las buenas intenciones y los concretos hechos.

Manuel de FALLA

JOTA (Aragón.)

Número 4 del cuaderno *Siete canciones populares españolas*, para canto y piano (1).

Dicen que no nos queremos
por que no nos ven hablar;
¡a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar!

Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana,
y aunque no quiera tu madre...
¡adiós, niña, hasta mañana!

(1) Las canciones populares de Manuel de Falla, así como las anteriores del padre José Antonio de San Sebastián, completan, en lo que permite el reducido espacio de un programa de concierto, nuestro cuadro folklórico peninsular en sus principales aspectos.

Anteriores a nuestra colección de *Veinte cantos populares*, las *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla, y las treinta que constituyen la ejemplificación del estudio *De música vasca*, del Padre José Antonio de San Sebastián, fueron para nosotros un poderoso estímulo y un excelente ejemplo de estilización. — J. N.

NIK BADITUT
(Vasconia).

Nik baditut mortuetan
ardiak artzainarekin;
itxasuan amarontzi,
beren mariñelerekin;
Katalunian amai mando
zilaz monedarekin.

Traducción:

YO TENGO

Yo tengo en el bosque ovejas con el pastor; en el mar diez
barcos, con sus marineros; en Cataluña once mulos, cargados
de monedas de plata.

URUNDIK IKUSTE DUT

Urúndik ikusten dut
ikusten mendia;
zeinaren gibelean, baitut
nik eria.
Jadanik dut aditzen,
¡zorion andia!
ezkila maitearen asperen eztia.

Traducción:

DESDE LEJOS VEO

Desde lejos veo el monte, y detrás está mi pueblo; escucho
con gran alegría el dulce son de la campana querida.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

DOS CANTOS LÍRICOS:

Libremente armonizados por J. NIN.

- * a) Corazón que en prisión..... JOSÉ MARÍN.
(1619-1699)
- * b) Cloris hermosa..... SEBASTIÁN DURÓN.
(¿1645?-¿1716?)

DOS CANCIONES PICARESCAS:

Libremente armonizadas por J. NIN.

- * a) Tirana..... GUILLERMO FERRER.
(1730-¿1790?)
- * b) Por colación, seis abates..... BLAS DE LASERNA.
(1751-1816)

POEMA EN FORMA DE CANCIONES.. JOAQUÍN TURINA.

Inspirado en poesías de Campoamor.

- I. Dedicatoria (para piano solo).
- II. Nunea olvida.
- III. Cantares.
- IV. Los dos miedos.
- V. Las locas de amor.

MIGUEL BENOIS y JOAQUÍN NIN.

SEGUNDA PARTE

- * I. Canción y danza (popu-
lares)..... } FEDERICO MOMPOU
- * II. Gritos callejeros..... }
- * III. Niñas en el jardín..... }
- * IV. Petenera..... JOAQUÍN TURINA.
- * V. Andaluza..... MANUEL DE FALLA.
- * VI. DANZA IBÉRICA. (En Sevi-
lla, una noche de mayo). JOAQUÍN NIN.

*Allegro vivace. Lento e molto
espressivo. Quasi cadenza.
Allegretto e finale.*

Se ejecuta sin interrupción.

JOAQUÍN NIN.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

TERCERA PARTE

OCHO CANTOS POPULARES ESTILIZADOS:

- * a) Nik baditut (Vasconia).....
- * b) Urúndik ikusten dut.....
- c) Jota (Aragón).....
- * d) Canto asturiano.....
- * e) Jota valenciana.....
- * f) Canto gallego.....
- * g) Granadina . }
- * h) El Vito..... } (Andalucía.)

Padre San Sebastián.

Manuel de Falla.

Joaquín Nin.

Miguel Benoís y Joaquín Nin.

Descansos de quince minutos.

Piano GAVEAU, de la casa Hazen.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

TERCERA PARTE

OCHO CANTOS POPULARES ESTILIZADOS

Padre José Antonio de SAN SEBASTIÁN

Nació en 1886 (San Sebastián).

Este joven compositor religioso estudió los principios de la música con Echezarra y luego, en París, con Eugène Cools contrapunto y fuga. Desde su habitual retiro de Lecároz (Navarra), se ha dedicado muy especialmente a investigaciones folklóricas en el dominio de la música vasca, logrando reunir un caudal de cantos y de documentos populares, único, quizás, hasta la fecha, lo que le ha valido gran renombre y la gratitud de cuantos ven en el canto popular una de las bases de nuestro resurgimiento musical. El padre San Sebastián ha producido y publicado un sinnúmero de obras y trabajos, entre los que sólo citaremos, por falta de lugar, los siguientes: *De música popular vasca*, conferencias y treinta canciones armonizadas, de donde se han entresacado las dos que figuran en este programa; *Preludios vascos*, cuatro cuadernos de cantos populares estilizados, para piano; *Euskar eres sorta*, cuatrocientas melodías populares vascas, sin acompañamiento; *Zeruko Argia*, cuarenta canciones religiosas para canto y órgano; *Santa Cecilia*, música para un drama, y, finalmente, *La vie profonde de Saint-François d'Assise*, de H. Gheón, estrenada ha poco en París.

tiene un valor intrínseco absoluto; escapa a lo individual y se transforma en valor colectivo; abandona la montaña, el soto, la vega y la costa, y se convierte en expresión y enseñanza universales.

Evocar, sí; imitar o reproducir, no. Para esto último se recurre a los medios mecánicos, no a la magia del arte.

No nos preocupa, pues, la imitación directa y concreta del canto popular, imposible materialmente por su inmensa diversidad, y porque es pueril, superfluo, tratar de imitar lo natural, lo innato, lo instintivo. Nos interesa y preocupa el *figurar*, el *situar* en nuestra vida, para nuestras necesidades espirituales, el documento étnico que, nacido de la tierra a la tierra vuelve, si el artista, el *artífice* que con su amor y su ciencia no lo preservan de la acción del tiempo dándole una nueva vida más duradera, más universal y más completa, acaso, que la que de otro modo alcanzara.

El compositor debe ser para el canto popular, según nuestro humilde criterio, más que un espejo, un marco; más que un reproductor un imitador, un intérprete.

J. N.

CANTOS LÍRICOS Y CANCIONES PICARESCAS

de los siglos XVII y XVIII (1)

El pensamiento lírico español se manifestó en el siglo XVIII de dos maneras diametralmente opuestas: la primera, representada en nuestros programas por los **Cantos líricos**, responde a un ideal de altiva nobleza, de expresión grave y aun patética a veces, que no rehuye ni la elegancia ni la sonriente galanura; un ideal de elevada espiritualidad, que va desde el fino matiz madrigalesco y galante (*Arias* de Bassa, Literes y Laserna, por ejemplo), hasta la más intensa vehemencia expresiva (*Arias* de Marín y Esteve); ideal, cuya forma exterior, con frecuencia *italianizante* o afrancesada a veces (**Minué cantado**, de Bassa), revela las influencias estéticas, las vicisitudes históricas sufridas por España desde Carlos II hasta fines del siglo XVIII. La segunda manera, representada en estos programas por las **Canciones picarescas** — entresacadas éstas de antiguas *Tonadillas* —, corresponde, por el contrario, a un sentir popular, y aun mejor diríamos plebeyo; sentimiento de orientación netamente española, castellana, de aire alegre y jacarandoso, de ligera expresión, grácil, desenvuelta y realmente *picaresca*: esencia misma de nuestras clásicas y muy castellanas *Tonadillas*.

Desde el punto de vista hispánico, todo cuanto concierne a la *Tonadilla* es de primordial interés, por tres esencialísimas razones: porque la *Tonadilla* es una forma lírica, puramente española y castellana por más señas; porque constituye un admirable ejemplo de asimilación y estilización de la sustancia popular, y porque, a su vez, la expresión del pueblo, en momentos muy críticos de nuestra historia, halló en ella un rico manjar artístico, de picante saborete.

Al armonizar y estilizar estas *Arias* — que nosotros deno-

(1) La parte de piano de estas obras, así como su armonización y estilización, es libre y enteramente escrita por Joaquín Nin y dada por él a la imprenta, en dos cuadernos precedidos, respectivamente, de un resumen de la historia del teatro lírico español, desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XIX, y de un estudio de la vida lírica española y la de sus protagonistas en el siglo XVIII, editados ambos por la casa Eschig, de París.

minamos genéricamente **Cantos líricos o Canciones picarescas**, según su carácter —, desprovistas en su mayor parte de acompañamiento, tales y cuales llegaron a nuestras manos, no perseguimos otra finalidad que la de conservarlas y darlas a conocer; pero no como ejemplares de Museo o de vitrina, no como meros testimonios documentales, sino como expresiones humanas, como fragmentos de vida a los que hemos intentado devolver toda su fuerza espiritual originaria, evocando, para ello el ambiente en que nacieron y apartándolos, deliberadamente, de cuanto pudiera recordar el olvido en que tristemente yacían (1).

J. N.

(1) En el poco tiempo que llevan de renovada vida estas *Arias*, cuya existencia nos fué casi enteramente revelada por Felipe Pedrell, pasan ya de cien sus audiciones de Europa y América. Hasta ahora su conocimiento fué privilegio exclusivo de eruditos.

La difusión de este aspecto del pensamiento español, fuera de España — idea que nos preocupa intensamente —, ha rescatado en unos meses lo que lamentablemente perdió casi en dos siglos. Era lo esencial.—J. N.

de incorporarlas a la vida musical contemporánea, contribuyendo así, en las humildes proporciones que ello nos es permitido, a la mayor expansión de la espiritualidad española. Desnudas, esas canciones están muy en su carácter cuando brotan de la boca de un *cantador* o aedo popular, en su medio ambiente original y en el lugar y circunstancias que les son o que les eran propios; pero así, esas canciones cumplen imperfectamente su misión humana, que debe ser, *que es* universal. De ahí la necesidad de la armonización, de la vestidura instrumental, de la *estilización*, si se quiere, privilegio aristocrático que completa la primitiva nobleza popular.

Del mismo modo que se estilizan, adaptándolos, los valores de un paisaje que se reduce y fija en un lienzo, o los de un acontecimiento histórico que se transporta a la escena, aismismo —sin que la comparación pretenda ser exacta— la canción popular, considerada como documento artístico, como instrumento cultural, como elemento de expresión nacional, exige, al abandonar su auténtico medio ambiente original, su lugar y su tiempo, el artificio de la estilización, sinónimo de *adaptación a un nuevo ambiente*.

Antaño, cuando se armonizaba un canto popular, era en una forma armónica e instrumental tan desdichadamente huera y tan poco adecuada a la esencia y al carácter del canto tratado, que a éste sólo le quedaba un recurso: el de perecer. Y así fenecieron, tristemente, centenares de nuestros cantos...

Hoy incumbe al armonizador la evocación del medio en que debe *situarse* el canto popular y también la de su significación, la de su finalidad y la de las circunstancias de ambiente en que suele o solía oírse. Evocar, pues, y no *reproducir* o *imitar*, es decir, *estilizar* cada canción, sacar de cada una de ellas un estilo propio, y con ese estilo tratar *una sola canción*. Tal es la norma actual del armonizador: trabajo de compositor más que de simple armonista.

Tampoco creemos nosotros que los intérpretes deben intentar siquiera la *imitación*, la *reproducción material* de los cantadores populares. Deben, eso sí, no descuidar ninguno de los indicios de la tradición, ninguno de los rasgos del estilo, de la *manera de ser* de cada canto, ayudándose para ello de las indicaciones que trascienden de la vestidura armónica del compositor, cuando éste ha sido un fiel estilizante: nada más.

El canto popular, incorporado hoy completamente a la vida lírica universal (1), ha dejado de ser la expresión de un individuo. Tratado como simple *melodía*, como *lied*, digamos,

(1) No hay exageración alguna en este concepto. Es cosa común fuera de España el intercalar varias canciones populares en las audiciones de cantantes, y frecuente es el caso de grandes artistas que consagran sesiones enteras al canto popular. Los cantos populares españoles figuran entre los preferidos, y aparecen con gran frecuencia en los programas de las más ilustres celebridades contemporáneas. Ejemplo es éste que España, modelo de riqueza *folklórica*, debe seguir...

CANTOS POPULARES ESPAÑOLES (1).

Al estilizar estos *Cantos* no nos ha impulsado la pueril ambición de efectuar una reconstitución que pudiéramos llamar «fonográfica»; nos anima, sobre todo, la intención, la voluntad de enriquecer nuestro presente musical, conservando y difundiendo el pasado por todos los medios *legalmente* artísticos posibles. Creemos firmemente que cultivar el pasado es vitalizar el presente, consolidando sus bases mismas.

Atribuimos al canto popular, que consideramos como uno de los más poderosos elementos de reintegración nacional, una gran transcendencia. El canto popular es la obra paciente de una raza milenaria, la expresión colectiva de la espiritualidad de un pueblo. Y el canto popular español — no es opinión personal nuestra, sino concepto universalmente expresado —, es uno de los que más virtudes encierra, por su riqueza y variedad, por su seducción y elocuencia, por su originalidad incomparable.

El canto popular español, por su inconfundible sabor y acento, es profundamente representativo. En verdad puede decirse que cada canto popular español es un caminito que conduce a una fibra del corazón de España; cada canción popular nuestra es un vínculo sagrado entre la España de ayer y la de mañana; cada canción española es una bendición del pasado que dignifica el presente, un reflejo del alma nuestra y un perfil de la múltiple y santa imagen de España. Más allá de los Pirineos, al otro lado de nuestras costas y de nuestras fronteras, no sabemos de más augustos heraldos ni de más elocuentes embajadores que nuestros cantos populares. Y a éstos, a su divulgación, a los amores que conquistan, debemos una gran parte del prestigio musical de que España goza actualmente en extrañas tierras.

Al dar vestidura, al ataviar, al *estilizar* veinte de esas canciones nuestras, siguiendo el ejemplo de grandes y preclaros maestros, nos ha animado el deseo de preservarlas del olvido y

(1) De una colección de *Veinte cantos populares españoles*, estilizados por Joaquín Nin, precedidos por un estudio sobre el canto popular español y publicados, en dos cuadernos, por la casa Eschig, de París.

La parte de piano de estos *Cantos*, así como su armonización y estilización, es libre y escrita en su totalidad por Nin, que, al armonizarlos, ha escogido entre dos o tres versiones — y aun más, a veces —, la que le ha parecido más interesante.

José MARIN

Nació en 1619. — † en 1699 (Madrid)

Este compositor, cuyo lugar de nacimiento se ignora, fué maestro de capilla de la iglesia de la Encarnación, en Madrid, y por lo que de su vida azarosa se sabe, parece que debió ser hombre singularísimo, pues hubo de purgar, antes y después de conferírsele las órdenes, varias condenas por delitos graves. Se conservan de Marín unos sesenta *tonos*, *tonadas* y *pasacalles cantados*. Su lamentación, titulada **Corazón, que en prisión de respetos**, que se ejecuta en el concierto de esta tarde, es una supuesta evocación de su última y terrible condena, caracterizándose por su sorprendente patetismo y su expresión profunda.

CORAZÓN, QUE EN PRISIÓN

Corazón, que en prisión de respetos
cautivo te miras,
ya que el peso de tanta cadena
te oprime y fatiga,
¡suspira, descansa, alienta, respira!

Sebastián DURÓN

Nació en ¿1645? (Brihuega). — † en ¿1715? (¿Viena?).

Tan inciertas son las fechas de nacimiento y muerte de este compositor como el lugar donde acaeció la última, pues según afirman algunos de sus biógrafos, murió el 15 de agosto de 1715, en Viena, mientras otros aseguran — Mitjana, entre ellos —, que dejó de existir en Cambo-les-Bains (Francia), hacia el año 1716. A la edad de diez y siete años compuso una obra lírica que alcanzó resonante éxito en París y mereció los elogios de Lully. Fué maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas (Canarias), y en 1693 le nombró Carlos II maestro de su Real Capilla en Madrid, donde fué asimismo director de teatro y autor de *La selva encantada de amor*, *La muerte en amor es ausencia*, *Satir el amor del mundo*, de una *Opera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes*, obra ésta, como la anterior, dedicadas al Conde de Salvatierra, y de varias *mogigangas*, *tonadas* y *entremeses*. Sus composiciones religiosas son modelo en el manejo de las voces. En el archivo de la Real Capilla se conservan cuatro obras suyas: *Misa de difuntos*, *Taedet*, *Pele meae consumplis* y *Letania de los Santos*.

CLORIS HERMOSA

Graciosa moda, esa que han dado
en usar, Cloris hermosa:
sobre ser linda, ser mentirosa.
No es mal uso el que introduce
su beldad enredadora,
cortando de sus olvidos
la gala de las memorias.

Joaquín NIN

Nació en 1883 (La Habana).

Danza ibérica.

(En Sevilla una noche de mayo.)

Dice el autor:

«De nuestra **Danza ibérica**, por ser obra reciente y desconocida en España, diremos que intenta evocar en sus tres «cuadros» interiores (tres partes principales, vulgarmente hablando) los diferentes episodios de una fiesta nocturna de danza en un patio andaluz (1), fiesta de candil, en la que si la *Danza* (primera parte, hasta el dúo de amor) parece ser la decoración de fondo, los personajes invisibles son el *Amor* (parte central de la obra: parte lenta o dúo), la *Duda*, unos «celos mal reprimidos», algo de tragedia (después del dúo de amor) y, para terminar, la *Danza* de nuevo, que reconquista los corazones distraídos y resume en ritmo, bullicio y alegría las dispersas pasiones de los pobres muñecos humanos, héroes de la fiesta, que olvidaron una vez más aquello de que a menudo el mundo es... un fandango, es decir... una simple danza...

»Finalmente, diremos que desde el punto de vista morfológico nuestra **Danza ibérica** se aproxima a la forma de una breve *sonata*, en tres partes principales, que se ejecutan sin interrupción. Y aunque de popular carácter andaluz, no figura en esta obra ningún tema nacional.»

(1) El primer boceto de esta obra fué escrito en Sevilla. Estrenada en París hace apenas un año, ha sido ejecutada sinnúmero de veces en Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Checoslovaquia, Estados Unidos y... sólo una vez en España: en San Sebastián.

Manuel de FALLA

Nació en 1876 (Cádiz).

Andaluza.

Dedicado desde muy joven al estudio de la música, trabajó la composición en Madrid con Felipe Pedrell y el piano con el maestro Tragó. Desde 1907 a 1914 residió en París, unido por íntima amistad con Albéniz, Dukas, Debussy, Schmitt y Ravel. Antes de llegar a París el maestro andaluz había ya escrito su drama lírico *La vida breve*, una de sus más importantes y significativas obras. Sucesivamente, en ascendente progresión, Falla produjo *Cuatro piezas españolas*, para piano —de la que se ha entresacado la **Andaluza**, la más importante de ellas, para el concierto de esta tarde—; *Tres melodías* sobre textos franceses; *El sombrero de tres picos* (baillete); *Noches en los Jardines de España*, impresiones sinfónicas para piano y orquesta; *Siete canciones populares españolas*, estilizaciones para canto y piano; *El amor brujo*, que entra asimismo en la categoría de los bailletes; *Fantasia bética*, para piano; *El retablo de Maese Pedro*, comentario musical para voces y orquesta, de un capítulo del *Quijote*, destinado a un teatro de muñecos; *Psiché*, sobre un texto francés de Jean Aubry, para canto e instrumentos, y un *Concierto para clave o piano e instrumentos*, terminado recientemente.

Manuel de Falla es el jefe incontestable e incontestado de la escuela española contemporánea.

Su obra **Andaluza** expresa musicalmente el ambiente y el alma de la tierra nativa del autor, sin sujetarse severamente al documento del pueblo. Preséntase en ella el contraste entre el ritmo caliente y vivo de un baile andaluz y la dramática pasión de una copla de *seguiriyas* o *soleares*, presentando, más que un documento, un cuadro dramático de inspiración andaluza, es decir, de *expresión nacional*.

DOS CANCIONES PICARESICAS

Guillermo FERRER

¿1730? - ¿1790?

Compositor y director de orquesta y *maestro de ópera* en 1787. En 1790 se ejecutó una *Sinfonía* suya en los conciertos del teatro de los Caños del Peral. Fué autor de varias *tonadillas*, destacándose de entre ellas *La dama abate*, *Madrid de toda mi vida*, *El petimetre inclusero* y *la petimetra burlada* y *El remedo del gato*, de donde está sacada la **Tirana** que se interpreta en el concierto de esta tarde.

TIRANA

El día que se casare
el tío Manga ligera
se han de poner luminarias
en medio de la plazuela.

Toma, muchacha, estas coles,
aunque en la plaza las hay mayores.

¡Habas, habas, habas, habas!
¡Ay, morena, como cuando lavas!
¡Habas, habas, habas, habas!
¡Ay, morena, ciérnelas y acaba!

Cariñi, ¡cariñito del alma,
que el gatito se sube a la parra!
Cariñi, ¡que se sube y se baja!

¡Chéreme, mosquetero del alma!
¡chéreme!, ¡chéreme!, ¡chéreme!

Blas de LASERNA

Nació en 1751 (Corella). — † en 1816 (Madrid).

Ignóranse los comienzos de la vida artística del último *tonadillero* hasta venir a Madrid al cumplir la edad de diez y siete años. Su existencia en la corte debió ser penosa para el joven músico, donde luchó dando lecciones, asistiendo a *academias* — que así llamábanse los conciertos, muy frecuentes entonces, en las casas nobles —, tocando en capillas y realizando, en fin, cuantos trabajos le deparaba el acaso. Estando al servicio del Marqués de Mortara contrajo matrimonio con María Teresa Adán, hermana del maestro compositor y organista de los Desamparados, D. Vicente Adán. Enviudó en 1795 y contrajo nuevas nupcias con María Pulpillo, celebrada cantante de su tiempo y de la que enviudó asimismo en 1809. En 1774 comenzó a dar *Tonadillas* a los teatros de Madrid, fecha que llevan las más antiguas de su ingente producción. Como Esteve en la compañía de Manuel Martínez, Laserna fué compositor en la de Juan Ponce, con iguales emolumentos de treinta reales diarios. Fué maestro de canto de su segunda mujer y de otras muchas artistas que llegaron a la celebridad. También se distinguió como compositor y ejecutante de música de cámara, y fué, además, maestro de clave en los conciertos que se daban en casa de la Duquesa de Benavente. Fecundo hasta lo inconcebible, Laserna escribió *ochocientas sesenta y ocho* obras, que se conservan, catalogadas, en la Biblioteca Nacional, la Municipal de Madrid y en el Real Conservatorio.

POR COLACIÓN SEIS ABATES

Por colación seis abates
se comieron un canario,
y aun dejaron que cenar
para la estatua del Prado.

Joaquín TURINA

Nació en 1882 (Sevilla).

Petenera.

Corresponde esta deliciosa composición a las *Tres danzas andaluzas* del joven maestro, inspirado cincelador musical del *folklore* andaluz, e incluida en este programa como ejemplo de asimilación de la sustancia popular.

Federico MOMPOU

Nació en 1894 (Barcelona).

I. Canción y danza. (Populares.)

II. Gritos callejeros.

III. Niñas en el jardín.

Este joven compositor catalán, tras sus preliminares estudios en Barcelona, marchó a París al cumplir los diez y siete años de edad, para perfeccionar sus conocimientos pianísticos con Motte-Lacroix y Philipp. Comenzó unas clases de armonía con Samuel Rousseau, pero la rigidez dogmática del maestro cansó pronto al rebelde neófito, que adoptó el partido de continuar solo su camino a través de los espinosos zarzales de la técnica. Para piano ha escrito *Canción y danza*, *Cantos mágicos*, *Suburbios*, *Escenas de niños*, *Hechizos*, *Variaciones y Diálogos*. Para canto, *La hora gris* (texto catalán), y muy recientemente unas melodías, no conocidas aún. Mompou ha fijado su resistencia en París.

Mompou es un *intimista*. Brevedad y sencillez son sus normas. A la música *expansiva* opone Mompou otra *intensiva*, concentrada, interior. Los comentarios, los desarrollos, los circunloquios y perífrasis son contrarios a su sentir. Expresión contenida y forma sintética hasta lo esquemático: tal es su voluntad.

En los cuatro trozos de música de Mompou comprendidos en este programa aparecen deliciosamente estilizados varios temas populares catalanes.

Joaquín TURINA

Nació en 1882 (Sevilla)

Poema en forma de canciones.

Harto conocida es entre nosotros, y fuera de nuestras fronteras, la personalidad artística de Turina, uno de los más representativos compositores españoles contemporáneos. El joven maestro andaluz estudió armonía y contrapunto en su tierra natal con el maestro de capilla de la catedral hispalense don Evaristo García Torres. Perfeccionó luego sus estudios en Madrid con el maestro Tragó, y en 1905 marchó a París a ampliar los de composición en la *Schola Cantorum*, bajo la dirección de D'Indy.

Turina ha escrito para orquesta *La Procesión del Rocío*, *Danzas fantásticas*, *Sinfonía sevillana* y *La oración del torero*, cuya versión para instrumentos de arco se estrenó por la *Orquesta Filarmónica* en nuestro concierto VII de la presente temporada. Para el teatro puso música al aplaudido *entremés* titulado *Fea y con gracia*, de los hermanos Álvarez Quintero; al «milagro escénico», de Martínez Sierra, *Navidad*; a la refundición de la comedia de Moreto *La adúltera penitente*, del mismo autor, y a la ópera *Jardín de Oriente*, estrenada en la última temporada del teatro Real. Como obras instrumentales ha producido hasta aquí: un *Quinteto*, para piano y cuerda; un *Cuarteto*, para cuerda; una *Escena andaluza*, para viola, piano y cuarteto, y *La oración del torero*, para cuarteto. Para canto ha compuesto *Rima*, *Tres arias*, el **Poema en forma de canciones**, que se interpreta en el concierto de esta tarde, y *Canto a Sevilla*, con orquesta. Sus producciones para piano son las siguientes: *Tres danzas andaluzas* (de las que se ha entresacado la preciosa *Petenera* incluida en este programa); *Sonata romántica sobre un tema español*; *Sevilla*, «suite pintoresca»; *Rincones sevillanos*; *Album de viaje*; *Cuentos de España*; *Niñerías*; *Sanlúcar de Barrameda* (estrenada por Nin en París); *Mujeres españolas*; *Dos leyendas* y *El barrio de Santa Cruz*.

Su **Poema en forma de canciones**, escrito, desde luego, para canto, pero con importante intervención del piano, es vivo ejemplo en este programa de expresionismo nacional.

NUNCA OLVIDA...

Ya que este mundo abandono,
antes de dar cuenta a Dios,
aquí, para entre los dos,
mi confesión te diré:

Con toda el alma perdono
hasta a los que siempre he odiado.
¡A ti, que tanto he amado,
nunca te perdonaré!...

Poesía de
CAMPOAMOR.

CANTARES

¡Ay! Más cerca de mí te siento
cuanto más huyo de ti.
Pues tu imagen es a mí,
sombra de mi pensamiento.

¡Ay! Vuélvemelo a decir,
pues embelesado ayer
te escuchaba sin oír
y te miraba sin ver.

¡Ay!

Poesía de
CAMPOAMOR.

LOS DOS MIEDOS

Al comenzar la noche de aquel día,
ella, lejos de mí:

«¿Por qué te acercas tanto? — me decía —.
¡Tengo miedo de ti!»

Y después que la noche hubo pasado,
dijo, cerca de mí:

«¿Por qué te alejas tanto de mi lado?
¡Tengo miedo sin ti!»

Poesía de
CAMPOAMOR.

LAS LOCAS POR AMOR

— Te amaré, diosa Venus, si prefieres
que te ame mucho tiempo y con cordura.
Y respondió la diosa de Citeres:

— Prefiero, como todas las mujeres,
que me amen poco tiempo y con locura.

Poesía de
CAMPOAMOR.