

MORRIÑA E SAUDADE NO PIANO DE GAOS POR JULIO ANDRADE MALDE

1. Introducción

Morriña e saudade áchanse presentes nas obras para piano de Andrés Gaos, compositor coruñés que tamén foi emigrante e viviu durante case toda a súa vida na República Arxentina. Naquelas terras afastadas escribiu algunhas obras en lembranza da súa querida terra natal. Lémbranse con frecuencia as palabras que aquel home cosmopolita, que paseou en triúnfo o seu violín por medio mundo, pronunciou no ocaso da súa vida, en que confesaba que a súa terra vivía sempre na súa emoción creadora. Foi en 1953, cando gañou o premio do Centro Galego de Bos Aires coa súa sinfonía *En las montañas de Galicia*:

“Recentemente sentín un impulso estraño que me levou de novo a producir con fervor. Foi unha tarefa agoniante, tenaz, de moitas noites e moitos días. Dela saíu a miña Sinfonía galega que o Centro Galego premiou nos seus concursos literario-musicais. Era como unha especie de retorno a min mesmo. Ao meu ser inicial. A miña maneira inédita. (...) Foi a miña volta a Galicia nunha ofrenda de toda a miña vida. Alegroume o premio porque todo testemuño é vital para o artista de bo cuño. Ora ben, máis me alegrou o cumprir coa miña terra, non tan afastada, porque está presente na miña emoción creadora e no clima desta casa galega.”

Porén, non foi só daquela. Xa en 1905 compuxera a suite de nove pezas para piano que chamou *Aires gallegos*, e oito anos despois, en 1913, unha nova colección de pezas para teclado –neste caso, cinco– que se denominou *Nuevos aires gallegos*. Gaos contaba naquela altura entre trinta e corenta anos. Non sabemos con exactitude cando compuxo a “Muiñeira”, peza n.º 2 da súa suite para piano *Hispánicas*; calcúlase que entre 1935 e 1945, é dicir, entre os sesenta e os setenta anos aproximadamente. En fin, *Rosa de abril* é a súa obra póstuma: escribiuna o mesmo ano da súa morte, en 1959.

Breves palabras sobre estes dous sentimentos da alma galega: a morriña e a saudade. A nosa terra ten a palabra “saudade” e estendeuna polos países de fala galaico-portuguesa. E tamén ten o vocábulo “morriña”, menos habitual no ámbito portugués e brasileiro, mais moi importante en Galicia. Ambos os termos transmitiullos á lingua castelá. *Morriña* defínese no *Diccionario de la lengua española* da RAE como ‘tristeza o melancolía, especialmente la nostalgia de la tierra natal’; coincide exactamente coa palabra xermánica *sehnsucht*. *Saudade* é neste mesmo diccionario ‘soledad, nostalgia, añoranza’.

A morriña, en definitiva, como a *sehnsucht* xermánica, é a tristeza, a melancolía, a nostalxia, en particular da terra natal cando se está ausente dela. Xa Goethe observaba que algúns aldeáns, cando eran mobilizados para a guerra, choraban como nenos ao lembraren as súas montañas. E o xenial escritor alemán engade esta extraordinaria afirmación: “*Non se acostumbraban a un novo ambiente. A súa vida sensitiva caera como obxecto no poder posesivo da paisaxe da súa terra natal.*”

A saudade é, sobre todo, soidade; en galego soidade e saudade, son equivalentes. Ter *soidades* de algo é experimentar con dor a soidade que produce a súa falta. Rosalía, nun célebre poema titulado “O cravo”, explica que tiña un ferinte cravo no corazón, como lle pediu a Deus que lle dese valor para o arrincar e como despois o botaba de menos:

*“Soupen só que non sei que me faltaba
en donde o cravo faltou.
E seica, seica tiven soidades
daquela pena, Bon Dios.
Este barro mortal qu’ envolve o esprito,
¡quén o entenderá, Señor!”*

Esa lúcida exclamación final de Rosalía dános a clave: a saudade non se entende de xeito doado. É un concepto moito máis amplo, complexo e difícil de definirmos que os demais sentimentos que se lle semellan. Un poeta portugués defínea así, poética e belamente: “*O momento divino en que a alma portuguesa encarnou no corpo homilde dunha palabra.*” E Castelao: “*A saudade é unha sede insaciable de algo que ás veces non se sabe o que é.*” É unha definición máis ampla. Como a de Novoa Santos: “*Na saudade entra a melancolía, a lembranza, a tenrura, a desilusión, o abandono de si mesmo e ás veces o desexo de esvaerse no remanso da morte.*”

Hai dous estudos da maior importancia sobre a saudade: o de Ramón Piñeiro, *Dos ensayos sobre la saudade*; e o de García-Sabell, *La saudade por dentro*. Ramón Piñeiro propón estas ideas fundamentais que ofrezco aquí de modo esquemático:

1. A saudade é un sentimento inefable, inexpressable. É sentimentalidade pura, non ten obxecto e iso diferénciase doutros sentimentos con que por veces se confunde (morriña, señardade, nostalxia).
2. Áchase moi próxima á angustia vital ou existencial que experimenta o ser humano ao atoparse só fronte a si mesmo.
3. A expresión natural da saudade é a lírica.

Reteñamos estes conceptos fundamentais: sentimento puro, moi próximo á angustia vital, que se experimenta en soidade e que non pode expresarse agás por medio da lírica. Así comprobaremos que Andrés Gaos experimentou a saudade dun modo intenso porque foi un

home profundamente sentimental, como tantos galegos, estivo con frecuencia moi só, foi incomprendido e sufriu a angustia vital, ao extremo de acariciar a idea do suicidio (en gran medida, polo terrible padecemento físico da súa neuralxia do trixémimo, desde logo, mais non só por iso). E teñen vostedes todas as ilustracións musicais que van escoitar hoxe, todo o seu piano galego, para comprobar até que punto a lírica foi a expresión do seu sentimento saudoso.¹⁰

Quédanos referirnos á morriña. Non é outra cosa que unha manifestación da saudade, esta inclúea. Para o poeta Ramón Cabanillas, “*morriña é a saudade fisicamente dorosa*”. Para Castelao, “*morriña é a saudade en estado de conciencia; é o desexo posible ou imposible de recobrar o que se perdeu (...), o degoxo doroso de retornar á patria, ao fogar, á mocidade, á cousa ou criatura humana*”. Habitualmente vincúlase á perda da terra natal e foi sentida dunha maneira especial na emigración. Así, na coñecida cántiga “Lonxe da terriña”, con música de Montes, o poeta Aureliano Pereira exprésao con gran sinxeleza:

*“Lonxe da terriña,
lonxe do meu lar,
que morriña teño,
que angustias me dan.”*

Se a morriña é un sentimento de ausencia, de soidade a respecto do obxecto amado, a saudade, segundo García-Sabell é “*morriña de si mesmo; pranto mudo pola persona que, na interioridade dun, emigra, sutilmente marcha.*”

10 Este artigo é froito dunha conferencia con ilustracións musicais pronunciada polo autor no Salón de Actos da Fundación Paideia (A Coruña) o 15 de decembro de 2009, e organizada pola Sociedade Filarmónica.

2. Aires Gallegos, suite para piano (1905)

Os *Aires gallegos* tiveron unha extraordinaria acollida e a única edición que se fixo da partitura esgotouse rapidamente. A suite componse de nove pezas de diversa inspiración e contido; a estrutura de cada unha delas é variable, mais predomina a tripartita (A-B-A). En xeral, os fragmentos son moi breves, cada un dura sobre dous minutos: o máis breve, minuto e medio, e o máis longo uns tres minutos. Para lle dar variedade ao conxunto, Gaos procura alternar diferentes tonalidades e distintos modos ao longo da suite. O mesmo fai co compás e co tempo (combina distintos metros e tamén aires lentos e rápidos).

Globalmente considerada, esta partitura é unha obra moi notable. Utilízanse temas populares galegos, algúns dos cales foron empregados por outros compositores (Veiga, Salgado, Chané); mais o violinista coruñés reelabóraos con elegancia e sabedoría revestíndoos dunha roupaxe harmónica interesante, aínda que sen desnaturalizar a esencia, o aroma da fermosa música do pobo galego. Son como delicadas paisaxes musicais á acuarela.

Os *Aires gallegos* mereceron acendidos eloxios de Tomás Bretón. O feliz autor de *La verbena de la Paloma* e de *La Dolores* escribiu a Gaos dúas cartas en que lle expresaba a súa admiración por esta obra. Na primeira misiva, de 23 de marzo de 1906, pode lerse:

“Moi estimado amigo: Gran pracer a súa grata (...) e a súa composición que revela un mestre consumado, con orientación ampla e moderna. Felicito a Vd. pola súa brillante carreira, aínda que non me sorprende, pois lembro que lla prognostiquei hai moitos anos.”

Tendo en conta a idade de Gaos naquel momento –trinta e un anos– o prognóstico de Bretón parece probable que se producise cando o violinista coruñés estivo en Madrid estudando no Conservatorio co seu profesor, Jesús de Monasterio; é dicir, cando tiña entre once e catorce anos.

Na segunda carta, de 20 de setembro, insiste o músico salmantino:

“Así mesmo recibín os seus Aires gallegos, que atopo interesantísimos. Revelan un modernismo san contra o delirio harmónico de que outros fan alarde. Bravo e bravo. Este é o camiño de saúde.”

Ao final, o compositor despídese dun modo especialmente amable: *“Sempre o seu moi afmo. amigo e admirador sincero. T. Bretón.”*

O catedrático Carlos Villanueva cualificou moi acertadamente a obra como

“de harmonizacións transparentes, breves e sen tratamentos nin desenvolvementos, [os fragmentos están] perfilados tonalmente, [son] escasamente modulatorios, e claramente populares no seu envoltorio”.¹¹

No estudo concreto de cada peza, Villanueva ofrece algúns datos moi interesantes que veremos no seu lugar.

Segundo Ramiro Cartelle, os motivos populares que aparecen tratados nesta obra son de sete tipos diferentes, que ás veces se combinan no seo da mesma peza: cántiga (números 1, 6, 9), alalá (4, 7), canto de berce (2), romance (5), danza (8), muiñeira (5) e alborada (3). Verémoslos, así mesmo, en cada momento concreto. Debo engadir que Gaos emprega con frecuencia un xogo de breve canon entre as dúas mans do pianista, como se se contestasen en forma de diálogo ou en eco (números 3, 4, 5, 9), e tamén un movemento contrario no baixo (7).

Esta partitura de Gaos ten un atractivo moi especial. Talvez non sexa a mellor, mais chega moi fondo ao corazón do oínte, dun modo moi natural. Acaso porque encerra sentimentos que xiran á volta da saudade e á morriña.

11 VILLANUEVA, Carlos, “Notas al programa”, no programa de man do concerto celebrado o 30 de novembro de 1999 no Auditorio da Fundación Barrié (A Coruña), integrado no Ciclo de Música Galega “Del Romanticismo al Nacionalismo”, p. 23 (orixinal en castelán)

1. MODERATO.- Cartelle di:

“O motivo tratado é o mesmo da cántiga do poema de Curros Enríquez. Sabida é a orixe desta melodía: Curros escribiu os versos para unha toada que tanguía na guitarra Cesáreo Alonso Salgado, compañeiro seu na pensión estudantil madrileña en xuño de 1869; a canción popularizouse e foi trasladada ao pentagrama na coñecida versión coral por Xosé Castro, «Chané». Aquí Gaos fai o propio levándoa ao piano nunha versión fiel –malia que lixeiramente modificada ao final– cunha harmonía moito máis sabia e máis melancólica que a de Chané.”¹²

Lamento discrepar de Cartelle neste punto. A versión de Chané parécese máis fiel ao modelo, xa que esta é unha peza composta de oído, nunha guitarra e por un afeccionado; non obstante, cómpre recoñecermos o dereito de Gaos a reelaborala e a modificar o final na súa propia versión.

A de Chané cántaa o pobo galego, e ademais fíxoa súa. Posiblemente porque a canción lle fala dun modo moi profundo e directo á súa interioridade: é un paradigma dos sentimentos da saudade (a soidade da namorada no ambiente nocturno) e a morriña (a que sente o amante cando se atopa no buque camiño de América). Uns sentimentos que atopan reflexo na música de Chané e naturalmente na de Gaos.

2. BERCEUSE

Apunta Ramiro Cartelle: “É un canto de berce con disposición en A-B-A. Motivo A, de suave ondulación rítmica, como convén ao carácter da

¹² Neste traballo todas as citas de Ramiro Cartelle proveñen dun extenso artigo mecanografado que permacece inédito, e que foi publicado en parte na *Gran Enciclopedia Galega*, tomo 15, Santiago de Compostela, 1974 (orixinais en castelán)

peza. B, *breve digresión máis polifónica*". Segundo Carlos Villanueva, "o tema do canto de berce semella estar tomado do cancionero de Inzenga, que tamén Pedrell recolle"¹³. É unha xoia musical, unha peza doce, chea de tenrura, que se dirixe ao máis fondo da nosa alma.

3. ALLEGRO

Sinala Cartelle: "*Temas: os mesmos motivos populares que Veiga utilizou na Alborada, citados en pequena suite ou potpourri, e con maior variedade harmónica e construtiva*". As mans contéstanse en canon dun modo moi característico. Peza moi alegre na primeira sección co tema da alborada.

4. LENTO

Velaquí a análise do pianista coruñés: "*Esta peza iníciase e remata cun tema de alalá, harmonizado estritamente a capella*". No meu criterio, é unha das máis fermosas pezas da colección, pola inspiración nórdica que lembra o seu admirado Grieg; hai mesmo harmonías que o compositor noruegués aprobaría sen dúbida ningunha. Establécese un fecundo diálogo entre as mans do piano en forma de canon. A obra é melancólica e profunda; tamén se dirixe ao noso sentimento máis oculto.

5. ALLEGRETTO.- En palabras de Cartelle, temos

"varios diseños temáticos de muiñeira e algún de romance, áxiles e alegres, dispostos en dúas frases paralelas de dous compases cada unha. Tres períodos –o motivo romancesco é o central. O último, co

13 *Ibidem*, p. 24.

*primeiro tema, e del derivada unha sentida coda –più lento–, reman-
sada en acordes”.*

Carlos Villanueva, pola súa vez, di que o motivo da sección B “*é unha cita de Axéitame a polainiña, tema que tamén usa, aínda que máis literalmente, na muiñeira da suite Hispánicas.*”¹⁴

Non podo estar de acordo do todo con Ramiro cando lle atribúe á peza caracteres como áxil e alegre, porque atopa nela algo moi profundo. O seu carácter amable non oculta unha dozura melancólica; iso que adoita denominarse “*sorrir entre bágoas*” e que xa definiu o noso marabilloso poeta medieval Airas Nunes cando describe a namorada que bota en falta o amigo ausente, en clara actitude saudosa, ao dicir: “*e choraba e estaba cantando*”. As dúas mans dialogan mediante o artificio do canon.

6. *ANDANTE*.- Cartelle considérao así:

*“Peza moi breve. Dous motivos de cántiga –de dous compases–
repetidos, cun paralelismo que rompe, ao final do segundo, por unha
melodía descendente, a cal, tamén repetida despois dunha pausa,
leva ao melancólico remate.”*

Certo, o fin é melancólico, mais tamén o é toda a páxina, dunha beleza meditativa pouco común.

7. *MODERATO*.- Tamén moi breve.

*“Base tradicional: alalá. Primeiro tema, solemne, con acordes
cheos, apoiados en oitavas do baixo. Segundo tema máis lineal, en*

14 *Ibidem*

sextas e tercinas, aínda que rematadas as dúas frases tamén con acordes. Repetición exacta do primeiro tema. Carácter xeral de pequeno himno.”

di Cartelle. Na miña opinión, esta peza é moi interesante porque os acordes resoan amplos e prolongados á maneira de Mussorgsky, por exemplo, n’ “A gran porta de Kiev” (final de *Cadros dunha exposición*); ou de Debussy en “*La cathédrale engloutie*” (*Préludes, I-X*). Hai ademais no baixo un interesante movemento contrario.

8. PRESTO.- Di Ramiro:

“Unha vivaz danza binaria: contraste entre pasaxes picadas de acordes en oitavas e sextas, e outras en sextas ligadas. O esquema rítmico inicial –negra, dúas corcheas– xera os temas dos tres períodos en que está construída.”

Segundo Villanueva, o motivo do presto (n.º 8) “*lembra un dos temas do cancionero de Montes*”¹⁵. Sexa como for, o tema popular utilizouno Juan José Castro na súa obra *De terra galega* e tamén Pablo Luna na zarzuela de ambiente asturiano *La pícaro molinera* (concretamente, na romanza de Pintu). Ten un certo aire misterioso moi peculiar.

9. ANDANTE

“Base tradicional: cántiga. Melodía primeira moi movida, en grupos binarios e ternarios, adornada con mordentes. Desenvolvemento ondulante. O segundo tema –segundo período– entra en

¹⁵ *Ibidem*, p. 25 (Villanueva ofrece a seguinte referencia: CALLE, J.L., *Aires da Terra. Poesía musical de Galicia*, ed. do autor, n.º 102)

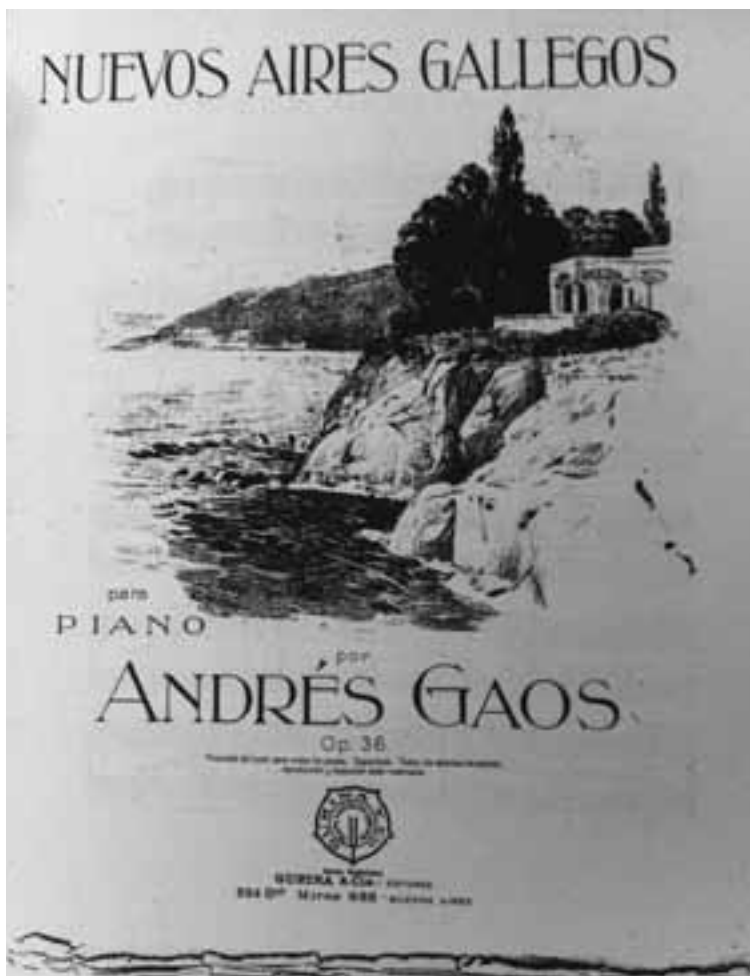
si menor derivado ritmicamente do primeiro. Volve este –período terceiro– como ao principio. Algunhas pasaxes, con breves deseños imitativos.”

segundo Ramiro Cartelle. É outra das miñas pezas favoritas, porque evoca algunhas obras para piano de Schumann (como Grieg, tamén moi admirado por Gaos) e así mesmo as últimas obras para piano de Brahms, aquelas que o músico alemán chamou “*cancións de berce das miñas dores*”. Canon entre as mans que se contestan como en eco, de modo moi interesante.

3. *Nuevos Aires Gallegos*, suite para piano (1913)

A obra está dedicada á Excma. Sra. Condesa viúva de Morphy, esposa do secretario de Alfonso XII, mecenas de moitos músicos españois. Andrés Gaos dedicoulla en agradecemento pola axuda recibida ao principio da súa carreira, mais non sabemos que axuda recibiu o mozo violinista. Segundo Cartelle, existe na Coruña (suponse que no arquivo dedicado a Canuto Berea da Deputación Provincial) unha copia que leva unha dedicatoria autógrafa de Gaos ao seu tío, datada en 1924.

A ilustración da cuberta é unha paisaxe da costa, que moi ben podería ser galega. É máis: as árbores e unha construción que se ve parcialmente sobre o cantil que cae verticalmente sobre o mar lémbrenme a parte dereita da praia de Santa Cristina na Coruña, aínda que é posible que a outras persoas lles suxira distintos lugares da costa galega.



Portada da edición de *Nuevos Aires Gallegos*

Rodrigo A. de Santiago realizou unha orquestración destas pezas, que estreou o 4 de febreiro de 1962 coa Banda-Orquestra Municipal da Coruña dentro dos seus concertos matinais no Teatro Rosalía de Castro.

Ao igual que na súa predecesora *Aires gallegos*, cada peza (neste caso son só cinco) posúe a súa propia estrutura, malia en xeral se adscribir ao esquema tripartito. Búscase a variedade combinando distintos compases e diferentes aires. Cada un dos cinco números ten, loxicamente, a súa propia duración; a total é duns catorce minutos, case quince, o que dá unha media de case tres minutos por peza. A máis extensa é a *berceuse*, duns catro minutos, e a máis breve a número tres, que excede en moi pouco os dous minutos.

Carlos Aurelio Suffern (1901-1991), compositor, musicólogo, ensinante e crítico arxentino dixo da partitura:

*“Toda esta obra –tan bela, tan penetrante– é galega. A redonda sinxeleza da súa elaboración, a fineza da factura, o perfecto equilibrio de forma e sentimento, equipáranos cos modelos do xénero.”*¹⁶

Para Rodrigo A. de Santiago, director da banda e da orquestra municipais da Coruña:

*“Nuevos Aires Gallegos supuxo capital importancia, se temos en conta que sinalou un posible patrón de música galega (...) Non dubidamos en afirmar que nos encontramos ante unha das mellores páxinas musicais saídas da pluma de compositores gallegos de todos os tempos.”*¹⁷

Os *Nuevos Aires Gallegos* están máis elaborados que os seus predecesores. Por iso, non teñen a deliciosa espontaneidade destes. O pianis-

16 Citado no artigo inédito de CARTELLE.

17 SANTIAGO, Rodrigo A. de (1966): “Andrés Gaos, violinista y compositor coruñés” (Discurso lido polo autor ao ser recibido como membro de número do Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses o 3 de decembro de 1965), A Coruña (pp. 33-34).

ta Miguel Ituarte, que estudou esta partitura e a dos Aires gallegos para tocar unha e a outra no concerto da Fundación Barrié de la Maza de 30 de novembro de 1999, dentro do Ciclo de Música Galega, di que os *Nuevos Aires Gallegos* teñen

*“maior amplitude da “roupaxe pianística” con que son revestidos os temas populares en que se basea. A expresividade sentimental e o cromatismo dalgúns deles –como o primeiro de Nuevos Aires– permite relacionalos con composicións como os Preludios Vascos do padre Donostia, e, por tanto, con algunha das miniaturas pianísticas de Grieg».*¹⁸

1. ANDANTE

Segundo Cartelle, *“unha coñecida cántiga de vibrante expresividade subliñada pola ancha disposición harmónica nas dúas mans”*. A peza posúe en cada sección un tema popular encantador; o primeiro deles foi empregado tamén por Chané na súa célebre *Foliada*. O poeta anónimo popular pon en boca das rapazas este aviso para os mozos roldadores:

*“Téñoche un can de paleiro
que de noite anda ceibado
e que lle roe as canelas
ó trasno millor plantado.”*

2. BERCEUSE

Gaos somete un sinxelo tema a un brillante exercicio modulatório. A peza é unha extensa variación sobre un motivo que non semella popular; talvez sexa do propio Gaos. *“Este canto de berce, en expresión quizais sexa –e é moito dicir– a mellor peza da serie”*, en palabras de Ramiro Cartelle). O catedrático Villanueva amósase de acordo: *“É a peza máis delicada e fermosa de toda a serie”*.

18 EN VILLANUEVA, *op. cit.* p. 25

Permítaseme determe nesta partitura asombrosa. Para quen escribe Gaos esta canción de berce? Na miña opinión, para si mesmo, co fin de arrolar, de adormecer a súa dor. Como Brahms nas súas últimas obras para piano, que como notamos chamou “*cancións de berce das miñas dores*”, onde o seu sentir máis íntimo se expresa sen trabas, sen ningunha roupaxe –lembremos que a saudade é sentimentalidade pura. Arrolar as dores é unha expresión moi precisa: non quere dicir eliminalas, facelas desaparecer, senón acariñalas, agarimalas como diríamos os galegos. É esta unha idea que só a través da saudade pode comprenderse.

3. A terceira peza baséase nun tema modal. En rigor, o segundo tema tampouco semella popular, a pesar de que Cartelle o conceptúa como “*un motivo de alborada*” (Carlos Villanueva, “*como unha estilizada muiñeira*”), o cal, sinceramente, me parece bastante dubidoso; o primeiro, pola contra, si parece popular, aínda que talvez se ache elaborado en gran medida; faise moi belo cando se expón en modo menor.

4. ALLEGRETTO

O tema sofre un interesante tratamento variativo mediante o uso da modulación. Soberbio traballo sobre un motivo de fonda entraña popular que Ramiro Cartelle define con acerto como “*unha especie de canto de arriero*”. Carlos Villanueva atopa que “*entre a curiosísima cadea de modulacións tráenos unha breve cita d’ Un adiós a Mariquiña, de Chané*”.

O poema de Curros en que se basea esta canción de Chané refírese dun modo moi claro á morriña. O poeta pídelle á viaxeira que parte cara ás terras da emigración que lles diga aos seus paisanos que retornen e que para convencelos lles lembre como é a súa terra nativa:

*“Dilles que non hai terra
millor que a nosa,
máis ridentes paisaxes,*

máis frescas sombras,
máis puros ceos,
nin lúa máis lucente
no firmamento.”

5. ALLEGRO

Baséase nun coñecido e fermoso tema de muiñeira que ocupa a primeira sección; a segunda parece unha simple elaboración culta do motivo anterior. A peza precipítase nunha notable caída cara aos graves do piano.

4. *Hispánicas*, suite para piano (entre 1935 e 1945). N.º 2, Muiñeira

A suite *Hispánicas* consta de seis danzas españolas de cinco orixes diferentes: Andalucía dúas veces, Galicia, Navarra, Cuba e o País vasco. Cada peza ten unha estrutura particular, aínda que predomina a tripartita, que é a habitual no xénero. Para moitos pianistas e músicos en xeral (Joan Moll, Joám Trillo) é a mellor obra para piano de Gaos.

No caso da *Muiñeira*, a estrutura en tres partes é moi clara: primeiro, unha sección A rítmica, dun suave carácter alegre, optimista, cuxo motivo ascendente se somete a diversos tratamentos modulatorios, mais cunha gran naturalidade indiscutible mérito do compositor; a sección central, breve, de ritmo menos marcado e máis lírica (Gaos establece: *cantabile*), contén un tema popular moi coñecido e de fonda beleza, un pouco melancólico. Esa melancolía fainos sospeitar que, xunto á alegría, a nostalxia e a señardade, esas caras diversas da saudade, fan acto de presenza. Vólvese á sección primeira de modo completamente normal, aínda que, como é de uso, se introducen certas variantes para concluír.

5. *Rosa de abril*, versión para piano só (1959)

Obra póstuma de Gaos, que compuxo o mesmo ano do seu pasamento. Debateuse sobre se se trata dunha obra de piano ou para canto e piano. Tras a aparición dun libro dos *Cantares galegos* de Rosalía propiedade de Gaos, onde o músico traballou sobre as páxinas 12 e 13, en que aparece o poema sinalado co número dous en romanos, refórzase o que xa sabiamos polas manifestacións de Gaos Guillochon: que o músico compuxo esta romanza sobre os versos de Rosalía e para ser cantada. De feito interpretábaa unha amiga de Luisa Guillochon, para a cal se dispuxo unha tradución ao castelán.

É verdade que o compositor usou un único pentagrama para a liña de canto e a man dereita do piano, mais trátase dunha práctica relativamente habitual. Sobre unha fotocopia do manuscrito orixinal da partitura, Ramiro Cartelle (a súa letra é inconfundible) situou os versos de Rosalía, que encaixan moi correctamente. Cando Gaos Guillochon, nos anos sesenta, enviou a obra a Rodrigo de Santiago, acompañouna cunha folla de papel escrita. E aclara o fillo de Gaos: “O texto da folla que se achega coa romanza corresponde á poetisa Rosalía Castro”.

Rosa de abril é unha canción, mais existe unha copia para piano só que reza: *Rosa de abril*. Romanza para piano. Así, nesta versión para piano só, parece unha romanza sen palabras, unha folla de álbum, e tamén é moi fermosa. Consta dunha soa sección, que se repite. Unha especie de *aria da capo* provista dunha coda. Marabillosa partitura. Pola súa delicadeza expresiva e sinxeleza estrutural, retrotráenos ás primeiras cancións de Gaos. Poderíamos mesmo establecer, sen forzar a metáfora, unha especie de relación –alfa e omega– entre a primeira canción francesa e a última canción galega; é dicir, entre *Premiers printemps* e *Rosa de abril*. O compositor coruñés Andrés Gaos Brea non puido deixarlle un mellor legado á súa terra natal.

Con esta preciosa cántiga péchase o piano galego de Gaos. Tamén nela hai saudade, ese sentimento inefable, que aquí aparece indicado nunha suave pincelada da gran poeta romántica galega:

*“Por eso me chaman Rosa,
mais a do triste sorrir.”*

E hai tamén morriña da terra que está lonxe. Eu quixen supor que foi a nostalxia do mar do seu Orzán, do noso Orzán coruñés, a que provocou que Gaos se trasladase á cidade balnearia arxentina e que elixise un apartamento con vistas ao mar. Alí foi composta esta obra, mirando o océano. Ese océano que é o mesmo que baña as costas galegas e que moldea e estreita o van da nosa fermosa cidade. Na enseada do Orzán.



A coruñesa enseada do Orzán