

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS

SALUTACION

DEL
ILUSTRISIMO SEÑOR DON JUAN ALFONSO GARCIA

EN EL ACTO DE SU RECEPCION ACADEMICA Y

CONTESTACION

DEL
ILUSTRISIMO SEÑOR DON EMILIO OROZCO DIAZ

EN LA SESION PUBLICA EXTRAORDINARIA DEL 24 DE MAYO CON
OFRECIMIENTO Y RECITAL DE LA OBRA *CAMPANAS PARA FEDERICO*



GRANADA

1974

© DISCURSOS. Editado e impreso en la imprenta del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada a expensas de la OBRA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE GRANADA. Un.Gr.70.74.21, Dep.Leg.Gr.137.1974. *Printed in Spain.*

S A L U T A C I O N
del
ILMO. SR. D. JUAN ALFONSO GARCIA

EXCELENTISIMOS E ILUSTRISIMOS SEÑORES
SEÑORES ACADEMICOS
SEÑORAS Y SEÑORES

No es sólo un deber de elemental cortesía el que me obliga comenzar agradeciéndoles su benévola invitación a formar parte de esta excelentísima agrupación: es ante todo un profundo y sincero reconocimiento. Les confieso que la noticia de haber sido propuesto y elegido por ustedes me produjo una cierta perplejidad, por lo que en sí tenía de sorpresa y por estimar que mis méritos no guardan relación con los que concurren en cada uno de ustedes. Pero, a la vez, experimenté una íntima complacencia: la elección para miembro numerario de esta Real Academia de Bellas Artes de NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS significa para mí la más honrosa recompensa a la modesta labor artística que he realizado hasta ahora como compositor y organista, y el más noble aliciente para el futuro.

Me han elegido para ocupar la vacante de don Angel Barrios. Hubiera deseado dedicar estas palabras a exponer la significación de su obra en el marco de la trayectoria musical española precedente a la segunda guerra europea. Las ocupaciones me han impedido, por el momento, llevar a cabo este trabajo. A juicio mío, Angel Barrios ocupa un puesto

análogo en muchos sentidos al de Federico García Lorca -sin entrar en distingos de talentos y talantes-

El resurgir de la música española, antes incluso del glorioso despegue de Isaac Albéniz, está construido sobre un trasfondo obsesivo de *rasgueo* guitarrístico. La aspiración final de esta trayectoria se alcanza de manera definitiva y universal con la "Fantasía Baetica" de Manuel de Falla. Pero, en otro aspecto -de cara a *lo popular*, diría-, consigue su objetivo en la obra guitarrística de Angel Barrios. Y, en este sentido, aún está por ser conocida y reconocida la personalidad del músico granadino.

No tuve la suerte de tratarle personalmente. Tampoco conozco, pues no se me ha presentado la oportunidad, su obra lírica -la zarzuela "Granada mía", las óperas "La Romería" y "El Avapiés", compuestas en colaboración de Conrado del Campo-, ni su obra sinfónica -"Coplas de Soleá", "Danzas gitanas", "Una copla en la fuente del Avellano"-, con excepción de la ambiciosa "Zambra en el Albaicín" que nos ofreció hace algunos años la Orquesta Nacional durante el festival granadino. Pero sí he tenido ocasión de apreciar sus obras para piano y, sobre todo, para guitarra. En éstas se percibe la palpación de la más fina esencia popular, la más pura ascendencia de un pueblo que lleva el sentir musical a flor de piel y en el hondón del alma. Pienso que es éste el mayor mérito de Angel Barrios: haber permanecido músico del pueblo y para el pueblo sobre su acreditado bagaje de aristocracia musical. Lo que se manifestaba, hasta última hora, en su mismo modo y manera de hablar. Aquella fina sensibilidad musical que supo poner como distintivo supremo del glorioso "Trío Iberia", que hizo las delicias de Albéniz en París. Sensibilidad que traspasaba su natural simpatía y

cordialidad, sin cuyo aporte fácilmente se hubiera puesto en peligro la residencia de Manuel de Falla en nuestra ciudad.

Y ahora permítanme ustedes unas breves reflexiones sobre mi elegía "Campanas para Federico".

Hablar sobre una obra musical resulta inquietante y arriesgado, supuesto que la música trasciende la palabra. Ocurre algo así como cuando intentamos apresar el agua entre las manos. Se pueden formular toda una serie de teorías y comentarios en torno a la música, pero la substancia musical se nos escapa, siempre queda más allá, quizá en la región de lo inefable. Esta dificultad se agiganta si se trata de obra propia. Resulta más fácil, y más cómodo, apreciar debidamente los ojos ajenos, a los que vemos, que los propios, con los que vemos. La obra propia tiene una transparencia tal que es imposible *mirarla* sin un previo proceso de despersonalización, lo que no siempre se consigue. Por supuesto, soy consciente de estas limitaciones y pido excusas.

La presente Elegía nació en dos épocas algo distanciadas entre sí. La primera parte -que incluye los apartados A, B y C de la partitura- vió la luz en enero-febrero de 1970; la segunda parte -apartados D y E-, en julio-agosto de 1971. Casi año y medio de intervalo. Esta circunstancia pudo arriesgar la unidad estilística de la obra, sobre todo si se tiene en cuenta que durante dicho intervalo estuve ocupado en otra obra, de proporciones y objetivos bien distintos, que hizo evolucionar de manera notable mi pensamiento musical. Se trata del *Salmo 84. Salvación: Justicia y Paz*, para soprano, recitador, dos coros, dos grupos de viento, metal y cuerda. Aún así, esta Elegía presenta una clara unidad de estilo, debido a que en la

segunda etapa de creación no añadí prácticamente nuevos medios expresivos, limitándome a utilizar los ya empleados en la primera fase. Con una excepción: la parte final del apartado D, al que más adelante haré referencia.

La idea motriz de esta Elegía fue rendir tributo personal e íntimo a Federico García Lorca. Con anterioridad, había musicalizado un pequeño poema suyo -"Paisaje"- para la revista "Litoral". En esta ocasión, en lugar de apoyarme en un texto lorquiano, preferí utilizar un poema de Rafael Guillén, a quien tan vinculado me siento, tomado de su libro "Cancionero-Guia para andar por el aire de Granada", del capítulo o apartado "Elegías granadinas". El poema elegido está escrito con una fina plasticidad y un marcado acento musical, cuya intención es manifiesta desde el subtítulo: "Elegía en "Tan" menor", lo que debía facilitar considerablemente mi tarea.

Concebí la obra como música de *cámara*, destinada a la intimidad tanto por los medios expresivos de que hago uso, como por la manera de utilizarlos, por la actitud exigida en los intérpretes (como solistas todos ellos) y por la que se presupone en el oyente. Está compuesta para soprano, triple cuarteto de voces graves y dos pianos. En la última parte se hace uso de un equipo de magnetófonos para reproducir el canto de la soprano de forma que quede arropado por el eco de su propia voz como único acompañamiento.

Antes de proseguir este comentario necesito manifestar que nunca he sentido vocación de vanguardista, en el sentido que se suele dar hoy a la palabra. Ni experimento el atractivo de utilizar en mi léxico nuevos timbres o sonidos, ni la preocupación de incorporar nuevas *audacias* a la expresión o

la forma musical. Por el contrario, opino que hoy se hace necesario purificar la *paleta* del músico de cierto lastre extra-musical que se le ha ido acumulando y, lo que considero más urgente, utilizar los nuevos hallazgos en su vertiente estética, no sólo como novedad o dato, lo que en sí carece de valor artístico.

Necesito también advertir sobre la confusión frecuente en el concepto de originalidad. Todo artista, a poco que practique su oficio, se verá acuciado por el deseo de aportar su propia voz a la expresión artística. La originalidad es una aspiración legítima, obligada y exigible. Pero es fácil confundir originalidad con osadía, audacia o pura capacidad de inventiva, con riesgo de los valores estéticos más elementales e incluso poniendo en vilo la misma misión del arte. Se pone la originalidad en los *medios* más que en el *modo*; cuando se trata de una cualidad inherente a la persona, que depende exclusivamente de la más íntima manera de sentir y de expresar.

Manifiesto finalmente que una postura de rechace o ignorancia de los caminos ya explorados en arte no es honrada ni beneficiosa. Pero sí es obligación de cada uno descubrir el propio camino en coherencia con su personal sensibilidad, con la misión del arte en sí mismo y con el momento histórico que le ha tocado vivir.

Según esto, la entidad musical de esta Elegía no contiene novedad alguna en cuanto a los medios en ella empleados; puede que sí la tenga en cuanto al modo de ser utilizados. He intentado, al menos, aportar mi personal manera de sentir. Quizá lo más novedoso sea el tratamiento

del coro de hombres, e incluso la misma grafía musical, del apartado B. A lo largo de toda la obra, los pianos se utilizan casi exclusivamente como instrumentos de percusión, a la manera de Igor Stravinsky en *Bodas* -sin que ello quiera decir que exista otra clase de dependencia de esta obra, a no ser la intención de conseguir una “objetividad sonora” en cierto modo análoga-. El tratamiento de los temas se realiza por *consumación*, no por *elaboración*; es decir, los efectos sonoros se exponen reiterativamente hasta considerar que se ha agotado su valor expresivo o que se ha conseguido el objetivo propuesto. El lenguaje musical utilizado es el que se suele denominar “emancipación de la disonancia” o “atonalismo libre”, no estructurado por *serialismo* alguno. Bien es verdad que existen sonidos que, en cierto modo, se constituyen en foco de atracción tonal y principio generador de sonoridades. Con una excepción: el final del apartado D, donde realizo una clara incursión al campo tonal, haciendo uso, además, de un *discantus* de la más elemental factura contrapuntística. Este diseño ejerció sobre mí un atractivo de tipo obsesivo desde que me puse manos a la obra. Quizá el deseo de olvidarlo provocó la interrupción del trabajo durante año y medio. Al final, comprobé que no había conseguido desasirme de él. Y decidí utilizarlo tal y como lo había concebido desde un principio, aún a sabiendas de que la crítica más indulgente pondrá en duda su oportunidad.

Es en este momento -posiblemente el más intensamente dramático- cuando se inicia una progresiva simplificación de elementos que conducirá al final de la obra. Callan primeramente los pianos. Queda sólo el coro de hombres entonando un elegíaco discanto imitativo en los diversos timbres y regiones de las voces viriles. Por último, la soprano, sin acompañamiento alguno -sólo con el efecto de la

resonancia de su voz, a la manera del canon medioeval, por medio de la reproducción magnetofónica-, canta los últimos versos del poema. Y así concluye la obra, como se consume la llama, con un prolongado canto fúnebre, oscilante y depresivo como un lamento.

Sé que es poco lo dicho. Pero quizá no deba decir más. Entrar en pormenores podría resultar fuera de propósito y lugar. Rozar el terreno de la crítica no me corresponde, ni me sería posible. Son ustedes los que deben juzgar.

Les ruego acepten esta obra como muestra de gratitud y reconocimiento. Muchas gracias.

C O N T E S T A C I O N
del
ILMO. SR. D. EMILIO OROZCO DIAZ

EXCELENTÍSIMOS E ILUSTRÍSIMOS SEÑORES
SEÑORES ACADEMICOS
SEÑORAS Y SEÑORES

Ha querido Juan Alfonso García que sea yo quien le conteste y salude en nombre de nuestra Academia. Apesar de mi incompetencia en la técnica del arte musical —que no puedo suplir con mi afición y entusiasmo por la música— he comprendido que faltando ahora en nuestra corporación un músico y musicólogo, necesariamente la voz que le contestase no podía tener una perfecta consonancia con la suya y menos aún con la composición que nos ofrece como su discurso en frases musicales. Por esto hoy siento doblemente que nos falte nuestro querido don Valentín Ruíz Aznar que le hubiera contestado con el saber y la autoridad de maestro y, además, con la viva emoción de haber sido su propio maestro.

Pero si no me resistí a la petición de Juan Alfonso, fué porque —aparte las tan obligadas como sentidas razones de amistad, cortesía y estima por su persona y personalidad— comprendí que hay en la tan rica e importante producción musical de nuestro nuevo académico un rasgo esencial en sus formas de creación que se une y arranca de lo que es el campo de mi propia actividad crítica. Me refiero al inmenso y elevado campo de la poesía. Juan Alfonso, quizás en

sus más importantes y abundantes obras, ha gustado partir de cimas de ese campo de la lírica para recibir el impulso creador del espíritu y música de la palabra poética. Diríamos que los más altos vuelos de su música se alcanzan sobre las alas de la poesía. Por eso estas palabras mías de saludo me atrevo a pronunciarlas desde ese campo de lo poético en que nos aproximamos los dos; Juan Alfonso como creador y yo como crítico; pero los dos íntimamente unidos en nuestro amor a la poesía.

En la trayectoria de mi amistad con Juan Alfonso hay dos momentos que especialmente recuerdo; uno, ya algo lejano, en que fué a visitarme para afreirme el texto de una de sus obras recientes; otra, años más tarde, cuando, unidos en nuestro entusiasmo por el arte de Alonso Cano, nos reuníamos en la Catedral en los preparativos y primeros actos de la conmemoración centenaria del gran artista, con quien espiritualmente parecía entonces convivir sintiéndose racionero como él y desarrollando también en buena parte su obra dentro del grandioso templo. Nunca olvidaré cómo, junto a don Manuel Casares, se afanaba instalando la pequeña exposición de las obras del genio granadino en la Sala Capitular y Oratorio de la Catedral. Recuerdo muy bien el momento de emoción que compartimos, cuando colocábamos sobre su pedestal la pequeña Inmaculada de la Sacristía.

Pero antes de esas dos fechas yo había tenido la suerte de conocer a Juan Alfonso; nos encontrábamos algunas veces de regreso a casa en nuestro barrio de La Quinta, antes de que éste fuese bloqueado por las apretadas masas de cemento que hoy lo ahogan; cuando nuestra mirada podía descansar en los transparentes blancos y azules de nuestra Sierra Nevada, cuando el campo se acercaba hasta la Avenida y el fresco olor

de los habares en flor nos hacía sentir la llegada de la primavera. En esos breves encuentros ya habíamos hablado de nuestras preferencias en poesía. Por esto yo sabía su entusiasmo por los poemas de San Juan de la Cruz y que alguno de ellos había sido tema para su creación musical. Ese fué el motivo de que una tarde viniese a entregarme el precioso manuscrito musical del inquietante y misterioso *Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fé*. Estaba fechado el 24 de Noviembre de 1959, festividad del Santo Carmelita, y me lo dedicaba reconociéndome “gran amante de San Juan de la Cruz”. Confieso que recibí un íntimo y profundo placer y que fué aquel uno de los momentos en que más he lamentado no poder leer con facilidad una partitura. ¡Cuánto hubiera gozado escuchar en mi interior, como *música callada*, las misteriosas palabras de la canción del místico poeta levantadas por las notas del joven músico!

Para mí la decisión de Juan Alfonso, de hacer cantar los versos del gran Santo poeta, tenía un especial interés y emoción como crítico y comentador de los mismos. Desde hacía varios años venía sosteniendo -con razones estilísticas y testimonios documentales- que la poesía de San Juan de la Cruz no la podemos valorar como cualquier otra poesía culta de la época moderna. La poesía del Santo brotó y vivió como canto dentro del ambiente conventual carmelitano. Los versos en que el místico poeta condensaba una doctrina y un desbordamiento de su sentir, expresando la emoción de la huella que en su alma había dejado el paso del Amado, se habían seguido cantando por quienes experimentaban en su interior el mismo goce del amor espiritual. Sin considerarlos como canto no es posible comprender su emoción íntima ni la concreta realización estilística, pues tanto la trascendencia

de su sentido místico como el goce sensorial que lo sugiere está logrado por la especial valoración de la palabra como vibración de materia; esto es, en su riqueza sonora y musical.

La creación musical de Juan Alfonso García suponía, así, el desarrollo o plena realización del sentido íntimo y material de la poesía del Santo. Pero, además, en su arranque, se había dado otro coincidir con la actitud del Santo poeta, en su contemplar los elementos de la naturaleza, para *tratar de las cosas espirituales y divinas*. De esta manera surgió en el gran carmelita su vocabulario poético y místico. Sus símbolos preferidos responden a las realidades de la naturaleza especialmente gustadas. Así se erigen los dos símbolos centrales de su doctrina mística, la *fuelle* y la *noche*, los que corresponden al lugar y la hora preferida por San Juan de la Cruz para hacer su oración. Son estos dos símbolos los que se unen íntimamente en este cantar musicalizado por Juan Alfonso García. Pero, he aquí que el proceso de inspiración y creación musical en éste obedeció en cierto modo a un sentido paralelo. En el manuscrito que cuidadosamente guardo de la música del poema, anotó su autor: “la parte musical de esta obra tuvo su origen en la contemplación de una “fonte escondida que mana y corre”, de Sierra Nevada”. Y como me completaba de palabra; fué en una de sus subidas a nuestra Sierra: quedó sorprendido, absorto, ante algo visto por primera vez: el misterioso brotar del agua que silenciosa y continuamente manaba y corría. Ante aquella fuente *escondida*, que se le reveló de pronto como una tan desconocida como viva realidad, se le asociaron inmediatamente los versos de San Juan de la Cruz, pero llevando ya una exigencia musical que le forzaba a convertirlos en canto. Imagen y palabra fundidas actuaron sobre el músico tan decisivamente que aquel mismo día, en el

sosiego de la noche, se entregó presuroso a escribir esas notas que habían comenzado a manar junto a la fuente. Y para que la representación de la realidad poética vivida fuese más plena, la falta de la luz eléctrica hizo que el músico también comenzara a cantar en la auténtica oscuridad de la noche. Así, "*tranquillo e molto espressivo*", evocando, la *noche de los sentidos* de San Juan de la Cruz, fué cantando en su interior: *Que bien se yo la fonte/ que mana y corre/ aunque es de noche.*

No encontró Juan Alfonso la música en el ambiente y tradición familiar; la llevaba dentro; pero su alma musical dormida se despertaría muy pronto a su llegada a Granada. Y cuando se despierta es con el sentimiento pleno del fenómeno musical; no por el goce pasivo del oyente, ni aun del ejecutante, sino por la máxima ambición del compositor. En lo primero que pensó el niño fué en crear, y no música en abstracto, sino canto. Y es que la música como potenciadora del poder de la palabra es lo que en esencia había de guiar la creación y desarrollo de su obra de compositor. Prefiere que su lenguaje musical se ligue a un lenguaje poético.

Creo interesa recordar en ese sentido cómo la primera experiencia sonora musical que le queda de sus recuerdos de la infancia, aún en su tierra natal extremeña, es precisamente la fuerte impresión de extrañeza y sacudida que le causó escuchar un canto en un momento de silencio. El niño, en contra de la prohibición paterna, un día de verano, en la hora del reposo tras la comida, había salido de casa en busca de juego y libertad. Y en la quietud y silencio de esa hora de la siesta, quedó retenido por la penetrante y candenciosa voz que desde una radio cantaba un tango argentino. Esa fuerte impresión producida por el canto en la sensibilidad infantil,

vista hoy con la amplia perspectiva del tiempo, deja de ser simple anécdota, para convertirse en hecho trascendente en la vida del músico: es una de esas extrañas vías que sigue la llamada vocacional, que queda oculta y dormida esperando el despertar de la conciencia del alma musical.

Esto, como dijimos, se produce en Granada en el comienzo de sus estudios en el Seminario. El niño ha sido elegido para formar parte del coro y están ensayando bajo la dirección del profesor y Maestro de Capilla don Valentín Ruiz Aznar, precisamente una obra compuesta por este mismo. Se trata de la composición -a 4 voces mixtas- "Oh Salutaris Hostia". El niño Juan Alfonso siente la atracción por lo que canta, y más aún, cuando sabe que es obra del señor que les dirige; siente el deseo, y decide firmemente, componer también él otra música como la que cantan. La vocación desde ese momento quedó decidida; la vocación del músico y la del compositor; y especialmente atraído por el canto. Y todo ello se le envuelve en un sentimiento de religiosidad. El niño, aún sin saber ni reflexionar, percibe por instinto que en ese mundo de religiosidad en el que comienza a vivir pueden integrarse otros goces y quehaceres como ese de la música, y con ésta la poesía, y en general todo lo bello que descubre y que más le impresiona. De aquí la plenitud de goces que experimenta también cuando contempla la Catedral. Será ésta precisamente la vía por donde el encanto de Granada comienza a atraerle y retenerle. El pequeño seminarista soñaba porque llegase el día de fiesta en que había que acudir al gran templo, mientras que sus compañeros se lamentaban porque ello suponía perder horas de juego. Le deslumbraba la visión de su Capilla Mayor resplandeciente y monumental con sus luminosas vidricas y grandes cuadros y esculturas doradas, que parecía engrandecerse cuando sonaba el órgano,

pues su música, que brotaba misteriosamente, sin ver quien la producía, era como voces angélicas, dulces o potentes, que descendían desde las altas bóvedas y se extendían por las inmensas naves llenándolo todo. Consciente e inconscientemente fué creciendo en el pequeño seminarista el entusiasmo por nuestra catedral -por su Catedral, pues unido a ella iba a quedar quizá para toda la vida- ¡Quién iba a decirle entonces al pequeño seminarista que iba a tener un sitio entre aquellos graves sacerdotes que se sentaban en torno al presbiterio y, sobre todo que sus manos iban a ser las que desde aquel lugar oculto de las tribunas de la nave central, iban a producir aquellas voces del Organo que tanto le emocionaban!

Tras la Catedral, la belleza y atracción de la ciudad se le fué descubriendo al seminarista al mismo tiempo que se adentraba en la juventud. Primeramente le atrajo el Albayzín, cuyas callejas y placetas había de recorrer en sus subidas a la Iglesia del Salvador. La Alhambra, el Generalife y la Sierra se le quedaban entonces como un fondo lejano y luminoso que veía aparecer tras las tapias de los Cármenes, entre los oscuros cipreses, torres y enredaderas. Más tarde cuando ya miraba con ojos y sensibilidad granadina, que asociaba el goce sensorial y el impulso de elevación espiritual, su identificación con el paisaje de la ciudad fué completa, en lo íntimo y recogido y en lo inmenso, lejano y panorámico. El Generalife y los Mártires le impresionan; pero ya el músico adivina tras estos paisajes la sombra de grandes figuras que vivieron y crearon en ellos en insaciable afán de búsqueda de la hermosura de Dios. San Juan de la Cruz y Manuel de Falla, son imágenes que se le asocian a esos lugares que envuelven sensorialmente y que con esas visiones de inmensidad espacial sugieren lo sobrenatural. El conocimiento y admiración por el

gran músico del Carmen de la Antequeruela se lo fué comunicando su propio maestro don Valentín Ruiz Aznar, que, además, será para Juan Alfonso el amigo y confidente y con el que le une también su amor a la ciudad, pues como él parece decidido a vivir, crear y morir en Granada.

En ese progresivo adentrarse en la ciudad - y de adentrarse ésta en él- fueron surgiendo y creciendo otras preferencias por poetas granadinos y por algún otro que, sin serlo, había cantado la ciudad con tanto o más amor que aquellos. Esa poesía le atraerá por sí misma, pero también le servirá de guía e impulso para contemplar, conocer y sentir mejor a Granada. Así actuaron sobre el joven músico la obra de García Lorca y de Juan Ramón Jiménez, cuyos *Olvidos de Granada* -muestra de su enamoramiento de ella- son inolvidables para Juan Alfonso. Por eso cuando yo oigo a nuestro nuevo académico repetir que “Granada le ha cogido”, pienso que inconscientemente resuenan también en su interior las palabras de Juan Ramón, cuando decía a Federico García Lorca que “Granada le había cojido el corazón”. Juan Alfonso lo está demostrando: Granada le ha cogido el corazón; pero yo añadiría que también él le ha cogido el corazón a Granada.

Voluntariamente enraizada en Granada, se irá desarrollando la vida y la obra de Juan Alfonso. El joven músico comprende pronto que, como en la vida espiritual, el camino a seguir es empinado y duro, en el que no se puede avanzar a saltos ni a oscuras. Y que, aunque es verdad que en él se encuentran flores en que recrearse, no es posible detenerse en ellas si se quiere lograr el fruto de la auténtica creación artística o alcanzar las altas cimas de la vida del espíritu. El músico compositor iniciará muy pronto su obra -antes de los veinte

años; pero nunca dará pasos a ciegas atraído por el éxito fácil de la novedad efectista. Pero, si en su crear hay una actitud exigente que gobierna su voluntad, no ocurre así en el joven músico en cuanto a la externa materialidad de su vivir. Juan Alfonso deja que otros, a quienes respeta por su jerarquía, decidan por él. Así son circunstancias en realidad ajenas a él, las que le llevaron a ser organista de la Catedral. Sus dotes para ello ya las había demostrado desde hacía tiempo en el seminario; era, pues, natural que pensarán en él. E igualmente era natural que, desde entonces, no sólo se entregara con ejemplar asiduidad a estudiar en el órgano, sino que también el compositor creara música para este instrumento. Basta recordar la *Partita* que ofreció en el homenaje a Alonso Cano en su centenario, luciendo un estilo barroco con sentido grandioso y elegante paralelo al arte del gran racionero. En cuanto a aquella entrega al estudio, muchos lo podrán comprobar, si acuden a la Catedral al finalizar la mañana, cuando ya el templo va recobrando su grandioso silencio alterado por el pasar de los turistas. Con el templo vacío parece que el órgano toca solo; pero es Juan Alfonso que encerrado estudia o, mejor dicho, que toca para Dios.

Pero lo que queremos anotar aquí es su continua creación musical partiendo de los textos poéticos. Naturalmente que los textos latinos de la música litúrgica ocupan una buena parte de su abundante creación; pero estos hemos de renunciar a recordarlos. Tampoco podemos detenernos en otra numerosa serie de himnos y cantos sobre poesía latina religiosa. Desde 1956 en que compone para cuatro voces mixtas el canto *In Monte Oliveti*, hasta el pasado año en que nos ofrece su interpretación del *Adorate devote*, igualmente para cuatro voces mixtas, podríamos enumerar casi año tras año sus creaciones de este carácter y ofreciendo variedad en

cuanto al número y género de voces e incluso la *coral* y la unión de voces y órgano. No es extraño que el músico sacerdote junto a los rasgos de modernidad se complazca a veces, sabiamente, en descubrir en temática, ritmos y compases las resonancias del canto gregoriano.

Pero quisiéramos centrarnos, por su especial valoración de los textos como expresión más directa y natural del sentir del poeta, en la musicalización de los versos en lengua castellana. Era natural que en su arranque parta de la poesía religiosa y que utilice esencialmente el canto de una voz acompañada del órgano. Así, ya en 1954, dirige su atención hacia el poeta y músico de la época de los Reyes Católicos, Juan del Encina y, seguidamente le atrae la poesía religiosa posterior del conceptista Alonso de Bonilla y de fray Damián de Vega. Esa etapa diríamos que, en lo esencial, se cierra con el importante conjunto de musicalización de poemas de San Juan de la Cruz. Tras el cantar ya citado -del otoño de 1959-, prosigue con la musicalización, para 3-4 voces mixtas, de los dos más importantes poemas que el Santo compuso en Granada: La Canción del *Pastorcico* y la *Llama de Amor viva*, -1961-1962 y 1963-, las que juntamente con aquel publica como *Triptico sacro* en 1964. Como nota distinta, añade a ellos el cantarillo que entonaría el Santo, junto con sus novicios, cuando en la noche de Navidad simulara alrededor del claustro el inútil caminar de San José por Belén buscando posada para María.

Precisamente hacia estas fechas -1960 1963- se marca el momento, diríamos de nudo en el desarrollo de la obra para canto de Juan Alfonso, pues, aunque no se pierda en ella la preferencia por la temática religiosa de variedad de tono, ritmo y pensamiento, se inicia su interés por la lírica contemporánea, al mismo tiempo que se impone el canto de

varias voces y coros o bien una voz sola, pero, en este caso se abandona el órgano como instrumento de acompañamiento sustituido por el piano. De la primera lírica contemporánea que recoge es la del poeta granadino, amigo y vecino, Rafael Guillén cuya cancioncilla de *La Alegría perdida*, musicaliza en 1962; y al año siguiente compone del mismo, para coro de cuatro voces de hombre, el *Soneto a la Eucaristía*.

Recogiendo, así, de la buena poesía granadina que tiene más próxima, musicaliza, para 6 voces mixtas y acompañamiento -1964- el *Soneto a la Encarnación* de su compañero de Cabildo Juan Gutiérrez Padial y, seguidamente, -1965- el *Himno a la Eucaristía* del mismo. Este tono más bronco y entero parece llevarle a la veta más honda de la poesía religiosa española contemporánea; hacia el inquietante e inquietador poema *Al Cristo de Velázquez* de don Miguel de Unamuno, del cual musicaliza tres pasajes en ese año de 1965. Pero en contraste con la sobria desnudez del endecasílabo blanco del poema unamuniano, Juan Alfonso busca ritmos más cambiantes, gráciles y ligeros que le ofrece la lírica de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Luis Rosales; de lo que destaca, por su mayor empeño musical, el *Madrigal Sacro*, a 4 voces mixtas -1967- *Lo que vos queráis, Señor*, obra del primero. Más tarde musicalizará *Fuego y sentimiento*.

La atención a la poesía granadina no se pierde en el joven músico, y así vuelve, junto a los versos de Juan Ramón, a los de García Lorca, en la composición *Paisaje* -de 1969- para soprano y piano. También ese año ante la muerte de su amigo Gerardo Rosales, se siente conmovido y movido a musicalizar varios de sus poemas como *Canciones* en igual forma.

Creo de interés recordar cómo en esta temprana madurez del joven músico vuelve también la mirada -en 1968- hacia las formas líricas del *romancero viejo*, eligiendo con fino acierto los romances del *Prisionero*, *Rosa fresca, rosa fresca*, y, el *Conde Arnaldos* adaptados para coro de 4 voces mixtas.

Como vemos la trayectoria de la música para canto de Juan Alfonso se ha ido enriqueciendo en todos los sentidos; en la variedad de la poesía en que se sustenta y en los medios expresivos de su lenguaje musical. Pero todo ello, aunque centrado siempre en la valoración de la poesía, alcanza un punto de mayor desarrollo e invención compositiva que no sólo resume lo conseguido anteriormente, sino que amplía los elementos, formas musicales y medios de expresión, y aunque estos constituyen siempre acompañamiento, es un acompañamiento cuya función es potencializar la palabra y el íntimo sentido del poema.

Obras de esa importancia compuesta entre 1969 y 1972 son, como la que hoy nos ofrece, *Campanas para Federico* -para soprano, coro de cuatro voces graves y dos pianos-; el *Salmo 84. Salvación: Justicia y Paz* -para soprano, recitador, dos coros, dos grupos de viento, metal y cuerda- y el *Salmo 12. Palabras para un mundo en esperanza* -para coro mixto, orquesta de cuerda, órgano y percusión- de fecha inmediatamente anterior.

Esta elección del poema para, sobre él y bajo él, desarrollar la obra musical, aun en la más rica utilización de las voces de coros y solistas, del órgano y toda clase de instrumentos, supone, siempre en nuestro músico la fidelidad y potencialización de la esencia y rasgos del texto poético. No es la musicalización cosa sobrepuesta, ni sabia y abundante

utilización de elementos de acompañamiento. No es, en suma, el poema en la obra de Juan Alfonso el pretexto para el compositor, sino el auténtico tema cuyo íntimo sentido y concreta expresión verbal es precisamente lo que se quiere potencializar, en la estrecha conjunción de espíritu y materia que supone la palabra poética. En este sentido llegará en la obra que nos ofrece hoy a envolver los versos cantados por los ecos del propio canto.

Recordemos que, si en el fondo, toda poesía busca ser palabra dicha, en cuanto que no se realiza plenamente si no la suponemos oída, aunque sea mentalmente, no es menos cierto que el canto intensifica la expresividad en su más profundo sentido y en su más desbordante poder sensorial. Por eso el sentimiento religioso -y no sólo el católico- buscará el canto para lanzar más alta la palabra dirigida a Dios. La razón la expresaba Maritain, en frase hecha sobre un texto de Santo Tomás: "Allí donde termina la palabra, comienza el canto". Así, la poesía lírica fué y vivió durante siglos sólo como canto; y no sólo en las formas del mundo religioso y litúrgico, sino también en el ambiente profano culto y popular. Pero, aun cuando surja la poesía culta como *dicha* o *recitada* -distinguiéndose de lo que seguía siendo canción- no se interrumpirá el coexistir, aun en los momentos de plenitud de la música instrumental y en la plena realización de lo orquestal y sinfónico.

Pensemos cómo grandes músicos buscaron muchas veces la poesía para arrancar de ella su propia expresión y no sólo en las formas propias como pueden ser, entre otras el *madrigal* o el *líder*. Porque, aunque parezca paradójico, a veces el gran músico elige precisamente ese apoyo y arranque literario para

su más ambiciosa, personal y original creación. Así parte del texto para levantarse hasta el más rico desarrollo de formas musicales; pero busca a la vez, como su más íntimo goce e intención, hacer que el poema, las palabras alcancen, integrándolas en la gran estructura y ritmo musical, una suprema altura y potencia expresiva que supera la alcanzada por la voz del poeta.

Dejando aparte las grandes obras de los periodos renacentistas y barroco en que la música está aún en gran parte ligada a un texto, como en los polifonistas, en Monteverdi o en Bach, y aun dejando sin considerar las posteriores óperas de Wagner -donde texto, música y visualidad se unen en síntesis de las Artes- ateniéndonos sólo a los momentos de las más grandes realizaciones sinfónicas orquestales, creo nos bastaría como ejemplo, en rapidísima anotación, destacar tres grandes obras de tres momentos distintos como confirmación de esa búsqueda de la poesía como núcleo de inspiración y diríamos, que de esfuerzo y superación de la expresión musical. Así podemos recordar a Beethoven, y precisamente en la más alta y grandiosa realización sinfónica que constituye la *Novena*. En el *Presto finale*, como elemento para elevarse sobre los anteriores movimientos -y diríamos que sobre la trayectoria de todas sus sinfonías- y lograr la más plena y potente expresividad musical, eligió como tema e impulso un gran poema de su tiempo, como la *Oda a la Alegría* de Shiller. En otra etapa importante de la evolución de la gran música sinfónica, como la que representa Mahler, vuelve a repetirse el hecho varias veces con expresivo paralelismo, aunque ahora en algún momento no alcance musicalmente la misma plenitud y potencia, y en alguna frase, comparado con Beethoven, nos resulte más gigantismo que grandiosidad. En su búsqueda más ambiciosa de fuerza y

sublimidad, el gran músico acudirá a los tan elevados como profundos versos de la *Segunda Parte* del *Fausto* de Goethe para llenar de sentido trascendente la enorme masa sonora de su *Sinfonía de los mil*.

Y saltando el momento contemporáneo y eligiendo una obra maestra de sentido elevado y trascendente, pensemos en el *Requiem Guerrero* de Britten, el más grandioso y sentido comentario de la triste experiencia de la guerra. En él, precisamente, se entrelazan en su desarrollo el *Oficio de difuntos* y los poemas del poeta Owen, dolido cantor y víctima de la primera guerra europea, que, con la perspectiva de la segunda, expresan un más profundo sentido general de lo que la guerra representa de ofensa a la humanidad y de herida del sentimiento cristiano. Con extraordinaria riqueza de elementos, orquesta, coros y órgano, se nos van levantando en profundidad de planos sonoros las voces de los coros y solistas, que junto al *Dies irae* elevan los versos del joven poeta hasta la altura de la oración litúrgica.

Y sí queremos señalar algo más próximo a Granada bastaría recordar a don Manuel de Falla, no sólo en su *Atlántida*, sino también en la invocación de don Quijote a Dulcinea del *Retablo de Maese Pedro*, donde partiendo de frases cervantinas se alza como la más emocionada oración de la música religiosa española.

La poesía ha buscado el canto, o sea la música, para levantarse más alto; pero también la música ha buscado a la poesía para hacer más plena y trascendente de sentido las formas y frases musicales. El músico, así, no sólo busca un tema y unas palabras, sino también un pensamiento y sentimiento que exaltar con sus propios medios expresivos.

Esos rasgos rápidamente anotados, de búsqueda y valoración de la poesía, se realizan, como aspiración predominante en la música de Juan Alfonso. Una buena prueba lo constituye a nuestro juicio su gran obra ya citada *Salmo 12. Palabras para un mundo en esperanza*, que la crítica musical consideró en su momento “como el resumen de la sapiencia musical de este joven compositor”. Aunque no hayamos tenido la suerte de poder escucharlo, sólo con la visión externa de su partitura, de sus anotaciones y de las voces e instrumentos que utiliza como medios expresivos de su sentir, se puede afirmar representa un extraordinario desarrollo y enriquecimiento de su lenguaje musical. Aunque carecemos del conocimiento técnico que nos permitiera adentrarnos en el texto musical, descubrimos, sin embargo, los elementos —como las voces— que responden a lo establecido desde hace siglos en la música religiosa, y vemos —o adivinamos— los que responden a novedades. Pensamos en el músico religioso de sensibilidad poética que hace, una vez más, de los salmos el tema de su obra, capaz de unir las consonancias de la más rica polifonía contrapuntística de la época del Manierismo y las claras disonancias del estilo dodecafónico o atonal. Pero todo ello integrado en una armonización que sirve a la intención expresiva de un texto poético. Juan Alfonso ha sabido elegir un salmo desde la angustiosa circunstancia del mundo actual; más aún, ha escogido unos versículos, los más expresivos de un sentimiento universal evangélico, y ha recreado en su lenguaje musical al poeta hebreo, cargando sus palabras de un sentido o trasfondo místico y a la vez de una resonancia o proyección de futuro esperanzador. Porque lo importante para nuestro punto de vista es que ese enriquecimiento de los medios de su lenguaje musical, aunque constituya un valor por sí solo, no viene a lucir como gran composición independiente, sino a reforzar el lenguaje poético, haciendo

aún más densas y preñadas de sentido y expresividad las palabras. La condensación del texto, reducido por el músico a los versículos de más intensa expresividad, de acuerdo con el sentido buscado, hace que la frase musical y la frase poética se identifiquen en mutuo refuerzo. Además, el ritmo y movimiento del poema logra hacerse de esa manera más intenso y contrastado al estructurarse como en tres estrofas.

Como decíamos antes, sólo con observar el texto escrito y anotado, por Juan Alfonso, aun sin poder analizar técnicamente la música, se nos descubre su concreta intención expresiva de valorar el pensamiento y las palabras del salmista. Observemos que las partituras en los manuscritos musicales de Juan Alfonso, con sus precisas y preciosas anotaciones, son por sí mismos, aun para los que no somos técnicos, algo lleno de interés. Hay en ellos una claridad de trazo, un orden y medida de espacios y tamaños de letra., que sorprenden por su regular perfección, pero no con rigidez matemática, sino obedeciendo todo a un tacto y flexibilidad, siempre reflejo de un ritmo cálido de vida y no de un frío compás mecánico. Su orden no es el tic-tac de máquina de reloj, sino de latido de corazón. Sus palabras, notas y signos están escritas con la misma precisión y sentida seguridad con que pulsa las teclas en el órgano. En cierto modo acorde con su manera y ritmo de hablar, siempre claro y preciso, con un dejo que puede parecer timidez, pero que es más la búsqueda de la palabra y el tono preciso. Algo que se extrema cuando Juan Alfonso pronuncia las palabras de la misa; sin premura ni tampoco dejada lentitud ni énfasis retórico, que las haga vacías o hinchadas, sino con esta misma precisión, modulación y sentida medida que da a la palabra y a la frase, la intensidad, cantidad y entonación que exige el íntimo sentido para lograr la plenitud expresiva de lo que ha de ser la oración.

escucharla. Verdad es que alguna de las mejores aún esperan en las páginas de la revista especializada ese momento en que se hagan realidad con su interpretación; pero también esa forma de existencia en la edición del manuscrito se ha realizado fuera de Granada y está al alcance sólo de una minoría. Juan Alfonso es sobre todo conocido como el músico organista de la Catedral. Por él se ha difundido mejor en Granada la música de órgano y con ella algunas de sus propias creaciones para dicho instrumento.

He aquí, pues, un rasgo que quiero destacar: esta actividad de concertista de órgano es algo especial por la forma en que el ejecutante se enfrenta con el imponente instrumento y también por la manera en que se relaciona con el público. Por una parte, empequeñecido por el instrumento y la sonoridad que lo envuelve, no pueda escuchar bien la música que está produciendo desde el teclado. El artista no se oye; ha de aceptar la actitud humilde de no poder satisfacer en su vanidad de concertista escuchando bien su interpretación musical. Por otra parte, humildemente también, actúa lejos, de espaldas y escondido del público. La mayoría de sus oyentes no llegan a conocerlo ni a verlo. El hecho de celebrarse en el templo también contiene o acalla la libre manifestación del aplauso. Y en la misma forma retraída realiza la labor en sus cursos, o interviniendo tras los conciertos en la actividad de la Cátedra Manuel de Falla.

Pues bien, con el mismo sentido de apartamiento de clamores y aplausos ha ido creando su obra; escuchando a su interior y a la intimidad del paisaje de Granada. Así es en el sabor de los espléndidos otoños granadinos cuando nuestro nuevo académico no sólo siembra, sino también cuando recoge los mejores frutos de su música. Pero Juan Alfonso ha sabido

evitar los peligros que en este ambiente de recreo de sentidos y elevado goce espiritual acechan al artista, al poeta y al escritor, en Granada. Ese peligro de la inactividad contemplativa que tantas veces ha hecho que espíritus finos capacitados para la creación no hayan dejado apenas huella de su paso. A veces sólo el recuerdo de su talento exhibido en el diálogo o en la tertulia.

Y, además, con su actitud, ha evitado igualmente Juan Alfonso el, para mí, mayor peligro que acecha a quien se entrega a cualquier labor de creación en Granada. Me refiero al peligro de quedarse en la creación ligera y de circunstancias a causa de pensar sólo en las gentes de su ciudad y querer ser escuchado y aplaudido por ellas. Permitirme que repita a este respecto lo que ya dije en otra ocasión. "Granada es una ciudad que envuelve y ahoga al artista y al poeta, si no sabe adentrarse en ella, atento sólo a su intimidad y a la contemplación de sus amplios horizontes. En ese apartamento se lograron en Granada las más altas creaciones de sus poetas y sus artistas. Así, encerrado en la quietud de la torre de la catedral, creó Alonso Cano en tallas y lienzos sus tipos ideales de belleza. Absorto en la nocturna soledad de su carmen albaicinerero, José de Mora, dió vida a sus imágenes, como exaltados cantos de misticismo y dolor; y, antes, en ese mismo carmen, cuando lucía escondido todas sus bellezas de arte y naturaleza, su constructor el poeta Soto de Rojas, había creado su *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*, poema donde pinta preciosamente los varios recintos de su propio carmen, pero con voz y mirada vuelta como canto de salmo hacia Dios. En la soleada paz de una huerta de la Vega, con las luminosas cumbres de Sierra Nevada al fondo, brotan muchos de los calientes e impetuosos versos de García Lorca; y en la colina de la

Alhambra, respaldado por sus torres almenadas, escuchando en el paisaje la *música callada* que oía San Juan de la Cruz al dejar escapar su *Llama de Amor viva*, Manuel de Falla concibe en su *Atlántida* el más elevado canto religioso de la música contemporánea”. “Todos estos poetas y artistas –concluíamos– crean en Granada; pero escuchando, no los clamores de la calle, ni las voces de las gentes, sino esa voz íntima de la *soledad sonora* del alma y del paisaje granadino”.

Creo que Juan Alfonso ha sabido crearse ese *Jardín abierto para pocos* que con el milagro del arte se transforma en *Paraíso*; y precisamente hoy se nos entreabre su puerta para que escuchemos, a través de una bella voz, un canto dolorido evocador de la figura del más grande poeta de Granada. La grave emoción y plenitud de acento de los versos de Rafael Guillén, al quedar sostenidos por el poder exaltador y expansivo de la música, diríamos que hace más plena realidad la visión del espíritu del poeta muerto, al que invoca imaginándolo, *infatigable, flotante* sobre la ciudad, los campos y las Sierras de Granada, *tan augusto, tan grácil, tan entero*.

Creo que el hecho de que el nuevo académico haya elegido esta obra para ofrecerla como discurso en su recepción es expresivo del rasgo que nosotros hemos destacado en el nuestro de contestación. Musicaliza, precisamente una elegía de Rafael Guillén pidiendo *campanas para Federico García Lorca*. Esto es: Juan Alfonso ha querido que sus frases musicales estuviesen sostenidas en los versos y el espíritu de dos poetas granadinos.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

RECITAL DE CANTO

Inmaculada Burgos, soprano

OBRAS DE

Juan-Alfonso García

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. CAMPANAS PARA FEDERICO
(Selección) | <i>Rafael Guillén</i> |
| 2. RIO ANONIMO | <i>Juan Gutiérrez Padial</i> |
| 3. UN HOMBRE | <i>Gerardo Rosales</i> |
| 4. FUEGO Y SENTIMIENTO | <i>Juan Ramón Jiménez</i> |
| 5. ELEGIA A EUROPA | <i>Gerardo Rosales</i> |

MAYO, 1974

CAMPANAS PARA FEDERICO

(Elegía)

Para: Soprano,
triple cuarteto de voces graves y
dos pianos

POEMA DE RAFAEL GUILLEN
MUSICA DE JUAN-ALFONSO GARCIA

NOTAS PARA LA INTERPRETACION

1. *El triple cuarteto de voces graves podrá ampliarse si se cree conveniente para una mayor expresión o intensidad sonora, sobre todo en una ejecución en lugar amplio o abierto. Pero nunca deberá traspasar los límites y el carácter propio de un grupo de cámara.*

2. *En la parte B (págs. 7-12) y D (págs. 18-20) se hace uso de los signos R (= recitado sin sonido musical), C (= cantado) y R-C (= recitado-cantado o casi cantado, equivalente al "Sprechstimme" schönbergiano). Sobre la gráfica del ritmo, escrito siempre con precisión para conseguir una declamación unísona del texto, se indica la línea o dibujo que los cantores deberán traducir a sonido de manera aproximada, sin pretender una coincidencia sino, más bien, procurando diversidad tímbrica y sonora cada uno de ellos.*

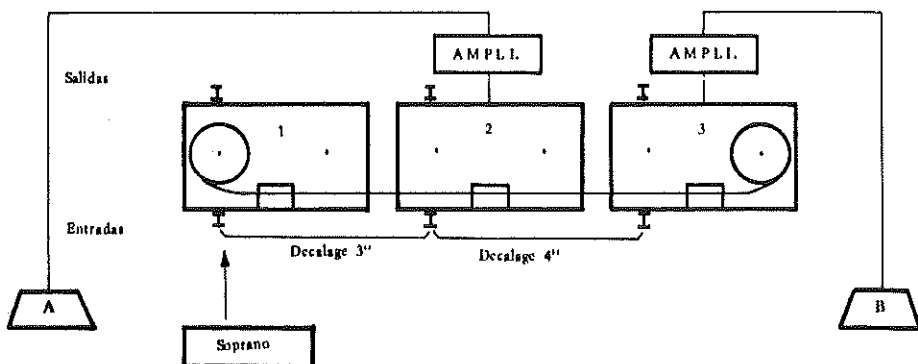
3. *En la parte C, "quasi Aria" (págs. 13-18), escrita sin cuadratura de compás, la unidad de medida es la "negra". Los apoyos rítmicos van señalados por episemas verticales, cuyo carácter de arsis o tesis deberá ser previamente determinado por la soprano. Téngase esto en cuenta para interpretar debidamente las síncopas, tan frecuentes en toda esta parte.*

4. *Los "clusters" de los pianos están claramente determinados en cuanto al modo de interpretación y los*

sonidos que abarcan, a cuyas indicaciones se deberán ajustar fielmente los intérpretes.

5. En la parte E (pág. 25) se utiliza un equipo de magnetófonos para reproducir el canto de la soprano en forma de canon libre, según se indica en el esquema siguiente. El volumen de las reproducciones magnetofónicas deberá ser inferior al canto de la soprano, de forma que no lo oscurezca sino que sólo tenga carácter de resonancia. Al final, una vez que la solista ha concluído, se irá cerrando poco a poco el volumen de las reproducciones hasta concluir la grabación en pianísimo. Pero de este procedimiento magnetofónico sólo se hará uso si se cuenta con las debidas garantías.

ESQUEMA DE GRABACION Y REPRODUCCION:



CAMPANAS PARA FEDERICO
(Elegía en TAN menor)

Tanta Granada y tanta
palabra por decir. Tanto posible.
Están tus huesos tan a flor de tierra,
tan sin cubrir tu densa
claridad, que es bastante
mover un poco el aire. Y te incorporas.
Tan sólo algunos muertos permanecen
porque en estado están de muerte clara.

Tú estás aquí, distante y duradero.
Estás aquí injertando los morados
tangibles de los cerros,
decretando los cursos subterráneos
del agua, alborotando
la impaciente semilla, hurtando el jugo
palpitante del último aguacero,
facilitando al trigo su elegancia.
Estás aquí, retando a los chacales.

De los estanques beben tus heridas.
En el olivo verde están desnudas
tus palideces, tanto más opacas
cuanto que cada instante se brillantan.
Germen de la prestancia
sensitiva del nardo. Equidistante
del almendro y la nieve. Gravitando
sobre el temblor del agua de la alberca.
Tangente al alba. Vertical al sueño.

Granada está alentando recostada
sobre tu dulce calavera. Agitan
su pesadumbre voces, acrecientan
su soledad cortantes alaridos.
Sus estancias de luz se petrifican
recortando su pasmo en arrayanes.
La cal es el tambor donde resuena
su claridad, un tanto
amedrentada y tímida. Granada
que tan bien te formó para la muerte,
que aún tantea su espanto por los brotes
de las adelfas, que te ve de nuevo
despertando en los tilos,
que presienten tus manos acotando
los mínimos espacios ateridos
que agostan los cristales de la escarcha,
que se duerme restando
de su estatura el alza que te debe.
Tan sin medida están, desde aquel día,
rebotando tus huesos por el aire.

Y tú, por los barbechos, intangible,
flotante por la bruma mañanera,
aventando las risas y las balas,
tan agosto, tan grácil, tan entero.

Rafael Guillén

Campanas para Federico

(Elegia)

Juan Alfaro y Pardo

[A]

Lento, no demasiado

The musical score is arranged in five systems. The first system contains the vocal parts: Soprano, Tenors (1st and 2nd), and Basses (1st and 2nd). The Soprano part has a rest. The Tenors and Basses sing the lyrics: "Tanta Gra-nada y tan-ta palabra por de-". The second system contains the piano accompaniment for two pianos, labeled "Piano 1" and "Piano 2". Both parts begin with a mezzo-forte (mf) dynamic and a "pesante" (heavy) articulation. The piano parts feature a "cresc." (crescendo) marking and include "Ped." (pedal) markings. The score is written in a 2/4 time signature.

(muy libre al ritmo y la expresión)

proemio

Soprano (Sp.) *mf* Tau-ta Gra-na-da. Tau-ta pa-

Tenor (T.) *cir.* Tanto posible. *tacet*

Bass (B.) *cir.* Tanto posible. *tacet*

Bass (B.) *cir.* Tanto posible. *tacet*

Bass (B.) *cir.* Tanto posible. *tacet*

Piano 1 (Pl 1) *pp.* *Ped.*

Piano 2 (Pl 2) *pp.* *Ped.*

Sp. *la-bra por decir. Tan-to po-si-ble. Ah!* *(como un lamento)*³

Pf 1 *tacet*

Pf 2 *tacet*

Sp. *Ah!* *Están tus huesos* *(con cierta languidez)*

T. *Ah!* *Tan - ta*

B. *Ah!* *Tan - ta*

B.c. *Tan - ta*

Soprano line with lyrics: *tan a flor de tierra, (ah!) tan sin cubrir tu deusa claridad, (ah!)*

Chorus parts for Tenor (T.), Alto (A.), and Bass (B.) with lyrics: *Gra - na - da. Tau - ta pa - la -*

Soprano line with lyrics: *que, bastante mo-ver un poco el aire. Y te in-cor-*

Chorus parts for Tenor (T.), Alto (A.), and Bass (B.) with lyrics: *bra. [Gra - na - da] la - bra. [Gra - na - da] la - bra. [Gra - na - da] (falsete) bra. [Gra - na - da]*

Sp. po-ras. *tacet*

T. *Tan só-*
Tau só-

B. *Tau só-*
Tau só-

Pl.1 *tacet*

Pl.2 *tacet*

85
f
muu

p
82b.
82b.

Handwritten musical score for two voices, Tenor (T) and Bass (B). The music is written on two staves for each voice. The lyrics are in Spanish and appear to be a duet. The first system shows the Tenor and Bass parts with lyrics: "Loalgunos muertos perma- ne- cen por- que en esta- do, tán" and "lo alqu- nos muertos perma- ne- cen por- que en a- ta do es-". The second system continues the lyrics: "lo alqu- nos muertos perma- ne- cen por- que en a- ta do es." and "Loalqu- nos muertos perma- ne- cen por- que en esta- do, tán". The notation includes notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score for two voices, Tenor (T) and Bass (B). The music is written on two staves for each voice. The lyrics are in Spanish and appear to be a duet. The first system shows the Tenor and Bass parts with lyrics: "te mar- te cla-(a) ra." and "tán de mar- te cla-(a) ra." The second system continues the lyrics: "tán de mar- te cla-(a) ra." and "te mar- te cla-(a) ra." The notation includes notes, rests, and bar lines. Dynamic markings "Dim. e rit." are present above the notes in both systems.

B Andante muy moderato, casi Adagio.

Soprano

Tenore

Basso

Piano 1

Piano 2

8^a bassa

Ped.

The musical score is written on six staves. The top three staves are for the vocalists: Soprano, Tenore, and Basso. The bottom three staves are for the piano accompaniment, labeled Piano 1 and Piano 2. The tempo is marked 'Andante muy moderato, casi Adagio'. The Soprano part has lyrics 'Tu a-tas a-'. The Basso part has lyrics 'Tu a-tas a- qui.' and 'a- qui.'. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, with '8^a bassa' and 'Ped.' markings. The score is marked with a 'B' in a box at the beginning.

Poco más movido

9

Soprano (Sp) staff with lyrics: Tú es-tás a-pu-í.

Tenor (T.) staves 1 and 2 with lyrics: in partando los morabitos apuibles de los cerros

Bass (B.) staves 1 and 2 with lyrics: es-tás a-pu-í, decretando los cursos subterráneos del

Piano (P.) staff with dynamic marking *Pianissimo* and *80 basses*, and *Ped.* (pedal) marking. Includes the instruction *(muy marcado)*.

Handwritten musical score for a vocal and percussion ensemble. The score is written on six staves. The top staff is for Soprano (Sp.), with lyrics "Es-tão a-qui, faci-li-". The second and third staves are for Tenor 1 (T. 1) and Bass 1 (B. 1), with lyrics "ce-ro.". The fourth staff is for Percussion 1 (Perc. 1), showing a complex rhythmic pattern with vertical strokes and some melodic lines. The fifth staff is for Percussion 2 (Perc. 2), showing a simpler rhythmic pattern. The bottom staff is for Bass Drum (B.D.), showing a simple rhythmic pattern. Dynamics include *p*, *ppp*, and *pp*. The score is marked with a circled "11" in the top right corner.

Sp. *ten. tacet*
tan- dral tri- go me- ce- gan- ca. (Ah!)

Pf. 1
Ped. 2

Pf. 2
Ped.

T. 1
Es- tos a- qui, re- tan- dra los chacales

T. 2
Es- tos a- qui, re- tan- dra los chacales.

B. 1
Es- tos a- qui, re- tan- dra los chacales

B. 2
Es- tos a- qui, re- tan- dra los chacales.

Pf. 1
Ped.

Pf. 2
Ped.

ppp tacet (s)

C *Cantabile (quasi Aria)*
[♩ = circa 45]

Soprano *espressivo*
De lo...

Piano 1 *8^a bassa*

Piano 2 *8^a bassa*

Soprano
tan que he ben tuu leri. Das.

Piano 1 *8^a bassa*

Piano 2 *8^a bassa*

SP
En el o-li-vo ver. Re-stau da-mu- da tu pa-li-re-ces,

PP1
8=brassa
Ped.

PP2
8=brassa
Ped.

SP
tu- to má o-pa- cas cuan- to que cada un-

PP1
(seco)
PP
8=brassa
PP
8=brassa

PP2
(seco)

Sp. *f*
tan-te se-abril-lan-tan.

Pf.1
8^{va}
Ped.

Pf.2
Ped. *8^{va} Bassa*

Sp.
Ha-bi-tan-te del po-len gel a-ro-ma.

Pf.1
Ped. *8^{va} Bassa* *mp*

Pf.2
Ped. *8^{va} Bassa*

Sp. *a-qua* *pe laal ber-ca.* *P*

PR.1 *P*

PR.2 *P*

Ped. *8^{va} bassa*

Sp. *Tau-queal al-ba.* *P*

PR.1 *8^{va}* *8^{va} bassa*

PR.2 *Ped.*

Ped. *8^{va} bassa*

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on five staves. The top staff is for Soprano (Sp.) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Piano 1 (Pf. 1) with a bass clef. The third staff is for Piano 2 (Pf. 2) with a bass clef. The fourth staff is for Bassoon (8^a b. ssa) with a bass clef. The fifth staff is for Bassoon (8^a b. ssa) with a bass clef. The music is in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento, no demasiado.' and the mood is 'Vertical al sueño.' The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

D

Lento, no demasiado.

Handwritten musical score for woodwinds and piano. The score is written on five staves. The top staff is for Coro (Corno) with a treble clef. The second staff is for Piano 1 (Piano 1) with a bass clef. The third staff is for Piano 2 (Piano 2) with a bass clef. The fourth staff is for Bassoon (8^a b. ssa) with a bass clef. The fifth staff is for Bassoon (8^a b. ssa) with a bass clef. The music is in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento, no demasiado.' and the mood is 'Vertical al sueño.' The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Coro *(media voz)* *R*
 Srauea g'ia d'itauho re co-

Pf. 1
 Ped.

Coro *f*
 Uada sobre tu dulce calave - ra. *R*
 A - gitan supesadumbre vo - ces,

Pf. 1
 Ped.

Pf. 2
 Ped. *(muy marcada)*

Coro

mf

ac-re-cien-tan su Ple-tan cortan a la ca-ri-tes

Pf. 1

Pf. 2

85b.)

Ped.

Poco más movido

Tambor

200

mf

Sus estancia, de luz se pe-tri-fi-can

Pf. 1

(con las palmas)

(seco)

(simile)

85b.)

Pf. 2

(simile)

(21)
(T. 12)

mf recor-tando su pas- moen a-rra-ya-nes.

Pf 1

Pf 2

Tenore 12

T2 (Piu forte) La cal es el tambor pou- be re-sue- na

Pf 1 *mf* (simile)

Pf 2 (seco) (con la palma) (con la palma, antebrazo derecho)

T. 1^o *su claridad un tanto medrea- da y ti- mi- da.* *dim.* [rit. a 3]

PI 1

PI 2

ten. Calmando y ligado *tacet*

T. 1^o

Baja

PI 1 *tacet*

PI 2 *tacet*

(expressivo) *P* *Grana- da que tan bien te for-*
(expressivo) *Grana- da que tan bien te for- mo'*

Bajo

mó pa-ra la muer-te, que aün tante- a su es-panto por los bro-tes de
 pa-ra la muer-te, que aün tante- a su es-panto por los bro-tes de

T2

B

p (expresivo)

Gra-na-da que tan bien te formó para la
 las a del-fas. Gra-na-da que tambien te for-

tacet

T3

B1

muer-te, que te ve de nue-vo des-par-tau-do en los
 mó pa-ra la muer-te, que te ve de nue-vo des-par-tau-do en los

Sp.

T1

T2

B1

p (expresivo)

Gra-na-da que pre-sien-te tus manos a-co-
 Gra-na-da que pre-sien-te tus manos a-co-
 ti-los. Gra-na-da que pre-sien-te tus
 ti-los.

tacet

Sp. *tan-do los mi-ni-mos espacios a-te-ri-ros que a-*
 T1 *tan-do los mi-ni-mos espacios a-te-ri-ros que a-*
 T2 *manos a-co-tan-do los mi-ni-mos espacios a-te-ri-ros*

Sp. *ten. tacet*
gotan los cristales de la ca-car-cha.

T. *ten. tacet*
gotan los cristales de la ca-car-cha.

2. *ten. tacet*
que a gotan los cristales de la ca-car-cha.

B. *a tempo (expressivo)*
p (expressivo) Gra-u-a-da
Gra-u-a-da que tan

B1 *que tan bien te for-mó pa-ra la uer-te, que se duer-me res-*
 B2 *bien te for-mó pa-ra la uer-te que se duer-me res-*

1
2

tando a su esta-tu-ra el al-za que te he-be.
tan do a su esta tu-ra el alza que te he-be. [Despacio]

Recitativo
K (Bajo en voz profunda) [muy despacio y retardando poco a poco] Tan sin medida están,

Desde aquel día / rebotando / tus huesos / por el aire. //

Lento, no demasiado (♩ = 60)

E

Soprano *mf* Ah! *pp* Ah! *pp* (con. media voz)

cierta languidez expresiva)

tú, por los bar-be-dos, in-tan-gi-ble, *mas* flotante por la bruma

mañ-ne-ra, a-ven-tando las ri-sas y las ba-

las, *P* tan au-gus-to, *mf* tan grá-cil, *f* tan en-

te-ro. *(largo)*

Edición patrocinada por la
OBRA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE GRANADA