



# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»  
*Transculturaciones Musicales Mediterráneas*

**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA  
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS  
*Ángel Ganivet*

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ANGEL 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**

ÁLVARO MATEO GARCÍA

**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.

## Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas

Marta Cureses

Universidad de Oviedo

En el mes de diciembre de 1999 se celebraba en la Universidad de Oviedo el Coloquio Internacional del *International Council for Traditional Music* (ICTM) en España, que en aquella convocatoria presentaba el tema «*Musics in and from Spain. Identities and Transcultural Processes*». Como aproximación a los procesos transculturales en relación a la música española de todos los tiempos, supuso una oportunidad magnífica de contacto e intercambio con especialistas de diversas universidades nacionales e internacionales. El encuentro fue además un estímulo para el interés que todo investigador siente hacia aquellas parcelas del conocimiento que le son menos familiares y, precisamente por ello, más necesarias. Aquellas aportaciones en forma de exposiciones y debates sirvieron ya para plantear un mapa nutrido de sugerencias, cuyos presupuestos metodológicos han sido una experiencia esencialmente nueva. La indagación en estudios y repertorios bibliográficos confirma la impresión inicial de encontrarnos ante un mundo por descontado apasionante, si bien necesitado aún de trabajos que entronquen antropología musical y creación sonora contemporánea. En ese mapa de sugerencias que fuimos trazando con vistas a su aplicación al ámbito de la música española del siglo XX - en especial a la segunda mitad del siglo - el entramado iba mostrando la diversidad de procesos de transculturación que pueden ser estudiados desde el punto de vista que propone este Coloquio Internacional dedicado a las transculturaciones mediterráneas.

En algunos trabajos anteriores sobre música española contemporánea hemos abordado temas próximos e incluso directamente implicados con éste, sin ninguna pretensión de carácter antropológico; nada parecido a los presupuestos rigurosos de la antropología y sí con el rigor que impone la ciencia musicológica. Hemos analizado en ellos la importancia y repercusión de diez años de actividad de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, la música americana del compositor Carlos Cruz de Castro o el diálogo musical Norte-Sur a través de las repentizaciones impresionistas en la obra del sevillano Manuel Castillo<sup>1</sup>, siempre desde una perspectiva estrictamente musicológica distinta de la mirada del antropólogo, dedicada a estudiar procesos distintos, tan complejos como a veces distantes de la historiografía musical más reciente para la que resulta tan necesaria. De la multiplicidad de posibilidades que ofrece este panorama hemos seleccionado sola-

1. Estos trabajos han sido publicados por la Embajada de México en Madrid, (*Sesenta años de exilio*, 2001), Fundación Autor (*Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1999) y el Departamento de Filología Anglogermánica de la Universidad de Oviedo (*Actas del Congreso «El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, 1998), respectivamente.

mente dos ejemplos muy significativos que ponen en relación las músicas de España y América, procurando elegir casos completamente distintos entre sí. En primer lugar abordamos la obra del compositor Xavier Montsalvatge, cuya producción musical adscrita a lo que se ha dado en llamar «antillanismo», siendo seguramente la más conocida, no se ha estudiado antes con la orientación que aquí se plantea. El segundo lugar lo ocupa otro catalán, Leonardo Balada, afincado definitivamente en Estados Unidos a mediados de los años cincuenta; su música es uno de los ejemplos más claros de transculturación entre dos mundos portadores de discursos sonoros que desde la óptica histórica transcurren por cauces diferentes. Ambos encajan además en el espíritu mediterráneo y en los dos casos se produce, como veremos, una interacción de sistemas socioculturales de sumo interés.

### **Xavier Montsalvatge: desmitificación y revalorización del antillanismo**

Los autores que han estudiado la obra de Xavier Montsalvatge (Gerona, 1912), suman en conjunto un volumen considerable de páginas dedicadas al tema del «antillanismo». En cada una de las visiones ofrecidas - más o menos documentadas - hay una perspectiva de elementos comunes, y otra de elementos tan dispares como personales. Cada uno hace una lectura del fenómeno valiéndose de planteamientos que, por otra parte, están casi siempre asumidos desde el pensamiento expresado directamente por el compositor, utilizando sus mismas palabras sin ahondar más allá de ellas. Resulta sorprendente este hecho dada la recurrencia de un tema que a veces incluso puede resultar determinante en exceso; el propio Manuel Valls, en su estudio *La música española después de Manuel de Falla* titula el capítulo dedicado al compositor gerundense «El camino del antillanismo: Xavier Montsalvatge», y bajo este epígrafe va desgranando su producción hasta el año 1962. En esta fecha el compositor ya cuenta con unas cuarenta obras, de las que sólo algunas tienen que ver con el tema anunciado; no por ello se olvida Valls de mencionar orientaciones de otro signo detectables en su música, aunque el lector haya quedado ya «tocado» por ese título tan atractivo que sugiere exotismo antes que nada, por más que se insista en que lo exótico no está esencialmente presente.

Desde antes de aparecer estos rasgos antillanos existen otros elementos estéticos que ponen en relación sus obras con improntas europeas, elementos que ejercen un peso real a lo largo de toda su producción sonora y que se remontan, antes que a sus años de formación específicamente musical, a un entorno familiar culto: tanto su abuelo como su padre, aun siendo caracterizados de manera muy distinta en los *Retrats de Passport* de Josep Pla, eran personas culturalmente notables que al margen de otras actividades profesionales dedicaron un espacio a la escritura. Es éste un dato a tener en cuenta puesto que explica tanto el por qué de una afición temprana por la poesía, como más aún la naturalidad con la que tiende a relacionarse con artistas e intelectuales diversos y la facilidad para involucrarse a través de la lectura con ese mundo de ultramar que es fuente de sugerencia en su música. Porque, abundando en la insistencia con la que se suele mencionar el tema, nunca se ha hablado de la importancia que reviste el hecho de que Xavier Montsalvatge compone, y sin duda siente, una realidad geográfica y humana que no llega a conocer hasta bastantes años

después de haber escrito la práctica totalidad de sus páginas antillanas. Hasta 1982 no viaja a Cuba, y entonces lo hace con motivo del Festival Internacional Cubano, por invitación de Alicia Alonso. En algunas ocasiones -y éste es un buen ejemplo- el conocimiento directo de la geografía no es determinante para ahondar en la expresión de intercambio con el espíritu y esencia de una comunidad diferente.

Las diversas etapas por las que discurre la trayectoria compositiva de Montsalvatge atraviesan holgadamente las tendencias más sobresalientes de la música europea de nuestro tiempo. Desde el wagnerianismo inferido más bien como mera información a través de las enseñanzas de Morera y Pahissa, el politonalismo de presencia efectiva en su obra, el ascendente en los postulados del Grupo de los Seis, especialmente vía Milhaud, hasta recalar en el «antillanismo» que se inicia en los años cuarenta para continuar en una línea propia que no evita la lectura personal de otros lenguajes sonoros más actuales como referencia. De sus maestros interesa destacar esa primera información estética del ascendente wagneriano presente en Enric Morera y Jaume Pahissa. Morera fue para Montsalvatge un excelente armonista y contrapuntista, *un músico de cuerpo entero*, aunque haya matizado su imagen diciendo que «como casi todos los músicos catalanes de su generación compuso toda su obra (por otra parte muy estimable, sobre todo sus sardanas y en particular las corales, aunque le indignaba que las citaran cuando él consideraba haberse superado en el campo de la ópera) literalmente sumergido en la estética wagneriana. Nos ponía como ejemplo a cada instante, como si se tratara del evangelio para el compositor, la obertura de *Los maestros cantores* y no se callaba que para él la música de Debussy era símbolo del arte decadente y exangüe, que Falla escribía música para gitanos de postín y que varias obras de algunos alumnos suyos superaban a las de los autores aludidos»<sup>2</sup>. Pahissa presenta una imagen «mucho más dúctil y abierta» sin dejar de ser wagneriano; en ambos casos la semblanza es positiva pese a no encontrar en ninguno de ellos un modelo como orientación o inspiración. Todas las experiencias que él mismo selecciona entre aquellas *al alcance del recuerdo* en esta primera etapa están muy ligadas al ambiente cosmopolita que se respiraba en la Barcelona de los años veinte. Obviamos necesariamente algunos episodios de interés biográfico como la primera representación operística a la que asiste en el Liceo -*Der Freischütz* de Weber-, el impacto de los Ballets Russes de Diaghilev o las interpretaciones magistrales de la clavecinista Wanda Landowska. La presencia de Schoenberg en Barcelona en 1931 y 1932 no fue motivo en Montsalvatge de ningún interés especial hacia su música, todo lo contrario que la figura de Darius Milhaud, cuya ópera *Le pauvre matelot* se representó en 1932 en el Palau de la Música con el patrocinio de la «Associació de Música da Camera» bajo la dirección del autor. Esta sí parece ser una referencia decisiva para su manera de entender el sentido de la composición y su posterior enfoque.

El estudio del antillanismo, más allá de una posible estética de tintes exóticos (que por otra parte está muy de moda en los años treinta), precisa un discurso más elaborado que clarifique su sentido y la repercusión que ha supuesto para la difusión de la obra del compositor

2. Xavier Montsalvatge: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988; pp. 26-27.

gerundense. Las obras que contienen algún elemento de referencia -más o menos explícito- representan un porcentaje significativo en el conjunto de su catálogo. No en vano, ha triunfado la idea de que es precisamente en el antillanismo donde Montsalvatge ha llegado a encontrar una voz muy personal, con ecos de internacionalidad. Prácticamente todos los estudios realizados sobre su obra nos remiten a las *Cinco canciones negras* para soprano y piano en su primera versión de 1945, como punto de partida del antillanismo, seguidas por el *Cuarteto indiano* para cuerda de 1951, y del *Concierto breve* para piano y orquesta de 1953. Pero en rigor hay que remontarse al año 1941, cuando concibe la primera versión de los *Tres divertimentos* para piano, su primera composición tras la Guerra Civil. Ya el segundo número de esta obra contiene una habanera de la que posteriormente se han realizado otras versiones<sup>3</sup>, así como una segunda versión de la obra completa para dos pianos o piano a cuatro manos de 1983. Es ésta una complicación, añadida dado que algunas de las páginas que contienen «elementos antillanos» han pasado luego a integrarse como partes de obras de mayor alcance, se han orquestado parcial o totalmente, o bien se han transcrito para otros instrumentos. Todo ello complica el trabajo de seguimiento de este camino con sentido diacrónico.

Volviendo sobre los pasos del compositor en la revisión de este camino surge la figura de su amigo Andreu Figueras, intérprete aficionado de flabiol y buen conocedor además del folklore, así como de las posibilidades sonoras de este instrumento de procedencia ampurdanesa y rosellonesa, de quien Montsalvatge escuchó muchos de los aires de carácter improvisatorio que en los años cuarenta se incluían en los bailes de casino, entre ellos la «americana» o habanera. Se unieron entonces las reminiscencias del lenguaje sonoro de Milhaud con la idea de politonalidad que el compositor venía desarrollando durante algunos años para concebir los *Tres divertimentos sobre autores olvidados*, publicados en 1941 con muy buena acogida por parte del público, sobre todo la habanera. Los divertimentos fueron elogiados especialmente por Eugenio D'Ors y Manuel Blancafort. D'Ors llegaría incluso a cantarla aplicándole unos versos propios. Versos que para Montsalvatge eran «sofisticados y de una deliberada cursilería», y extemporáneamente calificados por Enrique Franco como «chapuceros<sup>4</sup>». Montsalvatge se sintió por fuerza halagado con ellos (igual que con la réplica que a esta misma música escribiera Alain Messiaen) como lo prueba su reproducción íntegra en la autobiografía:

3. Es necesario observar aquí que en el catálogo publicado por la S.G.A.E. en 1994, cuyo autor es Francesc Taverna-Bech, se detallan los tres divertimentos como sigue: I. Deciso, II. Dolce, III. Vivo. Se añade luego el dato del título original, *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados*, apuntando que existen varias versiones del número 2 con el título de «Habanera», a saber: versión para guitarra de Narciso Yepes y Jordi Codina, una versión para dos guitarras, otra para flauta y guitarra, y aún otra más para flauta y vibráfono, estas tres últimas de Codina.
4. Véanse las citas de estos versos en *Papeles autobiográficos* de Montsalvatge (*op. cit.* p. 51), y en *Xavier Montsalvatge* de Enrique Franco (*Artistas españoles contemporáneos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975; pp. 27-28*).

«Guadalupe, estoy perdido,  
 rendido de amor.  
 Tu pelo me ha enamorado,  
 rizado. Y su olor.  
 Quiero que me des un beso,  
 y otro beso, y otro más.  
 Quiero que nos columpiemos  
 y hasta nos tratemos con intimidad.  
 Señorita Epaminondas  
 cuán hondas que son  
 las palabras que traen loco  
 a mi co-corazón.  
 Abra su merced un pecho  
 que me ha hecho tan feliz  
 y veré la gracia adulta  
 que apenas oculta  
 su sobrepelliz».

El itinerario continua en la obra que lleva por título *Ritmos*, compuesta a petición de la pianista María Canals y estrenada por ella el 10 de noviembre de 1942; posteriormente el tema sería aprovechado en el último movimiento del *Cuarteto indiano*. Pero sin perder el hilo argumental retomamos el momento en el que Montsalvatge reconoce sentirse atraído, sin saber por qué, hacia la poesía y la música americana, un episodio que en su autobiografía no se recoge hasta el capítulo séptimo, cuando en realidad ha debido estar presente desde mucho antes. Por casualidad le llega a las manos un breve libro del escritor uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros*, donde se aprecian reminiscencias de García Lorca junto a pinceladas del colorismo colonial. Pereda Valdés, *negrista* de inclinación nacional, dedicó una especial atención en sus textos al hecho social, y a partir de 1929 se iniciaron sus cantos al negro «no como figura histórica sino como elemento vivo de los campos y ciudades»<sup>5</sup>, siempre persiguiendo esa forma estética rigurosa que caracteriza la poesía uruguaya de la época. A partir de él llega Montsalvatge al *Mapa de la poesía negra americana* de Emilio Ballagas, donde se recoge el conocido texto de Pereda Valdés «Canción de cuna para dormir a un negrito». El compositor no cita la referencia bibliográfica, de manera que no es fácil acceder al texto aludido; no obstante en la *Antología de poesía negra hispano-americana* de este mismo autor, publicada en 1935, se contienen los mismos poemas. A los textos allí compilados, sonoros, vibrantes, intensos en su contenido, acompaña un análisis que no por sucinto carece de valores definitivos en la revelación sin amputaciones del significado de un proceso de intercambio cultural de profundo entronque racial. Un proceso que dio sus frutos en una apasionada relación entre dos mundos. Lo

5. E. Anderson Imbert: *Historia de la literatura Hispanoamericana (II. Época contemporánea)*. Fondo de Cultura Económica. Mexico 1974; p. 212.

ignorado se tornó elemento de primera necesidad, mientras la atracción por lo desconocido hizo valer sus aspectos más recónditos, los más sensibles tanto desde el punto de vista ideológico como político, al margen de ciertas malicias intelectuales impostadas.

A la literatura de vanguardia se la conoce en Cuba como «de avance», pues fue a través de la *Revista Avance* como se dieron a conocer allí muchos de sus textos desde 1927. Las corrientes surgidas a medio camino entre lo vanguardista y lo político fueron al menos cuatro: una poesía pura, representada por Eugenio Florit entre otros, una poesía social, de la que Nicolás Guillén es sin duda máximo representante, poesía negra tiznada de un espíritu fluctuante de lo histórico a lo lírico y poesía trascendentalista, representada por Lezama Lima. Claro que se dan casos de poetas que frecuentan varias de estas tendencias, entre ellos el propio Emilio Ballagas (1908-1954), que atraviesa etapas dedicadas a la poesía de tipo amoroso, religioso y especialmente sobre la vida de los negros en *Cuadernos de poesía negra* de 1934. De manera que hubo en Ballagas, como afirma Anderson Imbert, «una poesía de sensualidad verbal, una poesía pura, una poesía de tema negro. Como otros poetas de su mismo país, de su misma tendencia, de su mismo tema, de su misma generación, Ballagas, al hacer poesía negra, hace sonar las pepitas de sus palabras-maracas o inventa vocablos cascabeleros y al final, más que poesía, oímos balbuceos, interjecciones, repiques de tambor, ritmos onomatopéyas, estímulos melódicos a los reflejos condicionados de una coreografía popular»<sup>6</sup>. De Ballagas toma Montsalvatge el texto para una Nana, dudosamente fechada en 1946, que el poeta de Camagüey tituló «Para dormir a un negrito»:

«Dórmite, mi nengre,  
 drómiti, ningrito.  
 Cimito y merengue,  
 merengue y caimito.  
 Drómiti, mi nengre,  
 mi nengre bonito.  
 ¡Diente de merengue,  
 bamba de caimito!  
 Cuando tú sia glandi,  
 va a sé bosiadador...  
 Nengre de mi vida,  
 nengre de mi amor...  
 (Mi chiviricoqui,  
 chiviricocó...  
 ¡Yo gualda pa ti  
 tajá de melón!)  
 Si no calla bamba  
 y no limpia moco,

6. *Ibid.* pp. 178-179.

le va' abrí la puetta  
 a Visente e' loco.  
 Si no calla bemba,  
 te va' da e' gran sutto.  
 Te va' a llevá e' loco  
 dentre su macuto.  
 Ne la mata 'e güira  
 te ñama sijú.  
 Condío en la puetta  
 etá e' tatajú...  
 Drómiti mi nengre,  
 cara 'e bosiador,  
 nengre de mi vida,  
 nengre de mi amor.  
 Mi chiviricoco  
 chiviricoquito.  
 Caimito y merengue,  
 merengue y caimito.  
 A'ora yo te acuetta  
 'la maca e papito  
 y te messe suave...  
 Du'ce..., depasito...  
 y mata la pugga  
 y epanta moquito  
 pa que due'ma bien  
 mi nengre bonito»<sup>7</sup>.



Dotada de rasgos musicalmente tan atractivos, no es de extrañar su éxito, como también lo fue el estreno de la *Canción de cuna para dormir a un negrito*, compuesta sobre un texto del uruguayo Pereda Valdés, «un rubio hijo de godos - como lo define Alberto Zum Felde - que no tiene más vínculos con la negrería que el de una rara simpatía espiritual». La primera audición fue ofrecida por Mercé Plantada en el Ateneo Barcelonés junto al pianista Pere Vallribera el 18 de marzo de 1945. Aunque Montsalvatge afirma que no había calculado escribir otras melodías sobre el mismo tema, lo cierto es que lo hizo, y el potencial de sugerencias que contenía la poesía antillana parece que tiene mucho que ver con su decisión de poner música a otros poemas como *Chévere* y *Canto negro* del cubano Nicolás Guillén, el mayor poeta negro de lengua española<sup>8</sup>.

7. Emilio Ballagas: *Antología de poesía negra*. M. Aguilar. Madrid, 1935; pp. 53-54. Merece la pena detenerse en la expresión poética que revela la metamorfosis de un negro africano en el negro americanizado no exento de cierta nostalgia racial.

8. Así lo define Dario Puccini en «Introduzione alla poesia di Nicolás Guillén»: «La prima, piú corrente e sarei tentato di dire piú corruva definizione con cui viene designata la personalità letteraria di Nicolás Guillén è quella di *maggiore poeta negro di lingua spagnola*». *Nicolás Guillén. Canti cubani*. Editori Riuniti. Roma, 1961; p.7.

De toda la poesía antillana la más diferenciada del resto es justamente la poesía negra. «El folklore es riquísimo en viejos ritmos y temas afroantillanos pero sólo de 1925 en adelante todo eso adquirió valiosa significación estética. El estímulo vino de Europa. Las investigaciones afrológicas de Leo Frobenius; la negrofilia de París en la pintura de los «fauves», expresionistas y dadaístas, en la literatura, en el ballet; algunos ejemplos de arte negrista en los Estados Unidos; el uso de lo gitano, lo afro, lo folklórico, que en España hicieron García Lorca y otros, indicando que el tema negro era una moda en los años del ultraísmo. La realidad racial y culturalmente negra de las Antillas favoreció la moda. Más aún: en las Antillas fue menos una moda que un autodescubrimiento. Que el estímulo viniera de la literatura europea explica la sorprendente calidad poética de Nicolás Guillén, Palés Matos, Ramón Guirao o Emilio Ballagas, para sólo mencionar los maestros de una escuela cada vez más concurrida<sup>9</sup>. A la primera selección de textos añadió Montsalvatge el *Punto de habanera* de Nestor Luján y el poema de Rafael Alberti *Cuba dentro de un piano* para integrarlas bajo el título de *Cinco canciones negras*. A partir de aquí, las referencias a temas creados para esta obra de 1945 se extienden por doquier en su producción musical; basta mencionar que el tema de *Chévere*<sup>10</sup> se encuentra incluso en el «Agnus Dei» de su *Sinfonía de Réquiem*, estrenada en 1986.

Otra de las páginas más celebradas de Montsalvatge, entre aquellas que contienen algún elemento de filiación antillanista, es *Spanish Sketch* para violín y piano (1943). *Spanish Sketch* es en realidad una parte del ballet titulado *A la moda de 1912*, fecha que hace referencia a su año de nacimiento. En el ballet se integra esta música que ambienta la acción transcurrida en el estudio de un fotógrafo por donde desfilan varios personajes para ser retratados, incluyendo la escena de un crimen pasional. Se trata de la única música que el compositor salvó de aquel ballet, escrita en ritmo de habanera sobre el que violín y piano van desgranando sus sonidos. Pero el ejemplo más interesante en la línea que ahora abordamos se encuentra en un trabajo colectivo realizado por Xavier Montsalvatge en compañía de Néstor Luján y Josep M<sup>a</sup> Prim, y que finalmente sería publicado en 1948 bajo el título de *Album de Habaneras*. En esencia se trata de un trabajo de campo exhaustivo en el que los autores invirtieron no pocos esfuerzos: una recopilación de canciones cubanas, de las que con posterioridad se seleccionaron solamente veinte de la amplísima variedad interpretada por los marineros de la Costa Brava. Entre las muchas dificultades para su estudio destaca el carácter de oralidad que presenta esta música, unida a las múltiples variantes de signo localista y a la imposibilidad de recoger una grabación de las mismas, por lo que todo el trabajo musical hubo de anotarse manualmente. Estas habaneras «las cantan sobre todo los pescadores que las heredaron de los marineros que navegaban a alta vela a finales del siglo pasado. Las cantaban los obreros de las fábricas de tapones por contaminación y porque a principios de siglo el estilo ardientemente retórico y amoroso de estas canciones gozó de una dilatada boga»<sup>11</sup>. El transcurrir del tiempo fue dejando algunas de ellas en el

9. E. Anderson Imbert; *op. cit.* pp. 187-188.

10. Dedicada al musicólogo portugués Santiago Kastner.

11. Néstor Luján, prólogo al *Album de Habaneras*. Editorial Garna S. A. 1948.

olvido, mientras que otras permanecían en la tradición oral de unos intérpretes que pocos elementos habían conseguido preservar en su versión original.

El proceso de transculturación, tan dilatado en el tiempo, dio como resultado una música sorprendente: «los pescadores adaptaron los ritmos cubanos a su clara manera de sentir. Y esta única manera de sentir la música en el bajo Ampurdán es la sardana. Así, pues, estas habaneras evanescentes, lánguidas y sensuales, de una sensualidad láctea y extasiada con un trémolo de senos de mulata, cayeron dentro del canon concreto, preciso y luminoso, de la sardana»<sup>12</sup>. Se produjeron en este mismo proceso algunos fenómenos muy curiosos tanto en relación con las melodías primigenias como especialmente con los textos poéticos, escritos en una lengua que los marineros catalanes no hablaban habitualmente, por lo que la recopilación del *Album* poco tiene ya que ver con unas músicas y letras de indudable calidad original. Pero su mayor valor, como expone Luján en el prólogo a esta obra, es que con toda probabilidad se trata del único lugar del mundo en el que siguen siendo folklore vivo, conservando «una razón vital de existir. Y lo más paradójico es que se conservan en una región en la cual no se habla apenas en castellano y el poco que se habla no es desde luego el pomposo y literario castellano de estas canciones». Como ejemplo ilustrativo se cita la versión de Pep Gilet sobre la famosa habanera «Tecla», cuya música y letra escribiera don Eugenio Alvarez Fuentes, que el marinero de Llafranc cantaba así: «Tecla, se llamó la mulata que yo quemelaba (sic) con sal...». Ante el comentario espontáneo de Prim advirtiéndole que «quemelaba» no significaba nada en ninguna lengua, éste respondió: «¡Vaya si no! Que me lava con sal; la mulata que me lavaba con sal». Conviene añadir aún que resulta difícil el acceso a la publicación original que reúne las músicas de Montsalvatge, los textos de Luján e ilustraciones de Prim, tomando en consideración que solamente se editaron quinientos ejemplares, inmediatamente agotados, por lo que la obra se ha convertido en una pieza de colección para bibliófilos.

Posteriormente Montsalvatge proseguirá en esta línea con el ya mencionado *Cuarteto indiano* y *Poema concertante* de 1951, *Caleidoscopio* (1955) y *Lullaby* (1957), versión para piano y violín que el propio compositor realizó de su ya famosa *Canción de cuna para dormir a un negrito*, un prodigio de musicalidad que brota de las sonoridades subterráneas, de los sonidos negros de la poesía antillana. Siguen las *Tres danzas concertantes* (1960), *Sketch* (1966), *Allá en mi Cuba* para coro a capella (1969) o *Concertino 1+13*, una obra compuesta a petición del Festival Internacional de Música de Barcelona en 1975, cuyo título responde a la presencia de un violinista acompañado de otros trece instrumentos de cuerda. Completan la relación el *Concierto capriccio de 1975*, la *Fantasia sobre un coral luterano* (1979) y la *Fantasia para guitarra y arpa* (1983). En todas estas obras existen referencias explícitas del espíritu antillano que, siempre exótico para algunos oídos, festivo o misterioso, a veces expresión de sufrimiento, otras nostálgico e incluso grotesco, pero siempre evocador, denota la gran expresividad que los sonidos pueden desarrollar allí donde la palabra deja de significar para hacer que la música sea su única imagen.

12. *Ibid.*

## Leonardo Balada: América mediterránea

Desde su etapa de formación, el contexto en el que va perfilándose el trasfondo estético de Balada (Barcelona, 1933) se desenvuelve entre el mundo catalán de los primeros años de estudio en el Conservatorio del Liceo barcelonés y el americano de su segunda etapa, desarrollado sobre todo en el New York College of Music y en la Juilliard School de Nueva York, donde finaliza los estudios de composición y dirección de orquesta. Durante estos años tiene como profesores a Vincent Persichetti, Aaron Copland, Norman Dello-Joio, Alexander Tansman e Igor Markevitch, todos ellos nombres de primera línea y nivel internacional en la música de nuestro siglo. Hablamos por tanto de una línea de creación que aún siendo susceptible de interpretarse como heterodoxa contiene dos realidades perfectamente compatibles. Tanto el contexto americano en que despliega su actividad musical desde hace más de cuarenta años, como la voluntad de preservación de sus raíces mediterráneas, han tenido la oportunidad de convivir en su expresión sonora. Quizá por ello sea éste uno de los ejemplos más claros de hibridación sonoro-cultural que pueden encontrarse entre los compositores que configuran la historia de la música española de la segunda mitad de siglo.

Coincidiendo con la fecha en la que finaliza los estudios en la Juilliard School, año 1960, el compositor barcelonés lleva a cabo una primera e importante colaboración con Salvador Dalí, a quien conoce precisamente en Nueva York: un trabajo de carácter satírico sobre el pintor Pier Mondrián concebido por Dalí y realizado conjuntamente para la televisión americana; en 1967 nuevamente protagonizarían juntos otro proyecto, en esta ocasión un «happening» en el Lincoln Center. Las actividades en el ámbito docente de aquel país pronto se multiplican: trabaja como profesor en la Walden School, en la United Nations International School, y también como compositor-residente en el Aspen Institut antes de trasladarse definitivamente a la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh, donde ya en 1970 comienza su dedicación como profesor de composición y en la que continua hasta nuestros días como catedrático de esta especialidad.

Inicialmente su trayectoria se muestra al margen de las tendencias y caminos emprendidos por sus coetáneos, que entonces optan en muchos casos por las rutas europeas, especialmente hacia París o Darmstadt. Tampoco la práctica dodecafónica (casi obligada en esos años) resulta atractiva para él, de manera que la opción de abandonar el continente va a resultar al fin un riesgo sobradamente compensado por la posibilidad de acercarse a otros lenguajes; en un primer momento a través del magisterio de Copland, Markevitch o Persichetti, quienes le enseñaron, según afirma él mismo, a estar enterado de todo cuanto sucedía en la música de su tiempo, sin que por ello se sintiese obligado a filiaciones que con frecuencia se convierten en verdadero sectarismo.

Entre los años 1956 y 1960 Balada atraviesa un proceso que no es ya exclusivamente de perfeccionamiento en la composición, sino de absorción de un mundo culturalmente distinto. Este concepto de lo «distinto» culturalmente nos lleva a reflexiones como las enunciadas por Josep Martí en su artículo «Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual»; reflexiones en torno a la pluriculturalidad a través del fenómeno musical, al

multiculturalismo, que pueden enfocarse desde una perspectiva neutra, como es el fenómeno de contacto entre culturas distintas, o bien desde una visión más específica, entre las que pueden darse dentro de un mismo estado. Se sugiere así la idea del *melting pot* o integración total que se da en Estados Unidos, implicándose en ello «una ideología, como discurso y como conjunto de prácticas y políticas<sup>13</sup>». Esta idea de pluriculturalidad que sugiere la existencia de un marco real de libertad, permite en el caso que nos ocupa la actitud receptiva que se da en relación al proceso de asimilación de valores culturalmente exógenos hasta entonces, en convivencia con aquellos que le vinculan a sus orígenes españoles y más aún a sus raíces catalanas.

Aunque es cierto que Balada nunca se ha reconocido en la imagen del músico americanizado que han querido ver algunos, no lo es menos que su decisión de involucrarse totalmente en la vida musical de América ha revelado una gran capacidad de integración, una integración a la que su música no puede -tampoco lo evita- escapar. Ya en 1966 realiza su primer contrato editorial con la General Music de Nueva York, dedicada a la música contemporánea, y a partir de este momento comienza a caminar con gran soltura e independencia estética. Prescindiendo de elementos melódicos y armónicos en sentido tradicional, trabajando sobre elementos espaciales, se inicia un periodo que puede sintetizarse en sus propias palabras: «Había encontrado mi propio lenguaje, concebido a base de conceptos espaciales, de puntos, líneas, efectos electrónicos recreados con instrumentos, contrastes dinámicos extremos, texturas densas, siempre bajo un ritmo o pulso preponderante, desechado por los compositores del momento, desde Xenakis a Penderecki. Era una música que clamaba el drama, la sensualidad y el impacto emocional, de gran teatralidad, concepto excomulgado en el mundo del post-Webern. Ya no existían ideas temáticas, ni armonías reconocibles ni formas tradicionales. Tampoco existían despliegues fríos y calculados como los que escuchaba casi a diario en conciertos ofrecidos en el MacMillan Theater de la Universidad de Columbia, en el alto-Oeste de Manhattan, centro-mirador de las músicas del momento. Este nuevo paso constituyó para mí una victoria de amor propio, el encontrar mi propia voz en el mundo de la vanguardia del momento»<sup>14</sup>.

El estudio de las obras que integran su catálogo en el periodo inmediatamente posterior -entre ellas un *Concierto para piano y orquesta* de 1964, *Concierto para guitarra y orquesta* de 1965 o *Geometrías nº1* de 1966 - revela un proceso que le lleva a implicarse en la asimilación de conceptos tales como identidad y etnicidad. Este será el origen de una obra más simbólica que programática, la *Sinfonía en negro (Homenaje a Martin Luther King)* compuesta en 1968; en ella las reminiscencias afro-americanas se mezclan con la línea vanguardista del Balada de la primera etapa, mientras que los elementos simbólicos quedan reflejados en los cuatro movimientos: *Oppression*, *Chains*, *Vision* y *Triumph*. La importancia de esta obra radica en el sentido que se le da a la conjunción entre lo contemporáneo y lo

13. Josep Martí: «Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical». *Música Oral del Sur* nº3, Granada 1998; pp. 127-146.

14. Leonardo Balada: «Perfil de mis andanzas compositivas». *Escritos personales* (inéditos, cedidos por cortesía del compositor). Pittsburgh, mayo 1997.

étnico-tradicional, y sin duda en el germen que hace presentir la reaparición de lo étnico en su próxima obra, la cantata *María Sabina*. Camilo José Cela es el autor del texto para esta obra compuesta en 1969 y portadora de valores étnicos muy fuertes. Dichos valores se hallan representados en la figura de una hechicera indio-mexicana. Basada en hechos reales, narra la historia de María Sabina, sacerdotisa del antiguo culto pagano condenada por su pueblo, así como la defensa que ella misma hace de sus prácticas. La María Sabina real vivía en Oaxaca, y de hecho fue objeto de diversos estudios y artículos que analizaron su caso desde el punto de vista antropológico: una mujer a la que el pueblo condena a morir del mismo modo que anhela besar con veneración su túnica. Una obra de importante trasfondo ideológico-dramático que causó gran impacto en su estreno en el Canergie Hall de Nueva York en 1970. El interés por temas de la América hispana continuará aún en 1974 con la cantata para narrador y orquesta *Ponce de León*, basada en la figura del descubridor. Entre 1975 y 1981 se desarrollan un grupo de obras que semejan un crisol en el que se vierten homenajes sonoros a las músicas de su entorno catalán de juventud y a la música española más tradicional. En 1975 compone *Homenaje a Casals* y *Homenaje a Sarasate*, ambas estrenadas por la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. La primera de ellas se basa en el «canto de los pájaros» - melodía catalana que Casals acostumbraba a interpretar al final de sus recitales - y la segunda sobre un ritmo inspirado brillantemente en el «Zapateado» para combinar valores tradicionales y nuevos. El estreno de esta última obra mereció un interesante artículo en *High Fidelity/Musical America* que además de ensalzar su capacidad de evocación del sabor español mediante estructuras nuevas, pone de relieve hasta qué punto la creación musical de Balada ha encontrado ya en esa fecha un lugar propio en el contexto musical americano<sup>15</sup>. En esta misma línea se desarrollan *Four Catalan Melodies* de 1978, escritas para guitarra por encargo de Andrés Segovia, y la *Sardana* de 1979, una versión libremente tratada de la danza nacional de Cataluña que mereció el siguiente comentario publicado en el diario *Pittsburgh Press*: «It's all as sunny, colorful and irresistible as a Spanish fiesta». También se estrenó con gran éxito *Quasi un pasodoble* (1981), una fantasía musical basada en los ritmos del pasodoble que en palabras del crítico de *The New York Times* podría haberse subtítuloado «Claude Debussy lleva a Charles Ives a una corrida de toros». El comentario no deja de ser además de anecdótico interesante por las líneas dedicadas a subrayar la importancia de saber manejar con destreza y sensibilidad un material aparentemente banal, algo que Donal Henahan relaciona con la práctica habitual tiempo atrás en algunos otros compositores como el mexicano Silvestre Revueltas<sup>16</sup>. Al año siguiente, como si se

15. «*Zapateado* is one of those heel-stomping, hand-clapping, finger-snapping dances, and Balada preserves the Spanish flavor throughout the shifting patterns. The work swirls wildly through many different tonalities but the melody, flavor, and thrust are never lost because the music is propelled so strongly by the powerful, throbbing rhythms». C.A.: «Pittsburgh Sym.: Balada Premiere», *High Fidelity/Musical America*, August 1976.
16. «This listener also was put in mind at times of Revuelta's, the Mexican composer who used popular Latin material as raw material for some striking pieces a generation or so ago. Mr. Balada, while referring now and then to the most modish style, knew how to keep his audience involved with this piece by always providing either a melodic or a rhythmic line that could easily be followed. The worst contemporary composers seem not to know that some such balancing acts are necessary in any listenable piece of music» (Donal Henahan: «Philharmonic: Lopez-Cobos Conducts Premiere», *The New York Times*, Thursday, November 25, 1982).

tratase de una misma vía pero ahora en dirección contraria Balada compone *Quasi Adelita*, casi al mismo tiempo que su primera ópera, *Hangman, Hangman!*, con texto en inglés del propio autor. La idea sobre la que descansa no puede ser más reveladora del proceso que estamos describiendo, pues toma como inspiración una canción de cow-boys para ilustrar un escenario que nos sitúa en el ambiente del Far-West. Un tema de apariencia trivial que en realidad contiene una fuerte crítica social a través de la sátira del protagonista del oeste americano, y que tendrá su continuación en una ópera de 1997, *The Town of Greed* también sobre un texto suyo y que subtitula «A cartoon tragi-comic chamber opera».

En este proceso mencionaremos por último *Zapata: Imágenes para orquesta*, de 1987, surgida a partir de la ópera homónima que Balada compone en 1984 sobre textos de Tito Capobianco y Gabriela Roepke. El tema de la ópera gira en torno a la figura de Emiliano Zapata, personaje principal junto al de Josefa, y adopta tintes históricos que arrancan del cortejo fúnebre de mujeres que llevan flores a la tumba de Zapata mientras entonan un corrido, para trasladarse retrospectivamente a diversos episodios de la vida del héroe hasta concluir con su muerte a manos de los soldados de Guajardo. Tanto en la ópera como en las imágenes para orquesta Balada reúne y combina con acierto los sonidos más novedosos junto a los sonos de páginas tan famosas como *Adelita*, *La cucaracha*, *Jarabe*, *la Marsellesa* o *la Internacional*, tratadas todas ellas con tintes modernistas que se prolongan en otros temas de creación propia, aunque asimismo inspirados en melodías del folklore mexicano. Llegados a este punto cabe preguntarse cómo es posible interpretar estas secuencias de música popular introducidas en algunas de las páginas mencionadas, como *Zapata: Imágenes para orquesta*, *Hangman, hangman!* o *Quasi Adelita*. Cómo entender la presencia estructural de elementos de procedencia popular en un discurso original de signo opuesto. Gillo Dorfles ofrece una teoría propia sobre el tema al abordar el problema de las relaciones entre música culta y música de consumo; afirma que «entre un Boulez, un Pousseur, un Stockhausen, un Berio, un Nono y las canciones cantadas por Rita Pavone, por Celentano, por Bobby Solo - cita ejemplos italianos que hace valer igualmente para Francia o Estados Unidos - no hay ningún punto de contacto; es más, introducir en la música «de consumo» elementos de la música culta resultaría inconcebible, y ni siquiera sería advertido como formando parte del tejido musical»<sup>17</sup>. De este modo, la presencia de sonidos populares en un contexto serio sólo tiene según Dorfles una «eficacia blasfematoria o existencial» pero no una eficacia musical. Admite en cambio que la ósmosis sí se produce en el *pop-art* figurativo; el todo unitario o *gestalt* que se produce en el collage pictórico nunca se repetirá en el collage musical, es decir que en la música el divorcio entre estos elementos es mayor que en cualquier otra forma artística.

17. Esta teoría, recogida por Dorfles en *Nuevos ritos, nuevos mitos* (Lumen. Barcelona 1969; pp. 219-221), viene ilustrada con el ejemplo del *Teatrino* de Giuseppe Chiari, ofrecido en el Fuerte Belvedere (Florence, 1964) con motivo de la convención «Arte y tecnología». Sin embargo dicho ejemplo no llega a sostener claramente la teoría, teniendo en cuenta que se refiere a un espectáculo escénico-musical en el que, en un determinado momento, se introduce un fragmento de una «canción de consumo» suministrada desde el escenario por un pick-up. No queda claro, pues, en qué consistiría el tejido musical original ni el por qué de la escisión estructural de elementos.

Pero la manera de interpretar las músicas que como éstas experimentan un proceso de transculturación, estas músicas de uno u otro modo «intervenidas» -un término harto frecuente en el arte plástico con respecto a soportes tradicionales en esencia alterados- revelan lo que Martin Stokes ha tratado de sintetizar en sus postulados sobre etnicidad, identidad y música: «Music is clearly very much a part of modern life, and our understanding of it, articulating our knowledge of other peoples, places, times and things, and ourselves in relation to them. Music does not then simply provide a marker in a prestructured social space, but the means by which this space can be transformed», teniendo presente que el mayor problema se presenta en cuanto se menciona la cuestión de la etnicidad: «Ethnicity is perhaps the more problematic word. Ethnicities are to be understood in terms of the construction, maintenance and negotiation of boundaries, and not on the putative social 'essences' which fill the gaps between them. Ethnic boundaries define and maintain social identities, which can only exist in *a context of opposition and relativities*»<sup>18</sup>. En un contexto definido en términos de parentescos y oposiciones, no resulta difícil descubrir las identidades personales en virtud de raíces sólidas, aun en su heterogeneidad, tanto en el caso de Leonardo Balada como en el de Xavier Montsalvatge. Reconocerse y aceptarse en ellas es algo que aún no ha llegado a adquirir el rango de planteamiento definitivo; y es a partir de aquí desde donde la antropología musical tendrá un amplio campo sobre el que trabajar en el futuro.

---

18. Martin Stokes (ed): *Ethnicity, Identity and Music*. Berg. Oxford/New York, 1997. Cita Stokes a M. Chapman, M. McDonald y E. Tonkin en su introducción a *History and Ethnicity*. Routledge. London 1989.