

TOMAS MARCO (*)

Raíces musicales de Andalucía

Las raíces musicales de cualquier pueblo hay que buscarlas circunscribiéndose más a un ámbito geográfico que a consideraciones étnicas ya que aquél es más estable que éstas. Y es que las grandes corrientes musicales han evolucionado con cierta lentitud y dentro de espacios territoriales muy amplios, mientras que las migraciones, invasiones y vicisitudes políticas de los pueblos se han movido a un ritmo más rápido entrecruzando razas y pensamientos que han contribuido a configurar el aspecto actual de ese pueblo. Naturalmente ello influye en los cambios musicales pero, a veces, en sentido muy diferente a los que se operan en otros órdenes puesto que pueblos muy distintos en determinados aspectos pueden tener un tronco musical común o semejante.

De ello resulta que, salvo en los casos —existentes pero excepcionales— de pueblos muy aislados de las grandes corrientes históricas, las raíces musicales no sólo son múltiples, y a menudo hasta contradictorias, sino que en general deben estudiarse como variantes estilísticas de sistemas mucho más amplios ya que la estructura de la música y sus formas abarcan ámbitos temporales y espaciales muy amplios. Un ejemplo puede ser el hecho, contrapunteado por grandes cambios políticos y sociales, de que el sistema musical griego sea válido para todo Occidente desde el siglo V antes de Cristo hasta la reforma gregoriana que, en alguna manera también se basa en él, y de que el tronco más importante de la música árabe sea también una consecuencia de la música griega.

No hay que inferir sin embargo que sea imposible aislar características y

(*) Compositor y Catedrático del Conservatorio de Madrid.

raíces musicales de un pueblo concreto, siempre que se tenga en cuenta que las mismas funcionan dentro de un esquema no completamente rígido y que, en todo caso, deben contemplarse dentro de un panorama mucho más amplio del que son variantes, en ocasiones hasta muy acusadas. Este puede ser el caso de Andalucía por su historia compleja y variada que han condicionado ampliamente su música. Esbozar algunas de estas raíces musicales es lo que trataré de hacer en esta comunicación sin ningún ánimo de exhaustividad ni tampoco de entrar muy a fondo en particularidades que excederían con mucho de los límites de este trabajo.

Como raíz más antigua de la música andaluza no hay más remedio que referirse una vez más a la misteriosa Tartessos. Con ello no adelantamos mucho puesto que si de los demás aspectos de la cultura tartesa sabemos poco, de la música no conocemos prácticamente nada. Incluso no hay forma de saber si esa música estaba entroncada con las generalidades mediterráneas de su tiempo, si era autóctona, si provenía de un tronco atlántico o africano o si era el recuerdo de la música de la Atlántida en el supuesto de que ésta existiera. Pero no tenemos más remedio que referirnos a Tartessos, aunque nada sepamos de su música, porque sin ella no serían explicables fenómenos posteriores. De los presuntos herederos de los tartesios, los turdetanos, tampoco tenemos referencias musicales directas, aunque es presumible que su arte sonoro no fuera esencialmente diferente de sus antecesores. Pero lo cierto es que, cuando los griegos y más tarde los romanos, se establecen en Andalucía, ya había una cultura musical en ella, cultura que debía ser notablemente evolucionada porque las referencias a ellas no sólo abundan sino que son admirativas. De que los tartesios tenían su música poseemos referencias indirectas, si en cambio las hay directas respecto al florecimiento musical andaluz en época griega y romana puesto que Andalucía exporta músicos y bailarinas y la fama en este aspecto de las gaditanas es conocida en todo el mundo mediterráneo. Son famosas las referencias de Marcial y Juvenal, pero ya las tenemos en Herodoto y en otras fuentes menos ilustres.

La consecuencia lógica de lo anterior es que, al establecimiento de los griegos y los romanos, existía en Andalucía una fuerte cultura musical que, aunque se adoptara rápidamente el sistema grecorromano debió influir estilísticamente en él. De otra manera no se explicaría el porqué de la fama de los músicos andaluces dentro de un sistema sin características diferenciales a las del resto del Mediterráneo. Debemos dejar sentado pues el hecho de la pervivencia de ciertas características de la música andaluza, bien provengan de Tartessos, bien de fuentes anteriores desconocidas. Y estas características estaban presentes en la época romana. Lo cual no deja de ser lógico puesto

que la población fue mayoritariamente prerromana, ya que si el poder económico y administrativo estuvo en manos de los romanos, étnicamente éstos fueron una minoría, como parece ser que también ocurrió durante bastante tiempo con los visigodos y con los árabes.

A partir del edicto de Caracalla, los andaluces, como el resto de los españoles son romanos. Lo son legalmente pero sin que ello influya nada en su mezcla étnica.

Problema diferente es saber si esas características autóctonas de la música andaluza, tartessias o no, pervivieron largo tiempo o se diluyeron incluso si de alguna manera han llegado hasta nosotros disfrazadas en otras influencias posteriores. Problema, hoy por hoy, insoluble y que personalmente no creo que se pueda resolver nunca.

Es interesante señalar, sin embargo, que cuando los griegos llegan a Andalucía, en su música han incorporado algunas influencias persas y de otros pueblos de oriente, lo que sin duda facilitó después la rápida difusión de la música árabe que, a su manera, debía igualmente en fuentes griegas y persas. Y no he hecho tampoco una neta distinción entre los griegos y los romanos porque su sistema musical es el mismo sometido, lógicamente, a una lenta evolución. Pero lo cierto es que los romanos tomaron directamente el sistema musical griego que no sufre en ellos otra transformación que la derivada de la lingüística, de todas formas más perceptible es la adaptación de los géneros literarios que en la música misma. Muy resumida esta música se puede caracterizar como predominantemente vocal, de base matemática, melódicamente modal y homofónica.

En realidad sabemos bastante de la música griega, y consiguientemente de la romana, al menos de su sistema y su técnica aunque sea escasa la música concreta que ha llegado hasta nosotros. Y este sistema fue sin duda el que se aplicó en Andalucía durante un largo período con las posibles variantes de la influencia autóctona. La invasión de los pueblos bárbaros no modificó sustancialmente el panorama. Desde luego no la de los vándalos que, aparte de dar su nombre actual a Andalucía, pasaron como una exalación. Pero tampoco los visigodos, de duradera permanencia, son grandes transformadores del arte musical, puesto que si durante su dominación cambió el aspecto político-administrativo de España, en cambio en lo cultural, y singularmente en lo musical, se romanizaron muy pronto. En lo musical por dos razones diferentes: la debilidad y pobreza de su propio sistema, que fueron incapaces de imponer como minoría étnica y que gustosamente abandonaron frente al

sistema grecorromano, y la influencia decisiva del Cristianismo que había hecho suya la cultura romana y singularmente la musical. Ello tuvo como consecuencia la pervivencia del sistema grecorromano pero también su traslado de ámbito ya que se produce una espectacular reducción, casi anulación, de la música profana en beneficio de la música eclesiástica, fenómeno que se iba a perpetuar muchos siglos —hasta el Renacimiento— en Occidente pero no en Andalucía como consecuencia de la invasión árabe.

De cualquier manera, no estará de más recordar que durante los siglos VI al VIII, la Sevilla isidoriana fue la auténtica capital musical de España aunque su realidad, desaparecida en la dominación árabe, no la conozcamos sino a través de los restos de la música visigótica toledana, en todo caso todavía insuficientemente descifrados y estudiados.

Con la invasión árabe se produce en Andalucía la entrada de una fuente musical nueva que va a pervivir varios siglos aunque en sus aspectos directos desaparecerá tan rápidamente como vino, por más que sus consecuencias indirectas pervivan. En realidad su rápido asentamiento no sólo se debió a la imposición de los vencedores sino a dos razones aparentemente contrapuestas. De un lado, a su carácter de música culta, de corte, que no se interfiere con la posible existencia de otra música popular (desconocida actualmente) aunque a la larga influyera sobre ella. De otro, a que, por muy distinta aparentemente que sea la música árabe, su sistema parte directamente del griego. Así, durante casi ocho siglos convivirán en la península, netamente diferenciados pero también claramente interrelacionados, dos sistemas musicales distintos que en realidad son subsistemas de un tronco común.

Lo que se enfrentan son dos concepciones de uso y de filosofía de un mismo sistema musical. Por un lado el uso casi exclusivamente religioso de la música propio de la reforma gregoriana y sus posteriores consecuencias, por otro el concepto profano y lírico de la música árabe. Lo que implica por un lado cierto carácter abstracto, o épico si se quiere, que llega hasta el casi absurdo de desligar la música de su goce sensorial como lo demuestra la célebre 'bula de Juan XXII prohibiendo ciertos intervalos musicales precisamente por ser agradables y distraer a los fieles del culto, por otra parte la existencia de una música netamente sensorial y lírica. Al mismo tiempo se enfrentan dos concepciones de la música griega: la matemática y racionalista propia de la escuela pitagórica, que es la que básicamente sigue Occidente, y la neoplatónica de Aristóxeno que está en la base de la música árabe andaluza como una escisión de la música árabe general.

Puede parecer excesivamente simplificador el reducir la música árabe al sistema griego. La realidad nos enseña que la música árabe, como otros aspectos de su cultura, surge muy complejamente de las más diversas fuentes del próximo Oriente pero su base más amplia es la música griega que por otra parte, también había sufrido la más variadas influencias orientales. Lo que ocurre es que la música árabe impone su propia estilística al sistema y que los teóricos y reformadores se suceden cambiando su fisonomía. Sin embargo, las características básicas de la música griega se mantienen: predominio vocal, ligazón a la poesía, sistema melódico modal y hasta homofonía, aunque haya ciertos indicios de incipiente heterofonía (lo que también ocurre en Occidente y conducirá a la polifonía, la primera gran revolución musical desde los griegos).

Hemos caracterizado la música árabe andaluza como una escisión de la música árabe en general y ello es rigurosamente cierto. La independencia del Califato de Córdoba del de Damasco y Bagdad tiene una serie de consecuencias entre las que no son las más pequeñas las musicales. Consecuentemente, la música de Córdoba se convertirá en una entidad autónoma dentro del sistema árabe e incluso llegará Córdoba a convertirse en la capital del mundo musical árabe con una música propia que persistirá en la decadencia del taifato.

Tanto Bagdad como Córdoba tendrán sus teóricos y sistematizadores musicales, reproduciéndose entre ellos la pugna que ya hemos descrito entre Occidente y lo árabe, pero esta vez dentro del mundo árabe mismo: el sistema pitagórico o el neoplatónico. Mientras en Occidente la música se desarrolla a través del Papa Gregorio, de Huebaldo o de Guido d'Arezzo, en el mundo árabe lo hace a través de Ish'ac el Maucili, Al Farabí, Avicena y otros. Una personalidad importante marcará la historia de la música arabi-andaluza, se trata de Ziryab, nacido en Oriente Medio pero huído por intrigas políticas a Córdoba donde desarrollará su original concepción musical convirtiéndose en el músico clásico árabe más importante, con todas las consecuencias que ello tiene para la música andaluza.

En España convivieron durante siglos el sistema árabe y el gregoriano y es indudable que llegaron a rozarse e incluso a influenciarse mutuamente. Algunas personalidades musicológicas, como Julián Ribera, han intentado explicar la evolución musical de Occidente a través de la música árabe y su influencia, llegando a afirmar que la revolución trovadoresca es una consecuencia de los árabes. Tales teorías suelen ser hoy día generalmente rechazadas, lo que no implica que no existan ciertas influencias mutuas. Por citar un

ejemplo, podríamos mencionar uno de nuestros mejores y más antiguos monumentos musicales, las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio, en las que se advierten muchas influencias, la trovadoresca entre ellas, sin excluir la árabe.

Sabemos bastante sobre la música arábigoandaluza en sus bases teóricas y técnicas, conservamos buen número de tratados y hasta podemos hacernos una idea muy aproximada de en qué consistía y a qué sonaba. Lo que no tenemos en cambio es música propiamente dicha ya que no solía fijarse por escrito. Ciertamente se trata de una música culta, llena de reglas, a veces estrictas, de base científica. Pero no menos cierto que su desarrollo es improvisatorio y su transmisión oral. No es raro pues que conservemos todas sus reglas y teorías pero no la música en sí.

La única forma de saber cual era la música arábigoandaluza es indirecta, consultando su estado actual en los lugares donde ha pervivido de alguna forma. Y estos lugares están fuera de Andalucía pues la retirada de los árabes de la Península implicó el fin de su música que se llevaron con ellos, no tanto porque su música fuera incompatible con la Occidental sino porque la cristianización, con un concepto diametralmente opuesto del empleo de la música (más que de su sistema) hacía imposible su supervivencia. Y se dio un fenómeno curioso en el viaje de vuelta que no se había dado en el de ida. En efecto, la rápida conquista del Magreb por los árabes no permitió que su música fuese influenciada por las autóctonas de esas regiones, llegando a Andalucía en estado puro, en cambio, a la vuelta, la música arábigoandaluza se fija en el Magreb y permanece en él influenciando su propia música. No quiere decir esto que toda la música actual magrebí proceda de la arábigoandaluza, aunque sufra su influencia. Sí, en cambio, que pervive un género aislado, llamado precisamente "música andalusí" que ha llegado hasta nuestros días y algunas de cuyas formas se conservan en las nubes de Marruecos, Argelia y, sobre todo, Túnez. Todos los especialistas actuales en música árabe, de Shalah el Madhí a Arcadio Larrea, coinciden en señalar como es esa música, con su lógica evolución temporal, la más directamente entroncada con la antigua música arábigoandaluza, su heredera directa y, en todo caso, lo más parecido que hoy día se puede escuchar a lo que realmente sonó en el Califato de Córdoba y tiempos posteriores.

La desarabización de Andalucía fue bastante rápida y mucho más en lo musical. Desde luego, en la música culta, desapareció casi inmediatamente y, como ya hemos dicho que la música árabe era culta y no popular, eso equivale a su desaparición inmediata. Desde luego, en tan largo período de tiempo, había influenciado a la música popular andaluza mixta de las épocas an-

teriores y de la misma época árabe. Gracias a ello, pudo haber alguna influencia posterior en algunas formas de la música cristiana. No obstante, resulta difícil evaluar la permanencia árabe en la música andaluza posterior si quiera sea la popular porque ésta sufrirá después la avasalladora influencia del flamenco, fenómeno a mi juicio desligado de lo árabe, al menos directamente. De ello hablaremos después.

Antes de pasar adelante conviene hacer un alto para mencionar, si quiera sea de pasada, otra raíz de la música andaluza que se desarrolla paralelamente con la árabe aproximadamente por el mismo tiempo. Me refiero a la música judía. Evidentemente, la influencia judía se da tanto en la parte musulmana de España como en la cristiana, pero musicalmente tiene mayor importancia en Andalucía por ciertas cercanías entre árabes y judíos. Musicalmente, sin embargo, ambos sistemas son diferentes, pues mientras la música árabe es una amalgama oriental con base griega, la música judía es típicamente oriental. Su influencia será, lógicamente, menor que la árabe y desaparece casi al mismo tiempo que ésta también por razones de expulsión física y de incompatibilidad religiosa. Con todo, algunos de sus elementos influenciaron la música andaluza del momento e incluso pueden rastrearse después influencias melismáticas. Tampoco es despreciable el hecho de que muchos compositores cristianos posteriores tuvieran un origen muy probablemente judío.

Volviendo al tema de la música andaluza en el punto donde lo dejamos, la rápida cristianización y repoblación de la Andalucía árabe tuvo consecuencias inmediatas sobre la música. En puridad, tal rapidez se refiere al reino de Granada, pues a partir de Fernando III el Santo y la caída de Córdoba y Sevilla el retroceso de la rústica árabe era ya evidente. En todo caso, el fin de la Reconquista coincide musicalmente con el advenimiento de las fórmulas renacentistas, el triunfo de la polifonía —desconocida básicamente por los árabes, y el desarrollo de la música instrumental, algo nuevo por igual al mundo medieval tanto árabe como cristiano. Es este un momento importante porque el siglo XVI sigue siendo el más importante en la historia musical española y porque la escuela andaluza tiene mucho que decir en ella, coincidiendo además con el hecho de que Sevilla se va a convertir por un par de siglos en la capital económica de toda España.

La escuela polifónica española del XVI es la mejor aportación hasta la fecha de España a la música universal. Se produce sin excepción en todo el país y sus extremos cronológicos son castellanos, con el salmantino Juan del Enzina al principio y el abulense Tomás Luis de Victoria al final. De la ma-

nera más concluyente en toda su historia, la música de España se incorpora a las grandes corrientes internacionales conservando al mismo tiempo sus raíces propias, algo que rara vez se ha conseguido con tanta perfección y nitidez. Y dentro de ello el papel de la escuela andaluza es preponderante y, si se quiere, incluso más complejo porque logra al mismo tiempo esa universalidad, ese carácter general español y unas características netamente andaluzas, algo que no se volverá a alcanzar en todos sus extremos hasta el caso, casi aislado, de Manuel de Falla.

Con mucha razón se ha hablado de una escuela sevillana de polifonía en el siglo XVI, aunque aquí sería imposible innumerar los muchos y excelentes polifonistas andaluces de la época, baste recordar que la escuela que se inicia con Fernández de Castilleja cuenta con nombres tan ilustres como los de los de Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales, músicos entre los más relevantes de la Europa de su tiempo, e incluso el extremeño Juan Vázquez muy conectado a la música andaluza. No es este el lugar para examinar a fondo las características técnicas que dan personalidad a esta escuela, pero sí se puede mencionar de pasada desde la incidencia en ella de ciertas músicas populares (caso de Vázquez) hasta los primeros intentos de llevar la lengua vulgar a la polifonía religiosa, con un sustrato musical también popular, caso de las "Villanescas espirituales" de Guerrero.

Al mismo tiempo que el de la polifonía, el siglo XVI es el momento en que en toda Europa la música instrumental se independiza de la vocal. El fenómeno es también importante en España y en todos los instrumentos entonces conocidos, pero para el tema que nos ocupa debemos fijar la atención en un instrumento autóctono: la vihuela. Los instrumentos de cuerda punteada se conocían ya antes y tanto en la cristiandad como en el mundo árabe andaluz se usaron diversos tipos de laúdes. Pero mientras el renacimiento europeo se decide por el laúd, en España triunfa la vihuela, que no es otra cosa que el antecedente inmediato y directo de la actual guitarra, el instrumento que después va a servir para caracterizar a España en general y Andalucía en particular, incluso hasta abusivamente si se quiere.

La brillante escuela de vihuelistas se extendió por toda España pero también tiene un importante foco diferencial andaluz cuyo mayor representante es Alfonso de Mudarra, cuyo cuarto centenario se cumple en este año, y cuyo origen era probablemente morisco. Mudarra tiene una personalidad con rasgos andaluces a pesar de su universalidad. Sin embargo no debe concluirse, como a veces se ha hecho, que la vihuela procede de los instrumentos árabes porque más bien es un instrumento occidental, con orígenes ras-

treables en toda la Edad Media y posiblemente con un entronque más lejano en instrumentos romanos. A partir del siglo XVI, la vihuela convive con un instrumento afín de carácter más popular y rudimentario, la primitiva guitarra, para luego fundirse con él en la moderna guitarra a partir del siglo XVIII.

Aquí y allá, a lo largo del siglo XVI y siguientes aparecen en la música de Andalucía rasgos que translucen raíces anteriores, sean las transformaciones de las desconocidas fuentes prerromanas, sean consecuencias de la música árabe. Raíces que debieron ser más evidentes en una música popular y folklórica que hoy nos resulta mal conocida y casi únicamente por sus reflejos en la música culta. Y es que, también en el siglo XVI se produce un hecho etnográfico que va a ser importante para las raíces musicales andaluzas, ya que parece que es en esta época —y no antes— cuando los gitanos se establecen en Andalucía.

Pero antes quizá convenga hablar de un fenómeno particular que se produce a lo largo del siglo XVIII, en un momento en que la música española pierde toda su fuerza y se ve invadida por influencias italianas. Me refiero a la expansión de ciertas formas de música popular andaluza hacia la corte y la creación de una especie de particular folklore urbano madrileño de netas influencias andaluzas en forma de ciertas danzas y tonadas. Y tan hondo calan que llegará a influenciar a los músicos cultos de la época (de Scarlatti a Boccherini) quienes a su vez devuelven la influencia a la música popular. Es el momento de una cierta y extraña connivencia entre algunos sectores de la aristocracia y el pueblo llano en sus aspectos más bohemios (bailarinas, toreros etc.) que ha merecido estudios sociológicos y hasta literarios o pictóricos (caso de Goya) pero muy poca atención musical.

Y es que en este contexto cuando hace su primera aparición el flamenco con lo que volvemos al tema de los gitanos. No es mi intención hacer ningún estudio profundo de flamencología pero resulta evidente que sin él no es posible hablar de raíces musicales de Andalucía. Otra cosa es pretender reducir toda la música andaluza, incluso la popular, a sólo el flamenco, lo que sería francamente abusivo. Mucho se ha hablado sobre los orígenes del flamenco y no es posible reproducir aquí las discusiones. Lo que sí es cierto es que su nacimiento es relativamente moderno, ya que es imposible rastrearlo como tal antes de 1780 y en formas que se parezcan al actual no surge hasta 1840. Si no hubiera más razones, esto bastaría para hacer dudoso su origen directo árabe. Pero ya Antonio Machado Álvarez decía acertadamente que el flamenco nace de la fusión de la música de los gitanos y la música po-

pular andaluza. Opinión que estimo la más acertada. Ahora bien, la música de los gitanos no tiene un origen árabe ni probablemente europeo. Entre las teorías más aceptadas sobre la procedencia de los gitanos está la de su origen en el Punjab hindú. Si esto es o no correcto desde un punto de vista etnográfico no soy yo quien debe decidirlo, pero desde un punto de vista musical no presenta objeciones serias. Aún en el evolucionado estado actual del flamenco sus similitudes con la música clásica hindú son más evidentes que con la música árabe. Otra cosa es la posible influencia en él de ésta a través de la música popular andaluza a la que, por lo menos, ofreció una complejidad rítmica que la música de la cristiandad descuidó. Lo malo es que, a través de la profunda influencia del flamenco en la música popular andaluza resulta hoy muy difícil saber cómo era ésta antes de la flamenquización. El flamenco es música andaluza y música popular andaluza, al menos en algún sentido de lo popular, pero ni es toda ni la única. Aún queda música andaluza popular ajena al flamenco, pero ha sido desatendida en favor de éste y corre riesgo de desaparición.

Volviendo a los gitanos, después de establecerse en Andalucía en el siglo XVI, conservaron e hicieron evolucionar su propio patrimonio musical cruzándolo con el que ya había en Andalucía. De esta manera se va formando el flamenco que empieza a manifestarse a finales del siglo XVIII, primero en una forma danzada, luego estableciendo la distinción entre cante y baile (mucho más tarde aparece el toque solo). De todas formas, hasta bien entrado el siglo XIX el flamenco se circunscribe a los hogares gitanos y posiblemente a las provincias de Sevilla y Cádiz. Es a partir de 1840, con la aparición de los cafés cantantes, que el flamenco se abre a círculos más amplios y que deja de ser una exclusividad gitana aunque todavía sea minoritario entre los andaluces. Hacia finales del siglo XIX, ya el flamenco se identifica con la generalidad del pueblo andaluz e irrumpe en su folklore tradicional y hasta se convierte en un estereotipo de lo andaluz.

El flamenco es un arte popular en cuanto se dirige a un pueblo y es aceptado por él, pero al mismo tiempo participa de rasgos de las formas cultas por cuanto tiende a ser un arte individual, de creación personal y, sobre todo, profesional. Además, no observa la cristalización formal típica de las músicas estrictamente populares, sino que es capaz de evolución a través del sello personal del intérprete y que su tradición oral se basa en la capacidad improvisatoria sobre reglas determinadas. Todo esto le acercaría ya bastante a los presupuestos de la música hindú si no incorporara además el microtonalismo. Microtonalismo que muchas veces se ha querido cargar a la influencia árabe. Pero la música árabe no es microtonal sino que su escala está dis-

tintamente afinada que la nuestra, especialmente desde que Occidente se adhirió en el siglo XVIII al temperamento igual de las notas. Si tiene aspectos microtonales la escala hindú, combinados con una sutil métrica que el flamenco también posee. Mucho más se podía precisar sobre el flamenco, pero basten estas notas a la hora de hacerlo entrar por derecho propio entre las raíces musicales de Andalucía.

Paralelamente al desarrollo del flamenco, en la música culta europea se produjo el fenómeno de los nacionalistas musicales que pretendían sacudirse el yugo de las grandes formas italogermánicas recurriendo a materiales melódicos o rítmicos de los folklores nacionales. Sobre estos movimientos sabemos hoy dos cosas poco claras entonces. En primer lugar, que esa tradición germánicoitaliana capaz de crear las grandes formas no había olvidado en su propia evolución los materiales autóctonos aunque los hubiera transfigurado. En segundo, que los nacionalistas no se liberaron de nada aunque consiguieron darle un cierto color local a sus músicas aunque con dudoso beneficio para el folklore. En todo caso, se desarrolló un exotismo que a veces no tuvo inconveniente en trascender sus fronteras a la busca de temas lejanos con tal de que no tuvieran que ver con centroeuropa. España era por aquel entonces, supongo que en algunos aspectos lo sigue siendo, un país exótico para los europeos. Paralelamente, la música culta española había llegado al punto más bajo de su historia y no contaba absolutamente nada en el panorama internacional. No es raro que en tal panoramã, muchos músicos extranjeros se sintieran atraídos por temas populares españoles, singularmente por la jota y por el pintoresquismo andalucista. Autores como Glinka, Gevaert, Liszt, Lalo, Chabrier o Kinsky-Korsakoff utilizaron temas españoles, a menudo muy impropriamente. Este estado de cosas incluso continuará en Debussy y Ravel, cuando ya la música española habrá comenzado a reaccionar.

La mayoría de los músicos extranjeros no entendieron mucho de la música popular española pero le sacaron pintoresquismo y exotismo. Hasta llegaron a confusiones chistosas como en el caso de Bizet en su "Carmen", pese a que capta en general bien el espíritu si no la letra de la música hispánica, cuando utiliza una vieja habanera de Iradie suponiendo que es música popular de actualidad en España, siendo en cambio una forma abandonada hacía tiempo, y de rechazo acaba por volverla a poner de moda. Pero pronto los autores españoles utilizarían la vía del nacionalismo, con cierto retraso sobre rusos, bohemios y nórdicos, para hacer remontar al estado agonizante de su música.

El primer esfuerzo, limitado y salonero si se quiere, pero siempre meritorio, corresponde a Sarasate quien utilizó diversas danzas españolas, también andaluzas, en sus obras. Y ya por entonces bastantes músicos se estaban preocupando de recoger en cancioneros temas populares que se iban perdiendo. Entre los que se ocuparon del caso andaluz podemos mencionar, por dar algún nombre, a Inzenga y a Ocón.

En todo caso, el primer gran nacionalista español con capacidad universal fue el catalán Albéniz que utilizó no poca temática andaluza aunque no solía preocuparse mucho de que los temas coincidieran geográficamente con los títulos de las piezas. Pero es el primero que sabe extraer algo del espíritu del folklore y no sólo sus melodías o ritmos, para transformar el lenguaje de la música culta, y además es un creador de primer orden a nivel internacional.

Pero el caso más importante para la música andaluza y también para la española es la del gaditano Manuel de Falla. Por primera vez desde el siglo XVI se da en Falla una figura perfectamente inserta en las corrientes universales que a la vez es netamente española y de raíz indiscutiblemente andaluza. Falla sabe bucear en el flamenco y en la música andaluza gitana y no gitana, también en la música histórica cercana y en la lejanía romana (en la "Fantasía Bética"), partiendo de lo andaluz hacia lo español y de éste hacia lo universal. Pero evidentemente, figuras de este calibre se dan pocas veces y además su obra es irrepetible e inimitable, cierra puertas más que las abre porque agota los campos que investiga. La figura inmediatamente posterior a Falla que ofrece la música andaluza es la del sevillano Joaquín Turina, músico de calidad sin duda, pero con miras mucho más localistas que las de Falla y talento menos universal. Por ello, su estimable aportación involuciona hacia el consumo interno y ni siquiera tiene, si no es por extensión, una amplitud plenamente andaluza sino concretamente sevillana. Fenómeno de localización que se ha dado en otras culturas musicales después de las grandes figuras universales y que afecta también a otras regiones españolas.

Los posteriores fenómenos son casi actuales y se concretan en la música culta en una estereotipación decadente de las fórmulas de Falla y Turina en lo que respecta a la música culta y en la aparición de la canción industrial aflamencada o andalucizada, explotación comercial de las raíces andaluzas que no contribuye a vitalizarlas precisamente. En cuanto al flamenco, siguió su evolución con fuerza e interés aunque siempre tendiendo a monopolizar la música andaluza y no, como es la realidad, a ser una parte de la misma.

Con ello, llegamos a la actualidad donde el interés renacido por los temas andaluces hace que nos planteemos las posibilidades de una actual música andaluza o, al menos, de una adecuada utilización de sus raíces. Ello se da en una triple vertiente que es la que ofrece la música actualmente: los aspectos de la música folklórica, los de la música popular de consumo y los de la música culta. En el lado de la música folklórica es indudable que el flamenco tiene las mayores posibilidades de continuidad vital aunque esté acechado por los mismos peligros que otras músicas populares, si bien su carácter no enteramente popular en la producción y sus especiales maneras de ser lo preservan algo más. Luego, urgiría recoger la música popular no flamenca que aún subsista, aunque me temo que más con un ánimo de museo que de dato vivo puesto que su subsistencia en las nuevas condiciones sociales de industrialización (se trata de una música artesanal) y medios de comunicación (las músicas populares florecen en un cierto aislamiento) me parece bastante utópico fuera de la etnomusicología.

En cuanto a la música popular de consumo pocas posibilidades tiene de mantener sus raíces como no sean ciertos estereotipos que si anteriormente se refugiaron en la canción folklorizante, ahora pueden hacerlo en las formas del pop británico o del rock americano donde serán pinceladas exóticas sin más. Por otra parte, es bastante utópico pensar en mantener raíces propias en una forma de consumo y producción industrial.

Queda el problema de la música culta hoy muy evolucionada en cuanto al lenguaje y tendente, como por demás casi siempre, hacia formas de expresión universales. Ello no excluiría automáticamente la posibilidad de un estilo propio dentro de un sistema universal como había ocurrido con la música grecorromana, con la árabe o con la polifonía del siglo XVI. Resulta evidente que el compositor que lo intente deberá asumir la misma tarea que Falla pero en su equivalencia, no en su forma, haciéndolo aquí y ahora. Cosa que no es fácil y que necesita un enorme talento.

Entre tanto podemos dar algunos ejemplos de lo ya hecho y mencionar que en algunos casos de otras culturas musicales españolas se han dado buenos resultados en el intento de incorporar lo autóctono a las formas más rigurosamente actuales de la música. En el País Vasco es un ejemplo claro Antón Larrauri, pero, de momento, un ejemplo aislado, difícil de repetir. Retornando a Andalucía, la obra de un Manuel Castillo es un buen ejemplo reciente de permanencia de ciertas constantes andaluzas en un lenguaje bastante actualizado y, en generaciones más recientes, el granadino de adopción (en realidad es de Linares) Francisco Guerrero llevó a cabo en su obra "Jon-

do”, con medios e instrumentales y electro-acústicos, un interesante trabajo de utilización avanzada de los elementos básicos del flamenco en un contexto musical de vanguardia. Y si se me permite una autocita, yo mismo me he ocupado de algunos aspectos de la música andaluza en obras como “Maba” que es una recreación semántico-estructural de las formas arábigoandaluzas sin sus datos sonoros concretos, en “Tartessos” sobre ciertos elementos primordiales del sonido, o en el “Paisaje grana”, una obra en torno a Juan Ramón Jiménez que aprovecha el interés del poeta sobre el orientalismo para investigar con la guitarra sobre posibles conexiones en lenguaje actual de la música hindú y el flamenco.

Citas y obras que, de momento, son casos aislados. Quizá el futuro de una música andaluza con proyección universal esté precisamente en los caracteres del hombre andaluz más que en datos estrictamente sonoros. Porque en una era cada vez más uniformizada e informatizada como es la nuestra, lo diferencial sólo puede estar en el talante del hombre más que en una posibilidad técnica cada vez más común. Pero todo eso pertenece al futuro y aquí hemos hablado de las raíces que pertenecen al pasado aunque se proyecten hacia el porvenir.