

Tres músicos españoles en la Argentina

1937: Jaime Pahissa

A sus cincuenta y siete años se radicó en la Argentina, junto a su esposa e hijos de corta edad. El ambiente musical de Buenos Aires lo recibió cálidamente, y de inmediato dirigió importantes conciertos con obras propias en el Teatro Colón, luego en Radio El Mundo y, más tarde, en el Teatro Municipal, frente a las orquestas de dichas instituciones. A partir de entonces su actividad no desmayó. Incansable trabajador, hombre de una serenidad ejemplar, espíritu alerta, capaz de vivir con entusiasmo contagioso, siguió componiendo, escribiendo libros, dando conferencias, colaborando en publicaciones periodísticas, realizando traducciones, enseñando armonía, composición, instrumentación y orquestación, formando alumnos y discípulos, editando nuevas composiciones, creando en su derredor una atmósfera de respeto y de confianza que emanaba, sin duda, de la tácita conciencia general de hallarse ante una real autoridad. Pero él fue siempre un hombre modesto, accesible, pronto para el consejo sabio y efectivo. En su departamento de la calle Luis Sáenz Peña tenía un pequeño estudio con su piano, su escritorio, libros, papeles, partituras y allí se encerraba y vivía trabajando incansablemente, sin pensar en los futuros éxitos —y, sin duda, tampoco en los pasados— como no fuese en el verdadero triunfo del artista, que no es otra cosa que el propio crecimiento espiritual.

Cuando llegó a la Argentina era el compositor más famoso de Cataluña, aquel que más composiciones había estrenado, dentro de los más exigentes géneros, y el que había cosechado mayores e inmediatos éxitos.

Nacido el 7 de octubre de 1880 había estudiado música con su padre, asimilando la armonía por sus propios medios y por su curiosa inquietud, se había perfeccionado con Enrique Morera (quien, a su vez, había sido discípulo de Albéniz y de Pedrell) y su pasión por la composición musical le había llevado a una ininterrumpida carrera cuyo apasionamiento no le permitió vacilar nunca. Pahissa no sólo fue un compositor nato, sino que puede decirse que llegó a convertirse en una especie de sacerdote de la música, en el sentido de necesitar siempre de ella como de un alimento para seguir subsistiendo. Pero poniéndose al servicio de ella, y no al revés, y trabajando siempre, ya que no es compositor aquel que compone de vez en cuando, sino aquel que vive y aprende a vivir componiendo.

Así se fueron produciendo obra tras obra, estreno tras estreno. *La Presó de Lleida*, escrita en 1906, le abrió un camino. Se trata de una obra escénica basada en la canción

popular catalana y en el romance que ella canta. El éxito fue tan grande que obtuvo cien representaciones en el Teatro Principal de Barcelona. De 1903 a 1907 trabajó en la composición de su ópera *Gala Placidia* sobre libreto de Angel Guimerá. Su estreno en el Teatro del Liceo de Barcelona se produjo en 1913, tiempo en el que la Barcelona musical vibraba a impulsos de esa *Reinaxença* que buscaba incorporarse a los movimientos artísticos del resto de Europa; los tiempos del gran poeta catalán Angel Guimerá, cuya *Terra Baixa* ya había originado un triunfo del operista alemán Eugen d'Albert (*Tiefland*, 1903). Es la época del fervor wagneriano, las traducciones al catalán de los dramas de Wagner por Joaquín Pena, el estreno mundial fuera de Bayreuth de *Parzifal*, en el Liceo barcelonés. No es de extrañar, pues, que la música de Pahissa asumiese la densidad, expresividad romántica y euforia orquestal que lo caracterizó y que supo unir al carácter catalán, tan diferente del resto de las regiones españolas: pensamiento reflexivo y cálido, con ese famoso sello de *seny* que hace del catalán un hombre grave.

En 1919 Pahissa estrenó una nueva ópera en el Liceo: *La Morisca* (libro de Eduardo Marquina), y en 1923 aparece *Marianela* sobre la novela de Pérez Galdós adaptada por los hermanos Alvarez Quintero, única ópera de Pahissa que fuera representada posteriormente en Buenos Aires. Su última ópera fue *La Princesa Margarita* (Liceo, 1928), ampliación de *Lá Presó de Lleida*, cuyo extraordinario éxito la desplazó por toda Cataluña. Paralelamente a estas obras destinadas al teatro va desarrollándose una copiosa producción de canciones, coros, obras pianísticas, música de cámara y sinfónica: de ellas destaca insólitamente una de las *Peces espirituales* para piano intitulada *Nit de somnis* (*Noche de pesadillas*), curiosa concepción que data de 1918 y que no sólo desenvuelve una elaboración atonal, sino que su originalísima concepción armónica disonante la va conduciendo a sucesivas acumulaciones de semitonos en forma de suavísimos *cluster* que crean una curiosa resonancia onírica muy audaz pero sutilmente poética. La obra fue posteriormente orquestada con gran audacia y, sin duda, con mano maestra.

Estos que llamamos atrevimientos no son sino respuestas a la necesidad del artista de evolucionar, de no repetirse, de no convertir procedimientos en maneras, es decir, de no amanerarse. Así fue Pahissa creándose un idioma propio, un estilo que lo condujo a lo que él llamó «Sistema Intertonal». La explicación de este sistema la dio el mismo autor en diversas oportunidades: se trata del trabajo combinatorio de disonancias puras, como son las segundas, cuartas y séptimas, de suerte de no conformar nunca un intervalo consonante, lo cual conduce a cambiar continuamente de orientación tonal. Téngase presente que «disonancia» no significa, en rigor, sonar mal, sino «no concordar», es decir, sonar separadamente. Tal sistema fue desarrollándose paulatinamente a partir del final del poema sinfónico *El camí*, en el cual se observa una cierta armonía politonal. También en la *Sinfonietta* para gran orquesta de arcos, especialmente en el preludio y en el final; pero la obra definitiva es la famosa *Suite Intertonal*.

A título de curiosidad debemos mencionar su *Monodia* orquestal, obra que podría calificarse como un experimento de «anti-audacia», ya que trata de conseguir el máximo de simplicidad al carecer totalmente de armonización, pues todos los instrumentos ejecutan siempre las mismas notas, en unísonos u octavas, dando por resultado una amplia formación melódica orquestal.

No es nuestro deseo exponer un catálogo comentado de la extensa producción del maestro catalán, pero sí debemos agregar títulos que el mismo autor apreció, ya que los incluyó en sus primeros programas de Buenos Aires: son los poemas sinfónicos *A las costas mediterráneas*, *El combate*, el ya mencionado *El camí*, la *Obertura sobre un tema popular catalán* y la *Segunda sinfonía*. Tampoco podemos menos de enaltecer su cuarteto de cuerdas como una de las más felices de sus creaciones.

Viviendo en Buenos Aires recuerdo su sonrisa, un sí es no es maliciosa, al hablar de sus audacias pasadas, juveniles y no tan juveniles, restándoles importancia y tal vez reconociendo la necesidad de sosegar los ardientes impulsos vanguardistas. Escribió algunas simples y deliciosas piezas infantiles para los alumnos de Ernestina Corma, unos graciosos «ballets» catalanes, armonizó canciones populares, transcribió motetes de Tomás Luis de Victoria, villancicos de Juan del Encina, antiguas músicas españolas, publicándolas con el título de *Cancionero coral español*, junto con obras corales propias, como si quisiera identificarse culturalmente con aquellos siempre presentes representantes del alma musical española. Como Julián Bautista, que soñó en América con el Rey Rodrigo, como Manuel de Falla, que evocaba en *Atlántida* la unión de América con España, Pahissa tendía su puente de recuerdos y de fusión espiritual desde una Argentina que habitaba hacia una patria lejana en el espacio, ya abandonado todo afán de innovador, todo gesto más o menos premeditado de vanguardista a ultranza.

Y mientras tanto escribía libros que demuestran no sólo su pensamiento estético, sino también su pluma elegante y convincente, su capacidad de investigador, la autenticidad y profundidad de su crítica: *Los grandes problemas de la música*, *Espíritu y cuerpo de la música*, *Naturaleza de la música y de la creación musical*; la biografía de Manuel de Falla, la traducción de *La música en España*, de Gilbert Chase, quedan también como testimonio de una personalidad que se asentó con firmeza en Buenos Aires, constituyendo un modelo de fervor y de autenticidad. Al morir en 1969 dejó en sus familiares y en quienes lo conocimos y tratamos la imagen imperecedera de un verdadero artista, un noble artesano y, lo que es más, un hombre bueno.

1939: Manuel de Falla

Llegó a la Argentina en octubre de 1939 y yo le visité por primera vez el 9 de julio de 1945. Vivía en Alta Gracia, en la Córdoba argentina, allá donde el serrano caserío se va esparciendo y se respira una cierta libertad de panorama serrano. Actualmente es un museo en el que se conservan algunos recuerdos. Por cierto, tuve la emoción de ser invitado a su inauguración y pronuncié allí conferencias algunas veces. Cuando fui por primera vez era un joven estudiante de música con muchas inquietudes. Don Manuel se había interesado en mis primeros trabajos de composición, ya que yo, con más ingenuidad que pretensiones, le había dedicado y enviado por correo una obra coral mía y él, tras un tiempo que me pareció larguísimo, me escribió manifestándome que mi obra, «por su carácter y en conjunto», le había interesado mucho, pero que, en cambio, la escritura de la partitura coral le sugería ciertas indicaciones que poder hacerme «con la esperanza y el deseo de que me fuesen útiles». Terminaba invitándome

me a ir a su casa y manifestándome su amistad, cosa que no podía menos que llenarme de orgullo. Por cierto, que aquella obra mía, intitulada *Cantares de los pajes de la nao* debió interesarle más por los textos y por la idea general que por la música. Rehecha por mí, siempre dentro de los moldes formales originales, durmió su largo sueño de paz por lo menos durante diez o doce años, hasta que, impensadamente, fue estrenada en París, impresa en discos y editada, habiendo tenido —pienso— una halagüeña carrera. Pero cuando yo iba a ver a don Manuel de Falla en 1945 pensaba menos en mi composición que en el honor y contento que sentía al llevar entre mis papeles un manuscrito inédito de él, de don Manuel, que yo estudiaba incansablemente en el tren, ya que debía devolverlo al autor de parte del maestro Jaime Pahissa, quien lo había tenido en su poder algún tiempo en Buenos Aires, ya que, a la sazón, se hallaba escribiendo la biografía de Falla que apareció años más tarde: era un manuscrito a lápiz en trazos muy finos de la *Balada de Mallorca*, con texto de Jacinto Verdaguer y basada en el tema de la balada n.º 2 op. 38 de Chopin, de tan exquisita sonoridad coral. Claro está que me proponía una tarde de grandes experiencias y de inolvidables enseñanzas y así fue, porque la sola presencia de Manuel de Falla, seca, menuda e inquieta, inspiraba autoridad y fe: una sensación de equilibrio, estabilidad, aplomo, capaz de enraizarse y crecer luego, dando vida a una savia propia de serenidad y meditación. Y eso que estaba muy enfermo, extraordinariamente delgado y envejecido antes de haber cumplido los setenta años. Pero todas sus observaciones eran fruto de su inteligente experiencia: le oí expresiones que hasta el día de hoy conservo como consejos fundamentales del quehacer artístico, y es por ello que, al proponerme hacer esta nota sobre su personalidad, no quiero repetir cosas que se han dicho en biografías, artículos y enciclopedias, sino recordar tales consejos que, sin duda, constituyen una base de acción artística. «Hay que dejar que corra el aire entre las voces», me dijo una vez. No sólo se refería a no apretujar las armonías, sino a permitir que cada voz (coral o no coral) fluya liviana y libre. «No basta con que la construcción de la obra musical sea lógica, que cada nota sea objeto de un real orden: es necesario algo más, ya que la música está hecha para sonar: así pues, debe sonar limpia y cómoda.» Y cuando se hablaba de la difusión de las obras sonreía y decía: «No hay que tener prisa en escribir..., tampoco en estrenar..., menos en publicar...» Excuso decir que todo ello lo decía con el convencimiento, la naturalidad y la descansada seguridad del que ha descubierto antes el ejemplo que la regla, porque todo lo que hablaba no era otra cosa que fruto de su hondísima y meditada experiencia. El mismo había escrito todas sus obras tan despaciosamente que su catálogo total es muy corto: apenas unas veinte composiciones en total, entre largas y breves. Pero ello no quiere decir que no cesase de componer y recomponer infinitos borradores, todos en trazos livianos de lápiz, para poder borrarlos corrigiendo o desechando. «No se canse nunca de usar la goma de borrar», me dijo una vez; y yo lo sigo interpretando como una estética regla de oro.

Pero nunca se situaba en una superioridad de maestro, que existía tácitamente, sino mezclando esas sabias reflexiones a su conversación ágil, rápida, incesante. Hablaba siempre, a pesar de que los médicos se lo prohibían y su hermana María del Carmen se lo reprochaba de continuo. De vez en cuando se interrumpía y me decía: «Hable usted ahora; me fatigo», pero apenas me dejaba decir dos palabras para retomar el hilo