MÁSTER UNIVERSITARIO EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
EL LENGUAJE, LA CULTURA Y LAS ARTES

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
CAMPUS FUENLABRADA

PRELUDIO Y DANZA DE JULIÁN BAUTISTA DENTRO DEL NUEVO REPERTORIO PARA GUITARRA EN LOS INICIOS DEL S.XX

TUTORA:
ALICIA DÍAZ-DE LA FUENTE

ALUMNO:
ALBERTO BLANCO BOHIGAS

MADRID
JUNIO 2011

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

I – ESTADO DE LA CUESTIÓN

III – EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DE LA 2ª MITAD DEL SIGLO XIX A INICIOS DEL SIGLO XX

IV - SITUACIÓN ARTÍSTICA Y SOCIAL DE LA GUITARRA EN LOS INICIOS DEL S. XX

V – JULIÁN BAUTISTA: Vida y Obra

VI - ANÁLISIS *PRELUDIO Y DANZA*

VII- CONCLUSIONES

VIII- BIBLIOGRAFÍA

IX - ANEXOS

RESUMEN

Este trabajo se centra en la figura del compositor Julián Bautista (1901-1961) miembro del Grupo de los Ocho. Plantearemos las diferentes tendencias compositivas en España al inicio del siglo XX, fruto de la evolución de la música durante el s. XIX. Julián Bautista cultivará lo que conocemos como nacionalismo de vanguardia, tendencia enfrentada estéticamente al nacionalismo casticista. Para analizar su lenguaje tomaremos la pieza *Preludio y Danza* op. 10 para guitarra con el fin de mostrar cómo las técnicas utilizadas corresponden al nacionalismo de vanguardia.

Esta obra pertenece al nuevo repertorio de guitarra generado al inicio del s. XX, música para guitarra escrita por compositores no guitarristas. Estudiaremos las causas que favorecieron la creación de este nuevo repertorio.

INTRODUCCIÓN

Los acontecimientos históricos y políticos en España durante el s.XIX dejan un paisaje cultural pobre y desolador en la segunda mitad del siglo.

Toda una generación de músicos, en la que encontramos a Francisco Asenjo Barbieri (1833-1894), Jesús de Monasterio (1836-1903) y Felipe Pedrell (1841-1922), volcará sus esfuerzos en mejorar la calidad musical en España hasta ese momento centrada en la Zarzuela y en la ópera italiana.

Este movimiento verá sus resultados a finales del s. XIX generando un gran interés por la música popular española y la música de Wagner. Los esfuerzos de estos músicos se centrarán en lograr una ópera nacional y cultivar un nacionalismo postrromántico.

Evolución de esta tendencia encontraremos en España, al inicio del s. XX, dos posicionamientos compositivos enfrentados entre sí: nacionalismo casticista y nacionalismo de vanguardia.

Manuel de Falla (1876-1946) y Adolfo Salazar (1890-1958) serán los principales precursores del nacionalismo de vanguardia. Dentro de esta tendencia se encuentra el Grupo de los Ocho compositores madrileños al que pertenece Julián Bautista (1901-1961).

Este compositor es uno de los más valiosos de su generación. Los acontecimientos históricos y políticos han condenado su música al olvido. Tras la Guerra Civil española se exiliará Buenos Aires donde permanecerá hasta el final de su vida.

Para analizar su lenguaje tomamos *Preludio y Danza* op. 10 para guitarra, una pieza en la que los elementos que articulan el lenguaje se extraen directamente de la naturaleza de la música popular española. Las técnicas y procedimientos utilizados corresponden al nacionalismo de vanguardia.

Esta obra compuesta en 1928 forma parte del nuevo repertorio de guitarra que surgirá al inicio del s. XX, compositores no guitarristas empiezan a escribir para el instrumento.

Analizaremos las causas de la creación de este nuevo repertorio que se inicia con *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla.

La música para guitarra vivirá un renacimiento con este nuevo repertorio, que es debido en gran parte a la labor de una generación de guitarristas que surgió tras el magisterio de Francisco Tárrega (1852-1909).

Preludio y Danza es una obra de gran calidad que no ocupa a día de hoy el lugar que merece dentro del repertorio de guitarra. El presente trabajo trata de demostrar la importancia compositiva de Julián Bautista a partir del comentario general de su obra y del análisis detallado de su *Preludio y Danza*.

I – ESTADO DE LA CUESTIÓN

En relación a *Preludio y Danza* no hemos encontrado ningún trabajo ni artículo específico. Esto hace que la necesidad de este trabajo sea mayor independientemente de los resultados. Es necesario rescatar esta música del olvido, valorarla, criticarla y procurar que ocupe el lugar que merece.

En torno a Julián Bautista no se han realizado muchos estudios a día de hoy. Las principales fuentes con las que contamos se dividen en dos grupos: contemporáneas al autor y fuentes actuales.

Dentro de las fuentes contemporáneas a Bautista encontramos los dos estudios más serios que se han hecho sobre su música:

- *"Julián Bautista"* de su amigo Rodolfo Halffter publicado en la *Revista Música nº 1,* Editada por el Consejo Central de la Música (Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública) en Barcelona en Enero de 1938.

- *"JuliánBautista en la música española contemporánea"* escrito por Roberto García Morillo y publicado en la *Colección de Ensayos* nº6 del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile en 1950. Tras la muerte de Bautista, García Morillo completará este artículo comentando el resto de obras que no aparecían en el mismo. Fue publicado en la *la Revista ARS*, nº 93 en el año1961.

Este número de la *Revista Ars* incluía un monográfico en homenaje al autor, en él encontramos los artículos *"Los silencios de Bautista"* de Juan José Castro y *"El pensamiento de Julián Bautista"* de Alberto Ginastera

Entre las fuentes actuales hay que destacar el trabajo del musicólogo Jorge de Persia "*Julián Bautista. Archivo Personal Inventario"*[1]. Este musicólogo ha organizado el Archivo Julián Bautista de la Biblioteca Nacional.

Hay que mencionar también la voz *Julián Bautista* del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*[2] realizada por Emilio Casares.

Afortunadamente hoy en día ya se han realizado numerosos estudios sobre la Generación del 27 en música, siendo los más interesantes a nuestro entender los realizados por Emilio Casares:

- *"Música y músicos en la Generación del 27"* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986.

[1] Persia, Jorge de: *Julián Bautista. Archivo Personal. Inventario* Ed: Biblioteca Nacional. Madrid 2004

[2] Casares Rodicio, Emilio.: *"Bautista, Julián" Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* 10 vols., Ed: Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

- *"La música española hasta 1939, o la restauración musical"* Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente,* II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 261-322.

En torno a la evolución del repertorio guitarrístico en los inicios del s.XX el trabajo más importante es el realizado por Javier Suárez-Pajares *"Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27"*[3].

Destacamos en este apartado también los dos artículos de Lepoldo Neri de Caso sobre la guitarra y el Grupo de los Ocho, *"El repertorio inédito para guitarra del Grupo de los Ocho en la Generación del 27"* [4] y *"Peacock-Pie (1923) para guitarra, de Ernesto Halffter"*.[5]

[3] Suárez-Pajares , J.: *"Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27"*. VIII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VIII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1997

[4] Neri de Caso, L. : *"El repertorio inédito para guitarra del Grupo de los Ocho en la Generación del 27"* Revista de la Sociedad Española de la Guitarra *Roseta* nº 0 Diciembre 2007 Madrid

[5] Neri de Caso, L. :*"Peacock-Pie (1923) para guitarra, de Ernesto Halffter"* Revista de la Sociedad Española de la Guitarra *Roseta* nº 3 Diciembre 2009 Madrid

II – EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DE LA 2ª MITAD DEL SIGLO XIX A INICIOS DEL SIGLO XX

Iniciamos este trabajo con una descripción de cuál era la situación musical en España en el siglo XIX, ya que esto nos ayuda a entender lo que luego ocurrirá a inicios del s. XX.

Aunque podemos considerar la actividad musical muy cambiante a lo largo del siglo XIX, vamos a constatar que los acontecimientos políticos condicionarán la actividad cultural durante todo el siglo.

Durante este siglo encontramos en España un periodo de continuas guerras desde la invasión napoleónica hasta el desastre del 98 con la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

Esto supuso lógicamente un empobrecimiento del país que repercutirá directamente en el arte.

Este periodo está marcado por la Guerra de la Independencia en 1808, que culmina con el reinado de Fernando VII. Muchos artistas e intelectuales tomaron partido en el conflicto alistándose en las tropas napoleónicas. Al final de la guerra se vieron obligados a refugiarse en Francia ya que Fernando VII persiguió a todo aquel que hubiese apoyado al rey José. El férreo reinado de Fernando VII impidió a estos artistas la vuelta a España

Tras el reinado de Fernando VII se suceden las sangrientas Guerras Carlistas (1833-1876) , Gobierno de la I República (1873-1874), La Restauración Borbónica (1874-1931),El Desastre del 98, Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), II República Española (1931-1939), Guerra Civil Española (1936-1931) y Dictadura de Francisco Franco (1936-1975).

La inestabilidad política que vive España en este periodo va a tener consecuencias directas en la producción artística, sin embargo no debemos considerar ésta como causa única del retraso musical de España con relación al resto de Europa, ya que tampoco fue un siglo tranquilo en el resto del mundo.

El reinado de Fernando VII será determinante a mi entender ya que marca la división de una sociedad y el cierre de fronteras artísticas en España.

Las principales características que van a definir la música en España en el siglo XIX son, a mi juicio:

- El culto por la ópera italiana.
- El éxito y desarrollo de la Zarzuela y el Género Chico.
- La influencia de la música de salón en la que encuentra un lugar el virtuoso.
- La creación de Sociedades de Conciertos en respuesta a la carencia de música sinfónica y de cámara.
- El gusto del público por la “música española” y el interés de los músicos por el estudio del folclore.
- La falta de músicos con una proyección internacional.

El culto por la ópera italiana.

La ópera italiana va a ocupar la mayor parte de la vida musical de España durante el siglo XIX, según Gómez Amat *"El reinado de la ópera y lo italiano es absolutamente natural... La comunicación entre las dos penínsulas era constante. Seríamos aficionados a la ópera como lo fuimos a la pintura, por influencia de la Corona. Mientras en el centro de Europa los salones de la nobleza, y luego de la burguesía, servían de hogar a la música sinfónica y camerística, como claro precedente de los conciertos públicos, en los salones españoles se cantaba en italiano. Rossini era recibido en triunfo, mientras que Beethoven resultaba un perfecto desconocido para el público y una especie de fantasmas para los "enterados". Si esto podía ocurrir de alguna manera en otros lugares de Europa donde conocían a Beethoven, con mayor razón sucedería en España."*[6].

La realidad es que todos los esfuerzos de la corte se centraron en la representación de óperas italianas y zarzuelas, ignorando completamente la música sinfónica, de cámara y solista. Esto es lo que llevará a muchos artistas a la formación de sociedades musicales independientes.

La creación de Sociedades de Conciertos en respuesta a la carencia de música sinfónica y de cámara.

Ante el vacío que había en España respecto a la música sinfónica y camerística, surgen las sociedades de música, con la intención de dar a conocer las grandes obras de este género. Estas sociedades eran creadas por músicos e intelectuales de la época, y se mantenían con las donaciones y cuotas que pagaban los socios.

En este sentido fue especialmente importante la labor de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Jesús de Monasterio (1836-1903), Joaquín Gaztambide (1822-1870) y Juan María Guelbenzu (1819-1886) entre otros, que sobre todo durante los años 60 se esforzaron por crear un núcleo de aficionados a estos géneros.

Los primeros intentos de una actividad sinfónica lo encontramos en una serie de conciertos dirigidos por Barbieri en el Teatro de la Zarzuela en 1859.

En 1866 nace la Sociedad de Conciertos. Barbieri se enorgullecía de haber interpretado por primera vez una sinfonía de Beethoven completa y con éxito entre el público. Los programas de estos conciertos nos revelan la intención de estos músicos por mostrar estilos distintos al *italianizante.*

[6] Gómez Amat, C.: *Historia de la música española. Vol 5 Siglo XIX,* , Ed: Alianza Música, Madrid 1984 p.17

A través de uno de los programas[7] de la Sociedad de Conciertos dirigida por Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso, podemos apreciar esta intención. Encontramos obras de Beethoven (*Séptima sinfonía),* Auber (*Obertura*), Eslava (*Panis angelicus* , Haydn , Meyerbeer (Obertura: *L´Etoile du Nord*), Thomas (Coro: *Tyrol)* y Mercadante (fragmentos de la ópera *Gli orazzi I Curiazzi* y una sinfonía característica napolitana.

Tenemos conocimiento de una anécdota en la que un músico amigo de Barbieri le dice a éste, en un ensayo de la Séptima de Beethoven, que la obra le resulta muy pesada. Esto nos muestra que los músicos no estaban acostumbrados y seguramente tampoco tendrían la preparación necesaria.[8]

Hay testimonios de que en ocasiones los conciertos de la Sociedad de Conciertos tuvieron un aforo de tres mil personas, pero seguramente fuese algo excepcional. Aunque si que sabemos que llegó a tener 1.566 abonados.

La música de cámara que tradicionalmente se encontraba en la corte, pierde su lugar con el reinado de Fernando VII. A pesar de la creación de sociedades y del intento de muchos músicos por mantener el género, la música de cámara tendrá menos aceptación que la sinfónica, quedando relegada a los salones de cultos aficionados.

Esto va a traer consigo que a diferencia de los músicos que cultivan género lírico, el resto de músicos van a realizar su actividad en círculos más cerrados con poca proyección pública.

Paralelamente al surgimiento de las sociedades musicales encontramos el interés de muchos intelectuales por la necesidad de una buena formación y educación, entre ellos está Antonio Gil de Zárate (1796-1861). Esto nos deja ver una época en la que no había un interés por la educación ni la cultura, salvo los espectáculos masivos como la ópera, Zarzuela o los toros. Es también significativo la creación de la *Institución Libre de Enseñanza* de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915). España es un país sumido en un declive económico y con una gran pobreza y analfabetismo.

En este momento es cuando empiezan a aparecer vinculaciones entre política y educación que tendrá sus frutos a principios del siglo XX.

En mi opinión este tipo de movimientos surgen de la necesidad, y esto nos puede hacer intuir un paisaje bastante pobre en educación y cultura en el siglo XIX.

[7] *op. cit* (Gómez Amat, C. 1984, p.54)
[8] *Ibid*

Principales Instituciones y Sociedades musicales que surgen en el s. XIX:

- Real Conservatorio de Madrid 1830
- Teatro Real 1850
- Teatro de la Zarzuela 1850
- Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos 1860
- Sociedad de Cuartetos 1863 fundada por Jesús de Monasterio.
- Sociedad de Conciertos 1866 fundada por Francisco Asenjo Barbieri, desaparece en 1903.
- Sociedad de Conciertos Clásicos de Barcelona 1866
- La Real Academia de Bellas Artes fundada en 1744 (Academia de Nobles Artes) introduce una sección de música en 1873, y de manera forzada políticamente tras el rechazo de la propia Academia ante la propuesta. Este hecho es bastante significativo para entender el valor que se le daba en España a la música en relación a las demás artes.
- Unión Artístico-Musical 1878 dirigida por Tomás Bretón.
- Sociedad Catalana de Conciertos 1892
- Sociedad Filarmónica (Barcelona) 1897

La influencia de la música de salón en la que encuentra un lugar el virtuoso

"El repertorio de los salones burgueses era pobre y hoy nos puede parecer ridículo, pero correspondía a los gustos de una sociedad limitada en sus aspiraciones"[9]

A pesar de los intentos por dar a conocer la música de cámara, ésta quedará relegada a un segundo plano en comparación con la música sinfónica.

La música solista quedará exclusivamente en manos de los virtuosos, sin tener una aceptación comparable a las anteriores, y en muchos casos asociada a la música de salón. En palabras de Rafael Mitjana (1869-1921)*"... la música española para piano en el s. XIX, más atenta al lucimiento técnico que a la verdadera música, y por otra parte bajo el influjo- de carácter menor y propicio a la mediocridad- de la música de salón, no alcanzó el nivel requerido para figurar dignamente en el mundo."* [10].

En Europa vamos a encontrar que los virtuosos, principalmente del piano, realizarán giras internacionales. De esta manera se escucharán en España a Liszt (ofreció recitales en Barcelona Valencia y Madrid) y a Thalberg en el Liceo Artístico y musical de Madrid. Sin que esto tuviese una gran repercusión en la vida musical española, sí que va a influenciar a pianistas y violinistas españoles del momento.

[9] op. cit. (Gómez Amat, C. 1984, p.18)
[10] Mitjana, R.: *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Volumen IV. "*Espagne"* París 1920

Surgirán en España virtuosos del violín y del piano, principalmente. Estos virtuosos crearán un repertorio propio en el que apreciamos la intención de encontrar una música española.

Uno de los principales pianistas fue Santiago de Masarnau (1805-1882) que viajó por toda Europa y entabla amistad con Rossini, Bellini, Meyerbeer, Berrito, Moscheles, Henselt, Cramer y especialmente con Chopin.

Según Gómez Amat:" *Masarnau tiene un estilo totalmente romántico, aunque quizá menor e influido por el aire amable de la música de salón"*[11]. Sin embargo, este pianista será consciente de uno de los principales problemas de la música en España: la carencia de una música propia.

Es en la segunda mitad de siglo donde encontramos pianistas como Marcial del Adalid (1826-1881) con interés por el folclore español publicando en 1877 *Cantares nuevos y viejos de Galicia.* Este hecho es especialmente importante porque la búsqueda de una música propia va a tener dos soluciones:

- El desarrollo de la Zarzuela y el Género Chico.
- La creación de una música a partir del folclore español.

Así encontramos en pianistas como Eduardo Orcón (1834-1901) obras con aire andalucista y su cancionero *Cantos españoles.* Teobaldo Power (1848-1884) *Cantos Canarios*, Cipriano Martínez (1861-1924) *Capricho Oriental* o Joaquin Malats (1872-1929) con su *Serenata Española.* En el caso del violín el máximo representante de esta tendencia es Pablo Sarasate (1844-1908) con sus famosas *Danzas Españolas* o sus *Aires Gitanos.*

En la segunda mitad de siglo la guitarra va a estar fuertemente influenciada por el virtuosismo del violín, a excepción de José Costa y Hugas (1826-1881) seguidor de Sor que arremete contra el virtuosismo italiano.

Los principales guitarristas de finales de siglo, Julián Arcas (1832–1882) y Francisco Tárrega (1852-1909), van a seguir la tendencia de los violinistas y pianistas. Realizan giras por todo el mundo, con programas de un gran virtuosismo en los que incluyen transcripciones y obras propias en las que se aprecia una fuerte influencia de la música andaluza y también de la Jota.

[11] op. cit. (Gómez Amat, C. 1984, p. 74)

El gusto del público por la "música española" y el interés de los músicos por el estudio del folclore.

La necesidad de los músicos por encontrar un estilo propio de música y las demandas del público provocan que en la segunda mitad del siglo XIX se desarrolle por un lado la Zarzuela y por otro una música instrumental con alusiones directas al folclore español.

La Zarzuela va tener un gran éxito entre el público. En este género que tiene su origen en el Barroco, se alterna el diálogo con las partes cantadas e instrumentales. Esto hace que sea un género muy asequible para el gran público, no por esto su calidad es menor. Entre sus principales autores están Ruperto Chapí (1851-1909) y Tomás Bretón (1850-1923). Ambos cultivarán lo que se denominó Género Chico. Es un género de Zarzuela que debe su nombre a que se desarrolla en un solo acto, y no a su calidad musical como se ha interpretado erróneamente en muchas ocasiones.

Este género de Zarzuela tuvo una gran aceptación entre el público y experimentó un desarrollo espectacular en la segunda mitad de siglo. En él aparecían canciones populares españolas.

Tanto Ruperto Chapí como Tomás Bretón cultivaron la música de cámara con obras que contenían melodías extraídas del folclore.

Algo característico de esta música es que va a tener un consumo interno, responde a las demandas de un público, pero no va a tener una trascendencia fuera de España.

Felipe Pedrell (1841-1922) tuvo una importancia fundamental en el desarrollo de esta música. Su actividad abarca desde la musicología, composición y crítica musical. Como musicólogo su principal obra fue *Cancionero popular español* publicado en cuatro volúmenes en 1922. En él encontramos desde melodías folclóricas armonizadas por él mismo a Cantigas de Alfonso X El Sabio, obras de vihuelistas y tonadillas del XVIII.

Su labor como musicólogo es importante porque será uno de los precursores de los estudios del folclore que se realizarán a principios del XX.

Como compositor podemos encontrar una gran influencia de la música de Wagner. Según Gómez Amat su música *" se fundaba en un nacionalismo romántico, procedente de varias fuentes: la canción popular, la tradición musical popular anterior al s XVIII y ciertos principios del arte sonoro escénico que tienen mucho que ver con los fundamentos wagnerianos"* [12]. Entre sus principales obras se encuentran *Los Pirineos, La Celestina y El Comte Arnau.*

Su música no gozó de éxito ni comprensión en su época, hoy en día sigue resultando bastante desconocida y la valoración de la misma resulta confusa.

[12] *op.cit.* (Gómez Amat, C. 1984 p. 276).

Pedrell fue maestro de E. Granados (1867-1916), I. Albéniz (1860-1909), M. Falla (1876-1946) y R. Gerhard (1896-1970. Y aunque sus discípulos no siguen su estética sí que asimilaron un espíritu revolucionario en busca de una música nacional.

Fue un hombre muy polémico en su época y estuvo a menudo enfrentado a otros músicos, precisamente por esta búsqueda de una música española. Pedrell decía de su propio alumno Albéniz que no había llegado a comprender el alcance de sus lecciones.

Fue repudiado por muchos pero las palabras de Falla y Gerhard nos pueden hacer entender el alcance de su influencia, sobre todo a nivel intelectual.

Falla escribió a la muerte de Pedrell en la *Revue musicale:*

> *"Nosotros, los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar que ella, por sí sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español... ...No pretendo hacer un estudio de las obras de Pedrell; mis pretensiones, por el momento, se reducen a demostrar su alta significación dentro de nuestro arte contemporáneo. Esa significación es tan evidente que sólo podrá negarla la ignorancia o la mala fe."* En palabras de Gerhard: *"Creo que podría aprender algo incluso de los más humildes. Pero supongo que tengo una deuda especial con Felipe Pedrell y Arnold Schönberg".*[13]

A pesar de la gran cantidad de músicos que estudiaron el folclore y del gusto del público por "lo español", tendremos que esperar hasta finales de siglo con Granados (1867-1916) y Albéniz (1860-1909), para encontrar en palabras del propio Albéniz *"música española con acento universal"*. Serán estos los primeros músicos del siglo con una proyección internacional.

Poco a poco se va definiendo un estilo de música española, es significativo que músicos extranjeros captasen este espíritu y lo reflejasen en sus obras: Glinka: *Una noche de verano en Madrid* y *Jota aragonesa;* Gevaert: *Fantasía a gran orquesta sobre motivos españoles.* Pero esto responde más a una intención del romanticismo de introducir elementos exóticos en la música que a una proyección internacional de la música española.

No deja de ser significativo, sin embargo, en dos puntos: La decadencia social y política que vive España necesita de una búsqueda de identidad y esto se verá reflejado en el plano musical. Por otro lado, España sigue siendo un país con las puertas cerradas,

[13] *op. cit.* (Gómez Amat, C. 1984, pp. 279-280).

considerado exótico. Habrá que esperar al inicio del s. XX para encontrar un acento universal en las artes españolas.

Finalizaremos el siglo con una tendencia al nacionalismo romántico de corte casticista (exceptuando a Albéniz y Granados). Es significativo el concurso que realizó la Sociedad de Conciertos en el año 1899. En él se premiaron a Ricardo Villa (1871-1935) con sus *Cantos asturianos* y a Conrado del Campo (1878-1953) con el poema *Ante las Ruina.* Éstos serán los principales representantes del nacionalismo romántico de principios de siglo, y vivirán un enfrentamiento estético con lo que se denominó la Generación del 27 en música.

El inicio del s. XX está marcado por el desarrollo de la burguesía. Esto fomenta el desarrollo de las sociedades filarmónicas. Hay una gran proliferación de orquestas, hasta tal punto que en los años 20, el periódico *El Debate* habla de *orquestismo*, poniendo de manifiesto que hay demasiadas orquestas para el público que había.

Este desarrollo, fruto de la buena situación económica, pronto entra en crisis y el Ministerio de Instrucción Pública concede créditos a las principales orquestas para poder mantenerse. Este dato es importante porque para el estado, la música comienza a ser un asunto a tener en cuenta. En el siglo XIX las sociedades de conciertos se mantenían a través de las cuotas de sus socios.

Otro fenómeno a destacar es la proliferación de bandas de música y de corales con una función de cultivo musical de la clase obrera. Las inquietudes culturales y educativas de la segunda mitad del siglo empiezan a ver sus frutos al inicio de s. XX. Aún así España sigue siendo un país con un alto nivel de analfabetismo y una gran pobreza rural en contraposición al desarrollo económico de las ciudades.

Si algo va a caracterizar el inicio del siglo XX en España serán los acontecimientos políticos con continuos cambios de Gobierno y Sistema [14]. Esta inestabilidad política genera, a mi juicio, un descontento social y una necesidad de evolución y mejora que afectará directamente a las manifestaciones artísticas.

Uno de los principales dilemas entre los compositores, en los primeros años del siglo, será la creación de una ópera nacional. Tanto Barbieri como Pedrell tomarán una postura muy activa en la búsqueda de una ópera nacional. Critican la Zarzuela, en especial a Bretón, que por otro lado realiza una música con una gran aceptación entre el público, y se centran en el intento de creación de ópera, buscando conseguir un fenómeno similar al resto de países europeos.

Estos intentos nunca fraguaron, hasta el punto que para la Generación del 27 deja de ser una preocupación. Hay varios posibles motivos para que no se lograse. Por un lado no hubo una aceptación entre el público en los primeros intentos. Seguía habiendo una fuerte *italianismo* y también *wagnerianismo* (desarrollado a finales del s.XIX), lo que hacía que el público no se acostumbrase a escuchar ópera en castellano.

[14] Recogidos en ANEXO VII

Por otro lado había una gran falta de infraestructuras, ya que todo se invertía en la representación de óperas italianas o alemanas, dejando los estrenos de ópera española en una situación muy precaria. Es significativo que la *Vida Breve* de Falla se estrenase en 1913 en Francia sin tener ningún eco en España.

El desarrollo económico que experimenta España va a provocar una apertura a Europa que se verá reflejado en la música. Los compositores comienzan a viajar a Alemania y principalmente a Francia para formarse (Albéniz, Turina, Falla... entre otros). Esto trae consigo la incorporación de nuevas ideas que se sumarán a la búsqueda de una música con entidad propia.

Como resultado de esta apertura van a coexistir diferentes tendencias compositivas, el nacionalismo decimonónico, el neorromanticismo, impresionismo, neoclasicismo, expresionismo y dodecafonismo.

Si hay algo común en los compositores de este momento es la búsqueda de una música propia. Sin embargo, las maneras de alcanzarla van a ser muy diferentes. La falta de estudio de este periodo de la historia hace que fácilmente se englobe a todos como nacionalismo español.

A mi entender esto es un error. La creación musical va a ser muy diversa, como lo serán también las motivaciones que la provocan.

A la hora de acotar lo que entendemos por Generación del 27 he encontrado posturas muy diversas, desde definirla como el grupo de los ocho compositores madrileños, hasta la inclusión de toda la música nacionalista con influencia francesa.

Considero que por el término Generación del 27 debemos entender el nacionalismo de vanguardia. Evidentemente esto no aclara el problema, por lo que paso a describir las características que a mi juicio lo definen y los músicos que lo integran.

Al igual que en la literatura vamos a encontrar la cultura popular como materia prima con la inclusión de técnicas vanguardistas para la creación artística. Desde la música, se traduce en la utilización de la música popular como material sonoro, para manipularlo en la búsqueda de la obra musical, pero nunca como reflejo descriptivo. No consiste en una reproducción estilizada de lo popular como ocurría en los fandangos o boleros de finales del s XVIII.

Julián Bautista y Rodolfo Halffter, compositores protagonistas de esta tendencia, nos dejan testimonios de cuál es su postura al respecto. Según Julián Bautista *"...Yo propugno una escuela en la que lo exterior no sea lo primordial, sino la sustancia, lo que dé el carácter castizo; el estilo de raíz inconfundible"*[15]. En palabras de Rodolfo Halffter *"Nosotros nos saturamos del canto popular –ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición- y nos percatamos de su gran poder fertilizador... ...Para nosotros, el canto popular adquirió el valor de ente abstracto, cuya materia rítmico-*

[15] Bautista, Julián: *"Lo típico y la producción sinfónica" Revista Música nº 3,Año I.* Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Marzo 1938, pp. 27 y 28.

armónica-melódica, nos suministro la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones" [16].

La creación musical va a estar fundada en las siguientes tendencias, antirromanticismo, impresionismo, neoclasicismo, expresionismo y dodecafonismo. Si bien es cierto no todos los autores cultivarán todas.

Desde este planteamiento, entendemos por Generación del 27 al Grupo de los Ocho (Ernesto Halffter (1905-1989), Rodolfo Halffter (1900-1987), Gustavo Pittaluga (1906- 1975), Rosa García Ascot (1902-2003), Salvador Bacarisse (1898-1963), Julián Bautista (1901-1961), Fernando Remacha (1898-1984) y Juan José Mantecón (1896-1964) con Falla (1876-1946) y Adolfo Salazar (1890-1958) como inspiradores del movimiento.

Paralelamente a este grupo surge el Grupo de Compositores Catalanes Independiente, o Grupo de los Cinco (Roberto Gerhard (1896-1970), Baltasar Samper (1888-1966), Manuel Blancafort (1897-1987), Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962), Eduardo Toldrá (1895-1962) y Federico Mompou (1893-1987)) con Agustí Grau (1893-1964) como uno de sus principales inspiradores.

Ambos grupos empiezan a desarrollarse en los años 20. En 1930 se presenta el manifiesto del grupo madrileño[17] y en 1931 el manifiesto del grupo catalán. Ambos grupos comparten sus características esenciales, antirromanticismo y nacionalismo de vanguardia.

En mi opinión el grupo madrileño tuvo una relación más directa con los literatos de la Generación del 27, especialmente a través de García Lorca. Sin embargo esto no debe ser un impedimento para englobar los dos grupos bajo el mismo término, ya que de lo que se trata es de analizar los resultados artísticos y las intenciones que los provocaron.

Por esto creo que la acotación que hace Emilio Casares nos puede ayudar a abordar el tema, *"La Generación está fundamentalmente constituida por el Grupo de Madrid ... y por el Grupo Catalán o de los cinco ... pero a ellos habría que añadir un grupo de compositores mucho más amplio, pertenecientes desde el punto de vista de la ciencia u ordenación generacional a este grupo, pero que no toman una parte tan activa, ni mucho menos son comprensibles o explicables desde los parámetros antes citados: Moreno Gans, Sorozábal, Victorino Echevarría, Dúo Vital, Rodrigo, Rodríguez Albert, Fernández Blanco, Antonio José, Jesús Arámbarri, García Leóz, Jesús Bal y Gay, Ricardo Olmos, Muñoz Molleda, Gombau, Joaquín Homs, Joaquín Nin, María Teresa Prieto, Sáinz de la Maza, Cassado, Martinez Torner, M.M. Chumillas, etc."*.[18]

[16] Casares Rodicio, E, *"Música y músicos en la Generación del 27"* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986. p.32

[17] ANEXO III

[18] op. cit. (Casares Rodicio, E.: 1986 p.21)

Desde este planteamiento podemos entender al Grupo de Madrid y el Grupo de Compositores Catalanes, como el núcleo de la creación musical en la Generación del 27, y a otros compositores afines a sus principios, pero sin una participación tan activa.

Considero importante marcar las fronteras en dos aspectos, los ideales intelectuales y estéticos que marcan la creación musical, y por otro lado el resultado, es decir las obras en sí mismas. Desde este planteamiento, a mi entender, autores como Joaquín Turina o Federico Moreno Torroba, no entran dentro de esta corriente.

Podemos afirmar que España vive en los 40 primeros años del s. XX un esplendor musical sólo comparable en su historia al Siglo de Oro de la polifonía. Esta afirmación en sí parece una exageración, o una intención de valorizar en exceso nuestra propia producción musical. Sin embargo, intentaré reflejar la importancia que tuvo la música en este momento, y valorarla en su justa medida, que es la única manera de "hacerla justicia".

A la hora de acercarnos a este periodo de la historia tenemos que ser conscientes de la falta de información, debida a los acontecimientos políticos que se desatan en España a raíz de la Guerra Civil. A día de hoy todo lo que acontece en los primeros años del s. XX sigue siendo bastante oscuro, y especialmente en lo que a la música se refiere.

El esplendor que vivirá la música no es aislado y hay que entenderlo como una parte más del fenómeno artístico e intelectual que se ha denominado Edad de Plata. ¿Tiene sentido pensar que el florecimiento de las artes, pintura (Picasso, Dalí, Miró ...); Literatura (Generación del 27); en el cine Buñuel; en la filosofía Ortega y Gasset; no tiene un reflejo en la música? Es evidente que este ambiente de florecimiento cultural, fruto de las inquietudes de finales del s. XIX, tuvo una repercusión directa en la música. Hasta tal punto que según Emilio Casares *"... se consiguió por primera y única vez elevar la actividad musical a preocupación de estado ..."* [19].

España se presenta ante Europa con un lenguaje musical propio, hasta tal punto que la II República se siente representada en el mundo a través de la música.

Para entender este florecimiento tenemos que partir de dos personalidades que lo provocaron, animaron y guiaron, Manuel de Falla y Adolfo Salazar (1890-1958).

Adolfo Salazar fue el principal crítico musical de la época. Con una vocación inicial de compositor, centra su actividad en la crítica musical. Una de las características de estos intelectuales, es la conciencia del momento que vivían, por la que buscan una reforma artístico-cultural.

Salazar reunía las cualidades de historiador, pensador, literato y músico práctico. Esto le colocaba en una situación idónea para evaluar las tendencias europeas y servir de guía a los jóvenes compositores. En 1920 pasa a ser el crítico musical del periódico *EL Sol*, el más importante de la época. Sus críticas se convierten en la voz de las nuevas tendencias musicales.

[19] op. cit. (Casares Rodicio, E.: 1986 p.20)

En la Hemeroteca Municipal de Madrid se conservan los ejemplares de este periódico en le que realizaba sus críticas Salazar, algunas de ellas se recogen en este trabajo[20]. El principal periódico del momento, que constaba de aproximadamente cuatro páginas, tenía prácticamente todos los días un artículo referido a la música, la mayor parte de ellos críticas de Salazar. Este dato es relevante para entender la importancia social que adquiere la música. En las críticas de Salazar podemos apreciar el conflicto y rivalidad estética que se producía entre los defensores del *Nacionalismo Casticista* y el *Nacionalismo de Vanguardia*.

> "*…Los críticos se dividen en dos clases, los que pegan y los que bombean… Hay quien cree hacer patria con el elogio indiscreto y el ditirambo irracional. Bueno, nosotros no. Lo hemos dicho varias veces y pensamos seguir poniendo en práctica hasta que se nos declare formalmente el boicot".*[21]
>
> *"Toda la labor de nuestras gente nueva sería inútil si de una vez no nos ponemos todos de acuerdo en rechazar a todas esas viejas máquinas catarrosas y apolilladas, esencia y archivo del pomperismo académico y oficial, cuando serias y del rastamerismo chulapón caundo populares".*[22]
>
> *"En mi país el criterio liberal radica casi exclusivamente en algunos artistas productores, al paso que son los artistas conservadores quienes ocupan casi todas las tribunas desde donde la crítica puede manifestarse… En el fondo no son sino los gendarmes enviados a los periódicos por los centros oficiales y los músicos del régimen recién caducado".*[23]

En estas críticas podemos apreciar por un lado, la defensa de Salazar de los nuevos jóvenes músicos y sus nuevas ideas, y por otro lado la definición de lo que es el *Nacionalismo Casticista* del momento: una reproducción estilizada de la música popular, que cumpla unos principios escolásticos y académicos o por otro lado una creación musical que se acerca a la reproducción literal.

[20] ANEXO IV
[21] Salazar, A.: *El Sol* 1-II- 1920
[22] Salazar, A.: *El Sol* 16-I-1921
[23] Salazar, A.: "Crítica Formailista y Crítica Significativa" *El Sol* 14-III-1925

Las críticas de Salazar adquieren relevancia internacional, y se basarán en la defensa de la nueva música de Falla, Debussy, Stravinsky y Ravel.

Manuel de Falla será el maestro de los jóvenes compositores. Aunque sus únicos discípulos directos serán Rosa García Ascot y Ernesto Halffter ejercerá un magisterio indirecto sobre el resto. Según Rodolfo Halffter :

> *" Con su ejemplo, D. Manuel abrió de par en par un amplio ventanal por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas de la existencia de un espíritu renovador que exigía el restablecimiento de las reglas de orden y equilibrio ... Así pues la influencia que Falla ejerció sobre la mayor parte de los compositores fue indirecta a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos, del respeto que nos inspiraba su ejemplar condición humana."*.[24]

Pasemos ahora a definir las características de este movimiento. En primer lugar la actitud antirromántica. Esta actitud se ve reflejada en otros ámbitos intelectuales a través de Ortega y Gasset [25], Antonio Machado y Eugenio d´Ors. En música trae como consecuencia un enfrentamiento estético con el nacionalismo postrromántico heredado del s. XIX y entre cuyos principales representantes están el compositor Conrado del Campo y el crítico RogelioVillar.

Esto tiene como reflejo una actitud evidentemente antigermánica, de hecho las únicas influencias germánicas vendrán de la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Webern y Berg): expresionismo y dodecafonismo.

En el manifiesto del Grupo de Madrid podemos leer: "*Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física ni metafísica ..."*[26]. Esta visión enlaza con el espíritu de los *felices veinte*, el aspecto lúdico de la música.

En cuanto a la forma se evita lo rapsódico, las grandes formas, en busca de una realidad purista.

---

[24] Casares Rodicio, E. *"La música española hasta 1939, o la restauración musical"* Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente,* II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p.299.

[25] Ver ANEXO IV *Invitaciones Musicales por José Ortega y Gasset*

[26] ANEXO III

Otra de las tendencias que va a definir este periodo es el impresionismo, principalmente a través de la influencia de Debussy y de Ravel. Esta tendencia se basa en los principios de antirromanticismo. Hay una búsqueda de la expresión no esteriotipada. En mi opinión, es fundamental en este sentido el concepto de la abstracción que impregna todas las artes. El impresionismo busca nuevas formas de expresión, la emoción abstracta.

Debussy se inspira en los sistemas musicales de Java y Bari, el *pelog* y el *slendro*, para la obtención de diferentes escalas modales que utilizará en su música. Los músicos españoles obtendrán las escalas modales de la música folclórica. La riqueza del folclore español les permite encontrar todo tipo de escalas modales.

A partir de los años 20, va ha haber una fuerte influencia del neoclasicismo, sobre todo a través de la figura de Stravinsky. Esto tiene un reflejo inmediato en las formas musicales que se cultivan, el concierto, la sinfonía, la sonata, la fuga ...etc.

En su música hay una mirada a Bach y Pergolessi, esto se traduce en España a un Doménico Scarlatti, Padre Soler, Mateo Albéniz y la Zarzuela del s. XVIII.

Si la Generación poética del 27 nace con el homenaje a Góngora, los músicos van ha mirar a la música del s. XVIII. Falla ponía mucho empeño en que sus alumnos estudiasen la música de Sacarlatti. A mi juicio esto tiene una significación especial, porque en este autor encontramos un estilo preclásico en el que aparecen trazos de la música popular española, pero sin que esto sea motivo de renuncia al propio lenguaje.

Las obras neoclásicas más relevantes de la música española serán el *Concerto para Clave* y *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

Esta influencia se hace evidente en algunas obras para guitarra, *Española* de Rosa García Ascot y *Giga* de Rodolfo Halffter.

La influencia de Stravinsky no se limita, a mi juicio, al neoclasicismo. Este autor utiliza procedimientos técnicos de la textura por planos, que ya se ven reflejados en su primera etapa de Ballets (*Consagración de la Primavera, El Pájaro de Fuego* ...etc.).

Esta técnica plantea el discurso en diferentes capas, cada una con procedimientos propios, y las relaciones entre las mismas. El resultado a nivel armónico-melódico es la politonalidad y a nivel rítmico la superposición de compases en capas o polirritmia. Estos procedimientos los encontramos en la música de Falla, al igual que en Julián Bautista, como más tarde analizaré.

Realmente estos procedimientos también los usa Debussy en la superposición de modos. Hay una estrecha vinculación entre Falla, Debussy y Stravinsky. Las visitas de estos músicos a España son continuas. Fruto de estos viajes surge Iberia de Debussy.

Habrá una conexión artística Madrid-París-Barcelona, siendo París la capital del arte en este momento.[27]

La *Revista Musical* de Junio 1916 recoge la primera visita de Stravinsky a España, en la que se realiza una lectura de *La consagración de la Primavera* (transcrita

[27] Para más información véase. Sopeña, F.: *"Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona"* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986 pp 43-45.

a piano a cuatro manos) con la presencia de Falla, Salazar, y Conrado del Campo entre otros. Vuelve en 1921 para dirigir *Petruschka* y *Pulcinella,* y le seguirán un flujo constante de vistas hasta el año 1936.

La música de Stravinsky tuvo un gran impacto en España, provocando pasiones, tanto en seguidores como en retractores. Adolfo Salazar ya consideraba a Stravisnky uno de los principales compositores de la historia.

Este tipo de apreciaciones resultan sencillas y evidentes con el paso de la Historia, pero no lo son en el momento en que se viven. Adolfo Salazar era un gran intelectual que supo leer lo que más tarde ocurriría con la música de Stravinsky. Hay que tener en cuenta que su música tenía muchos enemigos y para hacer una valoración tan clarividente sobre la misma era necesario tener una gran formación.

Paralelamente, el talento y capacidad musical de Falla era tal, que era capaz de analizar y descifrar los estilos y técnicas musicales de la vanguardia europea para después aplicarlos y transmitirlos a sus discípulos.

Las visitas de Arnol Schönberg a España también fueron muy abundantes, sobre todo en Cataluña a raíz de su amistad con su discípulo Roberto Gerhard. Entre octubre de 1931 y junio de 1932 trasladará su residencia a Barcelona, donde se representarán varias de sus obras bajo su propia batuta.

La influencia del expresionismo y dodecafonismo de Schönberg se hace más patente en el Grupo de Compositores Catalanes Independientes, sobre todo a través de Gerhard (*Quinteto de viento).* Sin embargo también influirá en la música de Remacha (*Alba)* y Rodolfo Halffter (*Naturalezas Muertas).* La conexión entre los dos grupos era fructífera y activa, organizando conciertos, entrevistas... etc [28].

España se convierte en un escenario para la vanguardia musical europea. Todas estas nuevas influencias provocan un enriquecimiento de la estética española que se impregnaba de todas ellas dándole una visión personal. En este sentido es especialmente relevante el papel que jugó la Residencia de Estudiantes, proporcionando lugares y medios para llevarlo a cabo.

Esto provocó un gran enfrentamiento estético, sobre todo desde el planteamiento de los compositores de corte nacionalista postrromántico, que tenía a Conrado del Campo (profesor de composición en el Conservatorio de Madrid) y Rogelio Villar (crítico musical) como sus principales representantes.

El desarrollo musical de la vanguardia provoca una especie de recelo entre estos compositores postrrománticos. La música de Falla se tachaba de afrancesada, las críticas a Stravinsky y Debussy eran constantes y por supuesto había un menosprecio a los jóvenes músicos que se aventuraban a introducirse en estas nuevas estéticas. Algunos artículos de la época nos dejan constancia :

"Los que hemos aprendido contrapunto en el Conservatorio de Madrid y no en Leibniz, lo estamos lamentando toda la vida; no nos sirve más que para que los jovencitos que han hecho compositores en las tertulias de los cafés, nos miren por

[28] ANEXO V.

encima de los hombros, y para que los críticos, atacados de una epidemia de salvajismo, nos echen en cara el retraso de nuestros procedimientos"[29]

"Los compositores de vanguardia siguen el arte pujante y rítmico de Stravinsky, sin tener en cuenta la marrullería del ruso que es un vivo, un paso más fue flanqueado gracias a la nefasta influencia de Schönberg, y el resto lo trajo la desorientación de la postguerra con la politonalidad" [30](hace referencia a la postguerra de la I Guerra Mundial).

Joaquín Turina llegó a afirmar *"Un muy amigo de esos pollos vanguardistas decía de ellos en cierta ocasión; están enterados de la última novedad llegada de París y desconocen lo más fundamental de su arte"* [31]. Este comentario es relevante, porque nos muestra cómo un músico como Turina, con una clara formación francesa que se ve reflejada en sus obras, no era partícipe de los gustos estéticos de la vanguardia.

El enfrentamiento estético era evidente, y las posturas de cada tendencia también. Hoy en día estas diferencias dentro del nacionalismo nos resultan confusas, pero en su momento estaban claramente marcadas. Salazar define en sus críticas a la nueva música como nacionalismo de corte universalista, en contraposición al nacionalismo postrromántico herencia del s. XIX.

Julián Bautista en su artículo *Lo típico y la producción sinfónica*[32], escrito en 1938, deja claro la evidencia del conflicto estético y sus diferencias:

- *"Pudiera ser (buena señal, si se produce, ya que ello significaría que no es una preocupación personal, sino tema que interesa también a otros), que este trabajo levantase una polvareda de polémica. Si así fuese sería señal de que no habían caído mis palabras en el vacío, y de ello me congratularía enormemente"*

"No se debe caer en la debilidad de creer que "la moda" (importación de una idea) es lo mismo que la necesidad de evolución; ni se debe confundir la "influencia" extranjera con la "universalidad" de ideas, (o de técnica)".

A mi entender en este punto Bautista deja claro que la influencia francesa en la música española no asegura la evolución del lenguaje. Estaría haciendo alusión al uso de las técnicas francesas por parte del nacionalismo casticista.

- *"…el siglo XIX representa un vano en la producción que hace que se pierda la solución de continuidad; fenómeno que nos sitúa con inferioridad con respecto a otros países"*.

Ya nos señala en su artículo que las causas de los conflictos estéticos del inicio del siglo XX en España, están en el desarrollo de la música durante el s. XIX.

- *" A falta de un estilo y una técnica propias, la mejor forma de disimular un estilo y una técnica extraños es disfrazarlos con un rico ropaje típico popular; una fachada "nacional"…….no tratan de llevar al pueblo el arte de la música, sino de*

[29] Artículo de Julio Gómez en el periódico *El Liberal* extraído de: *op.cit.* (Casares Rodicio, E.: 1986, p. 26.)
[30] Artículo de Rafael Rotllan en el periódico *El Debate* extraído de: *Ibid*
[31] Artículo de Joaquín Turina en el periódico *El Debate* extraído de: *Ibid*
[32] *op. cit.* Bautista, Julián: 1938

llevar a la música el arte del pueblo para recreo y educación de las clases altas. Acercamiento … …que fracasa ante la fría indiferencia y la incomprensión de una sociedad frívola, podrida y analfabeta.… …los compositores españoles.… … tenemos el derecho a que se nos reconozca dentro y fuera de España … …pero no por el ropaje externo de la obra, conseguido la mayoría de las veces por el traslado directo del folclore al pentagrama, de una manera puramente superficial, y tratado a base de una técnica importada".

En este punto deja claro cómo el nacionalismo casticista pretende una estilización más o menos elevada de la música popular, utilizando para ello la cita literal *estilizada*, sin que esto aporte nada nuevo al lenguaje artístico. La referencia a la técnica importada es, a mi juicio, la escuela francesa.

- *"Cuando un gran músico – Falla – se despoja de lo externo; cuando da factura universal a su obra, es cuando verdaderamente se "españoliza"… …Y es curioso que Falla, al universalizarse, halla su auténtica personalidad española, y entonces, su estilo se castellaniza: es rectilíneo, seco geométrico.… Es severo, enjuto, musculoso, sobrio. Así es el Concierto de Falla".*

En este apartado hace referencia claramente a la propuesta que él defiende, un nacionalismo de vanguardia. Por un lado neoclasicista y por otro auténticamente español, en el que los elementos del lenguaje nacen de los materiales sonoros de la música española. El concierto al que se hace referencia es el *Concierto de Clave*, junto al *Retablo de Maese Pedro* y en parte *Homenaje a Debussy*, las obras más características del periodo neoclasicista de Falla.

La llegada de la II República (1931) supone un impulso de la vanguardia musical. El gobierno consciente del desarrollo musical, fruto de los esfuerzos realizados en los años 20, decide tomar partido. En 1931 la Junta Nacional de Música estará constituida por Óscar Esplá, Adolfo Salazar, Ernesto Halffter y Salvador Bacarisse entre otros.

El gobierno toma el arte como vehículo de presentación de España ante el mundo. La mayor parte de los proyectos que se iniciaron, se interrumpen con la llegada del Gobierno Conservador (1933) y se retomarán con la vuelta del Gobierno Progresista en 1935.

El alzamiento militar, con la Guerra Civil como consecuencia, provoca una nueva concepción político y social en la música. Se comienza a realizar una música socialmente comprometida, en el número 1 de la Revista Musical podemos leer:

> *"La función social que desempeñaba y ha desempeñado la música en todo tiempo no podía tenerse en olvido como así mismo su influencia en orden al cultivo y exaltación de la sensibilidad en aquellos medios donde se encuentran o bien grupos de niños desplazados por la guerra, o bien núcleos o masas de combatientes".*[33]

[33] *Op. cit.* (Casares Rodicio, E.: 1986, p. 34.)

El Gobierno de la II República acude a los artistas españoles, a los que había tomado como representantes del país, para solicitar su ayuda en la guerra. Todos recibieron la carta de Roberto Gil:

> *"Atravesando nuestra patria momentos de dramatismo y epopeya jamás superados, por la causa de la libertad y la independencia, estima esta fracción, que nuestros grandes valores del arte, como representación genuina del pueblo, no pueden permanecer al margen de tan grandiosa hora histórica y es el por qué de esta súplica: ¡Hombres sabios de nuestro arte! Dadnos obras de arte históricas que nos sirvan como bandera ante el mundo, de lo que un pueblo como el nuestro es capaz de hacer por la causa de la libertad"*. [34]

Esta súplica tuvo respuesta en unos artistas que se habían sentido respaldados por un gobierno que les consideraba sus representantes. Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse y Gustavo Durán lucharon en primera línea por la causa de la República. El periódico *Le Monde* señalaba en 1937 que la música estaba resistiendo el ataque de las bombas.

Con el fin de la guerra llegó el exilio para la mayor parte de ellos (Bautista, Pittaluga y Pahissa a Argentina, Salazar, Rodolfo Halffter y Rosa García Ascot a Méjico, Bacarisse a Francia y Gerhard a Inglaterra) y con ello la inevitable disolución como grupo de compositores.

Otro dato relevante es que los compositores nacionalistas postrrománticos tomaron parte por el alzamiento militar.

Los artistas que habían representado a la sociedad española fueron perseguidos por el régimen de Franco. García Lorca y Antonio José fueron fusilados al inicio de la guerra.

Esto deja un escenario al finalizar la guerra en el que los ideales vanguardistas no tenían posibilidad de sobrevivir. Los compositores de vanguardia que permanecieron en el país, dejan de mostrar una evolución en su lenguaje, viviendo lo que se ha conocido como exilio interior.

Muchos autores han denominado a la Generación del 27 como Generación de la República. El curso de la historia le da a esto unas connotaciones políticas en las que se puede basar el estado de abandono actual de este repertorio.

Desde mi punto de vista, Generación del 27 es una tendencia artística e intelectual, por supuesto con unos ideales estéticos y también sociales, pero nunca fue una tendencia política.

[34] *Ibid*

El régimen militar de Franco ocultó y persiguió todo lo referente a la II República, sumiéndolo en el abandono. A esto hay que unirle la gran pérdida de obras artísticas que supuso la Guerra Civil.

No tenemos interpretaciones de este periodo de la música hasta *Historia de la música contemporánea* de Federico Sopeña publicado en 1958 y *La Música Española después de Manuel de Falla* de Manuel Vals Gorina publicado en 1962.

Según Emilio Casares:

> *"Analizadas en su conjunto estas obras, podemos llegar a la afirmación de que este periodo, a pesar de su proximidad, está falto de una interpretación musicológica fidedigna, e incluso con las mismas o más deficiencias que en periodos anteriores. La explicación es aquí de otra índole; en primer lugar el historicismo más depurado y arqueológico que ha dominado nuestra musicología ha tenido como consecuencia que los temas próximos no se considerasen objeto de esa ciencia; pero además la determinada posición política a favor de los que perdieron la guerra de los más importantes representantes de la vida musical del momento, tanto compositores y musicólogos, como críticos, hizo que su obra pasase al olvido consciente, eso y que las circunstancias de la guerra en la que participaron activamente y como perdedores, produjo la pérdida de la mayor parte de su documentación.*[35]

Desde mi manera de entenderlo, hoy en día se hace necesario estudiar el hecho artístico en sí, con la situación cultural, social y política en la que se dio, y entendiendo que esto no supone posicionamientos políticos sino una profesionalidad necesaria en nuestra actividad.

[35] Casares Rodicio, E. *"La música española hasta 1939, o la restauración musical"* Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente,* II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 262

III -SITUACIÓN ARTÍSTICA Y SOCIAL DE LA GUITARRA EN LOS INICIOS DEL S. XX

El guitarrista compositor, transcriptor e intérprete.

Quiero tomar como punto de partida en este apartado la descripción del escenario en el que se producirá la formación de un nuevo repertorio guitarrístico en el s. XX. Para entender la figura del guitarrista en este momento, es necesario describir las generaciones anteriores de guitarristas.

En el s. XIX vamos a encontrar dos posturas claras en torno a la guitarra clásica. Por un lado la música de F. Sor (1778-1839) con una búsqueda de un Lenguaje propio del instrumento y por otro lado el virtuosismo italiano, representado en, Carulli (1770-1841), Legnani (1790-1877) y Zani de Ferranti (1800-1878) entre otros, en la que apreciamos una fuerte influencia del virtuosismo del violín. M. Giuliani (1781-1829) mantendrá esta búsqueda del virtuosismo pero desde la perspectiva de Viena, mostrando en sus obras una clara influencia de L. V. Beethoven y también del lirismo de G. Rossini.

Las siguientes generaciones de guitarristas en España van a producir un repertorio que responde a las demandas del público, es decir, un gran virtuosismo técnico y una clara influencia de la música de ópera. Entre sus principales representantes encontramos a Florencio Gómez Parreño (1823-1894), Miguel Carnicer (1793-1866), Buenaventura Bassols (1812-1868) y José Broca (1805-1882).

Seguramente la única excepción será José Costa y Hugas (1826-1881) seguidor de Sor que arremete contra el virtuosismo italiano.

El reinado de Fernando VII, impide la vuelta de los llamados “afrancesados”, es por esto que Sor no logrará regresar a España. Este hecho, a mi juicio, hace que en España predomine la tendencia del virtuosismo italiano en la guitarra.

Poco a poco, vemos cómo la guitarra se va alejando del resto de lo que se denomina “música culta”. Un dato que para mí es relevante, es que en la segunda mitad de siglo XIX los guitarristas dejan de escribir música de cámara.

En la 2ª mitad del s. XIX vamos a encontrar en la guitarra un instrumento bastante alejado del gran público y de las grandes salas de concierto. Sin embargo los grandes guitarristas virtuosos del momento sí que viajarán y realizarán giras por todo el mundo, como es el caso de Julián Arcas (1832–1882).

Posterior a este guitarrista será Francisco Tárrega (1852-1909) a quien tomaré como punto de partida por ser el maestro de muchos de los protagonistas de la cuestión que aquí se aborda.

En la época de Tárrega la guitarra no era un instrumento habitual de las salas de concierto. Hay testimonios de que Tárrega compartió un concierto con Isaac Albéniz. El comentario que recoge su discípulo Emilio Pujol (1886-1980) es bastante clarificador de cuál era el papel de la guitarra :

> *"... los comentarios de prensa fueron elogiosos para ambos artistas, especialmente para Tárrega que había llamado la atención por sus cualidades de músico y de ejecutante de un instrumento de ignoradas posibilidades para la mayoría del público"* [36].

Esto nos hace pensar en la guitarra como un instrumento exótico en cierta manera, incluso en España, que no tiene una influencia fuerte sobre lo que se ha denominado "música culta", a pesar de poseer una larga tradición.

De esta manera los grandes virtuosos de la guitarra darán conciertos sobre todo en pequeños salones y para un público reducido. Aunque también actuarán en grandes teatros como por ejemplo, el que ofrecerá Tárrega en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia en Cádiz (Mayo 1888).

El programa de este concierto nos sirve como referencia para entender qué tipo de actividad tenían los guitarristas del momento.[37]

I

Melodías de las vísperas sicilianas ..... Verdi.
Fantasia de Marina ..... Arrieta.
Gran Trémolo .....Gottchalk.
Fantasia Española ..... Tárrega.

II

Célebre Gavota ..... Arditi.
Polonesa de concierto ..... Arcas.
Carnaval de Venecia .....Tárrega.

III

Motivos Heterogéneos ..... Tárrega.
Scherzo Minueto ..... Prudent
Gran Marcha fúnebre ..... Thalberg.
Aires Nacionales ..... Tárrega.

---

[36] Pujol, E. *"Tárrega, ensayo biográfico"* Lisboa, 1960. extraído de: WADE, G. *"Andrés Segovia: EL hombre y su música"*. V Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. V Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1994. p. 99

[37] *op. cit.* (Wade, G.: 1994, p.99)

En este programa encontramos algo que será característico de los guitarristas de este periodo, por una parte tocar obras originales para guitarra (propias y ajenas), y por otra parte tocar transcripciones para guitarra de obras escritas para otros instrumento. El hecho de transcribir Óperas y Zarzuelas también va ser algo característico de los pianistas españoles de la época, y se debe como hemos explicado a las demandas del público.

En Tárrega encontramos transcripciones de música desde Bach hasta sus propios contemporáneos como Albéniz. Esto en mi opinión se debe a las exigencias del público y por otro lado al interés de estos guitarristas por un repertorio que no era propio.

Este punto resulta fundamental en el nacimiento del nuevo repertorio guitarrístico iniciado por Manuel de Falla. Tárrega será el maestro de los guitarristas que promueven este nuevo repertorio y será la persona que acerque la guitarra al resto de la "música culta". Además de enseñar a tocar la guitarra, Tárrega ponía mucho empeño en la enseñanza de la armonía, usando para esto principalmente obras de pianistas, en especial Chopin.

De esta manera los discípulos de Tárrega poseerán una formación mucho más amplia que la mayor parte de los guitarristas de finales del s XIX.

La escuela de Tárrega y los guitarristas contemporáneos

Entre los principales discípulos de Tárrega encontramos a Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980), Daniel Fortea (1878-1953), Domingo Prat (1886-1944), Josefina Robledo (1892-1972), Pascual Roch (864-1921) y Pepita Roca (1897-1956) entre otros.

Fueron seguramente los tres primeros los que más siguieron con la tradición de su maestro. Tanto en Llobet como Pujol y Fortea vemos guitarristas con una gran actividad como intérpretes, compositores y transcriptores.

Paralelamente a estos intérpretes están Regino Sainz de la Maza (1896-1981), Andrés Segovia (1893-1987), Graciano Tarragó (1892-1973) y José Aspiazu (1912-1949) y Narciso Yepes (1927-1997).

Vamos a encontrar una diferencia notable entre estos últimos y la generación de Llobet, Pujol y Fortea, la actividad compositiva va disminuyendo.

Será seguramente Regino el último guitarrista que mantenga una actividad compositiva considerable, con 17 composiciones propias, 19 transcripciones y 11 composiciones y métodos de otros autores revisados y digitados por él.

En Andrés Segovia encontramos 28 publicaciones como obras propias, sin embargo todas ellas son pequeñas o colecciones de piezas breves. Estas composiciones tienen más valor pedagógico que compositivo. A su vez realizará Segovia 132 publicaciones entre obras de otros autores y transcripciones.

Si comparamos esto con el trabajo de Tárrega (217 obras entre composiones y transcripciones) o Llobet (11 composiciones originales, 16 arreglos de canciones populares y 48 arreglos y transcripciones), comprobamos cómo la actividad compositiva de los guitarristas va disminuyendo, centrándose su actividad en la edición de obras de otros autores.

Podemos observar varios cambios en la actividad de los guitarristas de esta segunda generación:

- Disminuye notablemente la actividad compositiva, marcándose de forma más acentuada en las posteriores generaciones, el guitarrista como intérprete.
- Actividad editorial, en muchos casos con difusión internacional, de música para guitarra. El guitarrista pasa a digitar y arreglar obras de autores no guitarristas.
- Inicio de las grabaciones de música para guitarra con una difusión internacional.

Las razones de este cambio se deben sin lugar a duda al nacimiento de un nuevo repertorio para la guitarra: composiciones para guitarra realizadas por compositores no guitarristas. Los motivos que promueven el nacimiento de este nuevo repertorio los iremos analizando más adelante.

Las generaciones anteriores de guitarristas, tenían la necesidad de crear un repertorio contemporáneo, ya fuese a través de la transcripción o de la composición. El hecho de transcribir obras de autores contemporáneos responde a la necesidad de la búsqueda de un nuevo lenguaje para la guitarra, y la conciencia de que el instrumento tenía las posibilidades necesarias para desarrollarlo.

El nacimiento de un nuevo repertorio hace necesario un nuevo perfil de guitarrista, ya que los compositores no guitarristas necesitan de la ayuda de los intérpretes para realizar sus obras.

La guitarra seguía siendo un instrumento en parte “exótico” para los compositores, por lo que no conocían sus posibilidades, ni las reglas necesarias para poder componer para este instrumento.

El hecho de que las obras tuvieran que ser digitadas por los guitarristas va a condicionar el desarrollo del repertorio para guitarra, ya que la edición de la música pasaba a estar exclusivamente en manos de los guitarristas.

Segovia, Regino, Pujol y Yepes eran principalmente los guitarristas encargados de dirigir las colecciones de música para guitarra. Esto tuvo connotaciones positivas y negativas en el desarrollo del repertorio.

Por una parte, cuando uno de estos guitarristas animaba a un compositor a escribir para guitarra, éste sabía que fácilmente su obra se vería publicada. Por otro lado, si la obra no era del gusto del guitarrista que la había demandado la obra no se

editaba. Son numerosos los casos en los que una obra dedicada a un guitarrista acababa siendo publicada por otro.

En este sentido, esta situación tuvo connotaciones negativas para el desarrollo del repertorio, ya que el gusto de los guitarristas del momento no siempre se correspondía con el valor estético y artístico de las obras. Muchas obras estuvieron escondidas durante mucho tiempo y muchas otras desaparecieron definitivamente debido a esta situación.

Otro punto fundamental en el desarrollo del repertorio y en el estado actual del mismo será la aparición de las grabaciones y todo el mercado que se produjo alrededor.

En la primera generación de guitarristas del siglo XX sólo tenemos constancia de grabaciones que realizasen Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) y Miguel Llobet. Estas grabaciones no son muy extensas y no tuvieron una gran difusión.

En la segunda generación de guitarristas las grabaciones pasan a ser una de sus principales actividades. Regino realizó 7 grabaciones , Segovia 96 y Yepes al menos 11.

La comercialización de las grabaciones va a crear un mercado que afectará directamente a la edición de música. Las obras que grababan estos guitarristas eran reclamadas por otros guitarristas, estudiantes, admiradores... etc resultando así más fácil su edición. Aunque no siempre será así, como veremos en el caso de la música de Gerardo Gombáu (1906-1972), ya que Narciso Yepes grabó sus *Tres Piezas de la Bèlle Èpoque*, pero nunca las editó.

Todos estos motivos cambian el perfil del guitarrista, encontrándonos ahora con un intérprete más centrado en las grabaciones, los recitales, y la edición de música.

La aportación de Segovia a la difusión del repertorio guitarrístico a través de las grabaciones es especialmente relevante.

Joaquín Rodrigo, Federico Moreno Torroba, Antonio José, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, José Moreno Gans, Rosa Mª García Ascot, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter y Rafael Rodríguez Albert colaboran en el enriquecimiento de la literatura guitarrista de la época. Gracias a la colección que Regino publicó en la UME

Un dato fundamental para la aparición de este nuevo repertorio será que los guitarristas van a tener mucha relación con los principales escritores, pintores y compositores del momento. En general pasará con todos lo músicos, sin embargo tienen un valor especial en la guitarra, ya que en las anteriores generaciones era un instrumento muy desvinculado del resto de la música.

Regino tuvo relación con Unamuno, Mompou, Toldrá, Dalí, Falla, García Lorca, Gerardo Diego, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Salazar, Dámaso Alonso y Antonio Fernández Cid entre otros. Es significativo que ofreciese un concierto con motivo de la vista de A. Einstein a Barcelona.[38]

[38] Morán, Carmen: *"La enigmática cena de Einstein en Barcelona" El País. Cultura y Espectáculos.* Madrid, 11-08-2005

Al igual que Regino, Miguel Llobet, Emilio Pujol y Andrés Segovia tendrán una estrecha relación con la que se denominó generación del 27.

Esta es en mi opinión una de las principales causas de que apareciese un nuevo repertorio, ya que gracias a estos intérpretes la guitarra empieza a formar parte de la actividad artística del momento.

Junto a esto hay que añadir el hecho de que estos guitarristas transcriben para guitarra obras de sus contemporáneos, como hizo Regino con obras de Mompou y Pahissa, o Llobet con obras de Albéniz y las *Canciones Populares* de Falla para voz y piano, la *Romanza Del Pescado*r y la *Canción del Fuego Fatuo*.

Seguramente fue Miguel Llobet el guitarrista que más influyó en el nacimiento del nuevo repertorio. Su estrecha relación con Falla, le sirvió para instarle a que escribiese para guitarra, a lo que Falla accedió. Falla pudo escuchar las posibilidades de la guitarra en manos de Llobet, y las posibilidades que le ofrecía este instrumento en su propio Lenguaje, gracias a las transcripciones de su propia música.[39]

Otra cuestión a tener en cuenta es el surgimiento del movimiento nacionalista iniciado por Federico Pedrell. Con la revalorización de la música antigua española la guitarra adquiere un papel destacado, puesto que es el instrumento idóneo para transcribir la obra de los vihuelistas del siglo XVI.

En este sentido son especialmente importantes los trabajos que realizó Emilio Pujol (considerado uno de los padres de la musicología en España), y también los de Regino y Segovia aunque en menor medida.

A todas estas circunstancias hay que añadir que España va a vivir lo que se ha conocido como la Edad de Plata. Un momento de florecimiento de todas las artes, en el que va a haber un especial interés literario por la música. Esto provoca un enorme desarrollo en la música. Algunos autores han considerado este momento como el inicio de una conciencia de música de Estado español.[40]

En este sentido es importante el papel que pasa a tener la guitarra en las artes plásticas. En el siglo XIX la aparición de la guitarra en cuadros era generalmente una referencia a la cultura popular.

Al inicio del siglo XX vamos a ver cómo la guitarra se convierte en una metáfora del tiempo, y también una referencia a la mujer, especialmente en la pintura cubista. La aparición de instrumentos musicales como referencia del tiempo viene por la

[39] Para más información véase:

- Christoforidis, M. *"La guitarra en la obra y pensamiento de Manuel de Falla"*. IX Jornadas sobre el estudio de la guitarra. La guitarra en la Historia vol. IX Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1998.

- Persia de, J. *"EL entorno guitarrístico de Manuel de Falla"*. VII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1996.

[40] *op.cit.* (Casares Rodicio, E.: 1987)

intención de incorporar esta dimensión en la pintura. En este sentido es significativo el uso que hace de la misma Pablo Picasso[41].

Aunque en gran parte siga siendo una referencia a la música popular muy ligada al flamenco, también es cierto que la guitarra clásica empieza a tener un papel importante en las artes. Federico García Lorca en 1923 dedica a su amigo Regino dos poemas referentes a la guitarra, el más conocido de ellos *"Adivinanza de la guitarra"*.

Todos estos factores hacen que la guitarra empiece a tener otro papel, y aunque no se acerque al gran público masivo, sí lo hará a los principales intelectuales de su época. De esta manera los compositores escuchaban las posibilidades de este instrumento ya fuese en transcripciones de obras antiguas o contemporáneas, y en las composiciones propias de estos intérpretes.

El esfuerzo de todos estos intérpretes hizo que un instrumento, que hasta entonces había sido considerado como exótico, pasase a estar en la vanguardia musical.

Repertorio para guitarra en la Generación del 27

El repertorio para guitarra de este momento nace con la obra de Falla *Homenaje a Debusssy* en 1920. Esta obra inicia e incita el desarrollo de todo el repertorio de guitarra en la Generación del 27.

Desde el punto de vista del repertorio para guitarra este hecho es fundamental porque abre una nueva etapa en la actividad del instrumento, los compositores no guitarristas comenzarán a escribir para guitarra. Esto tendrá su reflejo tanto en autores afines a la estética del 27, como en autores del nacionalismo casticista como Moreno Torroba, Joaquín Turina y en otros autores no españoles.

Para entender el desarrollo del repertorio hay que tener en cuenta varios motivos. Primero el papel que comienza a tener la guitarra en el arte como ya expliqué anteriormente. Por otro lado la calidad de la obra de Falla hace que otros compositores se sientan interesados en el instrumento.

En el manuscrito del *Homenaje a Debussy* que se encuentra en el Archivo Manuel de Falla de Granada, aparece al final de la obra *25 julio 8 agosto 920*.

En el archivo Manuel de Falla se conservan *Cantares de Nochebuena* (1903-1904), 9 Villancicos para voz y guitarra, aunque no está clara la autoría. Lo que sí que es claro es que los seleccionó Falla., también se conserva un esbozo fechado en 1914 *Copla de Soleá,* tan sólo 8 compases, para guitarra sola. Entre los apuntes de Falla hay gran cantidad de partituras del guitarrista flamenco Rafael Marín, con anotaciones del propio Falla.

[41] Chicano, E. *"La guitarra, poética de un instrumento en la vida y obra de Pablo Picasso"* La guitarra en la Historia vol. VII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1996.

Después de componer el *Homenaje a Debussy* tenemos constancia de otros dos intentos de obras para guitarra. En una carta que le escribe Llobet leemos:

> *"Desde que Ud. Escribió el Homenaje, se ha despertado entre los músicos un verdadero interés en escribir para guitarra ... ... está loco de contento al saber que está Ud. escribiendo dos obras más para guitarra."* [42]

A esto le unimos una carta que escribe Falla a Segovia, tras la invitación de éste para componer unos estudios sobre las formas guitarrísticas populares, en la que Falla explica:

> *"Lo que me prometo hacer en cuanto el tiempo me lo permita es la pieza para guitarra con destino a Ud. Créame que he de hacer todo lo posible para tenerla escrita para su regreso a Granada. Aún no he podido terminar, y bien a pesar mío, la que desde hace tanto tiempo empecé para Miguel Llobet."* (Granada 30-1-23).

La obra de Falla animó a otros compositores que en los años siguientes enriquecen este nuevo repertorio que se estaba formando, *3 piezas* de Carlos Chávez y *Romanza* J. M. Franco

En los conciertos que daban los principales guitarristas por Europa, especialmente Segovia, era el *Homenaje a Debussy* una pieza muy habitual, que animó a otros compositores no españoles a engrandecer el repertorio. Varios autores dedicaron obras a Segovia: Cyril Scott *Sonatina;* Lennox Berkeley *Quatre pièces pour la guitare;* Ottorino Respighi *Variatoni*; Frank Martín *Quatre pièces breves.* Ninguna de estas piezas fueron publicadas en su momento por no ser del gusto de Segovia.

El *Homenaje a Debussy* significó el comienzo del repertorio para guitarra en al generación del 27. Las siguientes aportaciones más inmediatas serán *Peacock-pie* de Ernesto Halffter y el *Romancillo* de Salazar. Sabemos que estas piezas fueron estrenadas por Segovia a través de una crítica de Salazar escrita en el año 1923 [43]. Ninguna de las dos piezas fue publicada por Segovia, *Peacock-pie* son tres piezas, Sérénade, Valse y Marche, y tenemos conocimiento de esto gracias a que el propio Ernesto Halffter realizó una versión para piano a cuatro manos, que si que se editó en el año 1925 en la Unión Musical Española.

---

[42] *op. cit.* (Christoforidis, M: 1998. p.70)
[43] ANEXO IV

El musicólogo Javier Suárez-Pajares descubrió en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid un manuscrito, en el que se lee *Tres piezas infantiles* (tachado), *composees pour Ernesto Halffter*. *Digitadas por Andrés Segovia*, sin embargo sólo aparece la primera, *Sérénade*, las otras dos están perdidas.

En la Residencia de Estudiantes se encuentra un ejemplar, dedicado personalmente por Ernesto Halffter a Rosa García Ascot, de la versión para cuatro manos. La coincidencia de la primera pieza con el manuscrito es evidente, sin embargo la tonalidad y los recursos cambian, por lo que no parece fácil la reconstrucción de las otras dos a partir de ésta versión a cuatro manos.

En un artículo escrito por Ernesto Halffer a la muerte de Segovia habla de estas "piezas infantiles" que le compuso a Segovia en su juventud, debía de tener entre diecisiete y dieciocho años cuando las compuso.

Tampoco publicó nunca Segovia el *Romancillo* de Salazar, que fue estrenado en el mismo concierto. En la crítica [44] se lee:

> *"Conmigo, ese artista tuvo la delicada atención de tocar de un modo exquisito, una corta página, en la que procuré atar con el hilo más leve posible algunas florecillas campestres que una vez me ofreció en Granada Isabelita García Lorca, hermanita del poeta. He querido devolvérselas con análoga ternura."*

El Romancillo de Salazar fue publicado en la editorial Max Eschig, el copyright es del año 1930, pero en la parte superior se lee *"Esta versión data de Julio de 1927 y ha sido digitada por Miguel Llobet"*. De todo esto podemos deducir que la obra es anterior a 1923, año en que se estrena, que Segovia no la publicó, posiblemente en el año 1927 Llobet iniciase los trabajos de edición y que por fín se publica en 1930 a través de Emilio Pujol en Max Esching.

Alguna razón tuvo que tener Segovia para no publicar ninguna de las dos obras. En el libro de Miguel Alcázar "*The Segovia –Ponce letters"* podemos encontrar algunas pistas de que algo tuvo que enfrentar a Segovia con Salazar, Halffter y Falla. En una carta fechada posiblemente en Diciembre de 1929 Segovia dice:

> *"...me da rabia que no quieras hacerma una obra larga en ese estilo, para darle en la cabeza a Turina, Torroba y hasta el mismo Falla de hoy."* [45]

[44] ANEXO IV
[45] Alcázar, M. *"Segovia-Ponce letters"* Editions Orpheé, Columbus 1989. p.53

En otra de Septiembre de 1930: *"... o de la estirilidad fría del Falla de hoy."*.

Carta a ponce fechada posiblemente en 1931:

> *"...Falla es un hombre de nobleza y bondad excepcionales. Nos hemos explicado al detalle sobre lo pasado. Él ignoraba una carta de Salazar y una respuesta mía a esa carta, que eran la clave ignota de todo. El descubrimiento de ambas cosas ha aclarado la actitud de ambos. Sin embargo él se inclina*
>
> *y me ha inclinado hacia el olvido de todo, cosa no difícil si se tiene en cuenta que Halfter se siente dolido conmigo porque alguien le ha dicho que mi odio hacia él es tan feroz que no me he detenido en la infamia de divulgar que está viviendo a costa de su mujer, en el mal sentido de la idea.¿Me has oído decir tú alguna vez semejante cosa? Yo juzgo su obra sinceramente y así se lo he dicho a Falla, es más: también es probable que me haya hecho eco de lo que todo el mundo afirma sobre la naturaleza del sentimiento que inspira en Salazar su entusiasmo por Halfter. Pero meterme a inventar una calumnia tan gratuita sobre su mujer, a quien no conozco ... ...Cruza por mi mente la sombra de Nin... En fin, he autorizado a Falla para desmentir semejante atrocidad"*.[46]

De esta carta se deduce que el enfrentamiento personal es evidente, especialmente con Salazar. Segovia deja ver que sus juicios sobre la obra de Ernesto Halffter son puramente artísticos, puede que haga referencia a la no publicación de *Peacock-pie.* Pero no desperdicia la oportunidad en la carta que escribe a Ponce para insinuar que Salazar está enamorado de Ernesto Halffter. Evidentemente esto lo hace Segovia porque sigue enfrentado con Salazar por alguna razón que no he descubierto, todas las críticas que he encontrado de Salazar a Segovia lo elogian.

En la crítica del estreno de estas obras en 1923 [47] se habla también del estreno de una obra de Joaquín Turina *Sevillana* y otra de Federico Moreno Torroba *Sonatina* y deja bien clara la diferencia de estilos con las obras de Falla y Halffter. En relación a Turina habla del estilo de virtuosismo trascendente de los últimos tiempos, se refiere al

[46] *op. cit.* (Alcázar, M.: 1989, p. 98)
[47] (ANEXO IV)

nacionalismo postrromántico. Al hablar de la obra de Torroba dice de su último movimiento que es un perfecto cuadro naturalista, coloca tanto a Turina como Torroba en un nacionalismo directo, y al hablar de Falla y Ernesto Halffter habla de nacionalismo esencial.

En los siguientes años el repertorio vive un desarrollo espectacular, entre los principales compositores que escriben para guitarra están: Eduardo López Chavarri, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Padre Donosita, Julian Bautista, Carlos Pedrell, Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Antonio José Martínez Palacios, Agustían Grau y Rodríguez Albert.

Si analizamos esta lista de nombres vemos que de todos estos sólo perduran Turina y Torroba que pertenecen a una tendencia compositiva muy distinta a la Generación del 27, y estuvieron directamente vinculados a la figura de Andrés Segovia.

Joaquín Rodrigo que es una autor afín en muchos aspectos, se mantiene sobre todo a raíz de sus obras de la postguerra *Concierto de Aranjuez (dedicada a Regino Sainz de la maza)*, *Tres piezas* y *Fantasía para un GentilHombre* dedicadas a Segovia .

El resto de autores pertenecen a la Generación del 27 o son afines a ésta y permanecen hoy en el olvido, a excepción de Salvador Bacarisse por su *Concertino* y Antonio José por su *Sonata*, pero hemos de tener en cuenta que ambas incorporaciones son muy recientes.

Todos los representantes del Grupo de los Ocho compositores madrileños dejaron alguna obra escrita para guitarra[48]. No creo que este hecho se haya dado en ningún momento más de la historia del instrumento. Un grupo de vanguardia da un lugar especial a un instrumento hasta entonces considerado "exótico" y le nutre con un repertorio. En este sentido la crítica de Salazar en el periódico *El Sol* 9 Marzo 1921 [49] es representativa:

> *" La lección que esto constituye merecería ser atendida por nuestros compositores y por nuestros guitarristas. Si se quiere que el arte de la guitarra constituya una cosa viva, y que sea factible de progreso es necesario evitar el amaneramiento, ya iniciado, por el abuso de transcripciones empalagosas y renovar el repertorio, cultivando junto a la música clásica del instrumento los nuevos hallazgos de su técnica que, por su belleza tan delicada y tan sugestiva, deben ser objeto de la solicitud de los compositores españoles"*

[48] Listado de obras para guitarra del Grupo de los Ocho recogidas en ANEXO I
[49] ANEXO IV a

La mayor parte del repertorio de guitarra de la Generación del 27 resulta hoy en día desconocido. A las circunstancias que llevaron sus obras al olvido tenemos que añadirles las características del repertorio de la guitarra.

Como ya expliqué en otro punto, las colecciones de obras para guitarra estarán dirigidas por guitarristas.

Los músicos de la Generación del 27 tuvieron una vinculación más estrecha con Regino Sáinz de la Maza que editaba sus obras en la Unión Musical Española. Esta editorial tenía una difusión mucho menor que Schott con su colección "Guitarren Archiv" que dirigía Andrés Segovia.

Ninguna obra de esta tendencia se publicó en esta editorial a través de Andrés Segovia. Realmente el estilo de esta generación de músicos no era afín con los gustos de Segovia, que sólo mostró interés y respeto por la obra de Falla, que por otro lado nunca llegó a escribir para él. De la misma manera Segovia daba acceso a la importante editorial Nueva York Associated Music Publishers a compositores como Torroba que eran más afines a sus gustos.

Sin embargo no es este el único motivo del olvido, Emilio Pujol dirigía la colección "Bibliothèque de Musique Ancienne y moderne pour guitare" de la prestigiosa editorial Max Eschig. En esta colección vieron su publicación *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, *Zarabanda Lejana* de Joaquín Rodrigo, *Romancillo* de Salazar, *Sonata nº 2* de López Chavarri y las tres composiciones para guitarra de Agustí Grau *Corranda, Fable* y *Berceuse Ancienne.* Si a esto unimos que algunas obras de Bacarisse fueron publicadas en Schott, podemos buscar más causas de este olvido.

En una entrevista a Regino, publicada en la revista *Guitar and Lute* en 1980, ante la pregunta de qué compositores habían captado mejor el espíritu de la guitarra, la respuesta fue:

"... se debe mencionar a Villa-Lobos, Ponce, Castelnuovo, Tedesco, Torroba, Rodrigo, Berkeley y otros... entre ellos está también mi hermano".[50]

La cita "y otros" es especialmente dramática porque hace referencia a toda una generación de músicos que tuvieron una estrecha vinculación con Regino.

Tras la Guerra Civil Regino dejó de tocar y de reeditar todas las obras de esta generación de músicos. Tenemos constancia del anuncio de la publicación de la Sonata de Antonio José en la contraportada de las partituras que editaba en U.M.E.[51] no llegándose nunca a publicar.

Rafael Catalá [52] respecto a este hecho, señala que en el libro que escribe la hija de Regino se relata cómo en el año 1936 fueron a buscarle a su casa en varias ocasiones miembros del ejército republicano para fusilarle, encontrándose Regino de gira por

[50] Iznaola, Ricardo:. "Regino Sainz de la Maza: Una Guitarra para una Generación.", en *Cuadernos de Música*, vol. 1, No. 1. Madrid, 1982.

[51] ANEXO VI

[52] Catalá, Rafael: *"La guitarra en la generación del 27. Grandes obras desconocidas del repertorio guitarrístico"*. Booklet del C.D. Rafael Catalá, *Generación del 27*. (Eros Records, ECD 1010)

Sudamérica. Su madre, su hija, su mujer y su suegra fueron apresadas hasta el final de la guerra.

Es posible que éste sea el motivo del abandono de todo el repertorio de esta generación por parte de Regino. Sin embargo Antonio José y García Lorca, íntimos amigos de Regino fueron fusilados al inicio de la guerra por el alzamiento militar. Otra razón posible es que Regino ocupaba la cátedra de profesor de guitarra en el Conservatorio de Madrid, la necesidad de mantener su trabajo le obligaría a ser muy cauto en cuanto a la publicación e interpretación de determinadas obras.

A mi entender el tratamiento que ha dado la musicología al repertorio guitarrístico ha favorecido la situación actual en la que se encuentra. Por lo general los musicólogos (no guitarristas) no han atendido apenas al repertorio de la guitarra, ni tampoco el significado que tuvo el instrumento para esta generación de músicos.

Esto ha llevado a que la mayor parte de trabajos de investigación fueran realizados por guitarristas sin una formación tan amplia en el campo de la musicología, y normalmente con una vinculación emocional o intereses personales que distorsionan un poco la realidad del instrumento.

Creo que el hecho de ser críticos con esta realidad nos ayudará a comprender la situación general del instrumento, por lo que mostraré a continuación unos ejemplos sin citar sus fuentes.

En algunos artículos se sigue nombrando la *Danza en Mi menor* de Moreno Torroba como la primera obra escrita por un compositor no guitarrista y, lo que es más grave, que este hecho animó a Falla a escribir el *Homenaje a Debussy*. Segovia fue una persona muy clarividente con el transcurso de la historia en lo que a la guitarra se refiere. En varias ocasiones intentó dejar testimonios de que la *Danza* de Torroba fue anterior a la obra de Falla, consciente de que este hecho marcaba la historia de la guitarra.

Suárez Pajares en su artículo *"Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27"* deja bastante claro la falsedad de estos hechos.

Además no es tan relevante la fecha concreta de la obra como el valor musical de la misma y la repercusión que tuvo. Ya en el año 1900 señala Suárez-Pajares Villalobos había escrito para guitarra, aunque es cierto que era un instrumento que tocaba, pero lo hacía desde ámbitos distintos de la música clásica. De todos modos a mi parecer lo relevante es la trascendencia de la obra, y la música de Villalobos para guitarra tuvo difusión en Europa mucho más tarde que el estreno de la obra de Falla.

La historia de la guitarra en el s. XX está escrita con grandes guitarristas, esto ha llevado a un punto de admiración hacia sus personalidades, o de un rencor incomprensible, que en muchos casos nubla la realidad que se aborda.

No se trata de "enjuiciar" como buenas o malas sus conductas, sino de ser conscientes de cuáles fueron realmente los acontecimientos en los que se desarrolló el instrumento. Digo esto porque últimamente se han descubierto muchas obras que Segovia nunca llegó a publicar, y este hecho ha sido utilizado por algunos críticos para transmitir una imagen de Segovia "tirano e ignorante".

No tiene ningún sentido para mí entrar en este tipo de planteamientos, por otro lado tan fácilmente refutables como el simple hecho de que si esos compositores no hubiesen escuchado tocar a Segovia no se habrían sentido animados a escribir para el instrumento.

En un artículo, que por otro lado ha sido la guía central en una gran parte de este trabajo, se puede leer:

> *"... frente al andalucismo tópico de la Generación del 27, Torroba introduce un profundo castellanismo, más relacionado con el sentimiento estético de la Generación del 98 del que participará también la segunda obra que Rodrigo dedicó a la guitarra (En los trigales, 1938) ..."*.

En este trabajo he intentado descifrar cuáles son las características que definen la música de la Generación del 27. No es la temática de los motivos que se usan (Andalucía o Castilla), sino los procedimientos que se le aplican al material sonoro. Una de las obras fundamentales de Falla que definen a la Generación del 27 es su *Concierto para Clave*, obra clave del neoclasicismo español, en el que se usan motivos castellanos al igual que ocurre con *El Retablo de Maese Pedro.*

Además a mi entender, las técnicas usadas por Rodrigo en su obra *En los Trigales*, tratamiento por capas, son más afines a la Generación del 27, y no lo es tanto por ejemplo el *Concierto de Aranjuez* a pesar de usar motivos andaluces, e incluso de tener una intención neoclásica de acercamiento a la música de guitarra barroca del s. XVII.

Otro hecho muy común es el de asimilar a Joaquín Turina con la Generación del 27. Este planteamiento sólo lo he encontrado en artículos de guitarristas, y creo que su explicación se basa en el tipo de obras que escribió para guitarra.

La influencia de la música francesa en la obra de Turina es evidente, sin embargo esto no la convierte en impresionista. Turina estudió con Paul Dukas, que ponía mucho empeño en el conocimiento de los recursos idiomáticos antes de escribir para un instrumento. La guitarra afinada por cuartas favorece el estilo de música impresionista en el que se buscan otro tipo de relaciones armónicas. Esta característica aparece en su obra para guitarra, pero es la única en característica en común con la Generación del 27, en el resto de características es más afín a la del 98, de hecho toma partido en contra de los postulados de la vanguardia de la Generación del 27.

Otro aspecto del que me gustaría hablar es que los musicólogos en general (guitarristas o no), no mencionan ni descifran las técnicas compositivas de los autores.

Por lo general sólo hablan de las tendencias a las que se adscriben, y en muchas ocasiones se basan más al ambiente en el que viven que al resultado real de las obras. Creo que es necesario hablar de técnicas de composición para hacer una buena interpretación de la historia de la música.

En este sentido el trabajo de Julia Esther García Manzano sobre la obra de Gombáu es una excepción. El tipo de musicología que nos presenta García Manzano nos da una visión más fidedigna de la realidad.

Afortunadamente hoy en día hay muchos guitarristas musicólogos, con una gran formación, que nos presentan trabajos serios y que ayudan a entender el desarrollo del instrumento. No por esto creo que debamos dejar de ser críticos con quienes no lo son, ni tampoco dejar de reclamar a los musicólogos no guitarristas que presten atención a un instrumento que tienen relegado en un segundo plano.

IV – JULIÁN BAUTISTA: Vida y Obra.

A pesar de ser Julián Bautista uno de los autores más valorados de su generación, no disponemos hoy en día de muchos estudios a cerca de su vida y su obra. Las fuentes utilizadas en este apartado se pueden dividir en dos grupos, fuentes actuales y fuentes contemporáneas al autor.

Dentro de las fuentes actuales cabe destacar el trabajo del musicólogo Jorge de Persia *Julián Bautista. Archivo Personal Inventario* [53], así como las notas al programa del mismo musicólogo en el homenaje al autor *Música entre dos mundos. Julián Bautista* realizado en el Auditorio Centro Cultural Conde Duque en el Centenario de su nacimiento en Madrid los días 10 y 17 de Diciembre del 2001.

Así mismo entre las fuentes actuales se ha utilizado la voz *Julián Bautista* del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*[54] realizada por Emilio Casares.

Entre las fuentes contemporáneas al autor tenemos el artículo *"Julián Bautista en la música española contemporánea"* [55] monográfico dedicado al autor, escrito por Roberto García Morillo en la revista del Instituto de Investigaciones Musicales que dirige en Chile Vicente Salas Viu. *"Los silencios de Bautista"*[56] de Juan José Castro, *"El pensamiento de Julián Bautista"*[57] de Alberto Ginastera y *"Julián Bautista"*[58] de Roberto García Morillo. Artículo completado por el autor a la muerte de Bautista, será este último el estudio más serio acerca de su producción en el periodo argentino.

Pero sin lugar a duda, la fuente más importante y utilizada en todos los escritos antes citados será el artículo que realizará su amigo Rodolfo Halffter en el primer número de la Revista Música[59] editada en plena Guerra Civil.

La vida y producción de Julián Bautista está marcada por la Guerra Civil y su posterior exilio a Argentina. Su condición social, perteneciente a una familia humilde, van a condicionar su posibilidad creadora. En su etapa española producirá la mayor parte de su música concertística y en su etapa argentina predominará la producción de música para cine.

Julián Bautista nace en Madrid el 21 de Abril de 1901 en el seno de una familia humilde, que atendió a su sensibilidad musical, comenzando a estudiar música muy

---

53 Persia, Jorge de: *Julián Bautista. Archivo Personal. Inventario* Ed: Biblioteca Nacional. Madrid 2004

54 Casares Rodicio, Emilio.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

55 García Morillo, Roberto: *"Julián Bautista en la música española contemporánea" Colección de Ensayos nº6. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile 1950 Publicado posteriormente en la Revista ARS*, nº 93, año XXII, 1961.

56 Castro, Juan José: *"Los silencios de Bautista" Revista ARS* , nº 93, año XXII, Buenos Aires, 1961.

57 Ginastera, Alberto: *"El pensamiento de Julián Bautista" Revista ARS* , nº 93, año XXII, Buenos Aires, 1961.

58 García Morillo, Roberto: *"Julián Bautista"Revista Ars nº 93*, Año XXII, Buenos Aires, 1961

59 Halffter, Rodolfo: *"Julián Bautista" Revista Música nº 1*, Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Enero 1938.

temprano. Según su amigo Rodolfo Halffter *"Para él, el solfeo, que, tal como se practicaba su enseñanza en los conservatorios españoles, representaba un cúmulo de áridas e inútiles complicaciones, no ofreció dificultades serias. Hasta el punto de aprobar en un único año los tres cursos reglamentarios"* [60].

A los once años fue presentado a la profesora de piano del Conservatorio Nacional de Madrid, Pilar Fernández de la Mora, que además de aceptarlo como discípulo le dispensó del pago de sus honorarios. A la vez que cursaba los estudios superiores de piano recibió clases de Armonía de Benito García de la Parra que utilizaba el famoso *Tratado de Armonía* de Arín y Fontanilla. En palabras de Rodolfo Halffter :*"compendio magnífico de ineptitud pedagógica, capaz de desanimar y, lo que es peor, de desorientar al alumno mejor dotado. Para Bautista.… …el aprendizaje de la armonía por el citado método, constituyó el más terrible tormento"* [61] .

Al cumplir catorce años fue incluido por casualidad entre los alumnos de Armonía de Conrado del Campo. Este hecho marcará su vida y será decisivo en su decisión de dedicarse a la composición.

En estas clases conocerá a los alumnos de Conrado del Campo Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, con los que posteriormente formará parte del Grupo de los Ocho. Las enseñanzas de Conrado traían aires nuevos que influenciaron y guiaron a toda una generación de músicos, *"entusiasta de Richard Strauss, wagneriano "total"…..Coherente con sus gustos, miraba con desconfianza la música de Ravel y Stravinsky"* [62].

Bautista vivirá su etapa de formación en un ambiente rico musicalmente, frecuentando los conciertos de la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Pérez Casas en el Circo de Price. Sin duda la actividad musical de su maestro Conrado del Campo será un referente motivador para estos jóvenes músicos que mostraban mucho interés por las nuevas propuestas que venían de Europa.

"Un piano que había en casa de un tío de Remacha les permitía reunirse y, además de ensayar sus propios logros en la incipiente tarea de compositores, comentar piezas de Ravel, Stravinsky, Satie y Debussy, apreciadas partituras que traía de sus viajes el padre de Bacarisse"[63].

"En efecto, los tres futuros compositores asimilaban con sorprendente naturalidad las "novedades" escuchadas"[64].

En esta etapa de formación Bautista compone una *Sonata para violín y piano*, un *Cuarteto de cuerda, Canciones sobre poesías de Bécquer* y unas *Impresiones Sinfónicas.* Más tarde Bautista destruiría estas obras por considerarlas simples ejercicios de composición.

A los diecinueve años de edad, influenciado por *Pelléas y Mélisande* de Debussy, compone *Interior*, bajo la supervisión de Conrado del Campo que a pesar de

60 *op.cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.12)
61 *op. cit.*(Halffter, Rodolfo 1938 p.14)
62 *op. cit.* (Persia, Jorge de. 2004 pp 18-19)
63 *Ibid*
64 *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.15)

no ser afín a las estéticas impresionistas, mostró siempre mucho respeto por las ideas de sus alumnos.

Interior es una musicalización de la obra de teatro del mismo nombre de Maurice Maeterlink, al igual que *Pelléas y Mélisande* de Debussy. Esta obra de Julián Bautista se perdió en uno de los bombardeos de la Guerra Civil, a pesar de esto el autor siempre la mantuvo en su catálogo. Podemos pensar que Bautista ya se siente compositor y es consciente de su actividad creadora.

Del artículo de Rodolfo Halffter podemos intuir el interés de la obra, el único acercamiento a la ópera del autor, *"Aunque la influencia de Debussy estaba latente, la obra contenía páginas de fina musicalidad y lograda realización, reveladoras de una personalidad incipiente. Sobre todo, en su último tercio, cuyo dramatismo quedaba acentuado por una acertada intervención de un coro mixto, oculto detrás de la escena"*[65].

En 1921 escribiría *Juerga*, un ballet escrito sobre un texto de Tomás Borrás. En esta obra no encontramos temas populares concretos sino sugestiones y según Rodolfo Halffter el material sonoro nace de un acorde derivado de la afinación de la guitarra.

Los nuevos valores que empiezan a surgir con los *felices veinte*, el culto por el cuerpo, la influencia de *El sombrero de tres picos* de Falla, junto con el interés que Diaghilev muestra por el baile popular español en sus visitas a nuestro país, favorecen que los músicos empiecen a abandonar la búsqueda de una ópera española iniciada por Pedrell y pongan su interés en el ballet. El éxito de los estrenos de los ballets de Stravinski en España y las visitas del músico a nuestro país ayudaron a este nuevo interés de los músicos españoles.

En *Juerga* encontramos una orquestación densa, sin duda influencia de su maestro Conrado del Campo, pero hay que destacar según Jorge de Persia, el tratamiento tonal libre, los cambios continuos de compás y la caracterización de personajes a través de la pantomima.

Ocho años después de su composición, en junio de 1929, se estrenaría en la Opéra Comique de París por los *Ballets espagnols de La Argentina.*

Tras *Juerga*, compone en 1921, *Dos Canciones* con textos de Gregorio Marínez Sierra (en realidad escritos por su mujer María Lejárraga). Sobre uno de los poemas utilizados ya había escrito Falla una canción en 1915, *Oración de las madres que tienen sus hijos en brazos,* de lo que podemos deducir el interés de Bautista por la obra de Falla.

Su siguiente composición será *La flûte de Jade* (1921), tres canciones para soprano y piano, sobre textos chinos traducidos al francés por Franz Toussaint. Según Emilio Casares:

> *"En la primera de estas canciones,"Je me promenais", aparecen superposiciones armónicas, politonalidades visibles, cierto regodeo en la disonancia no preparada y no*

[65] *Ibid*

> *resuelta (con la que comienza la obra), acordes paralelos en sistema organum, importancia de la cuarta armónica y grandes pedales en el bajo; en la segunda, "después qu´elle est parite", es mucho más efectiva la presencia de acordes paralelos y de la interválica de cuartas, así como de grandes pedales que generaban la superposición entre una armonía sostenida y el empleo de arabescos; en la última "Mon amie", utiliza giros pentatónicos y hexafónicos, todo ello mezclado con cierto orientalismo y libertades rítmicas. No puede pasar desapercibida esa preferencia por lo francés en la propia elección del texto, algo muy usual en la vanguardia española, que o bien se formaba en París, o bien miraba hacia aquella ciudad como signo liberador."*[66]

En Julio de 1921, compondrá *Colores*, obra para piano escrita en seis movimientos *"Blanco"*, *"Violeta"*, *"Negro"*, *"Amarillo"*, *"Azul"* y *"Rojo"*. En esta obra encontramos claramente técnicas impresionistas utilizadas por Debussy, movimientos paralelos de acordes con diferentes tratamientos, mixturas.

La elección del nombre de la obra y movimientos no parece casual, la adhesión a las técnicas impresionistas parece en el título una declaración de principios. Posiblemente esta pieza pudiese estar motivada por la muerte de Debussy el 25 de marzo de 1918, como homenaje al maestro, y también motivada por el *Homenaje a Debussy* para guitarra de Manuel de Falla, escrito entre Julio y Agosto de 1920.

En Marzo de 1920 el pintor Rafael Barradas visita el Ateneo de Madrid, donde expone su ideal de *vibracionismo*, definido por Torres García como "*cierto movimiento que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca.*[67]

Si bien no sabemos de la asistencia de Bautista al Ateneo, parece claro que las ideas impresionistas marcan esta etapa de su lenguaje.

En el año 1923, con tan sólo 22 años de edad, Julián Bautista compone su *Cuarteto para cuerdas nº 1*, por el que obtiene en el mismo año el Premio Nacional de Música. Según Jorge de Persia es una obra que el autor vincula a la estética impresionista[68], sin embargo no se cita la fuente. Nada sabemos hoy de esta pieza que fue destruida en el bombardeo que afectó a la casa de Bautista, al igual que *Interior*.

---

66 Casares Rodicio, E.: *"Julián Bautista" Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999. p.302

67 Torres García, J. : *Universalismo constructivo*. Ed: Poseidón. Buenos Aires 1944, p.556

68 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.33)

Tras esta pieza escribe entre 1924 y 1925 su *Sonatina-Trío* para violín, viola y violonchelo. Será esta la primera pieza en la que Bautista cultiva el neoclasicismo iniciado en España a través de *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave* de Manuel de Falla.

En relación a la *Sonatina-trío* Rodolfo Halffter escribe que está compuesta *"con ánimo de desprenderse del lastre impresionista. El hecho de escribir un trío y no un cuarteto ya revela un propósito de simplificación. Al equilibrio clásico de la forma y a la depuración de elementos se une un agudo tratamiento armónico e instrumental. El juego contrapuntístico es también constante..."* [69].

Bautista vuelve a ganar el Premio Nacional de Música en 1926, por su *Cuarteto de cuerdas en la menor nº 2* op. 8, la partitura se perdió en la Guerra Civil y sabemos que fue interpretado en el programa monográfico dedicado al autor de Unión Radio el 3 de Abril 1930.

Durante esta etapa Bautista estuvo trabajando como músico de compañías en el Teatro Eslava, o bien tocando el piano en cines, pasando largas temporadas fuera de Madrid. Su amigo Fernando Remacha cuenta de él que *"para ingresar algún dinero extra del que su familia dependía a veces, Bautista acompañó al piano a un conocido cantante de tangos llamado Spaventa, que actuaba como fin de fiesta en el Teatro Eslava y para quien compuso "Ay palomita", pieza que fue editada en Madrid en 1925."* [70] .

En el año 1927 compone *Tres preludios japoneses* op.9, estrenada más tarde con el título *Preludio para un tibor japonés* para orquesta, de esta obra señala Rodolfo Halffter que *"está escrita en su primera versión para orquesta de cámara"* [71] , no sabemos si se refiere al primer título de la obra. Independientemente a esto la obra está escrita en un lenguaje claramente impresionista y parece responder a un homenaje y despedida al maestro Debussy, ya que al mismo tiempo su amigo Salvador Bacarisse escribe sus dos poemas para canto y piano *Ofrenda a Debussy.*

Preludio y Danza para guitarra fue compuesta por Bautista en 1928 y se la dedicó a Regino Sainz de la Maza. El acercamiento del compositor a la guitarra responde a todo un movimiento de resurgimiento del instrumento como ya se ha expuesto en este trabajo.

Mucho tuvo que ver Adolfo Salazar en la creación de un nuevo repertorio para la guitarra. *"Con motivo de un recital de Emilio Pujol en la Residencia de estudiantes en 1918, Salazar había lamentado en su crónica de El Sol la falta de repertorio contemporáneo para el instrumento*: *"Lástima que los jóvenes artistas de nuestro clásico instrumento no procuren enriquecerlo con obras originales escritas expresamente para él". El Homenaje a Debussy de Manuel de Falla, compuesto en 1920, es el detonante para que este instrumento recupere su voz propia, y la nueva generación no permanecerá al margen."* [72].

---

69 *op. cit* .(Halffter, Rodolfo 1938 p.21)

70 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.33). Extraído a su vez de: Remacha, Margarita: *Fernando Remacha. Una vida en armonía.* Tudela Navarra,1996, p.22)

71 *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.16)

72 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.37)

La crítica que realizó Salazar en el periódico *El Sol* con motivo del estreno del *Homenaje a Debussy* de Falla por parte de Miguel LLobet, nos da testimonio del papel que jugó Salazar, como ya se ha expuesto en este trabajo.[73]

Es significativo que esta pieza fue escrita tras *Preludio para un tibor japonés*, ya que se sitúa entre el abandono del impresionismo y cultivación del neoclasicismo. Además Bautista tomará como referencia para escribir *Preludio y Danza* la obra de Falla *Homenaje a Debussy.*

El 29 de Noviembre de 1930 tiene lugar en la Residencia de Estudiantes la conferencia-concierto en el que se presenta el Grupo de los Ocho, estos son: Ernesto Halffter, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Salvador Bacaraisse, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón y Gustavo Pittaluga.

Se presentan como un grupo heterogéneo y ecléctico, seguramente lo que más les unía era la actitud que tomaban ante la música y la búsqueda de la una nueva música española.

Gustavo Pittaluga haría la presentación del grupo leyendo su manifiesto que más tarde se publicaría en la revista *Ritmo* dividido en los números 27 y 28 de la misma.[74]

De Julián Bautista se escuchó *Azul* de la suite *Colores*, posiblemente con Rosa García Ascot al piano, ya que él no estuvo presente por encontrarse en París realizando sus primeros trabajos para la nueva y emergente industria del cine.

En la presentación del Grupo, Pittaluga diría a cerca de Julián Bautista:

> *"Vais a oir después uno de los números de la Suite de piano "Colores" de Julián Bautista. Julián Bautista está ahora en París haciendo música por metros para un "film" sonoro. Julián Bautista es el hombre que menos sospecharían después de oir este color. Su color vital, personal, es lo más lejano a las suaves tintas, a las claras cascadas de sonoridad que oiréis en un color musical. Julián Bautista habla lo mismo que Julián el cajista de imprenta. Oyendo su acento del más puro Lavapiés, su color es más bien un amarillo camiseta. Pero no a un casticismo, sino a un casticismo de señorito de Madrid, que emplease, como rebuscamiento de personal distinción unos hablares de señorito de Lavapiés. Julián Bautista os habrá encubierto muchos idilios en el Palacio de la Música. Y esa vocación suya por llenar de música la oscuridad, le ha interrumpido su continuidad en la composición. Este color no*

[73] Críticas de Adolfo Salazar periódico *El Sol* recogidas en ANEXO IV

[74] Revista *Ritmo* nº 27: Diciembre 1930 y nº 28: 15 enero 1931. Manifiesto del Grupo de los Ocho recogido en el ANEXO III de este trabajo.

> *os mostrará más que una de sus facetas. Si oyerais, por ejemplo, Preludio y Danza para guitarra, tendrías un aspecto de Bautista más cercano a su color vital. Pero no muy lejos del otro tampoco. La música de Bautista por más que se acerque a Lavapiés, lo hace siempre en coche. Él se baja un momento, da un paseo a la orilla del río, recoge lo que le interesa y vuelve a alejarse en su coche, sin haberse manchado los zapatos y llevándose solo, impregnado en la ropa, un ligero olorcillo de churros y aguardiente. Que, al ofrecéroslo, apenas podréis distinguir, disimulados por l´origan de Coty con el que él se perfuma personalmente".*[75]

Además de la información poetizada que nos da Pittaluga sobre el lenguaje de Bautista hay que señalar cómo a pesar de que se interpretase *Colores* , Pittaluga menciona *Preludio y Danza.* Podemos pensar que Bautista se encuentra en un momento de transición en su lenguaje hacia el neoclasicismo.

Tras la presentación oficial del grupo se realiza un concierto a través de Unión radio el 20 de Enero de 1931 y el 11 de Febrero del mismo año un concierto en el Palau de la Música Catalana, organizado por la Associació de Música da Camera de Barcelona.[76] Julián Bautista no acudirá a ninguno de los dos por encontrarse todavía en París.

En estos momentos la industria del cine experimenta un gran desarrollo, sobre todo a través una *" de las empresas locales, llamada Filmófono y que utilizaba en Madrid …este aparato que permitía sincronizar la música de disco sobre la marcha de la película con la escena que correspondía"*[77]. Fernando Remacha se incorpora a la empresa en 1929 y poco después lo haría Julián Bautista para colaborar con éste.

En 1930 comienza a trabajar en la producción cinematográfica *El embrujo de Sevilla*, lo que le obligará a desplazarse a París y Berlín. Bautista prefiere este trabajo a tener que interpretar al piano música para las sesiones de cine mudo.

Las responsabilidades laborales, con continuos desplazamientos son la causa de que no compusiese nuevas obras hasta 1932, con motivo del concurso internacional "oberturas de conciertos" organizado por Unión Radio. Será entonces cuando componga *Obertura para una ópera grotesca* que obtuvo el primer premio, el segundo premio fue para *Obertura concertante para piano y orquesta* de su amigo Rodolfo Halffter.

---

75 *Ibid*
76 ANEXO V
77 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.43)

Sobre la obertura de Bautista señala Salazar en *El Sol* (20 Enero 1933) la exquisita manufactura y la compara con las últimas piezas de Stravinski.

Según Emilio Casares *"es una obra desenfadada y responde cierto gusto generacional por lo burlesco, lo grotesco, lo hedonista, con lo que nuestros compositores responden a la estética de los felices veinte y añaden un elemento específicamente español al neoclasicismo. Cuando Ortega pontificaba como elementos del nuevo arte "el placer estético-intelectual sobre el placer patético-sentimental", es decir considerar el arte como juego, incluso ironizar sobre el propio alcance de la operación artística, estaba definiendo ciertos rasgos generacionales aplicables a Bautista".*[78]

La ironía de la introducción del discurso leído por Gustavo Pittaluga en la presentación del Grupo de los Ocho, es un claro reflejo de los nuevos valores estético-intelectuales que introducen los *felices veinte*, en la publicación del mismo leemos:

> "*Hacer música, éste es el único propósito y hacerla, sobre todo, antes que nada por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y, para ello, utilizar los medios que se crean mejores: la estridencia o el almíbar, o los dos juntos, si es preciso."*[79].

En 1932, Bautista compondrá también *Suite all´antica* pieza que fue estrenada por la Orquesta Filarmónica en el Teatro Español obteniendo gran acogida por parte del público. Este éxito unido al obtenido por *Preludio para un tibor japonés* y el programa monográfico dedicado a Bautista en Unión Radio, empiezan a situarle como uno de los mejores compositores de su generación.

A cerca de *Suite all antica* Rodolfo Halffter escribe en el ya mencionado artículo de la revista *Música*:

> *"El éxito de esta primera audición de la "Suite all´antica", escrita en 1932, no satisfizo, sin embargo, a Bautista. Un año más tarde, rehizo la obra. La nueva y definitiva versión, en que el aparto orquestal aparece notablemente reducido, es un modelo de concisión, donde sólo se conserva lo absolutamente indispensable, y, por lo tanto, de claridad y de transparencia, características seculares de la escuela española: El lenguaje neoclásico, cuyo vocabulario es análogo al usado por Falla en el "Retablo de Maese Pedro" y en el "Concierto", está empleado con audacia y ejemplar precisión. El acento es pues*

[78] *op. cit.* (Casares, Emilio. 1999. p.305)
[79] ANEXO III

> *inconfundiblemente nuestro y nada tiene en común con el de otras evocaciones dieciochescas europeas… El título "Suite all antica", hay que interpretarlo, a mi modo de ver, de manera irónica; puesto que da a entender lo contrario de lo que la obra es en realidad. Esto es: una producción modernísima. Lo antiguo- aparente, pero inexistente en el fondo- es lo que tiene precisamente de actual: la claridad, la objetividad y el sentido de la disciplina, cualidades que fueron tambien, como se sabe, imperativas del clasicismo".*[80]

Además de los elogios al lenguaje de Bautista de este podemos sacar dos conclusiones, primero que Bautista tiende a simplificar las plantillas orquestales, hay una búsqueda de la esencia (en el mismo artículo Rodolfo Halffter menciona que Bautista tiene intención de realizar una revisión a fondo de *Obertura para una ópera grotesca*). La segunda conclusión es que los compositores del momento tienen una plena conciencia de qué están buscando en la estética neoclasicista, a la que ya reconocen con este nombre.

Hay una especial intención en Rodolfo Halffter por definir en qué consiste este neoclasicismo. Se puede entender claramente como rechaza las músicas del momento que toman la cita literal de la música del dieciocho como material sonoro, y además parece que aún comparando la pieza al neoclasicismo de Stravinski (al que no menciona) la revaloriza diciendo que es un lenguaje *inconfundiblemente nuestro*. No es una imitación al neoclasicismo de Stravinski, es un lenguaje español propio.

Es evidente que, sobre todo a través de Falla, esta música española adquiere su carácter más universal, pero podemos pensar que la evolución de Stravinski al neoclasicismo mucho tuvo tener en los resultados obtenidos en España. Sobre todo teniendo en cuenta las visitas del músico ruso a nuestro país, y la admiración que todos, incluido Falla, profesaban por él.

La reducción de las plantillas orquestales es un claro signo de antirromanticismo. Si bien, Bautista adquirió una gran técnica y destreza compositiva con Conrado del Campo, en esta etapa de su vida va abandonando las últimas influencias de su maestro.

En el setenta aniversario de Enrique Fernández Arbós, 24 de Diciembre de 1933, catorce compositores le dedican una ofrenda musical realiando una pieza para orquesta libre basada en las letras del apellido Arbós (La, RE, Si-Sib, Do y Sol). Músicos como Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Oscar Esplá participan en la ofrenda, y también la hará Bautista componiendo *Estrambote.*

[80] *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.21)

Entre 1933 y 1934 compondrá la primera *Sonata Concertata* op. 13, escrita para piano, violín, viola y violonchelo. La partitura fue destruida en el bombardeo que afectó a la casa de Bautista antes de ser estrenada.

Desde este momento y hasta la Guerra Civil Bautista se dedica a preparar oposiciones a la Cátedra de Armonía del Conservatorio de Madrid que fue convocada en 1934.

Esta esa una oportunidad que le permitiría salir de una situación precaria económicamente. Sabemos que debió dedicar mucho tiempo en preparar estas oposiciones ya que realizó en este periodo dos estudios sobre la evolución de la armonía: *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía a partir de Jean Philippe Rameau* (1934), donde estudia y sintetiza el contenido de veinticuatro manuales y *Memoria sobre la evolución de la armonía a partir de Johann Sebastián Bach hasta el momento actual y compositores que más han contribuido a ello* (1935). Tan sólo el primero de los estudios se encuentra en archivo del compositor de la Biblioteca Nacional y a día de hoy se encuentra inédito.

El 8 de Julio de 1936 consigue por oposición la plaza de Catedrático numerario de Armonía del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. Este hecho que habría permitido a Bautista dedicarse a la composición, más plenamente que hasta el momento, se vio truncado por los acontecimientos que seguirán al golpe de estado de Franco el 18 de Julio de 1936.

El fallido golpe de estado desemboca en la Guerra Civil española que terminará el 1 de Abril de 1939. Bautista asumirá su compromiso con la República asumiendo cargos de responsabilidad en Madrid, Valencia y Barcelona.

Al trasladarse el gobierno de la República a Valencia se creará Consejo Central de la Música del que Bautista será vocal. Con motivo del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas se realizará un concierto en el Teatro Principal a cargo de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Para este concierto realizará Bautista una orquestación de la obra *Dos Evocaiones* de temas populares castellanos del compositor Antonio José Martínez Palacios, fusilado en Burgos al inicio de la guerra[81]. Esta partitura se ha perdido.

En 1937 coincidiendo con sui traslado a Valencia compondrá también *Tres Ciudades* según el propio autor, obra "en homenaje al amigo y al poeta"[82] Federico García Lorca recientemente asesinado. Está escrita para soprano y piano y realizó también una versión para soprano y orquesta. Consta de tres movimientos *Malagueña*, *Barrio de Córdoba y Baile*, escritos sobre versos del *Poema de cante jondo* de Federico García Lorca. En el ya mencionado artículo de Rodolfo Halffter dedicado a Bautista en la revista Música, podemos leer acerca de la obra:

> *"…el compositor descubre aquí su propia ley. Su propio acento nacional. Los elementos estilísticos, puestos anteriormente en juego, reaparecen ahora más perfilados, más significados. Reducidos a sus núcleos vitales. La evocación de la música andaluza es mera*

[81] *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.53)
[82] *op. cit* (Casares, Emilio. 1999. p.305)

> *insinuación; sus rasgos más típicos, sometidos a una cuidadosa destilación, son presentados de una manera sumaria, quintaesenciada. Impregnados de u levísimo e inequívoco perfume popular, "Tres Ciudades" revelan la atrayente y recia personalidad de su autor. Dentro del género españolista, esta obra, por su belleza, transparencia y equilibrio formal, puede paragonarse con las mejores de Falla."*[83]

En las palabras de Halffter podemos entender claramente cuál es el nacionalismo de vanguardia, la utilización de música popular como material sonoro, pero "*destilada"*, "quintaesenciada". No hay citas literales ni recreaciones estilizadas, esas serán características del nacionalismo casticistas, hay una manipulación del material sonoro que al finalizar su manufactura no tiene relaciones directas con la música popular.

En relación a las diferencias entre le nacionalismo de vanguardia y el nacionalismo casticista, Bautista escribe en el número tres de la revista *Música: "Lo típico y la producción sinfónica"*.[84]

Tres Ciudades, en su versión de orquesta, fue seleccionada por el jurado de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea para ser interpretada en el Festival de Londres en Junio 1938. Con este motivo se trasladará junto a Roberto Gerhard, del que se seleccionó *Alabada, interludio y danza*, a la capital inglesa. Será en este viaje cuando Bautista tendrá conocimiento del concurso internacional de composición Quator Belge à Clavier, con motivo del X Aniversario del conjunto.

A su regreso a Barcelona, en tan sólo 2 meses y con los continuos bombardeos, escribe la *Seconda sonata concertata a quattro* para piano, violín, viola y violonchelo. Esta obra obtendrá el Primer Premio del citado concurso internacional.

Durante la guerra la actividad musical en Barcelona será intensa, el 30 de Diciembre de 1938 interpreta *Suitee all´antica* a cargo de la Orquesta Nacional de Conciertos, dirigida por el propio Bautista, este evento contó con la presencia de Manuel Azaña, Presidente de la República.

Margarita Remacha recoge en el libro sobre la vida de su padre, que Bautista *"que estaba en algún puesto de la oficina de contraespionaje, el 4 de enero de 1939 les dijo que se fueran ya que él les llevaba a la frontera."* [85].

---

83 *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.19)

84 Bautista, Julián: *"Lo típico y la producción sinfónica" Revista Música nº 3,Año I.* Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Marzo 1938

85 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.58). A su vez extraído de: Remacha, Margarita: *Fernando Remacha. Una vida en armonía.* Ed: Gobierno de Navarra, 1996)

Pocos días después Bautista, al igual que la mayor parte de sus amigos inicia su camino el exilio. De Barcelona viajará a Gerona y de allí pasará a Francia donde es detenido y confinado en el campo de concentración de St. Cyprien. Estos campos de

concentración creados por el gobierno francés tuvieron como misión el internamiento de los exiliados españoles. Más de medio millón de personas huyen a Francia con la derrota de la República en Cataluña.

En estos campos de concentración, se mantenía a los exiliados a la intemperie, no se les proporcionaba ropa de abrigo, apenas se les daba comida y carecían de agua potable. Muchos españoles murieron en ellos por desnutrición o a causa de las enfermedades contraídas en los mismos.[86]

El hecho de haber obtenido el primer premio en el concurso de composición belga es lo que utilizará la mujer de Bautista para conseguir liberarle del campo de concentración. De esta forma Bautista es requerido por el gobierno belga para recibir el galardón, él y su mujer se trasladarán a Bruselas donde vivirán varios meses.

Seconda sonata concertata a quattro fue estrnada por el Quartor Belge à Clavier el 10 de Marzo de 1939. La amistad que establece Bautista con algunos de los músicos del cuarteto dio lugar a la composición de *Sonata à Quatre d´après G. B. Pergolessi*, dedicada a los mencionados músicos.

Durante este tiempo realizará un arreglo para orquesta del Ballet *Juerga*. En la correspondencia mantenida con Gustavo Durán, Bautista comunica a su amigo la incertidumbre y dificultades con las que viven en Bruselas, a pesar del apoyo que reciben de las amistades allí creadas. El avance del fascismo y las dificultades económicas provocan que en Mayo de 1940 Bautista junto con su mujer se exilien a Argentina. Bautista en otra carta a su amigo Durán el escribe: *"Salimos esta semana para Buenos Aires, donde esperamos rehacer nuestra vida"* [87].

Será este un exilio sin retorno, la persecución de Franco a todos los simpatizantes de la República tras finalizar la guerra, condenan al exilio definitivo a una gran parte de la población española. Otra parte, como es el caso de Fernando Remacha, vivirán lo que se ha denominado *exilio interior.*

El apoyo del compositor a la República estaba documentado, catedrático por oposición del Conservatorio de Madrid, posteriormente en plena Guerra Civil pasa a ser vocal del Consejo Central de la Música, colabora en la realización de conciertos en plena guerra con el objetivo de ensalzar los valores de la República, escribe en la revista *Música*, su amigo Rodolfo Halffter, declarado a sí mismo comunista, escribe un monográfico sobre él en la misma revista, mantiene estrecha amistad con Gustavo

[86] Para más información sobre los campos de concentración franceses :

Lahaire, Claude: *Le camp de Gurs, 1939-1945, un aspect méconnu* de l´historie de Vichy. Societé Atlantique d´Impression. Biarritz 1993.

Ferrán de Pol, Lluís : *Campo de concentración, 1939* Ed: Publicaciones de L´Abadia Monserrat. Barcelona 2003.

Morro Casas, José Luis: *Campo de Vernet D Ariége* Ed: Memoria Viva. Asociación para el estudio de la deportación y exilio español. 2003

[87] Estas dos cartas que escribió Bautista a Durán el 11 de Noviembre de 1939 y la del 8 de Mayo de 1940, se conservan en el Fondo Gustavo Durán ubicado actualmente en La Residencia de Estudiantes.

Durán, músico combatiente en el frente durante la guerra y además Margarita Remacha, en su libro deja abierta la posibilidad de que tuviese relación con el servicio de contraespionaje.

La revista *Música* nace en plena Guerra Civil, en su primer número, José Renal, Director General de Bellas Artes escribe el primer artículo que es toda una declaración de principios:

> *"Mientras las armas extranjeras hacen carne inocente en nuestras calles y en nuestros barbechos … …De los hogares asolados y de los pechos abatidos surge el himno revolucionario que en las trincheras pone en pie la Libertad y la Vida como símbolos irrevocables.*
>
> *Este clamor por la libertad, esta voluntad abnegada por la victoria, trazan la pauta precisa sobre la cual hay que encauzar toda voz creadora y toda iniciativa, aglutinando con todos los valores que despiertan, el renacimiento de España a una nueva vida, a un nuevo orden en el que el Arte ocupa un primer plano substancial… …El Consejo Central de la Música, como organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido creado … …con el fin cardinal de organizar la victoria popular sobre el fascismo… …ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, estimular la labor de creación musical… …para una renovación continua de su arte… sobre las perspectiva de una victoria definitiva, el renacimiento de la cultura musical española."* [88]

Tras este artículo, que funciona como prólogo a la presentación de la revista, en la siguiente página a la derecha, se lee *"JULIÁN BAUTISTA por Rodolfo Halffter"*. No parece casual que el primer artículo referido a la música sea un monográfico a Bautista.

Este compositor era una de los talentos más prometedores de la música española, Emilio Casares escribe, en relación al exilio del músico:*"Bautista fue sin duda uno de*

[88] Renau, José: *"Misión del Consejo Central de la Música" Revista Música nº 1,* Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Enero 1938. (pp.6, 7 y 8)

los compositores más dotados de esta generación y en circunstancias normales su evolución artística hubiera sido más brillante".[89]

En el artículo dedicado a Bautista por Rodolfo Halffter podemos leer:

> *"En uno de los primeros bombardeos de Madrid por la criminal aviación italo-alemana, al servicio del traidor Franco, fué destruida la casa donde habitaba Bautista. Junto con sus muebles y ropas, perdió parte de sus partituras"* [90]
> *"Bautista es catedrático de Armonía, por oposición, del Conservatorio Nacional de Música, de Madrid, y, como los demás miembros de nuestro grupo, está, desde que se produjo la sublevación militar, al servicio de Gobierno de la República, que rige los destinos del pueblo español en su lucha por la Independencia"* [91].

El propio Bautista escribe en el número tres de la revista su ya mencionado artículo *"Lo típico y la producción sinfónica"*, además de mantener conocidos vínculos de amistad con miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, entre los que se encuentran Salazar, Salas Viú, Rodolfo Halffter y Salvador Bacarisse.

En el artículo de Bautista encontramos referencias de corte político como:

> *" Al igual que el pueblo productor lucha por su emancipación contra las tiranías, que, oprimiéndole, no le dejan desenvolverse, el artista -también productor, y pueblo, por lo tanto- sostiene una lucha titánica para que su obra prospere dentro de una sociedad que sólo se satisface con el alago de sus gustos… …Lo mismo que el individuo, componente de un pueblo, dá su sangre generosa de una manera anónima (tantos héroes desconocidos que caen)… …Según los pueblos van alcanzando sus mayoría de edad, más tienden a universalizarse. Por eso la corriente política lleva al mundo hacia formas internacionales; a la abolición de fronteras, a la unidad proletaria, etc."* [92]

[89] *op. cit.* (Casares, Emilio. 1999. p.306)
[90] *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.15)
[91] *op. cit.* (Halffter, Rodolfo 1938 p.22)
[92] *op. cit.* (Bautista, Julián 1938, pp. 23 y 24)

El artículo que antecede al de Bautista es un comentario al suplemento de esta revista. En él encontramos la canción *"Si me fuera amante mía"* de Gustavo Durán y texto de Rafael Alberti. El artículo está firmado por J.B. que parece claro que es Julián

Bautista, su firma podría ser un guiño a Adolfo Salazar (que firmaba Ad. S. o simplemente S.) o bien, podría ser que pretendiese no acapara protagonismo ya que el siguiente artículo es suyo, y sin embargo respaldar ante el resto de músicos con sus iniciales (fácilmente reconocibles) al joven músico Gustavo Durán. También es posible que intentase que no se viese la obra de Durán (que bien podría ser una canción para levantar el ánimo a los soldados del frente) desde la prespectiva crítica que marca su siguiente artículo. Algunas frases delatan al componente del Grupo de los Ocho:

> *"Durán ha huído, deliberadamente, del profesionalismo musical. Para él, la música constituye su deporte favorito… …Ese arte en el que no se plasman las cosas concretas; pero que tiene color y volumen invisibles".*[93]

En este artículo leemos en relación a Durán:

> *"Entre sus actividades encontramos las más dispares: director de orquesta… y militar. De esta última no encontramos antecedentes en su vida anterior al 19 de Julio de 1936. Pero he aquí que su temperamento vibra de nuevo y empuña las armas en defensa del pueblo… actualmente es jefe de una división de las de mayor temple".*

Todos estos motivos serán suficientes para que Bautista se vea obligado a pasar el resto de su vida en Argentina, hasta el día de su muerte, el 8 de Julio de 1961.

Al igual que muchos otros españoles, especialmente artistas y concretamente músicos, Bautista elegirá Buenos Aires para rehacer su vida.

El artículo de García Morillo nos da noticia de la pérdida de varias obras durante la Guerra Civil española, más piezas de las ya mencionadas por Rodolfo Halffter en su artículo:

> *"Además, durante la guerra civil española, se perdieron, no sólo el drama lírico Interior, sino los dos primeros cuartetos de cuerdas (ambos habían obtenido el Premio Nacional de Música), la Primera Sonata Concertata a Quattro, y los borradores de la Sonata a tres, con arpa; el Concierto para piano y orquesta,*

93 Revista Música nº 3, 1938 p. 22

> *y Don Perlimplín, ópera sobre libreto de Federico García Lorca.".*[94]

Sabemos que su llegada no fue fácil, y que pasó por unas "*condiciones económicas bastante difíciles, sin hablar del abatimiento provocado por la situación imperante en su patria. Pero la iniciativa y el apoyo de algunos amigos generosos y desinteresados le permitió ir superando paulatinamente esta penosa situación.*

Al principio tuvo que dedicarse a la composición de fondos musicales para films sonoros, tarea que realizó con fina musicalidad" [95].

En efecto, Bautista participará en la musicalización de más de treinta películas desde su llegada a Argentina [96]. Bautista ya tenía experiencia en este campo, además en Buenos Aires se reencontrará con Gregorio Martínez Sierra y Ricardo Urgoiti con los que ya había colaborado anteriormente en la musicalización de teatro y cine respectivamente.

La necesidad de salir adelante hace que Bautista se centre más en la producción cinematográfica que en la música concertística. Si ya su amigo Rodolfo Halffter había dicho de Bautista que las condiciones económicas le habían impedido en muchas ocasiones tener una mayor producción musical, esto se hará más patente durante su exilio. El ya mencionado artículo *"Los silencios de Bautista"* de su amigo Juan José Castro nos da información de lo espaciado de su producción concertística en esta etapa:

> *"Una circunstancia caracteriza la producción de Julián Bautista; las pausas entre una y otra obra se prolongan cada vez más con el correr de los años. Su obra, fruto de un pensamiento rico y prieto, es parca en los medios, jugosa en las ideas. Discreto, sobrio en su persona, así quiere que sea su arte. Nada extraño, pues, que su producción se demore, sometida como es a minuciosas revisiones antes que el artista decida liberarla para que eche a volar."*
>
> *"Él esperaba, fue su respuesta. Que me bastó. porque Bautista, músico puro, fiel a su causa, incapaz de una deserción, pero consciente del planteo dramático que todo el arte enfrenta, callaba. Esperaba. Lúcida espera la suya, en la meditación. No renuncia. No desesperación. Para esto basta con ser débil."* [97].

---

94 *op. cit.* García Morillo, Roberto; 1950/1961)

95 *op. cit.* (García Morillo, R. 1961): *"Julián Bautista" Revista Ars nº 93,* Año XXII, Buenos Aires, 1961

96 ANEXO II, Música para películas y teatro

97 *op. cit.* (Castro, Juan José, 1961)

De toda la música que escribió para cine sólo tenemos constancia de que se adaptase para música de concierto una obra, *1ª Suite Sinfónica* de *La Dama Duende*, parece que nunca figuró en un programa de concierto[98].

En el año 1941 se estrena *Canción de Cuna* de Gregorio Martínez Sierra en cuya música trabajaría Julián Bautista, al igual que en varias producciones de Ricardo María Urgoiti. En este momento la industria del cine argentino vive en gran momento, llegando a estrenarse alrededor de cincuenta películas al año.

"En la búsqueda de nuevos mercados, el desembarco de alguna de estas películas en España inquietó al régimen de Franco, que lo consideró una invasión fílmica- muchos exiliados participaban en ello- respondiendo inmediatamente con la imposición de tasas especiales a todas las películas filmadas en el extranjero y parlantes en español" [99].

Durante su etapa en Argentina la composición de obras concertísitica por parte de Bautista será muy reducida, *Suite la Dama Duende* (1944), *Fantasía española* (1945-1946), *Cuatro poemas gelegos* (1946), *Sinfonía breve* (1956), *Romance del rey Rodrigo* (1956), *Sinfonía Ricordiana* (1958) y *Cuarteto nº 3* (1958).

Fantasía española es una obra de carácter rapsódico escrita en forma similar a un concierto de clarinete, en palabras de Emilio Casares:

> *"Toda una serie de aspectos de los que ha huido sistemáticamente aparecen en ell: cromatismos, cambios constantes de compás, el propio carácter rapsódico, antitemático, que contradice las normas del neoclasicismo, los pasajes de bravura del clarinete, y sobre todo el carácter fragmentario de la obra, compuesta de partes que se suceden ininterrumpidamente … …No cabe duda de que la rememoranza de España es la que produjo esta obra"* [100]

Catro poemas gelegos presenta un lenguaje completamente distinto a la *Fantasía española*, a pesar de haber sido compuestas ambas en el mismo año. En *Cuatro poemas gelegos* hay una búsqueda de un lenguaje arcaico, una recreación del mundo medieval. García Morillo escribe acerca de esta obra:

> *"Compuestos para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violoncelo y arpa, están basados en poesías de Lorenzo Varela (María Pita e tres*

98 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004, p.82)
99 *op. cit.* (Persia, J. de: 2004, p.71)
100 *op. cit.* (Casares, Emilio. 1999. p.306)

retratos medivàes) desenvolviéndose dentro de un clima general más simple y directo, de intenso poder de evocación. El asunto ha dictado a Bautista un lenguaje de aparente sencillez y rusticidad, músicas arcaicas, de contornos melódicos naturales y espontáneos,

pero apoyados en una armonía pseudoprimitiva, a veces dura y ácida, de una aparente torpeza –en el fondo sutil manejo de los elementos puestos en juego—con choques y resoluciones inesperadas, regidas por otros principios modales; los ritmos son muy elásticos, y escasa polifonía; las disposiciones instrumentales están presentadas, además, de manera magistral, con gran economía de medios, pero empleados con singular eficacia. El todo resulta de una gran frescura y novedad de acento, y evidente fuerza de reminiscencias; es una parte de la hispanidad medieval, heroica y tosca, tierna y mística, que se asoma a los Catro Poemas, y en ese sentido guarda puntos de contacto con algunos momentos de El retablo de maese Pedro, de Falla… … Las Catro Poemas Galegos fueron incluidos en los Festivales de Amsterdam, de 1948, organizados por la S.I.M.C. Al hacer la reseña de los mismos, el delegado del diario The Times, de Londres, se expresa en términos bien elocuentes acerca de la obra de nuestro compositor: "The best of the chamber-music works was the Spaniard Julián Bautista's Catro Poemas Galegos. This imaginative and sensitive settings of four half popular, half mystical, medieval ballads in the Galician dialect were sung with great insight and feeling by Janet Fraser. Bautista is not afraid to be Spanish in his idiom, and his music gains rather than loses thereby; this was almost the only work heard that had what the French call un goût de terroir"." [101]

[101] *Op. cit.* (García Morillo, R. 1961)

Pasarán diez años hasta la siguiente pieza compuesta por Bautista, *Sinfonía breve* (1956), realizada por encargo de la Asociación Amigos de la Música. En este periodo Bautista es considerado ya un compositor argentino, prueba de ello es que sta pieza fue seleccionada para ser interpretada en el Festival de Música Latinoamericana celebrado en Caracas del 19 de Marzo al 10 de Abril de 1957. La obra tuvo mucho éxito, la casa Ricordi editará ese mismo año la partitura y el encargará nuevos trabajos. Todas las fuentes consultadas en este trabajo hacen referencia al texto escrito por Ernesto Epstein en relación a esta pieza:

> *"El estilo de Bautista se define por la importancia que adquieren ciertos motivos de sustancia rítmica, que sometidos a las más variadas transformaciones penetran en cada una de las secciones de un movimiento y aún a lo largo de toda la obra. A estos temas de ritmo pronunciado y dinámico impulso, se enfrentan por partes otros de carácter más melódico y expresivo. Otro rasgo característico de la estructura musical de J. Bautista es la prolija elaboración contrapuntística, que echa a mano a los más diversos recursos propios de esa técnica – imitaciones, inversiones, estrechos y aumentaciones de los temas—sin comprometer en ningún momento la transparencia y espontaneidad del idioma musical. En el aspecto tonal, el autor no se pliega a un atonalismo absoluto. Por trechos de acentuado cromatismo, sus temas y la concepción armónica se basan sin embargo en ciertos polos tonales, lo que asegura la solidez y la lógica interna de la estructura de la obra"*[102].

Su siguiente composición será *Romance del rey Rodrigo* (1956), escrita para coro mixto con dos solistas femeninas, escritas en seis partes, en esta obra encontramos un tipo de lenguaje españolista en el que se evitan las citas literales. Hay una búsqueda del sonido arcaico, a través de imitaciones contrapuntísiticas, al igual que en *Catro poemas gelegos.* Sobre esta obra Jorge de Persia escribe:

---

[102] *op. cit.* (Casares, Emilio. 1999. p.307);
También en: García Morillo, Roberto:*"Julián Bautista" Revista Ars nº 93,* Año XXII, Buenos Aires, 1961

"Bautista tenía muy clara esta cuestión; en su obra apenas hay rasgos de temas de citas populares, recurso que en todo caso utilizó para el cine … …si parece existir en este Romance alguna intencionalidad crítica en referencia a la situación política española, como parecen acreditarlo fragmentos del texto que Bautista mismo seleccionó-de entre muchos del romancero sobre el rey Rodrigo- que comienza con una estrofa a modo de estribillo:

Madre España, / ¡ay de ti!, madre España
Por un perverso traidor / toda eres abrasada"[103].

El hecho de utilizar este texto deja bastante claro que Bautista daba por imposible su retorno a España, de hecho durante su estancia en Buenos Aires no hacía gala de su condición de exiliado. Optó por integrarse en su nuevo país de acogida, en una carta a Fernando Remacha escrita el 9 de Febrero 1959 leemos:

"Debo decir que, aunque parezca mentira, no he tenido la sensación de la más mínima hostilidad por parte de los colegas, aunque, como es lógico, alguna broma era inevitable. Pero tengo que reconocer que, si alguna prueba necesitaba de la simpatía que aquí se me tiene, esta ha sido la piedra de toque. Ya antes se me había demostrado, al nombrarme profesor de composición en el Conservatorio Nacional, a pesar de no tener carta de ciudadanía, sin que por ello se haya levantado el más mínimo aire de protesta, sino al contrario, con el beneplácito de todos en general." [104].

En el año 1957 la casa Ricordi celebra su 150 Aniversario y con este motivo convoca un concurso de composición para el que Bautista aportará su *Segunda Sinfonía* que llamará *Ricordiana*, con la que obtendrá el primer premio. Esta obra fue estrenada el 22 de Septiembre de 1958 en el Teatro Colón.

Este mismo año compondrá su última obra *Cuarteto nº 3* con motivo del concurso organizado por la Asociación de Conciertos de Cámara. La obra obtuvo el primer premio y fue estrenada el 17 de Octubre de 1958 por el Cuarteto Acedo. Dentro del premio se incluía la edición de la pieza por parte de la casa Ricordi. En relación a esta pieza García Morillo escribe en su artículo:

[103] *op. cit.* (Persia, J. de: 2004, p.92)
[104] Carta Julián Bautista a Fernando Remacha 9 Febrero 1959, Inventario Julián Bautista Biblioteca Nacional : M. BAUTISTA 57 / 1

"De escritura un tanto maciza, un poco orquestal, respondiendo en ese sentido a la línea de los últimos cuartetos de Béla Bartók, aunque muy diferente es su espíritu, la composición de Bautista revela con claridad la maestría y madurez de su talento creador, a través de un discurso hábilmente elaborado, en el que ha resuelto en forma especialmente satisfactoria los problemas que se ha planteado en los diversos aspectos técnicos. Aunque establecido sobre bases tonales bien delineadas (el Cuarteto está en Do), abundan los giros de un rico cromatismo, observándose a veces curiosas apariciones de series dodecafónicas, aunque su fisonomía y ulterior tratamiento distan sobremanera de los procedimientos habituales, debiendo ser consideradas más como expansión de la línea melódica, pero sin afectar esencialmente el fondo armónico tonal de la obra. La composición que nos ocupa, de méritos poco frecuentes, se destaca por el interés y novedad de su inventiva temática, y la lógica y seguridad de su realización técnica, en el aspecto formal y en la disposición de las voces instrumentales. Se caracteriza en general la seriedad y nobleza del discurso musical, claramente dispuesto y exento de concesiones, la intensidad expresiva y la flexibilidad de su escritura, de hábil polifonía…

… Había alcanzado Bautista la plenitud de su capacidad con estas últimas obras, que revelan tanto la maestría en la factura como en la hondura y calidad singular de su inspiración. Mucho y bueno se podía esperar todavía de sus bellas dotes creativas, que hubiesen enriquecido sobremanera el acervo de nuestra música, ya que, repito nuevamente, el maestro español habíase identificado por completo con el movimiento musical de nuestro país, que constituía para él una segunda patria y al que lo ligaban afectos y lazos entrañables." [105]

[105] *op. cit* .(García Morillo, R. 1961)

Manuel de Falla sería para Julián Bautista una referencia indiscutible. En piezas como *Tres Ciudades* su amigo Rodolfo Halffter señala las evidentes referencias, *Preludio y Danza* tiene una vinculación directa con *Homenaje a Debussy*, el propio Bautista habla en su artículo de la Revista Música de la universalidad del Lenguaje de Falla. Sin embargo, el encuentro personal entre ambos músicos se produjo en el exilio.

Es por esto que sabemos que el magisterio de Falla sobre Bautista fue indirecto, adquirió la influencia del maestro a través del estudio de sus partituras.

El encuentro se produjo el 31 de Diciembre de 1942 en una cena organizada por Juan José Castro y Conchita Badía, soprano que recientemente había cantado *Tres Ciudades* bajo la dirección del compositor. En esa cena Conchita Badía entregó a Falla las partituras de *Tres Ciudades* en su versión para soprano y piano. Falla mostrará su

interés por la música de Bautista, que con toda seguridad conocía de su etapa española. En el Archivo Julián Bautista se conserva una carta a Falla con anotaciones musicales manuscritas.[106]

Entre los dos músicos se establece una gran amistad, el maestro gaditano sugirió a Juan José Castro, con motivo de un concierto de la Sociedad Wagneriana, que sustituyese *Noche en los jardines de España* por alguna obra de Bautista. En el Archivo Manuel de Falla se conserva la respuesta enviada por Bautista el 21 ed Mayo de 1943:

> *"No encuentro palabras para expresarle la emoción que me produjo su cariñosa carta de 31 de Marzo último, tan llena de bondadoso afecto hacia mí y benévola actitud para mis canciones.… …su generoso rasgo de indicar al Maestro Juan José Castro que sustituyese las "Noches en los Jardines de España" por una obra mía, en el concierto de la wagneriana. Sustitución que hubiera tenido que lamentar, ciertamente, el público.… …No hubiese podido yo permitir, de ninguna manera, a pesar de que sus deseos sean órdenes para mi, semejante prejuicio para un público tan inocente… …No es Vd., querido Maestro, sino nosotros, los músicos españoles, quienes tenemos que sentirnos honrados de ese "parentesco espiritual" que yo he tenido la osadía de atribuirnos. Vd. Ha sido, y es, nuestra Estrella Polar. Nos señalan*

[106] M. BAUTISTA 57/1 (7).

influencias suyas, ¡cómo no vamos a tenerlas! Lo que hace falta es que nosotros lleguemos a ser dignos de ese parentesco, lo cual no es tan fácil, ciertamente." [107]

Durante su exilio en Argentina, Bautista se reencontrará con su amigo Rafael Alberti, fruto del mismo surgirá un proyecto común entre 1949 y 1950. Se trataba de crear una obra española de carácter épico, *Cantata del mío Cid* para la que Alberti escribiría el texto. Se conservan algunos borradores de este texto y algunas ideas de la música. Se desconocen las causa por las cuales este proyecto no salió adelante, Jorge de Persia señala como posible causa una situación política poco favorable para Alberti provocada por el peronismo, que sería la causa de su posterior exilio a Roma. En los borradores del texto aparece el tema del destierro con claras referencias a la situación de muchos españoles en ese momento.

Julián Bautista fue un músico muy comprometido con todas las manifestaciones artísticas de su momento, especialmente con el cine como nueva expresión artística. En su última entrevista realizada por García Morillo en el Diario *La Nación* (4 de Diciembre de 1959), manifiesta su confianza *"en los nuevos lenguajes en que trabajan los compositores jóvenes y especialmente en la capacidad de la música electrónica, aspecto que, según piensa, debería de estar comprendido en la enseñanza de los conservatorios"* [108].

Alberto Ginastera recoge en su artículo[109] varios puntos del pensamiento de Julián Bautista, mostramos aquí algunos de ellos:

* En el arte de la composición no debe llegarse a un virtuosismo amanerado que produce admiración en ciertos pedantes que buscan más lo sensacional o raro que lo bello.

* La composición es un misterio; no un problema.

* Hay que ir contra los "absolutismos" estéticos; hay que huir del arte "químicamente" puro.

* Los músicos no geniales no pueden permitirse el lujo de ser aburridos.

[107] Carta a Manuel de Falla: Archivo Manuel de Falla (AMF) Granada. Copia en Archivo Julián Bautista, Biblioteca Nacional, Madrid. M. BAUTISTA 57/1 (8).
[108] *op. cit.* (Persia, J. de: 2004, p.102)
[109] *op. cit.* (Ginastera, A. 1961)

* ¿Por qué rechazar las audacias de los grandes genios? ¿Acaso no fue una audacia de Monteverdi emplear la séptima sin preparación, no como excepción sino sistemáticamente? Pues si este rasgo genial se ha adoptado en la enseñanza ¿por qué no aceptar otras audacias más recientes? No creo que la palabra *conservatorio* intime a los profesores para admitir fórmulas nuevas por miedo a que pierda su tradicional sentido. Porque *conservar* no es rechazar lo nuevo, sino admitirlo también para conservarlo. Y, puesto que todo lo actual es consecuencia de lo anterior, está claro que lo nuevo no viene a desplazar aquello de lo que es hijo. La rama joven no viene a destruir el árbol ni sus raíces sino a darle nueva vida, y así como el tronco necesita ramas nuevas para no morir, la rama nueva necesita del tronco y de sus raíces para sustentarse, y de la savia que de ellos recibe se alimenta para florecer.

Julián Bautista muere en Buenos Aires el 8 de Julio de 1961.

V – ANÁLISIS *PRELUDIO Y DANZA*[110]

Preludio y Danza para guitarra es una obra escrita en 1928, justo después de *Preludio para un tibor japonés*, obra que escribiría como despedida a Debussy y las técnicas impresionistas que cultivó en su primera etapa. Es interesante este dato porque para realizar esta *Preludio y Danza*, sin duda tomará como ejemplo *Homenaje a Debussy* (1920), única pieza de Manuel de Falla escrita para la guitarra.

La pieza de Bautista está dedicada a Regino Sainz de la Maza y se editó en la U.M.E. en 1933. El propio compositor realizará una versión para piano editada también en la U.M.E. en 1935. En la versión para piano encontramos diferencias respecto a la original de guitarra, especialmente en la *Danza*, ya que la versión de piano es notablemente más larga. En la versión para guitarra tenemos 129 compases y en la versión para piano 162. El preludio tiene 53 compases en las dos versiones.

Esto deja varias hipótesis abiertas, puede que Bautista prefiriese alargar la versión de piano, era algo muy habitual en él arreglar las piezas posteriormente a su estreno, como ya se ha visto en este trabajo.

Otra hipótesis es que no estuviese satisfecho con la versión de guitarra. La necesidad de adaptación era necesaria, tal y como se plantea en la evolución del repertorio de guitarra en este trabajo. Indudablemente Regino tuvo que adaptar la pieza.

Esta pieza está escrita en 1928 y se editó en el año 1933. En este periodo de cinco años Julián Bautista tuvo tiempo de realizar las correcciones que considerase oportunas. Los manuscritos y materiales de edición son los únicos que pueden arrojar algo de luz a esta cuestión.

La consulta de los manuscritos y materiales de edición es la única manera de comprender el porqué de las diferencias en ambas versiones.

A continuación paso a describir cómo ha sido la búsqueda de estos materiales que han visto su fruto recientemente, poco antes de concluir este trabajo.

Comencé consultando el fondo Julián Bautista que se encuentra en la Biblioteca Nacional, no encontrando nada relativo a la pieza salvo su edición de 1933, de hecho tampoco se encuentra allí la versión editada de piano.

Por la relación de Bautista con otros compositores continué mi búsqueda en La Residencia de Estudiantes y Fundación Juan March, sin ningún éxito.

Al haber sido realizadas las ediciones en Unión Musical Española acudí a ellos para ver si podían darme alguna pista. Todos los fondos históricos de la U.M.E. se encuentran en el I.C.M.M.U. en el que sólo están las partituras editadas de ambas versiones. No hay ningún material de edición.

Estos resultados sólo dejan dos opciones posibles en la búsqueda del material de edición, podrían tenerlo los herederos de Regino Sainz de la Maza, o se perdió en los bombardeos de Madrid junto con otras piezas de Bautista.

[110] Las partituras analizadas de la pieza se recogen al final de este apartado

Me puse en contacto con Leopoldo Neri de Caso, musicólogo que está dirigiendo la Nueva Biblioteca Regino Sainz de la Maza en la editorial Piles. En su respuesta me proporciona un Manuscrito conservado en la colección particular de Gonzalo Sainz de la Maza.

No hay diferencias significativas en el *Preludio* entre las dos versiones, pero sí en la *Danza.*

Creo que lo más probable es que desde 1928 hasta 1933, Regino y Bautista trabajasen juntos en la edición de la pieza para guitarra, posteriormente, entre 1933 y 1935, Bautista trabajase con el manuscrito de guitarra y el nuevo manuscrito de piano para la edición de esta última versión.

El Manuscrito de la *Danza* está fechado en *Madrid 1930* cuando todas las referencias a la obra indican como fecha de composición 1928. En mi opinión la obra fue compuesta en 1928. Durante varios años trabajaron juntos Regino y Bautista en su edición y con toda seguridad hubo borradores anteriores a este Manuscrito. Todo ese material incluido el Manuscrito de edición de la versión de piano fue destruido bien por el autor, o en los bombardeos de la Guerra Civil. La otra opción sería que no estuviesen localizados pero resulta realmente poco probable.

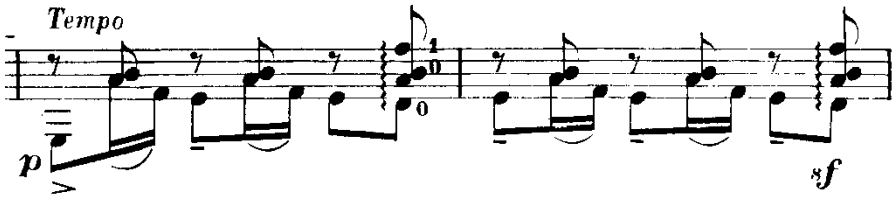
La calidad caligráfica del Manuscrito conservado en la colección particular de Gonzalo Sainz de la Maza no deja lugar a dudas de que este material fue elaborado para la edición.

La *Danza* en este manuscrito posee 210 compases y la versión editada 129 compases. No teniendo más materiales de edición ni correspondencia conocida entre Bautista y Regino todas las posibilidades deben quedar abiertas, incluyendo el acuerdo entre ambos en la versión editada.

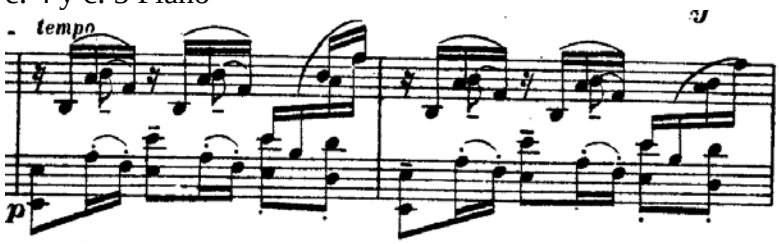
A continuación paso a comparar ambas versiones y el citado manuscrito, obviando las diferencias referidas al tipo de densidad de cada instrumento, en las que no hay elementos significativos diferentes:

PRELUDIO

c. 4 y c.5 Guitarra

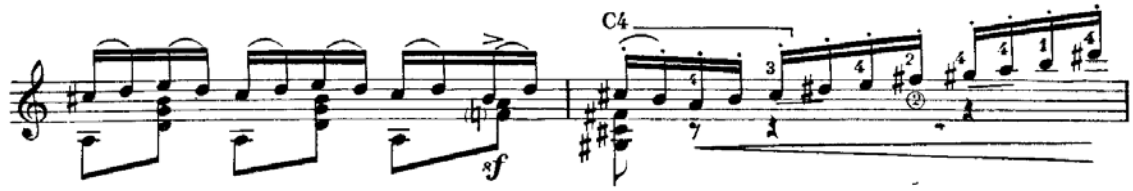


c. 4 y c. 5 Piano

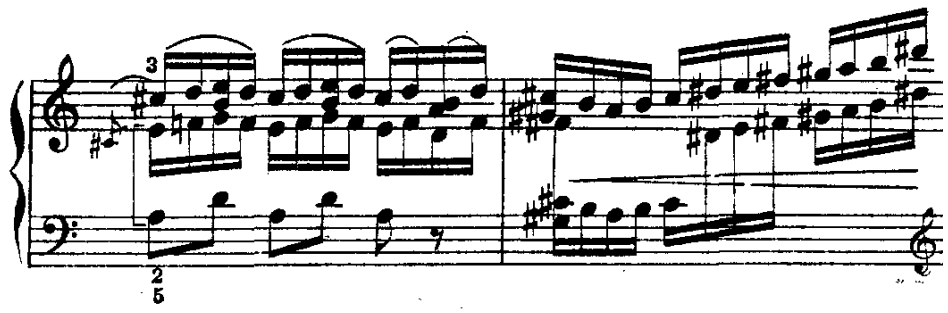


Las diferencias son las mismas al reaparecer el motivo en c.13

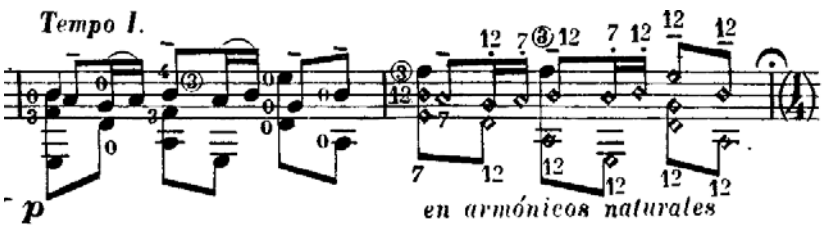
c..24 y c. 25 Guitarra



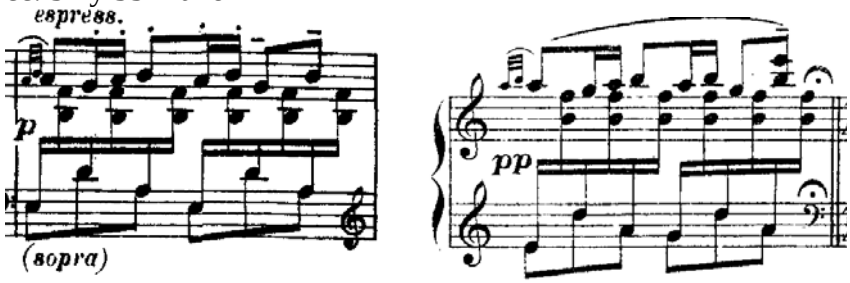
c.24 y c.25 Piano



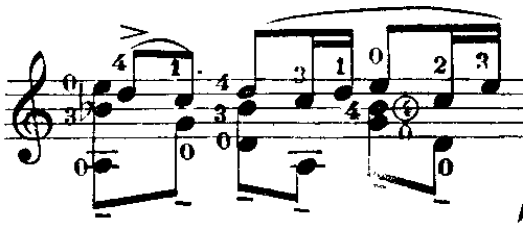
cc. 32 y 33 Guitarra



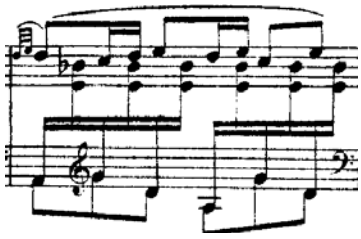
cc. 32 y 33 Piano



c.47 Guitarra

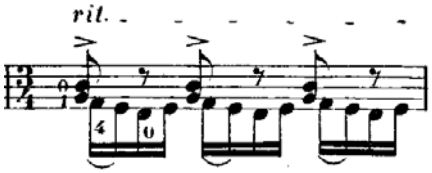


c.47 Piano

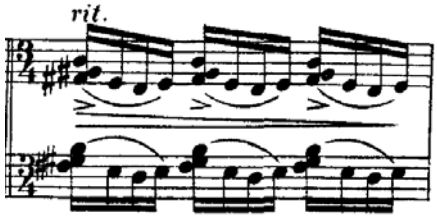


En la edición de guitarra encontramos dos posibles erratas. La primera en el c.20, ya que donde aparece *G* y *F*, debe ser *#G* y *#F*, la indicación de la digitación dedos 1 y 4 y la comparación con la versión de piano no dejan lugar a dudas.

c.20 Guitarra:

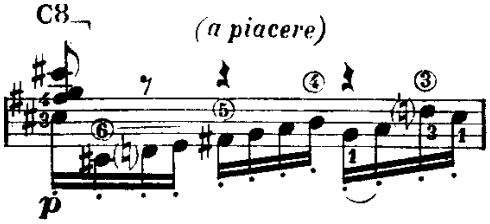


c.20 Piano:

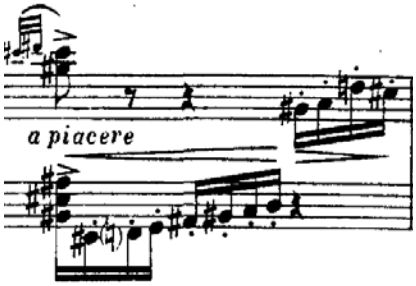


La segunda posible errata en el c.28 ya que en el acorde inicial debería ser *#G*:

c. 28 Guitarra:

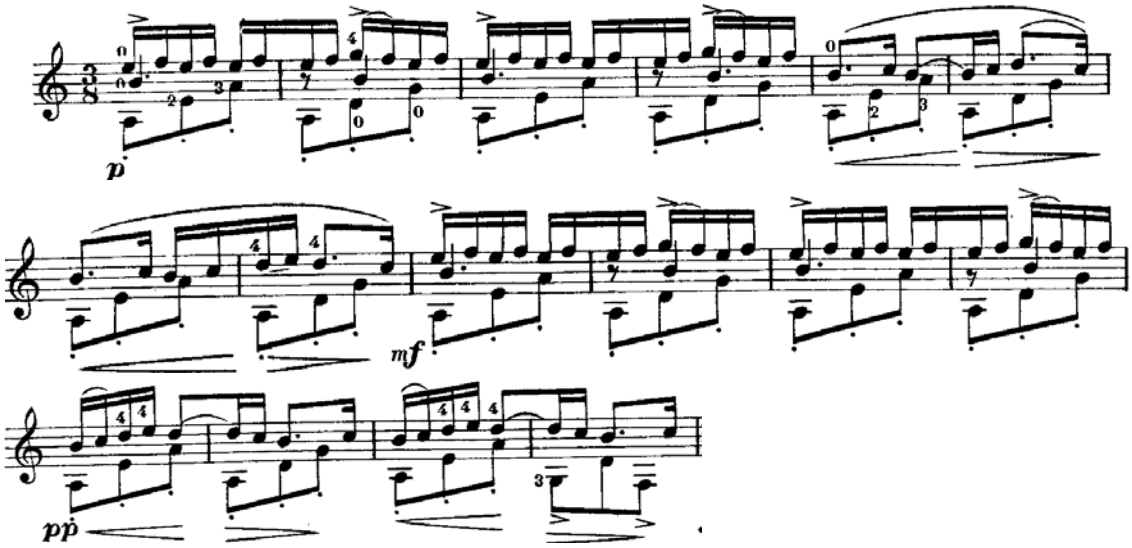


c. 28 Piano (ambos pentagramas en clave de sol):

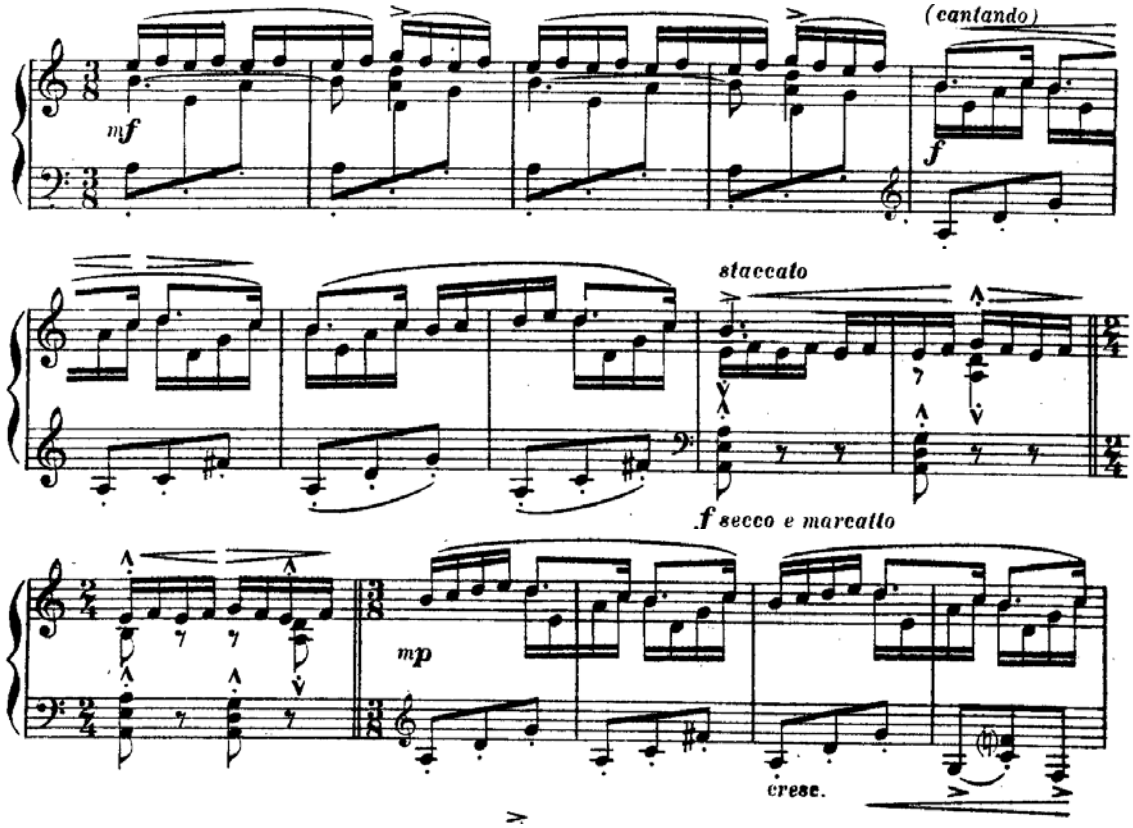


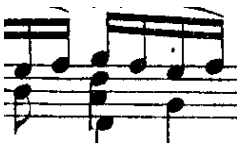
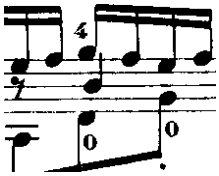
DANZA

cc.4-19 Guitarra

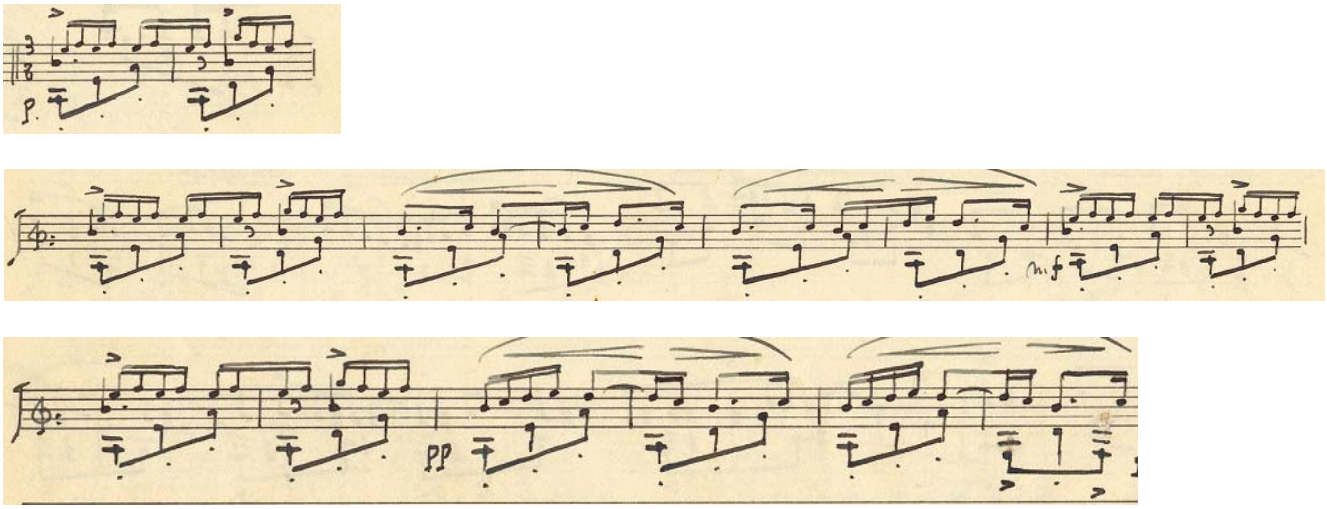


cc.4-18 Piano



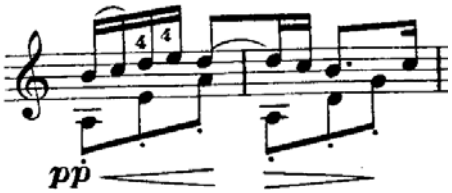
c.5 el plano intermedio del piano  desaparece en guitarra: 

cc.4-19 Manuscrito Guitarra

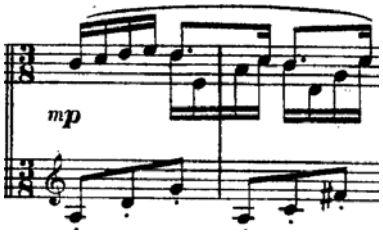


Los cc. 8, 9,10 y 11 del bajo cambian en la guitarra, es una solución para poder incluir el plano armónico intermedio que sí aparece en el piano. Los cc. 12 y 13 de la guitarra, que son iguales a los c.4 y c.5, en el piano aparecen modificados. Los cc.14 y 15 de la guitarra corresponden a uno sólo en el piano: el c.14.

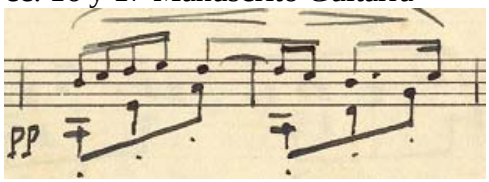
cc. 16 y 17 Guitarra:



cc.15 y 16 Piano:

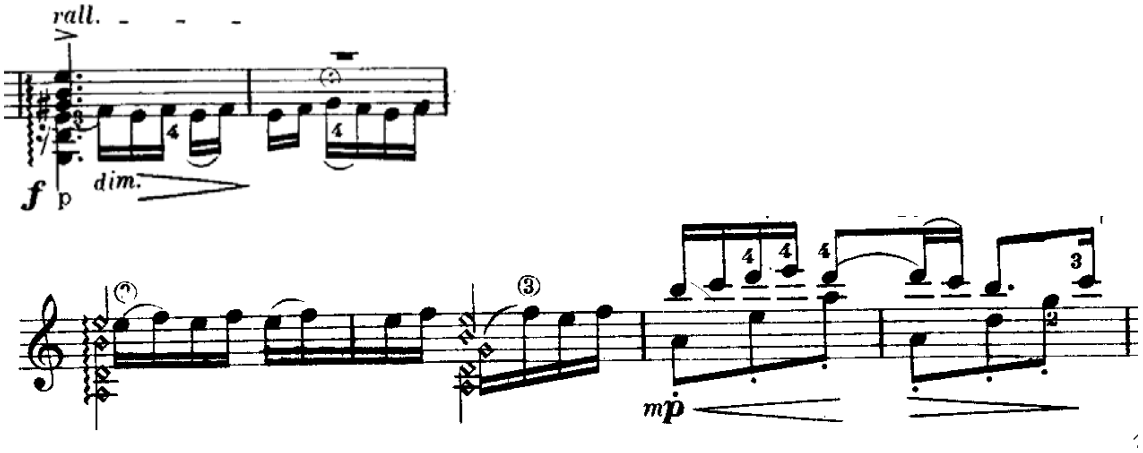


cc. 16 y 17 Manuscrito Guitarra

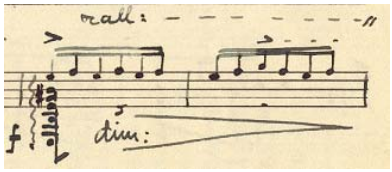


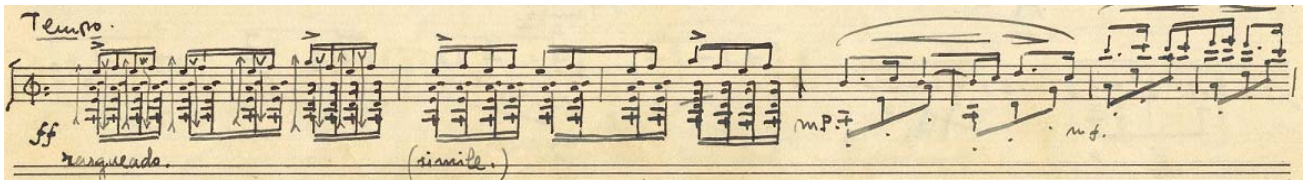
Se modifica la línea del bajo de la guitarra con el mismo criterio que en el c. 8 y sucesivos. Este comportamiento se repite cada vez que aparece el motivo en sus diferentes octavas.

cc.20 - 24 Guitarra:

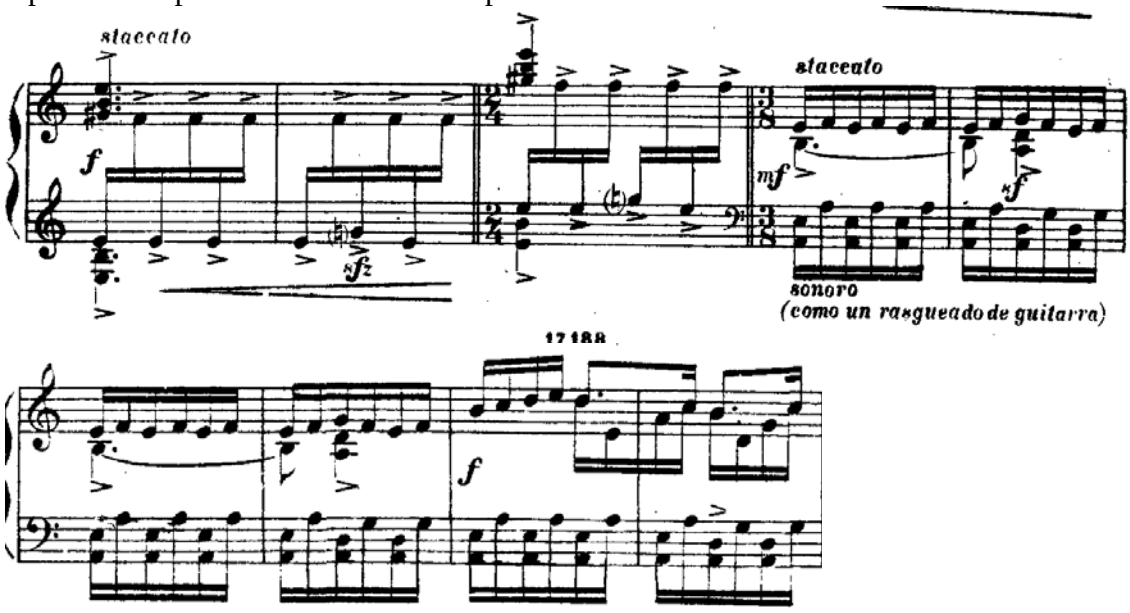


cc.20-28 Manuscrito Guitarra



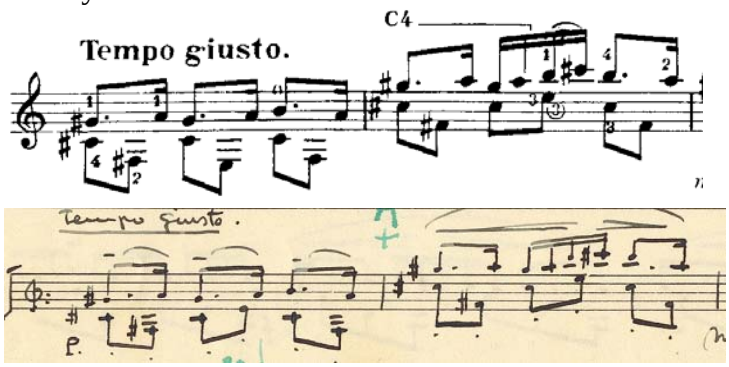


Aparecen ampliados en la versión de piano cc.19-26:

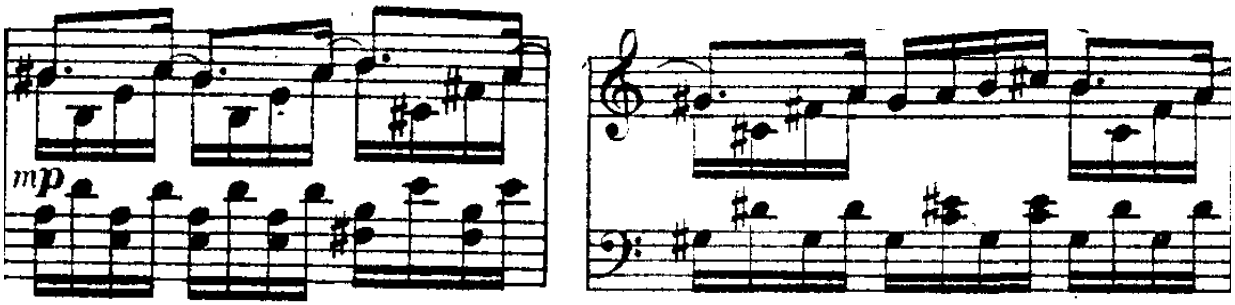


En el c.30 de la versión de guitarra el cambio armónico se produce en primera parte de compás a diferencia de la versión de piano en tercera parte. La versión de guitarra refleja el plano intermedio de la mano derecha del piano.

cc.30 y 31 Guitarra:

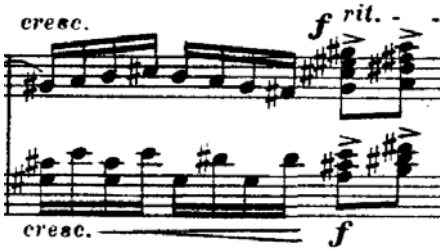


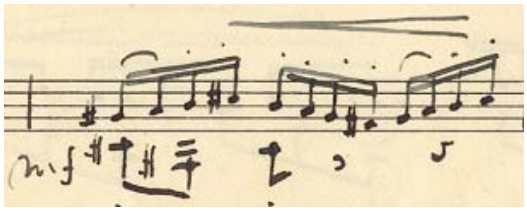
En la versión de piano, los cc. 32 y 33:



La edición de guitarra presenta una errata en el c.33:

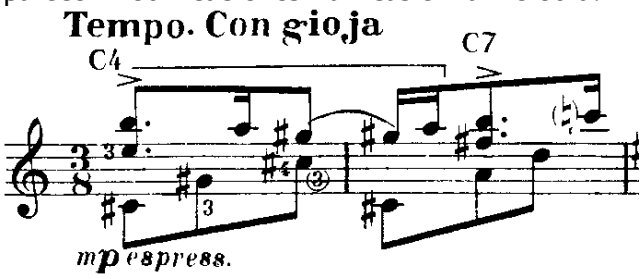
Comparándola con la versión de Piano (c.34) y el Manuscrito de guitarra (c.41):

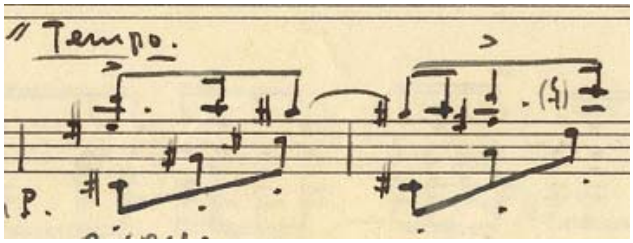




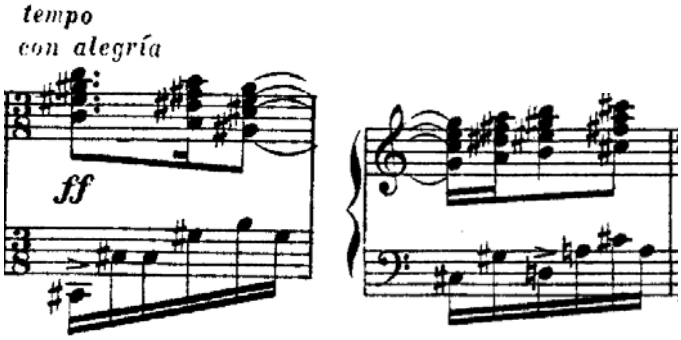
Parece claro que ha de ser *#F* en lugar de *F* y *#C* en el bajo en lugar de *C.*

Los cambios de densidades se hacen evidentes en los cc.33 y 34 de la guitarra además de aparecer modificaciones rítmicas en la melodía:



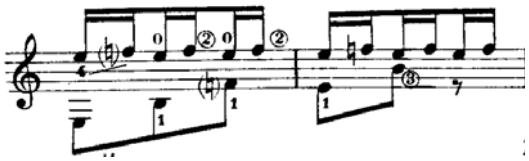


En el piano cc.35 y 36:
(Utiliza #C en la melodía , en la guitarra aparece C)

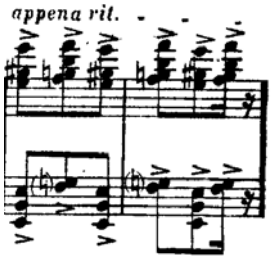


Estas modificaciones se mantienen hasta el fin de la sección con diferentes soluciones.

cc. 43 y 44 Guitarra:



cc. 45 y 46 Piano:



cc.63 y 64 Manuscrito Guitarra

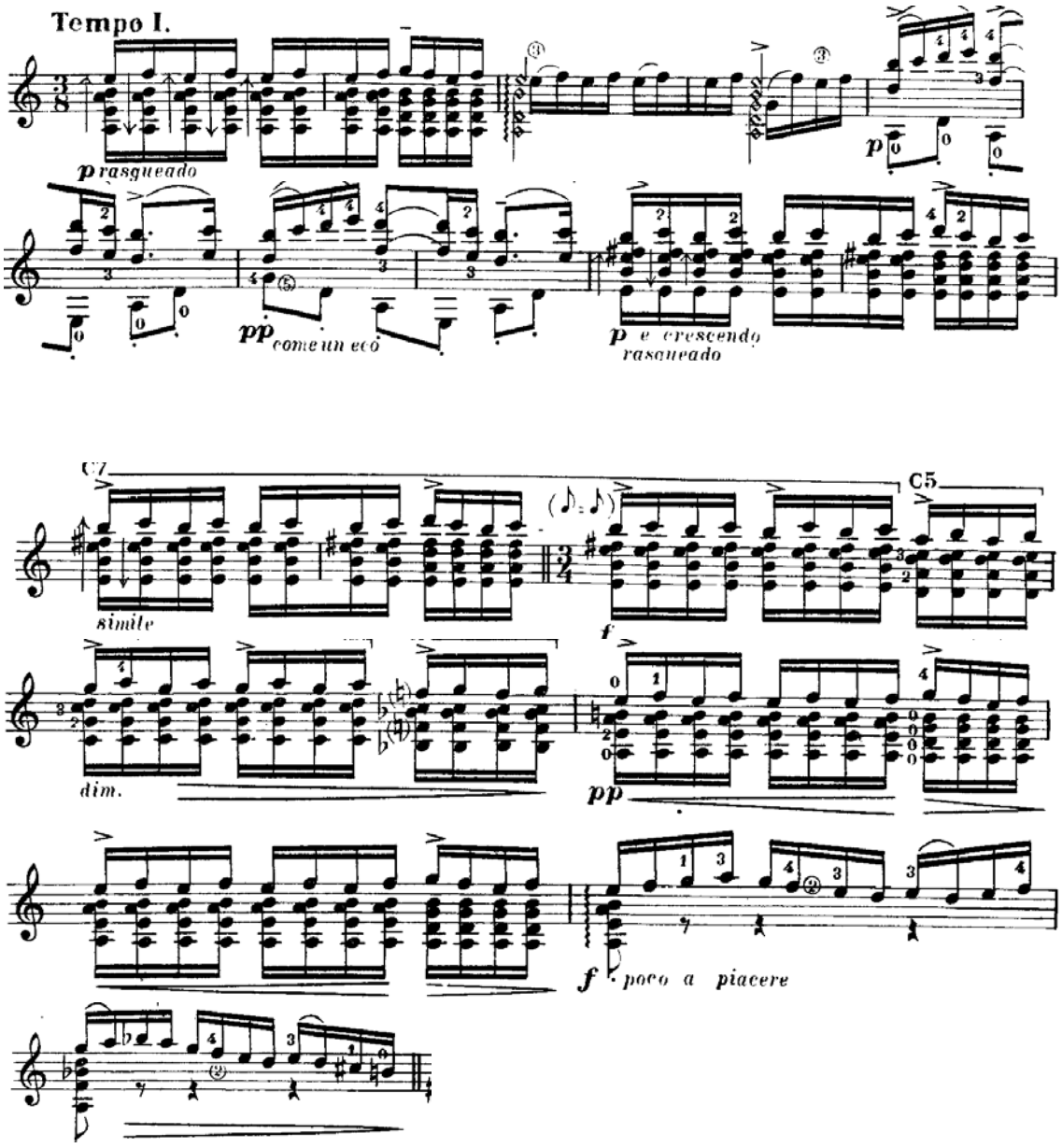
La sección de rasgueos de la versión de guitarra (cc. 44-54) se resuelve de forma distinta en el piano (cc. 47-69) ya que se intercala el motivo que aparece en el c.26 de la misma versión. Además finaliza introduciendo un F# que anuncia la siguiente sección, cosa que no ocurre en la versión de guitarra.

La sección central del movimiento, cc.55 – 79 en guitarra y cc. 70-94 en el piano, funcionan exactamente igual en ambas versiones. Esta sección responde a una imitación del cante jondo y para ello emplea Bautista mixturas reales. Este tipo de procedimientos son característicos de la guitarra, ya que el idiomatismo lo favorece, es por esto que la versión de guitarra sea idéntica.

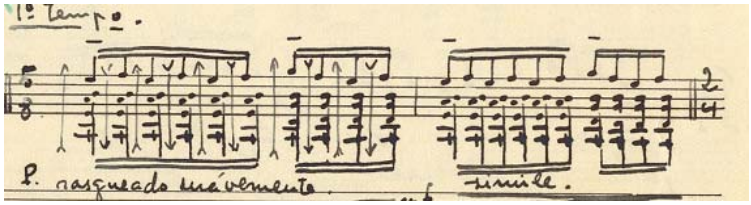
Las diferencias entre las dos versiones se caracterizan por la ampliación de los procesos en la partitura de piano. En la última sección de la *Danza* los procesos del piano se amplían, c.95-162 (un total de 68 compases), frente a la sección final de la guitarra, c.80-c.129 (un total de 50 compases).

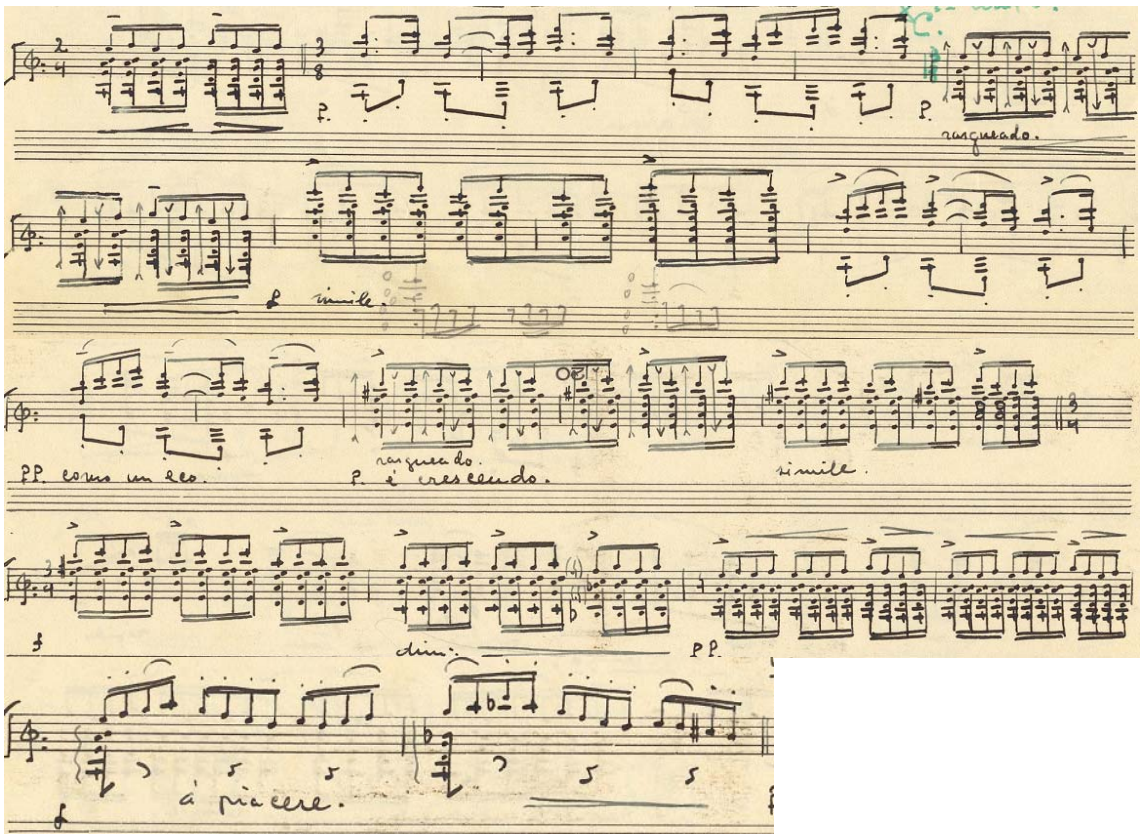
Al igual que hizo anteriormente intercalará el motivo del c.8 en la versión de piano, también aparece en la guitarra de una forma abreviada. Llama la atención que el motivo de rasgueos del c. 88-82 usando *B-C* de forma melódica en la guitarra, no aparece en ningún momento en el piano, que se mantiene con el motivo *E-F*:

cc.80-96 Guitarra

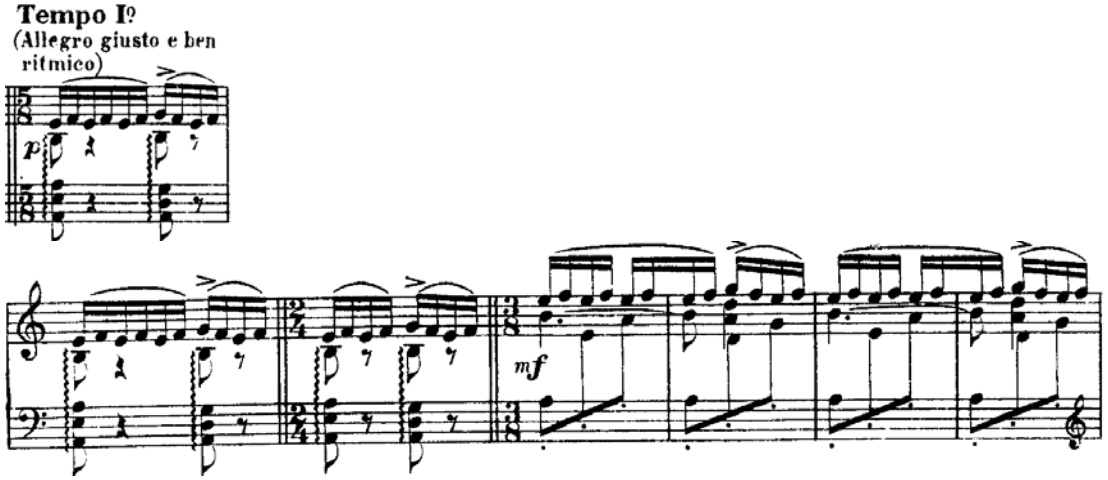


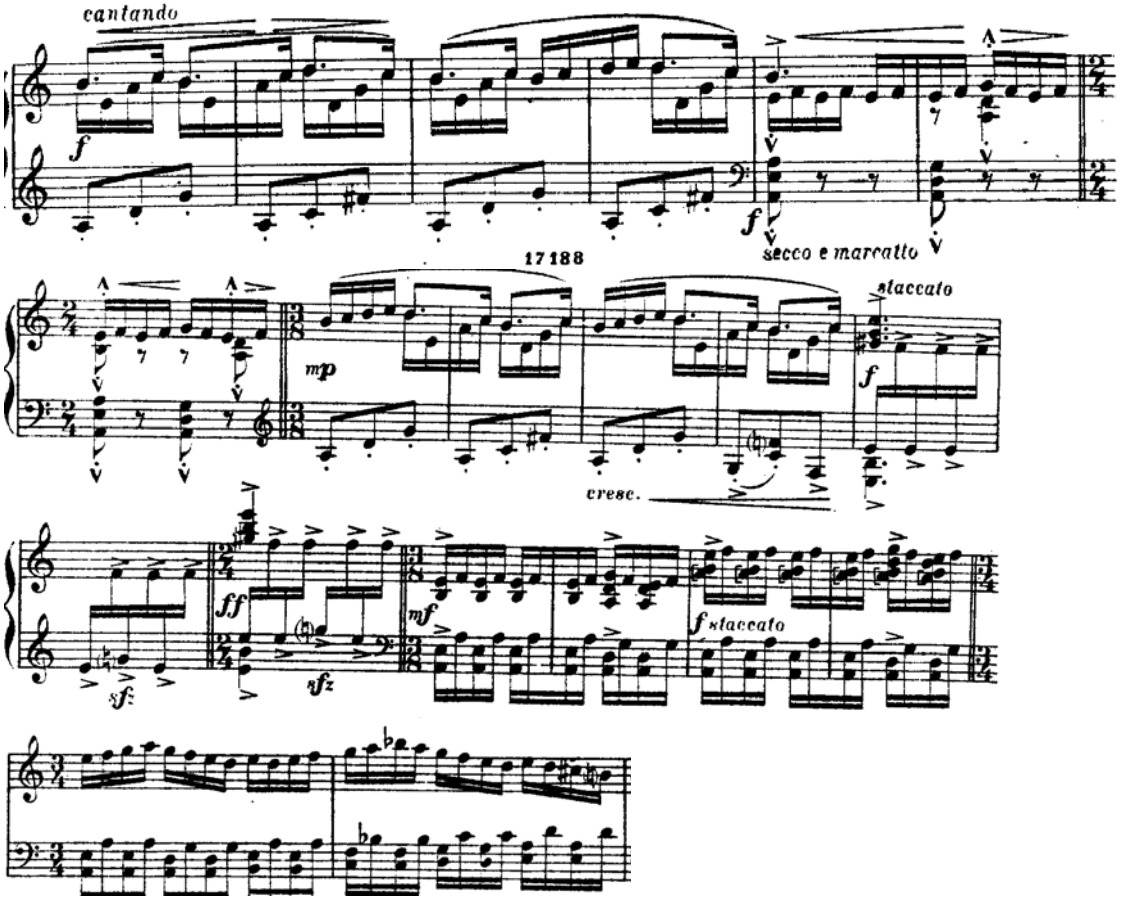
cc.112- 166 Manuscrito Guitarra:





cc. 95-121 Piano

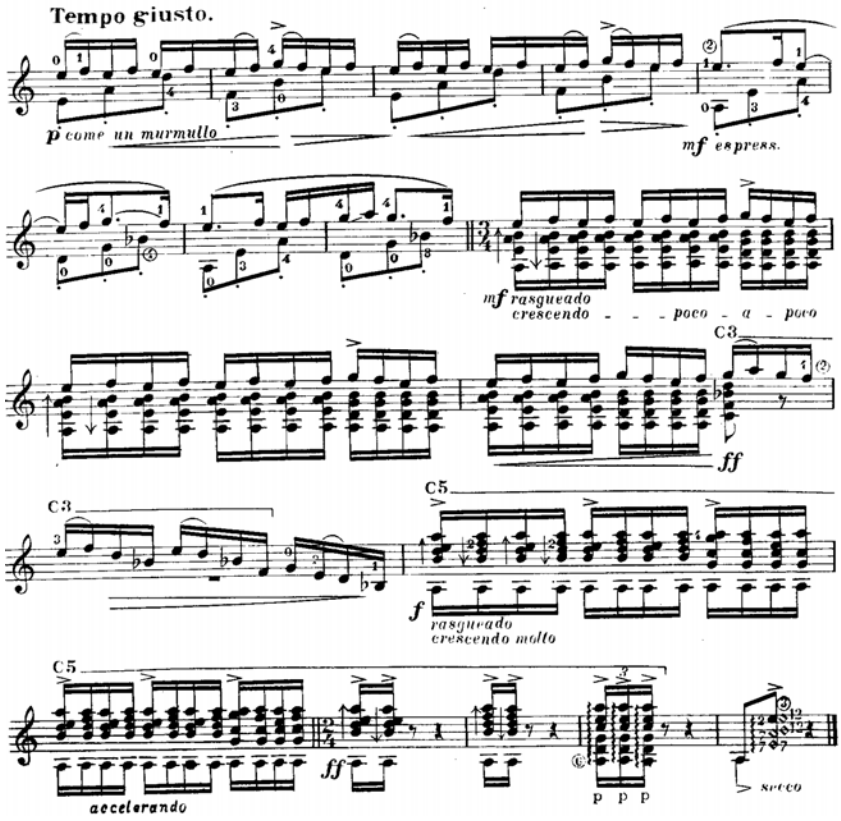




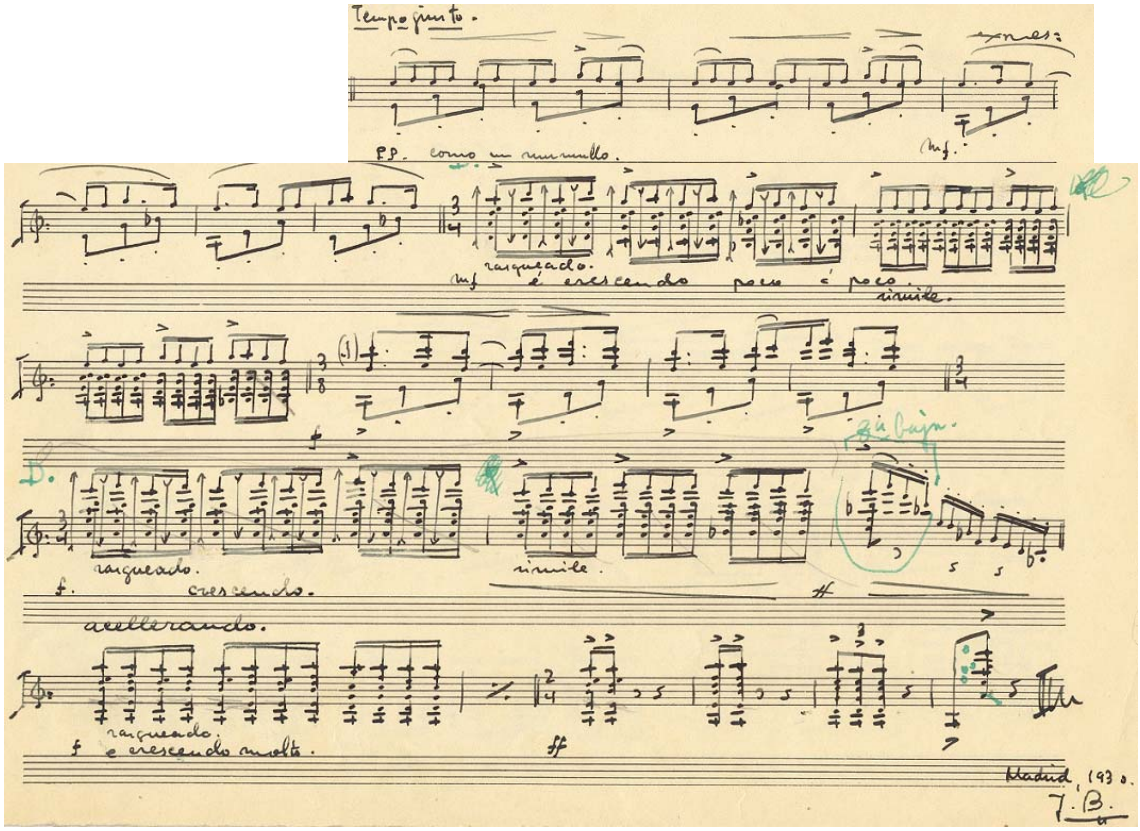
La sección del c. 97 al c.111 de la guitarra es un transporte de la sección c.30 al c.44, las diferencias entre las versiones son las mismas pero transportadas.

En el final de la pieza volvemos a encontrarnos un mayor desarrollo motívico en el piano, los motivos de los acordes del piano en el c.152 introducen una nueva línea melódica *E-D-E-D-E-F-E-F-G-F-E-F* que no aparece en la guitarra. El final cambia, parece el del piano un desarrollo del de la guitarra, en realidad esta línea se insinúa solamente en los cc.124-125.

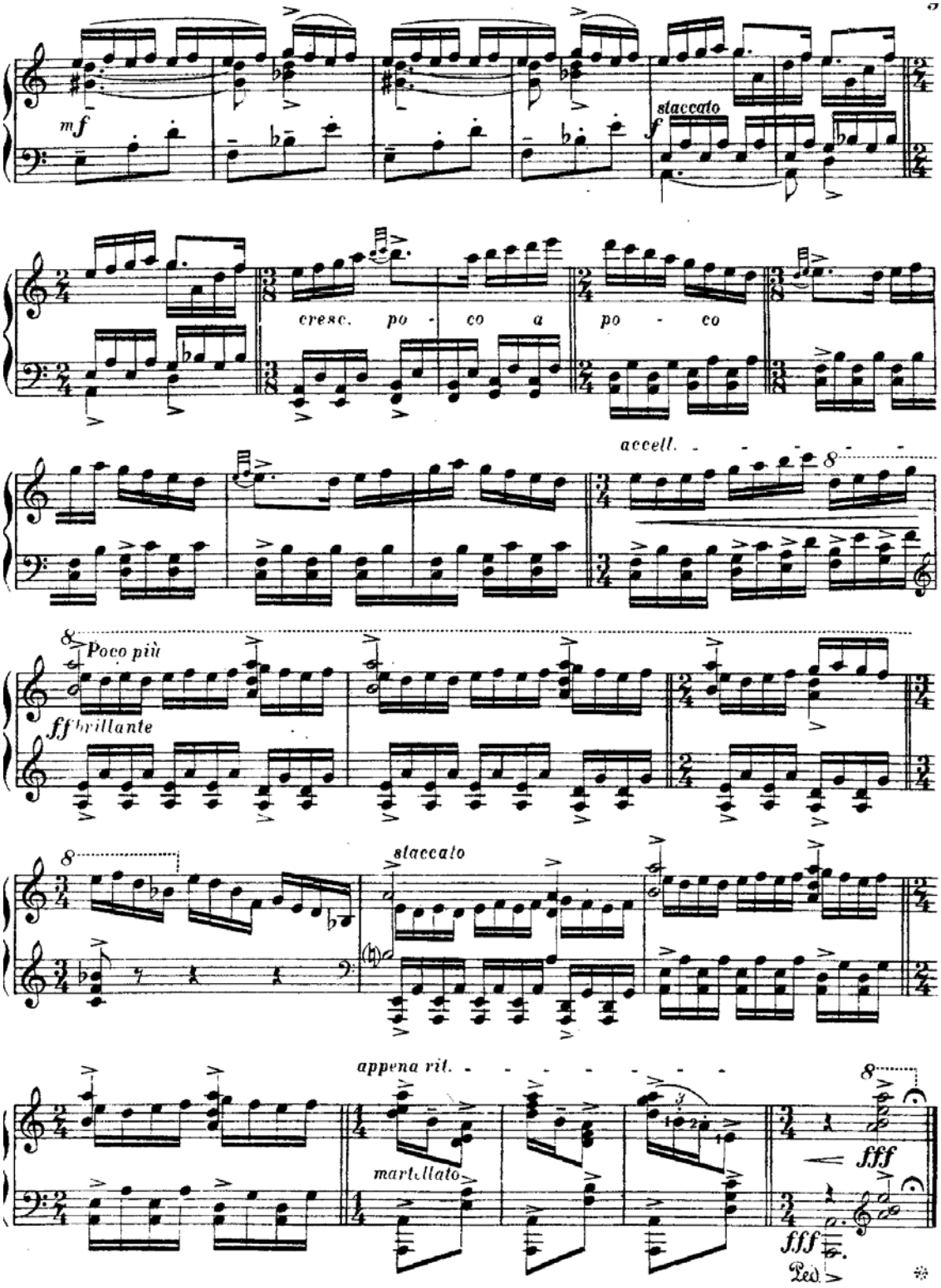
cc.112-129 Guitarra:



cc. 182-210 Manuscrito Guitarra:

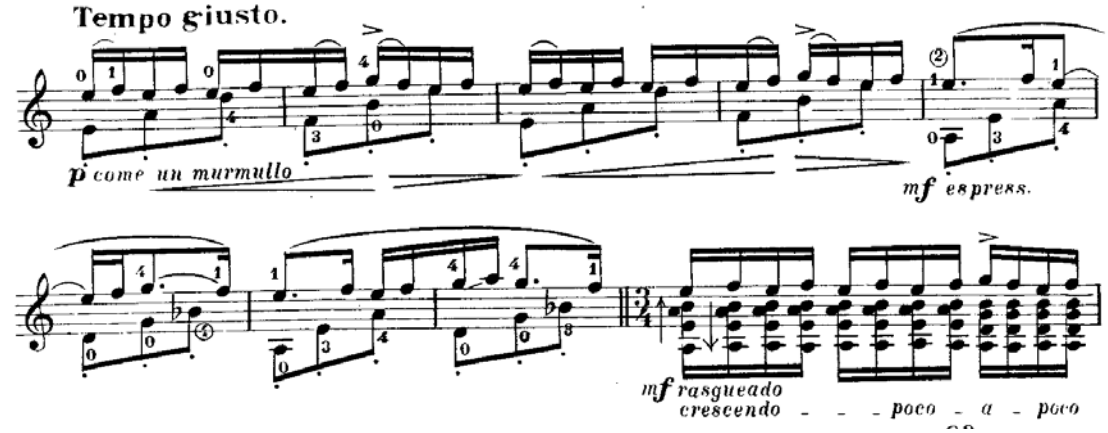


cc. 137-162 Piano:

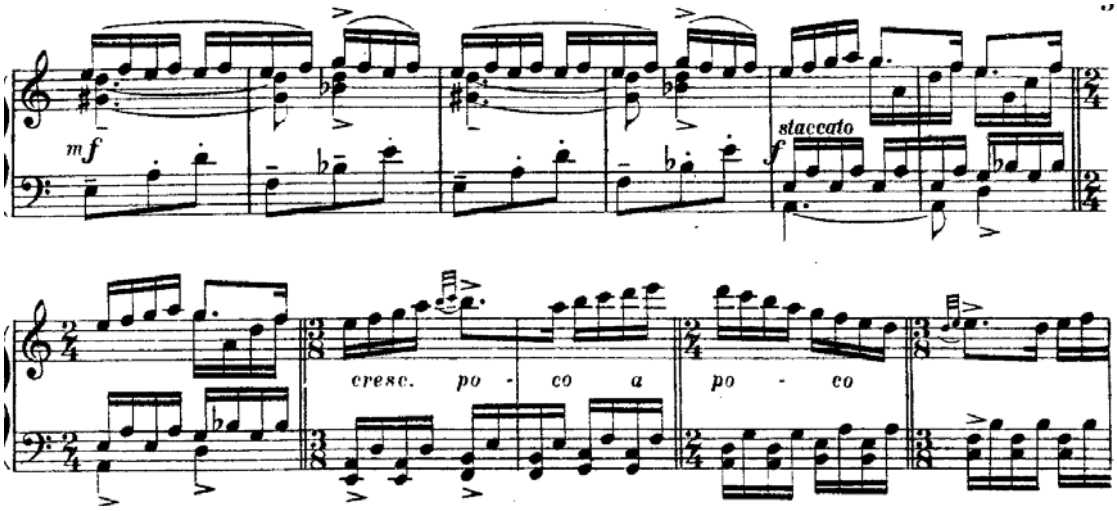


En esta sección cabe destacar la posibilidad de una errata en la edición de guitarra, en los cc. 113 y 115, en la línea del bajo, donde aparece *B* podría ser *bB*, comparándola con la versión de piano, además en el c. 117, ya aparece este *bB* en el bajo. Sin embargo el manuscrito demuestra que en la versión de guitarra el autor prefiere retrasar la aparición de *bB* en la polarización a *la.*

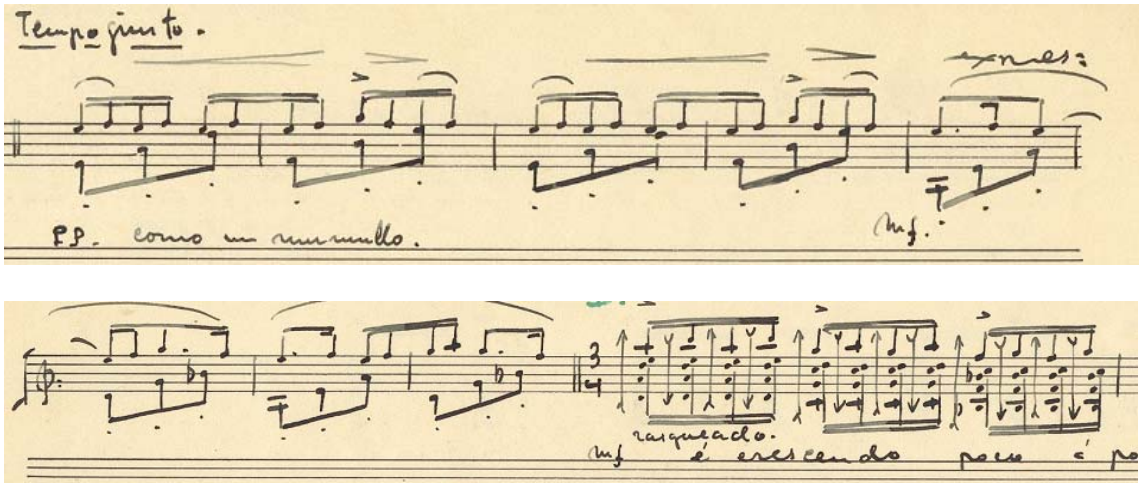
cc. 112-120 Guitarra:



cc. 137-147 Piano:

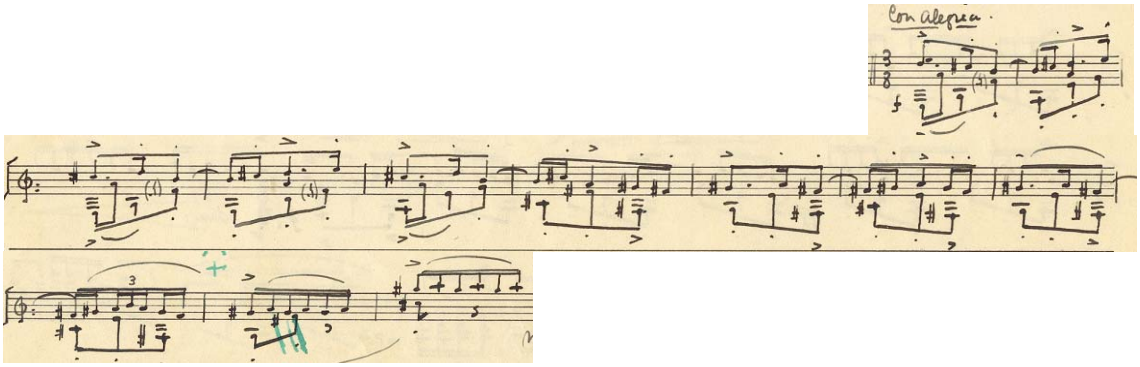


cc. 182-190 Manuscrito de Guitarra



Material temático que no aparece en la versión editada:

cc. 42-52 Manuscrito Guitarra:



Tampoco aparecen en la versión de piano del año 1935. Este material temático es un transporte del material que aparece en la versión editada de guitarra en los cc. 33 y 34, y en la versión de piano en los cc. 35 y 36.

El hecho de que no aparezca en la versión de piano publicada por Bautista posteriormente (1935), nos puede hacer pensar que Regino y él trabajaron juntos las modificaciones de este manuscrito, y que ambos estaban de acuerdo en la decisión de eliminar esta parte.

Desde mi punto de vista esto refleja el peligro que supone tomar el manuscrito como la fuente *auténtica.*

La visión más profesional debe atender a todos lo materiales disponibles y entender a priori la versión editada como la aprobada por el compositor.

La versión de guitarra muestra soluciones verdaderamente acertadas, fruto de un gran conocimiento del instrumento. Podemos asegurar que Regino tuvo mucho que ver en este logro.

ANÁLISIS MOTÍVICO

Preludio y Danza de Julián Bautista tiene una relación directa con *Homenaje e Debussy* de Manuel de Falla, también escrito para guitarra. Esta pieza fue compuesta en el año 1920 tras la muerte de Debussy en 1918.

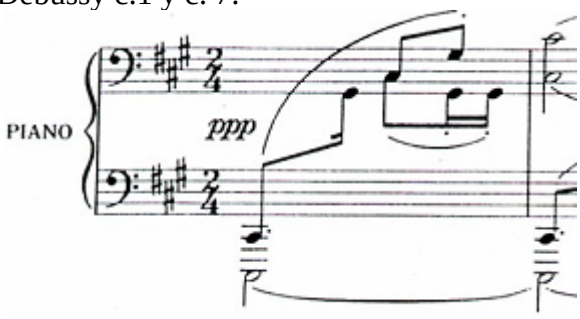
Para realizar esta pieza Falla se inspiró a su vez en *La Soirée dans Grenade*, obra para piano de Debussy perteneciente a *Estampes.* Esta pieza para piano evoca los viajes del autor a España, durante los cuales mantuvo una estrecha relación con Falla. El material temático que usa Falla se extrae de la pieza de Debussy, incluyendo en forma de homenaje una cita literal al final de la pieza.

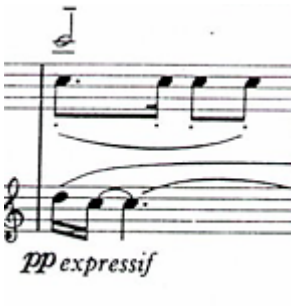
Bautista compone *Preludio y Danza* tras haber escrito *Tres preludios japoneses* op.9 (1927) y su amigo Salvador Bacarisse sus dos poemas para canto y piano *Ofrenda a Debussy.* Tras este homenaje al compositor francés compone su pieza para guitarra. No es casual que se fijase en la pieza que Falla había compuesto en homenaje al mismo autor.

El tratamiento que hace Bautista en *Preludio y Danza* parece un doble homenaje a Debussy y Falla, ya que tomará citas literales del compositor español y los procedimientos del autor francés que aparecen en las citas literales de Falla.

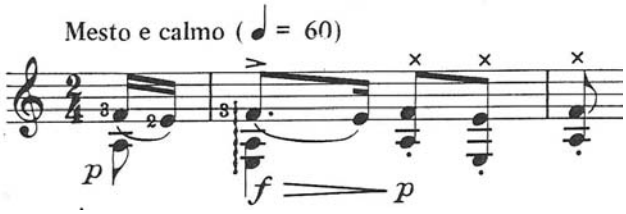
A continuación expongo las relaciones motívicas entre las tres obras:

Debussy c.1 y c. 7:

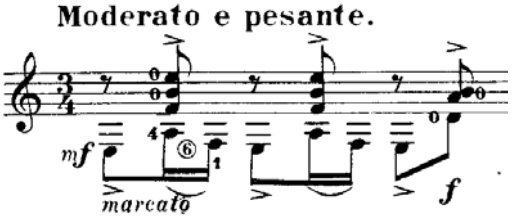




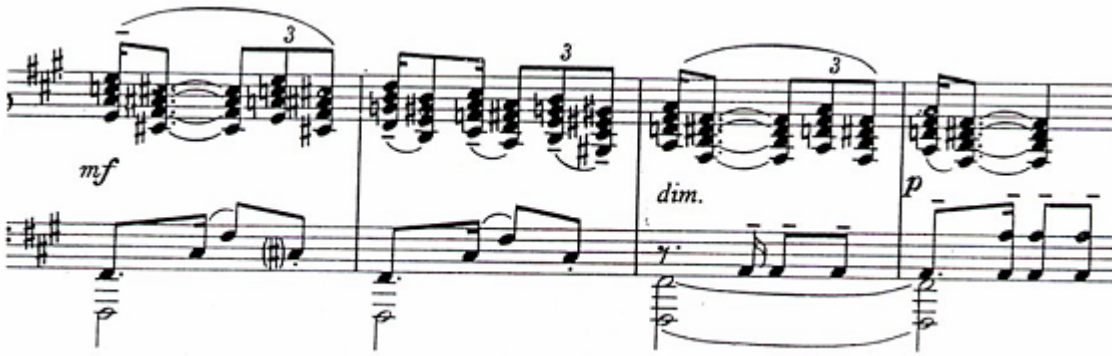
Falla:



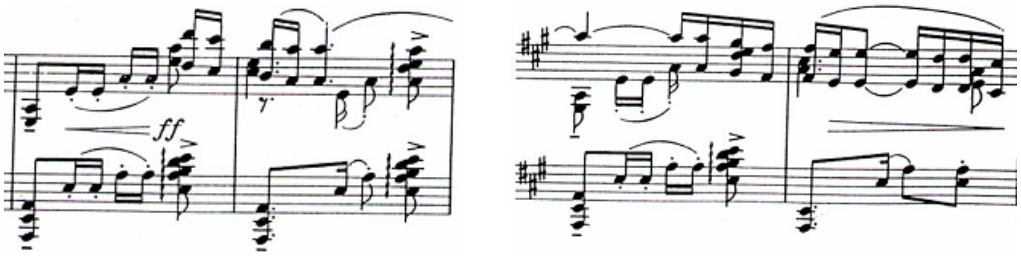
Bautista, *Preludio:*



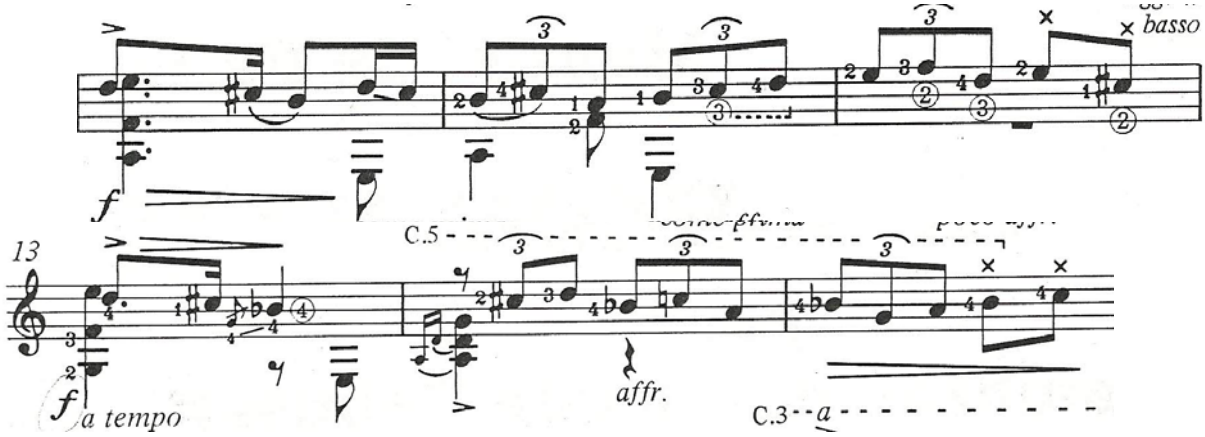
Debussy cc.33-36:



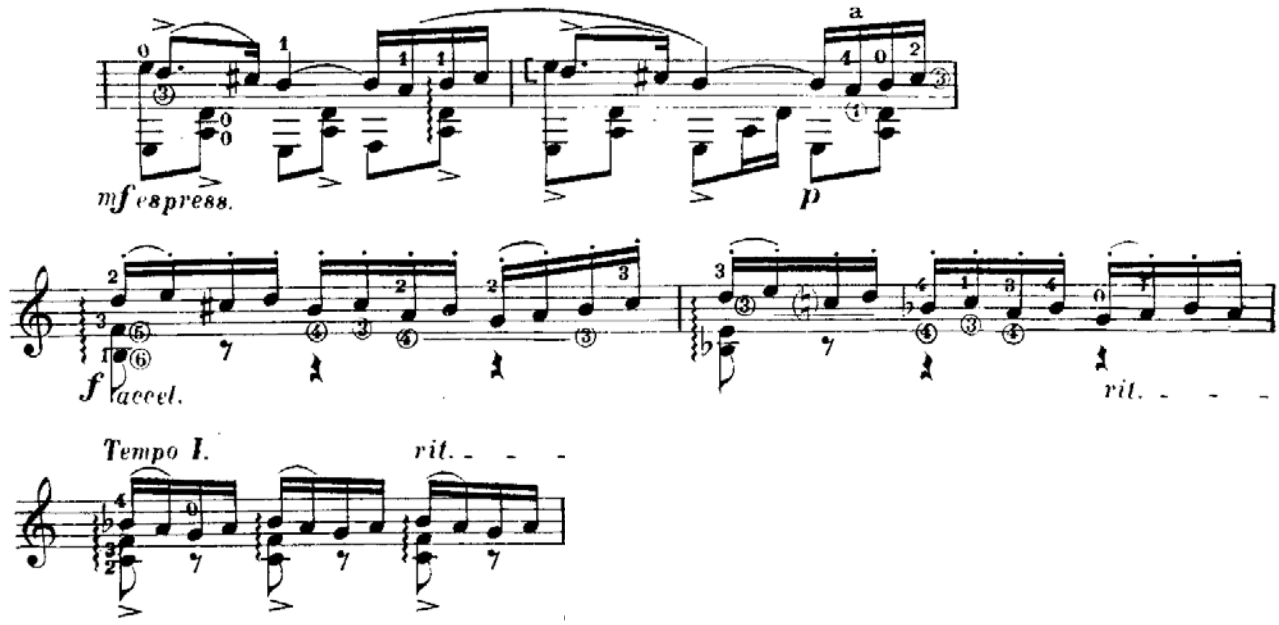
Debussy cc.41-44:



Falla:

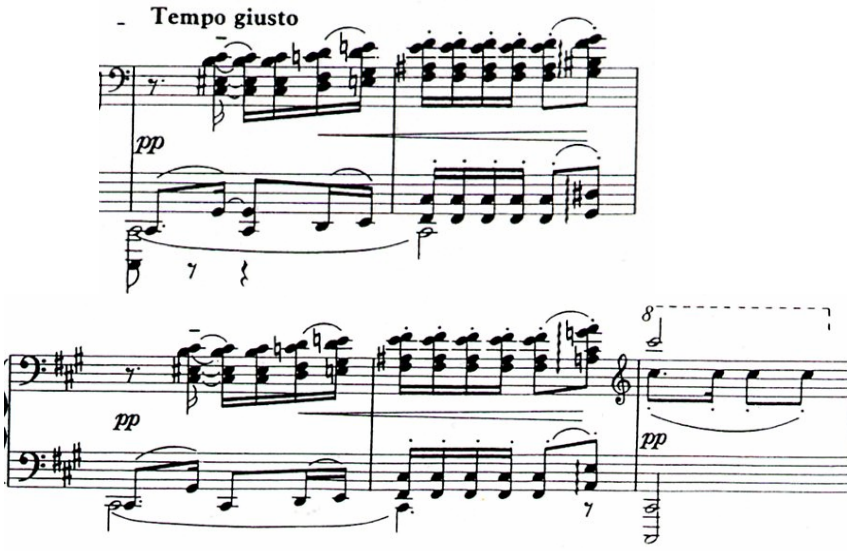


Bautista, *Preludio*:

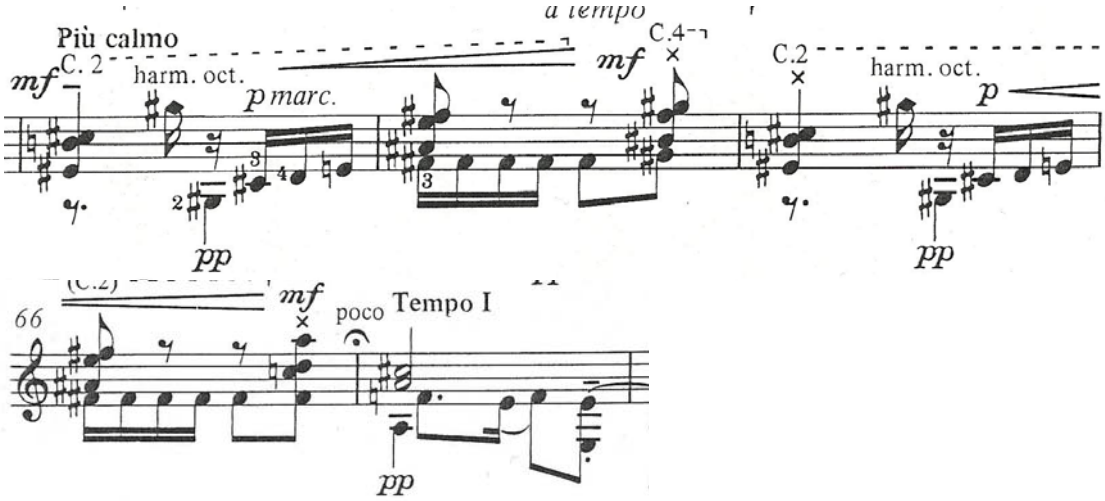


El motivo del primer compás es una cita literal del Amor Brujo de Falla, es el tema presentado por el oboe tras la introducción. Además de ser una cita literal tiene un claro paralelismo con el desarrollo del tema planteado por Falla en *Homenaje a Debussy*.

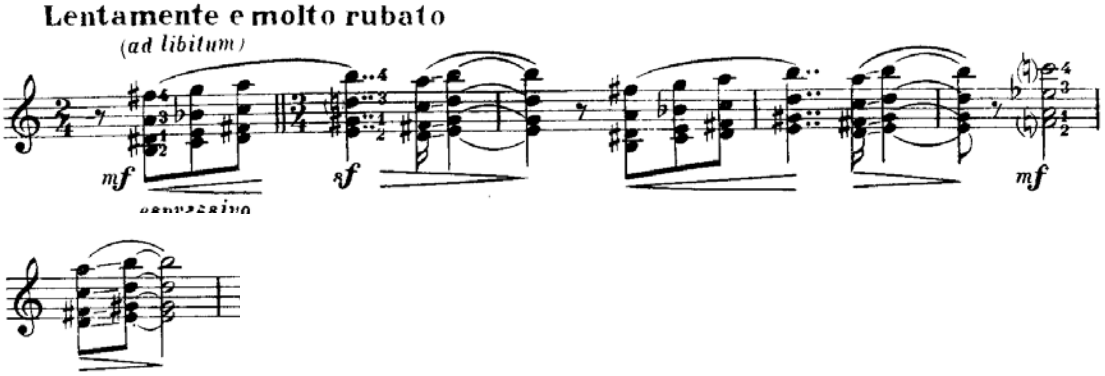
Debussy cc.17-21:



Falla, cita literal a *La Soirée dans Grenade*:



Bautista, *Danza*:



Por un lado toma el procedimiento exacto usado por Debussy, mixturas reales de un acorde de séptima de dominante, y por otro lado cita melódicamente los giros característicos de Falla. Sería una especie de homenaje a los dos músicos.

CONSIDERACIONES EN TORNO AL LENGUAJE UTILIZADO

Bautista va a utilizar en esta pieza procedimientos musicales extraídos de la propia naturaleza de la música popular española. Rítmicamente encontraremos polirritmias y articulaciones que recuerdan a Stravinsky. Armónica y melódicamente trabajará con la naturaleza del modo frigio, relacionándolo con la escala andaluza y la llamada por Pedrell escala de mi. Esta escala aparece continuamente en la música de Falla:

E-F-G-A-B-C-D-(E).

Este modo en muchas ocasiones polariza en *la* con sensible *#G* pudiéndose alterar ascendentemente el segundo y sexto grado:

*E-F-(#F)-#G-**A**-B-C-(#C)-D-(E).*

Se crea una sensación de La M. A su vez se realiza el transporte de modo frigio tónica la, obteniendo:

*A-bB-C-**D**-E-F-G-(A).*

En varios momentos de la obra utiliza este procedimiento Bautista, pero su trabajo se va a centrar más en la simultaneidad de distintos modos asociado a la polirritmia.

PRELUDIO

ESTRUCTURA
1ª sección A c.1-c.11: a su vez con dos subsecciones a1 c.1-c.6 y a2 c.7-c.11
2ª Sección A´c.12-c.20
3ª Sección B c.21-c.33
4ª sección C c.34-c.53: a su vez con tres subsecciones c1 (c.34, c.40), c.2 (c.41-c.49) y c.3 (c.50 – c.53).

ANÁLISIS MELÓDICO ARMÓNICO

El lenguaje planteado en la pieza tiene su origen en la naturaleza del modo frigio. A su vez vamos a encontrarnos procedimientos de superposición de modos *polimodadlidad* similares a los usados por Stravisnki en la politonalidad. En el desarrollo del preludio encontramos un enfrentamiento entre los modos frigio y dórico, no es casual que sean los modos más comunes en la música popular española.

Los procedimientos de estructura, modulaciones, desarrollos…etc están basados en la Naturaleza del modo frigio. Un modo se caracteriza, primero por su tercera, después la quinta, la séptima y la sexta. El modo frigio añade una característica y es que su segundo grado (ÎÎ uso circunflejo al referirme a nota y no acorde) funciona como dominante por estar a distancia de medio tono.

Así el modo frigio se caracteriza por un movimiento descendente en grado conjunto de semitono a tónica y un movimiento ascendente en grado conjunto a distancia de tono de tónica. Estos dos movimientos aparecerán en la pieza afectando a la estructura en modulaciones.

Otra de las características del modo frigio en la música popular española es que el I se armoniza con un acorde mayor y melódicamente funciona con tercera menor. Esto es común a otras músicas populares como el blues.

Si tomamos tónica de frigio mi, que es la usada por Bautista, vamos a encontrarnos distintas posibilidades del I, bien E o Em. La música popular ha usado tradicionalmente la cadencia Am, G,F,E usando a nivel melódico una escala menor.

Esto provocará lo que se ha conocido como escala andaluza que es un modo frigio con las posibilidades de usar las notas armónicas a nivel melódico y dos posibilidades de VÎ y otras dos de VÎÎ: *E, F, G, (#G), A, B, C, (#C), D* y *(#D)*. Encontraremos también la alusión a esta escala.

La pieza se inicia con un V que en parte puede ser considerado célula generadora, ya su comportamiento refleja procedimientos que irán apareciendo a lo largo de la obra. Empieza con un modo frigio cuya nota polarizante resulta en muchos casos tonicalizada.[111] La primera célula define a Tónica y Dominante. El *E* del bajo corresponde a la tónica**,** el *A-F* del siguiente movimiento del bajo tiene función de dominante, a su vez armonizado con un acorde por cuartas *F-B-E* (4ª aum y 4ª J). Las armonizaciones por cuartas características en el lenguaje de Bautista se ven reflejadas en esta obra, además la afinación de la guitarra por cuartas justas con una tercera mayor entre tercera y segunda cuerda lo favorece.

Este acorde de la fracción débil de la primera parte, primer compás**,** tiene una función de dominante. Podemos verlo desde dos perspectivas, o bien II con séptima y sustitución de la tercera por cuarta aumentada, o bien V con séptima y sustitución de la tercera por cuarta justa. Se cierra la célula al final del compás con V.

Se desarrolla el modo frigio hasta el c.7 donde se superpone un frigio (movimiento del bajo y *E* del cuarto espacio) con un dórico tónica re que se superpone simultáneamente y presenta un material temático que se desarrollará en todo el movimiento. Los dos modos conviven de forma simultánea hasta el c.10 donde se presenta un modo jónico con tónica fa. Desde el c.9 al c.10 se llega por un movimiento de grado conjunto descendente del bajo *B-F* => *bB-E*. Este movimiento se extrae del comportamiento del frigio entre ÎÎ y Î.

La primera sección se cierra en el c.11, Bautista presenta un frigio en *mi*, un dórico en *re* y un jónico en *fa*. Este es el movimiento que caracteriza al modo frigio**:** sensible a distancia de tono y ÎÎ a distancia de semitono. Además los presenta en su forma característica de la música popular, *mi* frigio y *re* dórico, la elección del *fa* jónico es a mi juicio muy acertada ya que genera una tensión que sirve como dominante para volver al modo frigio en *mi* del c.12. Si hubiese elegido un lidio en *fa* la sensación de tensión y dominante habría sido mucho menor.

La siguiente sección c.12 al c.20, reexpone la célula inicial presentando un mi frigio, para volver a superponer sobre éste un *re* dórico en el c.15. En este mismo compás introduce la armonización en acorde mayor del I, característico de la música popular. Tanto en la primera parte del c.16 como en el c.17 introduce un agregado por cuartas.

En el c.17 se diluye el *re* dórico para evolucionar a una escala de Mi M y posteriormente en el c.20 una escala andaluza con tónica en *mi.* En el c.19 encontramos un acorde VI, en este caso con 3ª y 4ª J añadida.

El paso a la segunda sección (c.21-c.33) se realiza por un movimiento de segunda mayor ascendente (naturaleza del frigio de VÎÎ a Î) para llegar a un modo frigio en *fa#*. Funciona como un desarrollo de la célula inicial alternando en este caso I- II y finalizando el compás con VII. Al final del c.23 encontramos un IV con 5ª descendida.

[111] Dada la ambigüedad modal-tonal de la obra objeto de análisis, emplearemos en ocasiones el término tónica para referirnos al sonido principal de la escala en curso, por más que se trate de una escala modal.

Del c.24 al c.25 se realiza un movimiento de cuarta justa (característico del lenguaje Bautista y relacionado directamente con la afinación de la guitarra), para llegar a un brevísimo *do#* frigio que funciona como dominante del *re* dórico del c.29, a su vez simultaneado con un *mi* frigio.

Del c.29 al c.32 cabe destacar que el frigio hace insistencia en el II, y posteriormente en el III, estos movimientos son característicos del flamenco *F,G,F, E* (tienen su origen en la cadencia *Am ,G, F, E*). se cierra la sección con la fusión entre *re* dórico y *mi* firgio, creando una sensación de ambigüedad modal.

La última sección c.34-c.53, se inicia con *mi* frigio, en el c.39 se vuelve a simultanear dórico *re* con frigio *mi*. Aparece un acorde por cuartas en la última semicorchea de primera y segunda parte, como resultado de la unión de los dos modos. El conflicto entre modos se resuelve en el c.43 con un acorde por cuartas. Este acorde lo presenta con las cuerdas de la guitarra al aire, evitando la segunda cuerda que corresponde al intervalo de tercera. Aprovecha esta cuerda para usarla melódicamente en la evolución del *re* dórico.

Este acorde de tensión por cuartas resuelve en c.44 en un *fa* jónico. Al igual que en la primera sección, pero esta vez desarrollado para crear tensión y resolver. Aparecen movimientos interesantes armónicamente que anunciarán a la *Danza* con tónica A. Son acordes característicos del flamenco, *bB, Gm, C* con novenas y séptimas que deberían conducir a una tónica A, pero en este caso Bautista rompe y reexpone la célula inicial para volver a mi frigio, que a su vez sirve de dominante para la *Danza*.

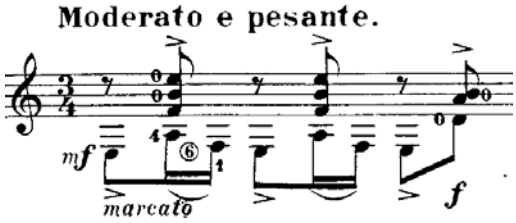
Encontramos dos procesos cadenciales para llegar a la *Danza*. En el c. 49 aparece un acorde VII/I, dominante sobre tónica. El VII serviría de dominante para el *la polarizado*, el *bB* nos dirige directamente a la tónica *A* de la *Danza*, a su vez el I sirve de dominante del mi frigio en un movimiento de segunda menor descendente. Los cc. 44-49 con el desarrollo del *fa* jónico, marcan un proceso cadencial muy interesante, por un lado sirven para crear la tensión necesaria para concluir el *Preludio* (cc.50-54 *mi* frigio) y por otro lado crea la tensión necesaria para que el movimiento quede suspendido y exija la aparición de la *Danza* en un *la* eóleo.

Del c. 50 –c.53 se reexpone el modo frigio, el acorde del c.52 *A-B-E* puede entenderse como una tónica con sustitución de la tercera por la cuarta, que además anuncia *A* para la Danza. Concluye con la cadencia característica del frigio VÎÎ-Î.

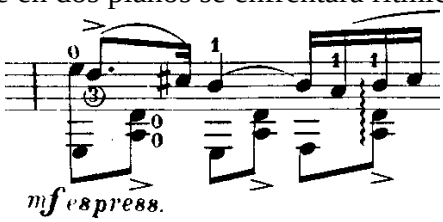
ANÁLISIS RÍTMICO

La célula inicial se caracteriza por los acentos en parte fuerte y débil. Bautista escribe *marcato*, creando una sensación de estabilidad en el bajo, acentuado en parte fuerte y seguido de dos semicorcheas. Los acordes en corchea acentuados en parte debil crean un segundo plano que afecta directamente a la textura. Los silencios entre los acordes son fundamentales, el autor pretende con esta célula crear un tejido de dos planos que irá desarrollando a lo largo del preludio.

c.1:

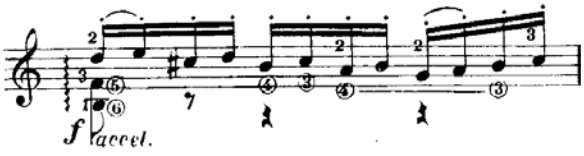


A este tejido estable en dos planos se enfrentará rítmicamente el motivo del c.7:

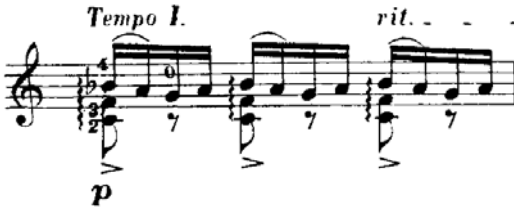


Genera una sensación de movimiento, inestabilidad gracias a la corchea con puntillo, semicorchea y negra. El final del motivo en tres semicorcheas iniciadas en fracción débil crea otra inestabilidad que lanza la música al siguiente compás. Esto se ve favorecido por la melodía en grados conjuntos ascendentes. En un segundo plano tenemos un motivo de corcheas en el bajo, evolución de la célula inicial, mantiene la acentuación en la parte débil.

El tercer elemento rítmico del *Preludio* aparece en el c.9 con semicorcheas en picado-ligado y picado:



Y también con articulación *legato* en c.11:

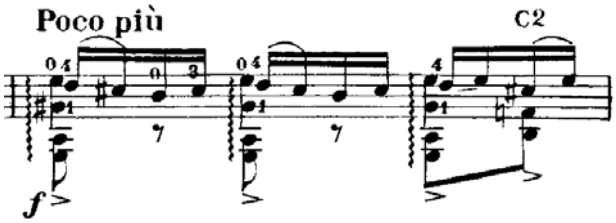


Este material rítmico es un punto intermedio entre la estabilidad del primero y la inestabilidad del segundo, genera un movimiento estable.

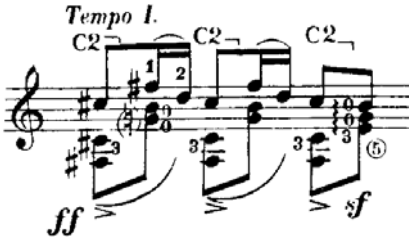
Todo el trabajo rítmico del *Preludio* va a estar basado en la alternancia de estos materiales.

ANÁLISIS DE LA TEXTURA

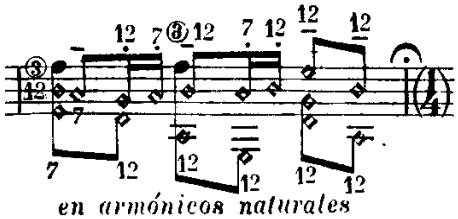
Se presenta un tejido en dos planos gracias a las características rítmicas. Parte de una textura etérea, poco densa favorecida por los silencios, las cuerdas al aire de la guitarra. A medida que va avanzando se va haciendo más densa, esto se percibe claramente en el c.15, además favorecido por el *Poco più* en *f:*



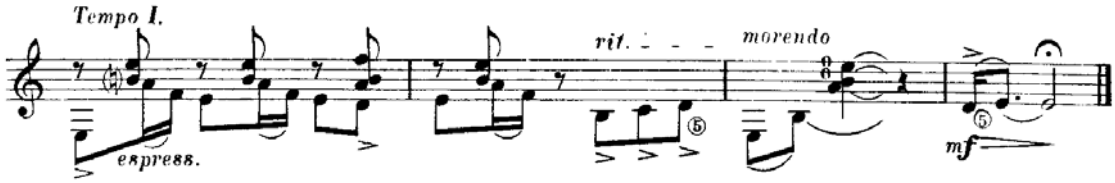
La densidad de los acordes aumenta y nos encontramos con cinco notas simultáneas. A medida que avanza nos vamos encontrando una textura más compacta, hasta el punto de que en el c.21 se reexpone la célula rítmica inicial con una textura muy diferente:



El crecimiento de la densidad se resuelve en el c.33 con una vuelta a la textura etérea conseguida gracias a los armónicos:



La nueva textura vaporosa se mantendrá hasta el final, contrastando sólo los cc. 41 y 42. La textura se va desintegrando hasta llegar al final con la reexposición del motivo inicial que desaparece poco a poco, cc. 50 al 53:



DANZA

ESTRUCTURA

Este movimiento posee una clara estructura ternaria.

1ª sección A (cc.1-54):

Subsección a1 (cc.1-29)

Subsección a2 (cc.30-54) a su vez se divide en a21 (cc.30-44) y a22 (cc.45-54)

2ª sección B (cc. 55-79)

3ª sección C (cc.80-129)

Subsección c1 (cc.80-96)

Subsección c2 (cc.97-111)

Subsección c3 (cc. 112-129)

ANÁLISIS MELÓDICO ARMÓNICO

La *Danza* comienza con un *la* eoleo, planteando de los cc.1-3 una alternancia en acordes de la función de I y V, con una pedal de tónica. El acorde de tónica se presenta con una sustitución de la tercera por la cuarta justa, este *B* que aparece en un plano intermedio servirá para desarrollar posteriormente en el c.9 un *si* frigio.

En los tres primeros compases aparece el primer material melódico que se desarrollará durante todo el movimiento: *E-F-E-F-E-F-G-F-E-F*. De los cc.4 al 8 aparecen las funciones de I y V, desarrolladas horizontalmente en el bajo con corcheas, presentando un material melódico de acompañamiento que también se desarrollará durante todo el movimiento.

En el c.9 aparece un nuevo material melódico en torno a un *si* frigio con las notas *B,C,D* y *E*. Este material melódico puede ser entendido como un desarrollo del *si* frigio o como un desarrollo de la región de dominante del *mi* frigio, la intención igualmente es clara, el autor enfrenta un material melódico a distancia de 5ª J con el material melódico que se inicia la *Danza*, *E-F-E-F-E-F-G-F-E-F*.

Toda la primera sección del c.1 al c.29 se basa en la alternancia de estos materiales temáticos en torno a *mi* frigio y *si* frigio, creando una correspondencia de distancia de 5ª J. Por otro lado se mantiene simultáneamente el *la* eoleo gracias al acompañamiento del bajo en corcheas en torno a sus funciones de I y V.

La sección se cierra en los cc. 28 y 29 con una función modulante, se desarrolla melódicamente el material de la región de V del *mi* frigio terminando el c. 29 con *#G* y *#F* que nos conducen a la siguiente sección en *Do#* frigio.

Del c.30 al c.32 tenemos un *do#* frigio tanto a nivel melódico con el material del c.8, como en el acompañamiento**,** alternando las funciones de tónica y dominante.

En el c.33 aparece un *sol#* frigio en el plano melódico simultaneado con el *do#* frigio del acompañamiento que sigue desarrollando las funciones de tónica I y de Dominante, en este caso con II.

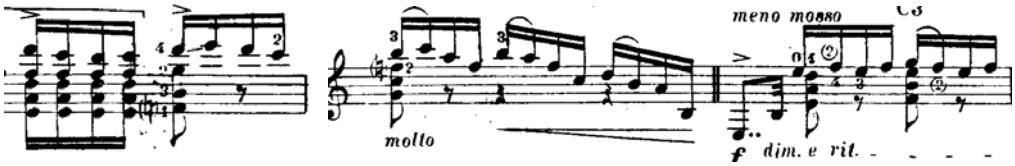
El material melódico del *sol#* frigio corresponde a un desarrollo del material temático que aparece en el c.9.

El c.38 presenta una dominante de *mi* con séptima y novena y nos conduce a una alternancia entre I, IV, I, IV, V y I del entorno de mi en el acompañamiento. En el plano melódico encontramos una ambigüedad entre el *do#* frigio y la escala de Mi m, que se resuelve del c. 42 al c.44 con un claro *mi* frigio, que servirá a su vez de dominante para la siguiente sección.

Del c.45 al c. 54 encontramos una sección de acordes que desarrolla el material melódico del c.1. Se inicia con un *la* eoleo, que al igual que el inicio del movimiento sustituye en la I la 3ª por una 4ª J. La alternancia I y V se interrumpe en el c.49 con la aparición de un VI y II que nos conducen a un acorde de I de *mi* frigio en c.50. A su vez aparece el material melódico del *si* frigio que evoluciona a *mi* frigio en el c.52. Se cierra la sección en armónicos en el c.54, la primera nota *D*, es una errata debería se *E.* No es posible producir ese *D* en el traste XII, además el sentido armónico despeja cualquier duda.

Hay que destacar un pequeño movimiento paralelo de los acordes del acompañamiento, en el c.49 el manuscrito aclara la intención:

Y también en los compases 51 al 53:



Todos los acordes responden a un movimiento paralelo, Bautista está adelantando el procedimiento de mixturas[112] que caracteriza la sección central de la *Danza.* Hay una clara intención de dar coherencia e integrar las técnicas dentro del lenguaje.

La sección central (cc.55-79) es la más contrastante del movimiento y está basada en el uso de mixturas reales[113] desde un acorde de séptima de dominante.

Este procedimiento es una clara evocación a *La Soirée dans Granade* de Debussy, donde encontramos acordes de séptima de dominante en movimiento paralelo en los cc.17- 20.

El tratamiento melódico evoca claramente a Falla con un *si* frigio que se mueve entre la tónica *B*, la dominante *#F*, VÎÎ (*A*) y ÎÎ (*C*). La sección alterna este material melódico enfrentándolo al *mi* frigio del c.63 que usa el material inicial del movimiento.

Hay una inflexión a *la* eoleo en los cc.67 -69 para resolver en *mi* frigio en el c.70. Se reexpone el inicio de la sección pero ahora en *mi* frigio en los cc. 73-77, cerrando con el tema inicial del movimiento alternando acordes de I y II, ambos con sustitución de 3ª por la 4ª.

[112] Motte de la, Diether: *Armonía* Ed: Idea Música, Barcelona 1998.
[113] Motte de la, Diether: *Armonía* Ed: Idea Música, Barcelona 1998. p.257

La última sección de la pieza comienza con acordes desarrollando un *la* eoleo y alternando los materiales que aparecieron en la primera sección, enfrentando melódicamente el *si* frigio y *mi* frigio.

Los acordes del c.88 evolucionan a un *la* polarizado en el c.91 introduciendo la cadencia andaluza IV (*Dm*), III (*C*), II (*bB*) y I (*A*). Esta sucesión finaliza con un VII (*Gm*) que introduce un *fa#* frigio con el material temático del c.9. Al igual que ocurre en el c.30 se mantiene el mismo modo en el nivel melódico y armónico pero esta vez invirtiendo el orden de las funciones V-I-V.

En el c.100 se introduce en el plano melódico una escala de medio-tono/tono de *do#*, el inicio correspondería a un *do#* frigio pero la continuación con *F* desarrolla la escala medio-tono/tono. El plano armónico continua con un *fa#* frigio alternando las funciones I-VII.

Esta melodía evoluciona en el c.105 a un La m con un acorde de V con séptima y novena en el plano armónico. En el plano armónico se plantea con un La M que alterna las funciones de I y VII para introducir en el c.110 una cadencia andaluza *Am*, *G*, *F* y *E*. Este procedimiento de armonizar una escala menor con acordes mayores es característico de la música popular española.

Del c.112 al c. 119 el plano melódico plantea un *mi* frigio y en el plano armónico acordes por cuartas que a partir del c.116 introducen un *la* polarizado con el *bB* del c.117. alternando las funciones I y VII.

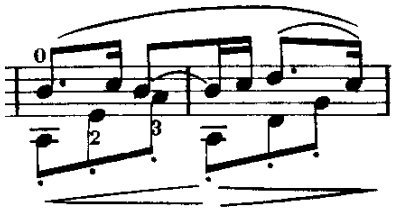
Continua una sección de acordes similar al c.44 en un *la* eoleo que en el c.122 culmina con un II con función de dominante que además polariza usando un *bB*, para llegar al c. 124 en acordes por cuartas que introducen el tema inicial. El modo eoleo está afianzado y concluye alternando un acorde con sustitución de 3ª por 4ª, en el c.126, un II en el 12, un agregado de cuartas (*A,D,G*) al que se superpone un acorde de I en el c.128 y un acorde con sustitución de la 3ª por 4ª para finalizar.

Este acorde con 4ª (*A,E,A,B,*E) tiene especial importancia en la obra, aparece al inicio, también para cerrar la primera sección y para concluir la pieza.

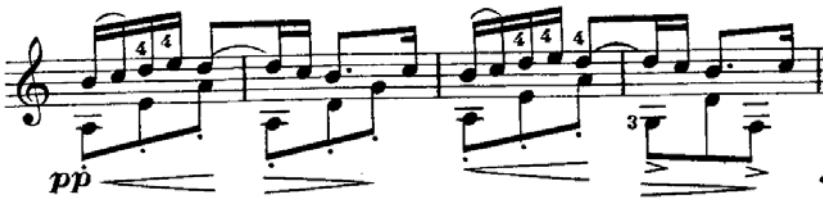
ANÁLISIS RÍTMICO

La *Danza* se presenta estrechando los compases 5/8 al 2/4 y 3/8. Va disminuyendo una corchea. Esto crea una sensación fuerte de tensión que le sirve al autor para presentar en el c.4 una polirritmia en tres planos. En el plano superior presenta un 3/4 con el motivo melódico, en los bajos plantea un 3/8 y en un plano intermedio un 6/8 en forma de amalgama 3/8 1/8 2/8.

Los materiales rítmicos usados en este movimiento serán los grupos de semicorcheas utilizados en el plano melódico (afianzan 3/4) y el acompañamiento en corcheas (afianza 3/8). En el plano melódico adquiere importancia el motivo corcheas con puntillo semicorchea que afianza el 3/4

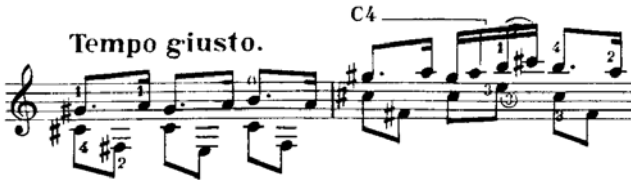


La unión de estos dos motivos rítmicos en el plano melódico evolucionan en:

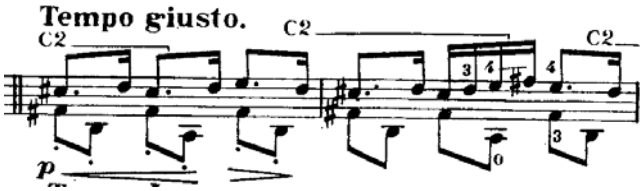


El movimiento se basa en la alternancia de los elementos rítmicos expuestos. Hay que destacar que en algunos momentos desaparece la polirritmia a favor de afianzar el 3/4. Encontraremos esto en los pasajes de rasgueos (cc. 45-52, cc. 88-96 y cc. 120-125), en pasajes modulantes de cambio de *modo* (cc.28-29 y c.99) y cuando se ha producido un cambio de polaridad importante, para facilitar que se afiance el nuevo modo:

c.30 y 31:



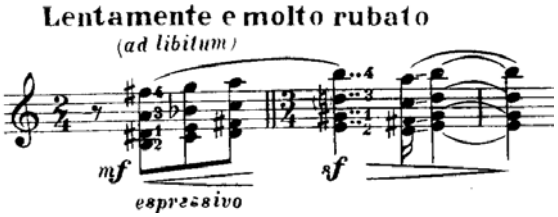
c.97 y 98:



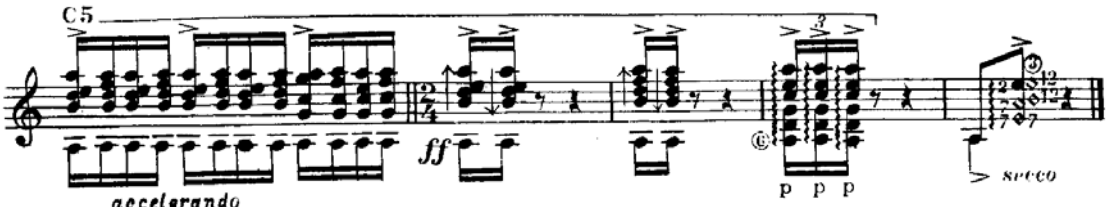
La sección B plantea la parte más contrastante del movimiento. Rítmicamente trabaja Bautista con motivos acéfalos de corcheas, iniciados en la sección débil desde la dominante hasta llegar a la tónica en parte fuerte y valores largos. También usará valores largos para el II creando tensión que requiere reposo en tónica.

Es característico el ritmo de tres corcheas**,** negra con doble puntillo**,** semicorchea, blanca. Es una insistencia rítmica sobre la tónica característica de la música popular española.

cc.55 – 57:

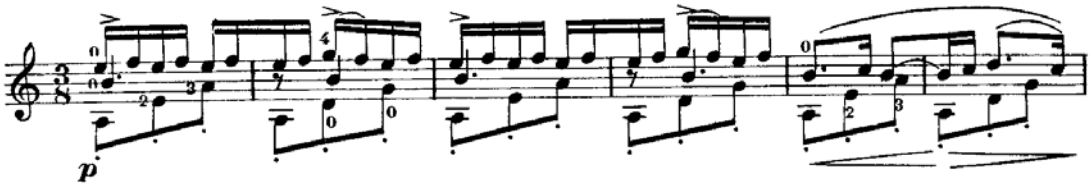


La *Danza* concluye estrechando al igual que comenzó, pasando del 3/4 al 2/4. En realidad se trata de una hemiolia, combina dos compases de 3/4 con uno de 3/2:



ANÁLISIS DE LA TEXTURA

La *Danza* se inicia con una textura densa en rasgueos para pasar a una textura más cristalina en el c.4. Es en este momento cuando aparecen los tres planos conseguidos con los diferentes planteamientos rítmicos.



1º Plano: *E-F-E-F-E-F-G-F-E-F…*
2º Plano: *B*----------*B*-------
3º Plano: *A-E-A-A-D-G.…..…..…*

Esta textura en tres planos se transformará en el resto de la obra para convertirse en una textura de dos planos o bien una textura homofónica de acordes. Para conseguir una polirritmia real por lo general se trabaja en cada uno de los planos con un modo diferente, así cada uno adquiere sentido independiente. Este tratamiento por capas es característico de la música de Stravinsky.

El tratamiento general de la densidad es ir en aumento, creando así más tensión hasta la llegada a la sección B en c.55. Podemos ver tres niveles de densidad en la textura una vez terminados los rasgueos iniciales, primer nivel cc.4-29, segundo nivel cc.30-44 y el tercer nivel cc.45-51 con el máximo nivel en acordes rasgueados en *ff*.

La sección B plantea una sección homofónica con acordes de cuatro notas en movimiento paralelo. A pesar de la densidad de los acordes y el movimiento de los mismos la sensación es de una textura muy etérea.

Esto se produce por el tempo de la sección *Lentamente e molto rubato* y la utilización de valores largos. La guitarra es un instrumento en el que los sonidos no se mantienen, van muriendo una vez producidos. La distancia entre las pulsaciones hace que vaya quedando la cola del sonido creando una textura vaporosa.

La sección C se inicia en acordes en *p* creando poco a poco una textura cada vez más densa. Tiene un planteamiento similar a la sección A, se pueden plantear tres niveles de densidad en aumento, primer nivel cc.80- 96, segundo nivel cc.97- 119 y tercer nivel cc.120-129.

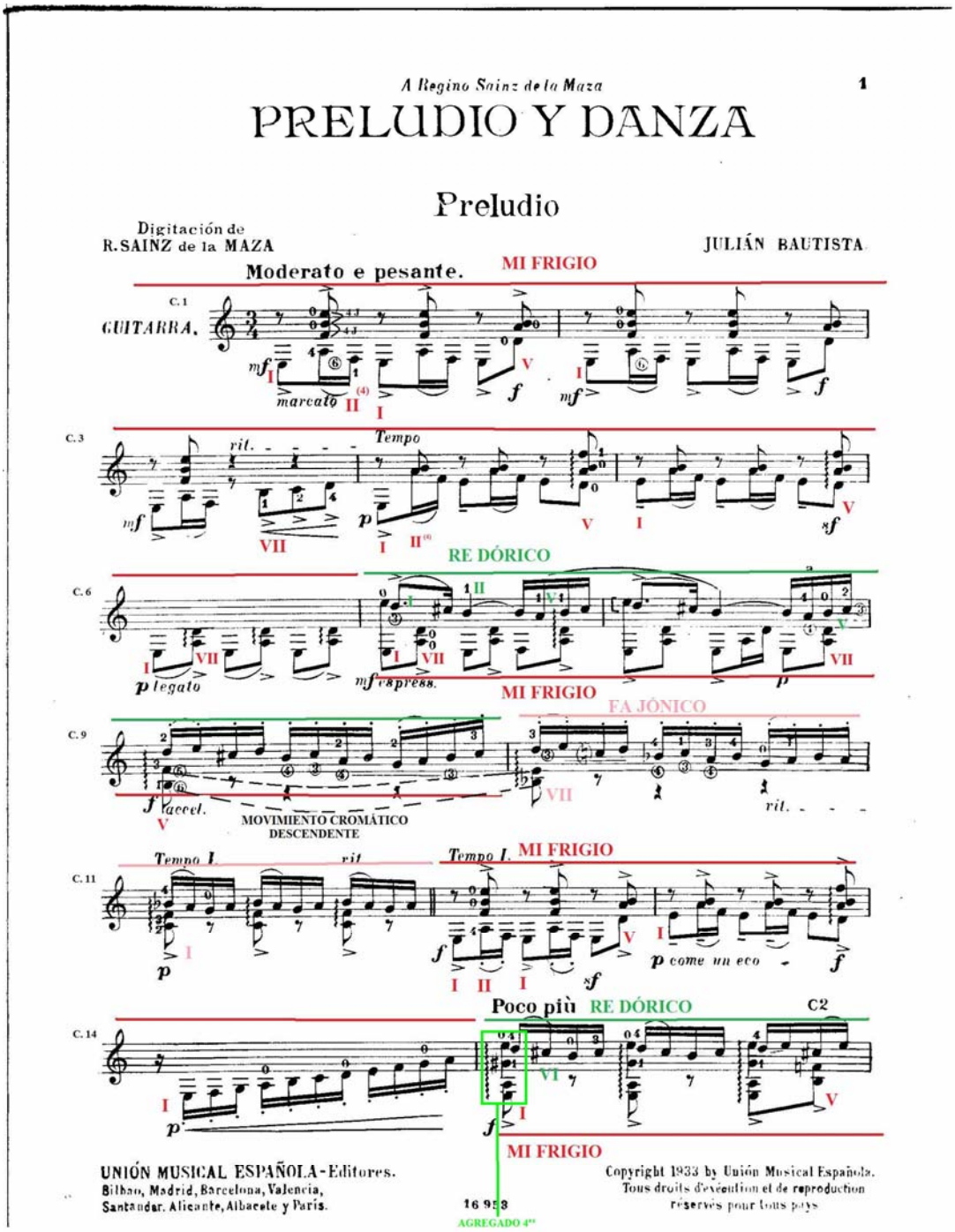
Los elementos del lenguaje utilizado parten de la naturaleza de la música popular española obtenidos a través del estudio profundo de sus características. No hay citas literales de la música popular, es una música genuinamente española que parte de sus elementos pero articulada a través de técnicas de vanguardia. Bautista busca lo esencial de la música española y no una estilización de la cita literal.

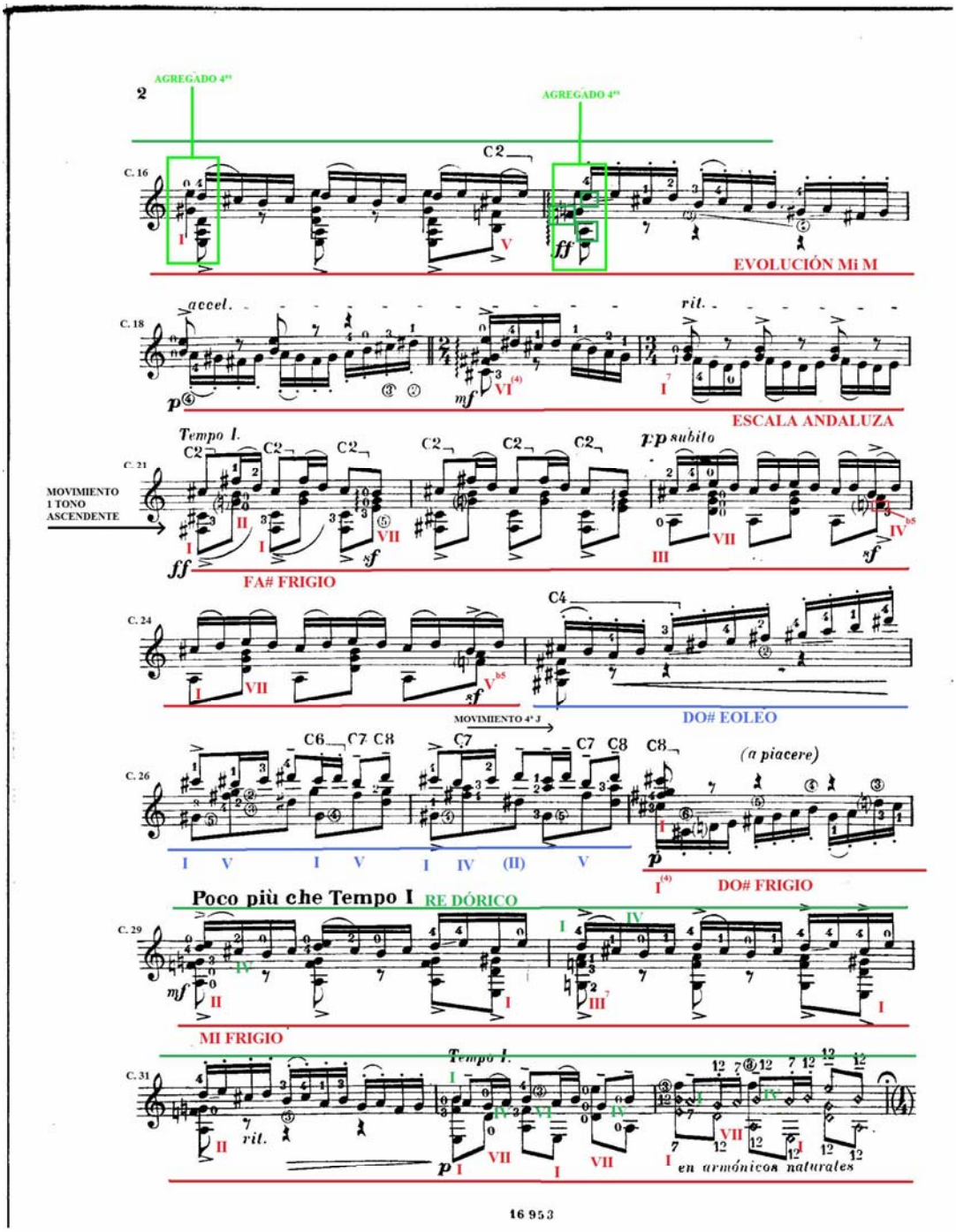
La utilización de polimodalidad y polirritmias unidas al tratamiento por capas muestran la influencia de Stravinsky en esta composición.

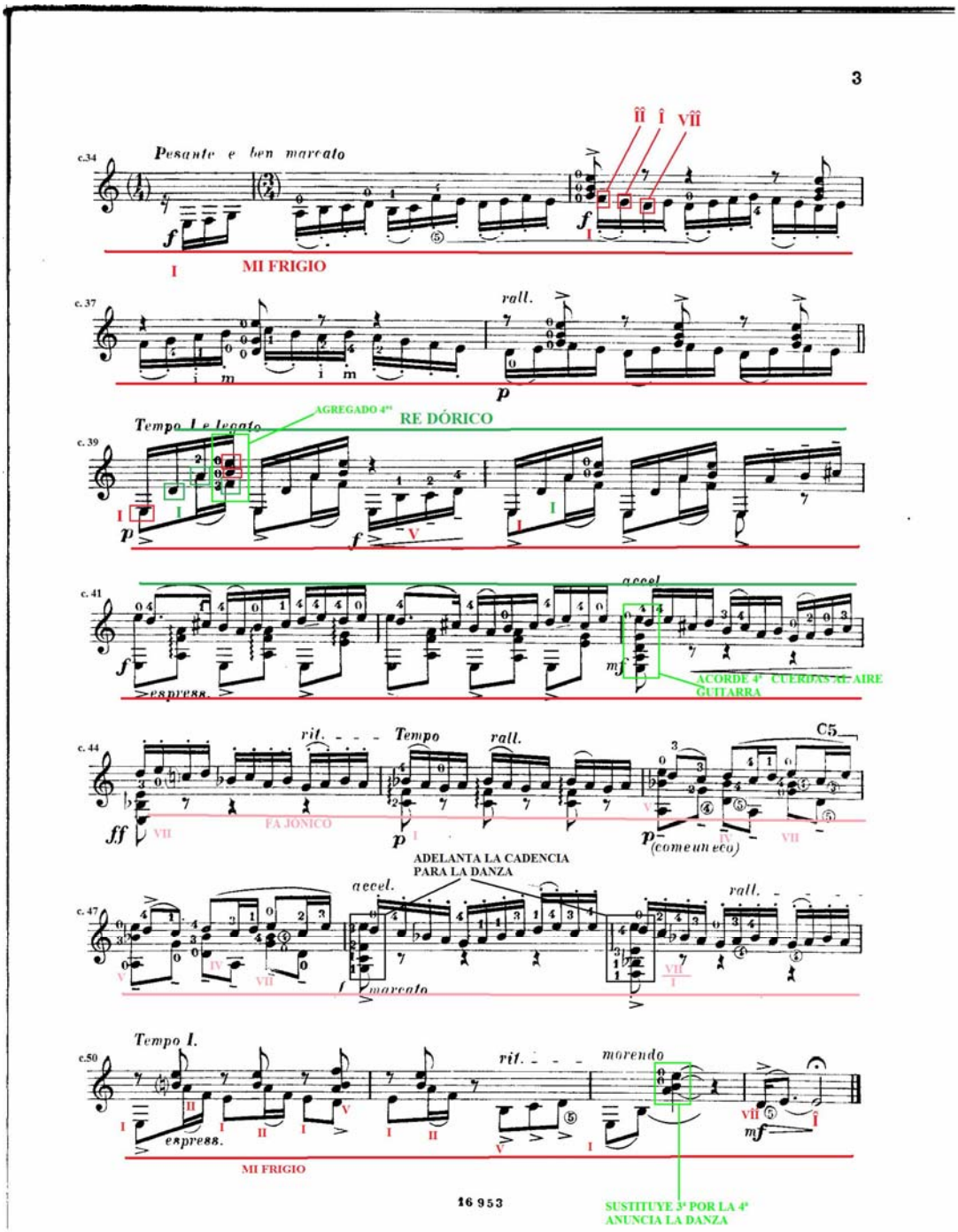
Esta pieza marca un cambio de estilo en el autor, la búsqueda de un lenguaje propio español unido al estilo neoclasicista. La influencia de la música de Falla es evidente, *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para Clave* del músico gaditano promueven un cambio de estética al neoclasicismo del que Bautista será partícipe.

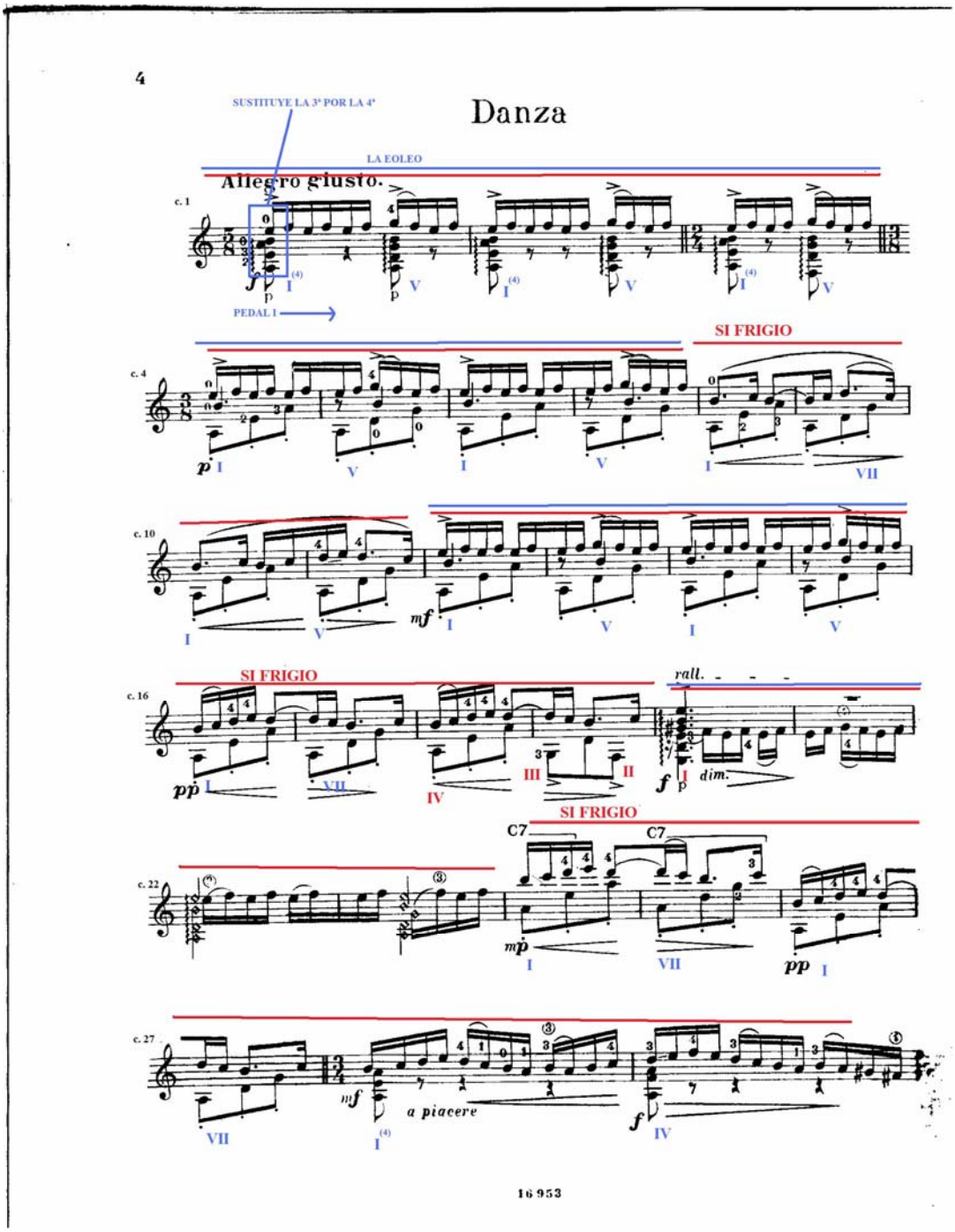
Este cambio está relacionado, a mi juicio, con el cambio de valores que supusieron *los felices 20*, la muerte de Debussy y la influencia del periodo neoclasicista de Stravinsky.

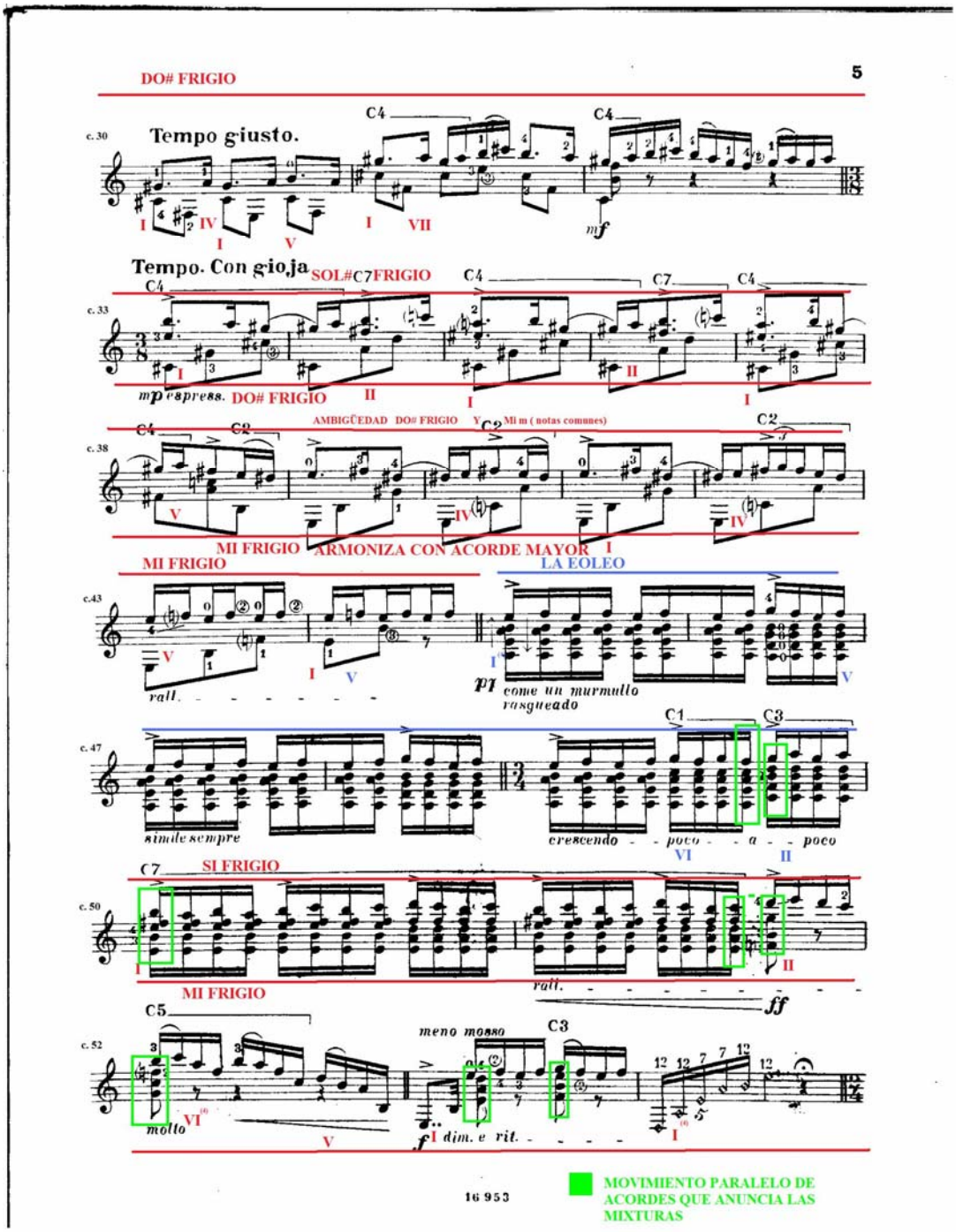
Las características de la guitarra favorecen esta estética ya que el instrumento no puede asumir grandes densidades. Esto obliga a profundizar en el lenguaje llegando a lo esencial desechando todo lo accesorio.

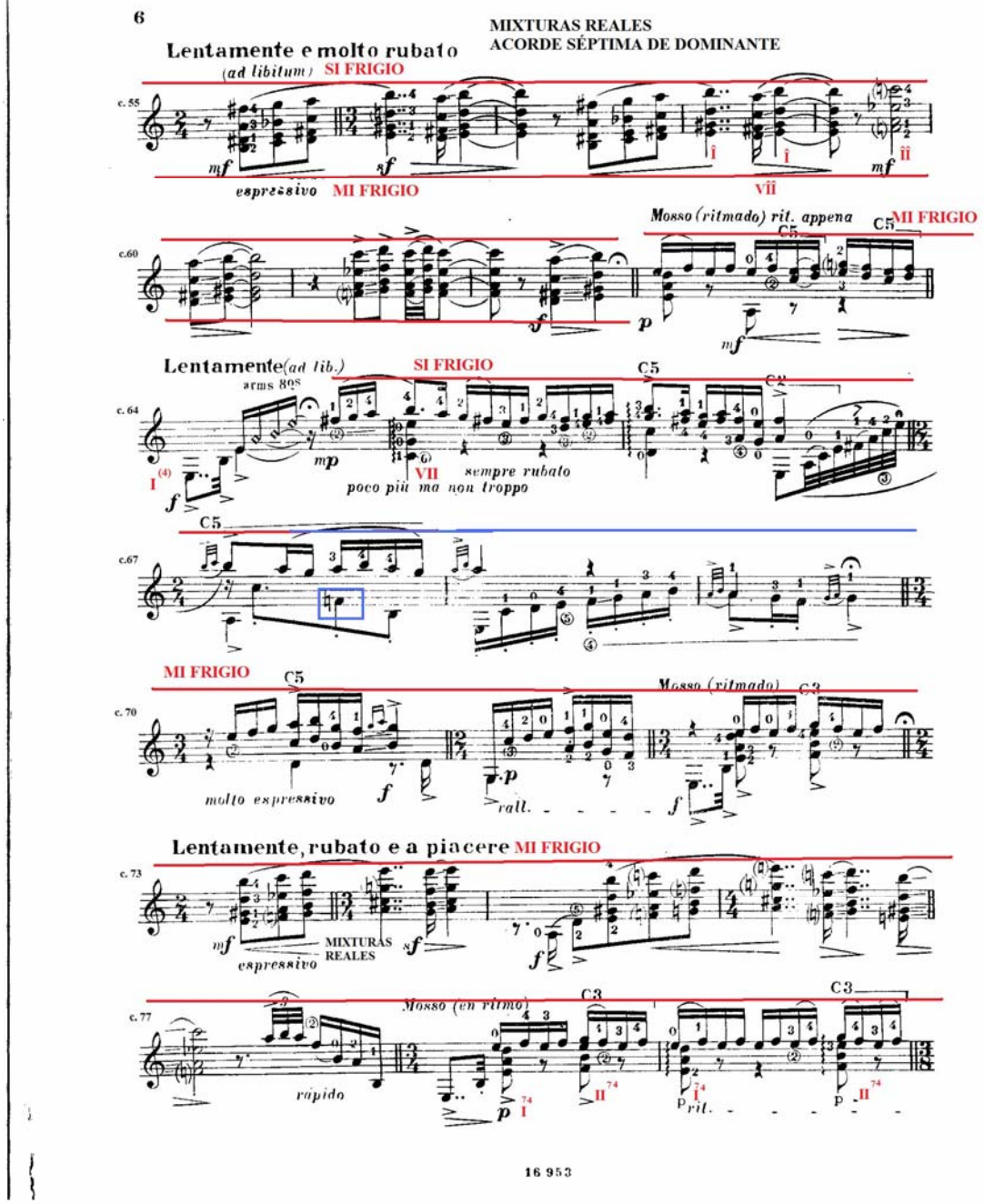

A Regino Sainz de la Maza
1
PRELUDIO Y DANZA
Preludio
Digitación de
R. SAINZ de la MAZA
JULIÁN BAUTISTA
Moderato e pesante.
MI FRIGIO
C.1
GUITARRA.
marcato
C.3
rit.
Tempo
RE DÓRICO
C.6
p legato
mf espress.
MI FRIGIO
FA JÓNICO
C.9
accel.
MOVIMIENTO CROMÁTICO DESCENDENTE
rit.
Tempo I.
rit
Tempo I.
MI FRIGIO
C.11
p come un eco
Poco più
RE DÓRICO
C2
C.14
MI FRIGIO
UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA - Editores.
Bilbao, Madrid, Barcelona, Valencia,
Santander, Alicante, Albacete y París.
16 953
AGREGADO 4ª
Copyright 1933 by Unión Musical Española.
Tous droits d'exécution et de reproduction
réservés pour tous pays.

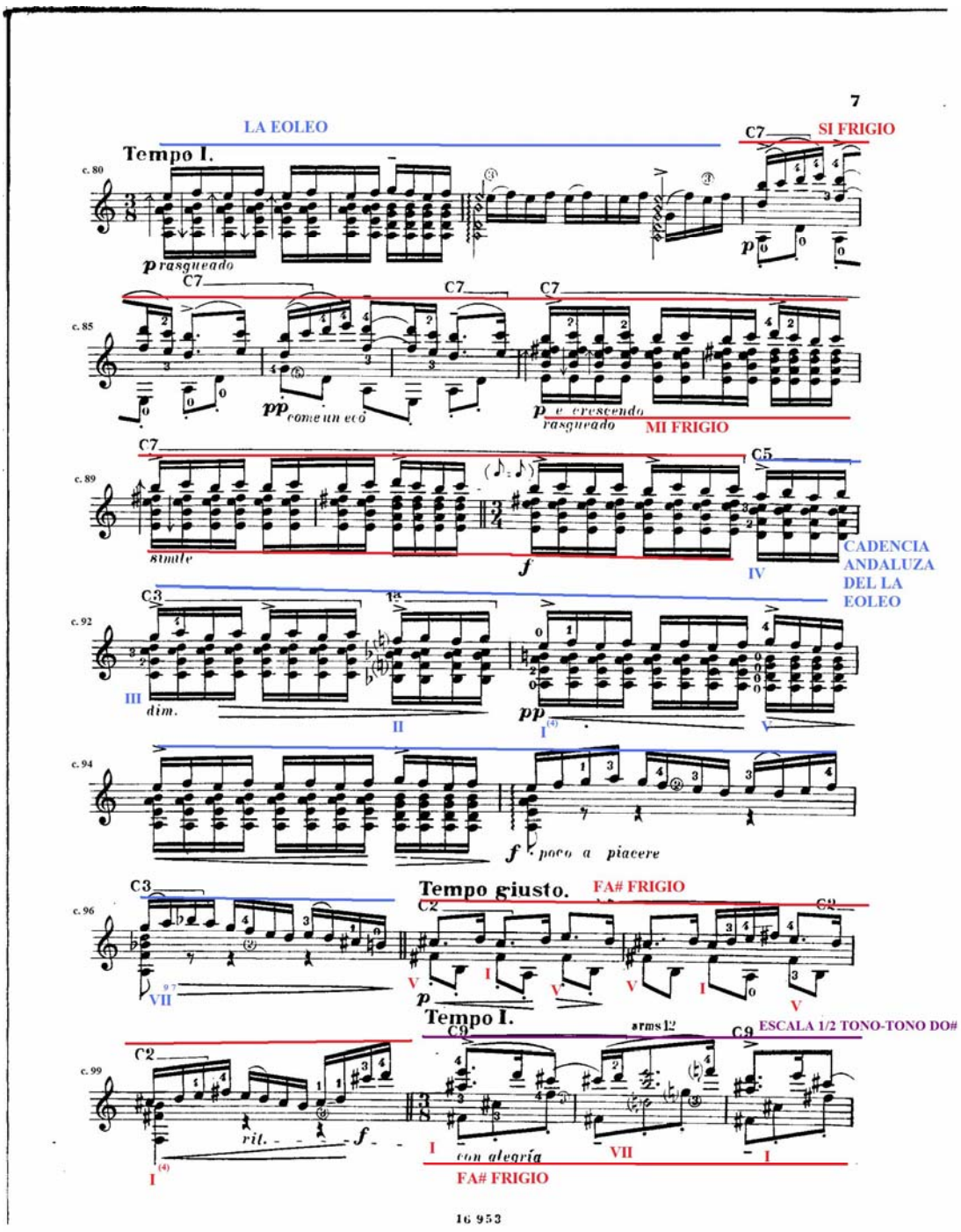

AGREGADO 4ª
AGREGADO 4ª
EVOLUCIÓN Mi M
ESCALA ANDALUZA
MOVIMIENTO 1 TONO ASCENDENTE
FA# FRIGIO
DO# EOLEO
MOVIMIENTO 4ª J
DO# FRIGIO
Poco più che Tempo I
RE DÓRICO
MI FRIGIO
en armónicos naturales
16 953

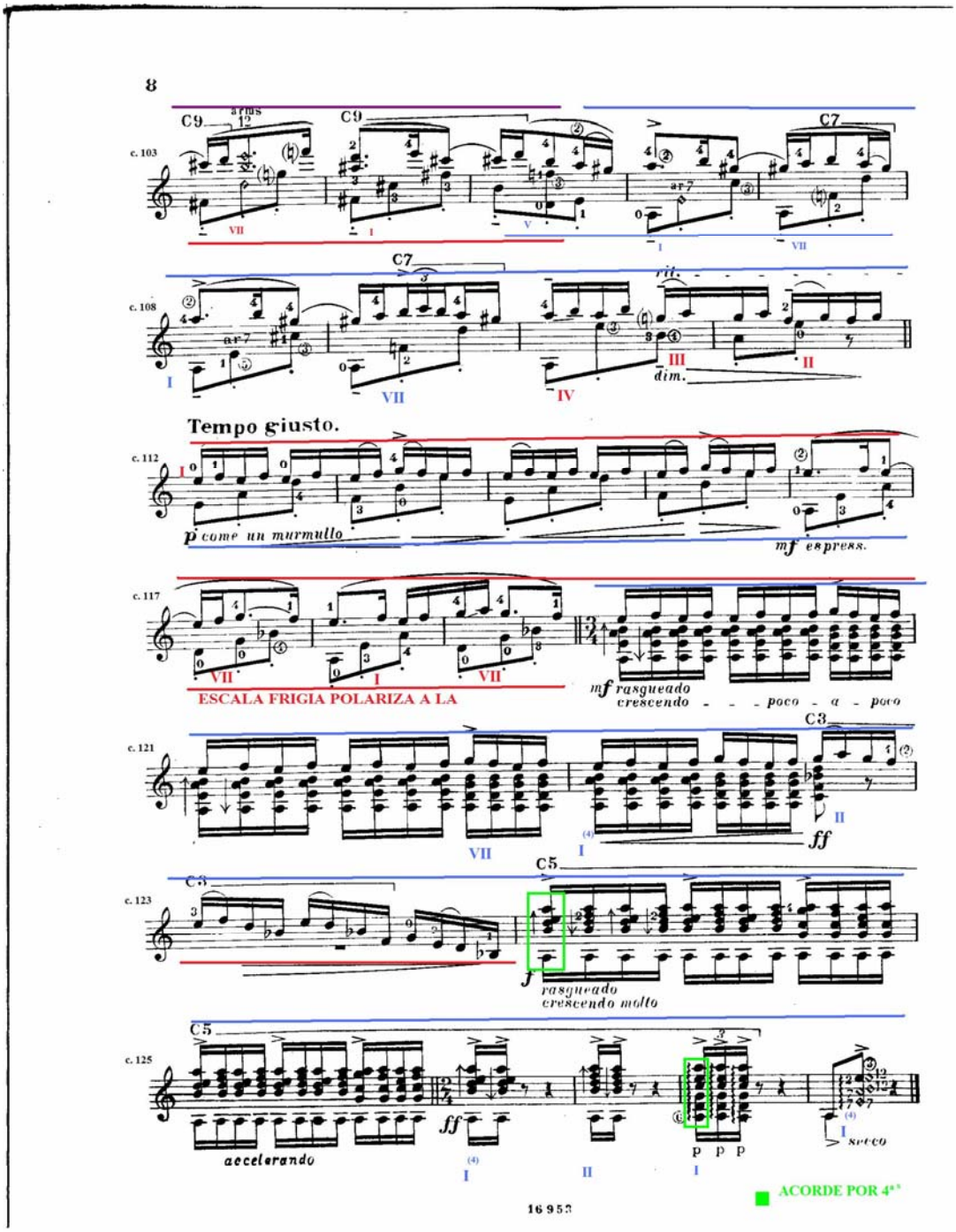

3
Pesante e ben marcato
MI FRIGIO
rall.
Tempo I e legato
AGREGADO 4ª
RE DÓRICO
accel.
ACORDE 4ª CUERDAS AL AIRE GUITARRA
rit.
Tempo
FA JÓNICO
C5
(come un eco)
ADELANTA LA CADENCIA PARA LA DANZA
marcato
Tempo I.
morendo
MI FRIGIO
16 953
SUSTITUYE 3ª POR LA 4ª ANUNCIA LA DANZA


4
Danza
SUSTITUYE LA 3ª POR LA 4ª
LA EOLEO
Allegro giusto.
PEDAL I
SI FRIGIO
SI FRIGIO
SI FRIGIO
rall.
dim.
a piacere
16 953


DO# FRIGIO
5
Tempo giusto.
Tempo. Con gioja
SOL#C7FRIGIO
DO# FRIGIO
AMBIGÜEDAD DO# FRIGIO Y Mi m (notas comunes)
MI FRIGIO ARMONIZA CON ACORDE MAYOR
MI FRIGIO
LA EOLEO
come un murmullo
rasgueado
simile sempre
crescendo
poco a poco
SI FRIGIO
MI FRIGIO
meno mosso
molto
dim. e rit.
16 953
MOVIMIENTO PARALELO DE ACORDES QUE ANUNCIA LAS MIXTURAS


6
MIXTURAS REALES
ACORDE SÉPTIMA DE DOMINANTE
Lentamente e molto rubato
(ad libitum) SI FRIGIO
espressivo MI FRIGIO
Mosso (ritmado) rit. appena
MI FRIGIO
Lentamente (ad lib.)
arms 80s
SI FRIGIO
sempre rubato
poco più ma non troppo
MI FRIGIO
molto espressivo
Mosso (ritmado)
rall.
Lentamente, rubato e a piacere MI FRIGIO
MIXTURAS REALES
Mosso (en ritmo)
rápido
rit.
16 953


7
LA EOLEO
C7
SI FRIGIO
Tempo I.
c. 80
p rasgueado
p
C7
C7
C7
c. 85
pp come un eco
p e cresendo
rasgueado
MI FRIGIO
C7
C5
c. 89
simile
f
IV
CADENCIA
ANDALUZA
DEL LA
EOLEO
C3
c. 92
III
dim.
II
pp
I
V
c. 94
f poco a piacere
C3
Tempo giusto.
FA# FRIGIO
C2
C2
c. 96
VII
V
I
V
p
V
V
I
V
Tempo I.
C9
arms 12
C9
ESCALA 1/2 TONO-TONO DO#
C2
c. 99
rit.
f
I
con alegría
VII
I
I
FA# FRIGIO
16 953


8
c. 103
C9
C9
C7
c. 108
C7
rit.
dim.
Tempo giusto.
c. 112
p come un murmullo
mf espress.
c. 117
ESCALA FRIGIA POLARIZA A LA
mf rasgueado
crescendo - - - poco - a - poco
c. 121
C3
ff
c. 123
C3
C5
f
rasgueado
crescendo molto
c. 125
C5
accelerando
ff
p p p
seco
ACORDE POR 4ª
16 953

VII – CONCLUSIONES

Preludio y Danza de Julián Bautista es una obra de una gran calidad musical que no forma parte del repertorio habitual de guitarra. Acontecimientos históricos y políticos relegaron la música de Julián Bautista al olvido en España. Es necesario recuperar esta música para que sea valorada en su justa medida.

En general toda la música del Grupo de los Ocho permanece en el olvido, esta generación de músicos junto a Manuel de Falla y el Grupo de Compositores Catalanes representan el nacionalismo de vanguardia en España.

Es necesario un mayor estudio y una mayor difusión de los mismos en relación a esta etapa de la música española. La perspectiva histórica resulta fundamental en este punto. La evolución de la música a finales del s. XIX proporciona las condiciones necesarias para que surja el nacionalismo de vanguardia.

Todo un movimiento de regeneración cultural en la segunda mitad del s.XIX verá sus frutos al inicio del s. XX.

Hay que destacar la figura de Felipe Pedrell que sin haber conseguido grandes logros en sus composiciones va a ser de vital importancia en esta corriente estética. Con sus planteamientos y su magisterio sienta las bases de las que partirán una generación de alumnos, especialmente Manuel de Falla y Roberto Gerhard.

De la misma manera, en la evolución del repertorio guitarrístico Francisco Tárrega ocupa un lugar fundamental. A su preocupación por la ampliación del repertorio hay que añadir que será el maestro de una generación de guitarristas protagonistas de este "renacimiento" de la guitarra.

Todos los miembros del Grupo de los Ocho escribieron música para guitarra, este hecho tan poco común no está siendo tenido en cuanta por los guitarristas, que en raras ocasiones incluyen este repertorio en sus conciertos.

En el nº 4 de la revista *Música* de Abril de 1938, José Castro Escudero con motivo de la edición de varias obras del Grupo de los Ocho por parte del Consejo Central de la Música, vaticinaba las dificultades de difusión de la música no editada: *"…música destinada a las preocupaciones de futuros musicólogos… …cosa de museo por no haber alcanzado a tiempo la necesaria expansión"*.[114]

Creemos, por todo ello, que urge el estudio de este repertorio. El presente trabajo pretende dar un pequeño paso adelante en el desarrollo de tan extensa y necesaria tarea.

[114] Castro Escudero, J. : *"Las ediciones del Consejo Central de la Música" Revista Música nº 4,* Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona, Abril,1938. pp. 40-43. También en *op. cit.* (Persia, J. de: 2004 p.57)

AGRADECIMIENTOS:

Alicia Díaz-de la Fuente

Leopoldo Neri de Caso

María Luz González Peña

VIII – BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, M. *"Segovia-Ponce letters"* Columbus 1989, Editions Orpheé

BAUTISTA, J. *"Lo típico y la producción sinfónica" Revista Música nº 3, Año I* . Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Marzo 1938

CASARES RODICIO, E, *"Música y músicos en la Generación del 27"* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986.

CASARES RODICIO, E. *"La música española hasta 1939, o la restauración musical"* Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 261-322.

CASARES RODICIO, E. *"Bautista, Julián" Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

CASTRO, J.J. *"Los silencios de Bautista" Revista ARS* , nº 93, año XXII, Buenos Aires, 1961

CATALÁ, R. *"La guitarra en la generación del 27. Grandes obras desconocidas del repertorio guitarrístico"*. Booklet del C.D. Rafael Catalá, *Generación del 27*. (Eros Records, ECD 1010).

CHICANO, E. *"La guitarra, poética de un instrumento en la vida y obra de Palo Picasso"* La guitarra en la Historia vol. VII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1996.

CHRISTOFORIDIS, M. *"La guitarra en la obra y pensamiento de Manuel de Falla"*. IX Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. IX Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1998.

GINASTERA, A. *"El pensamiento de Julián Bautista" Revista ARS* , nº 93, año XXII, Buenos Aires, 1961.

GÓMEZ AMAT, C. *Historia de la música española. Vol 5 Siglo XIX,* , Ed: Alianza Música, Madrid 1984

GARCÍA MANZANO, J. *Gerardo Gombáu un músico para la historia* Ed Diputación de Salamanca, Salamanca 2004

GARCÍA MORILLO, R. *"Julián Bautista en la música española contemporánea" Colección de Ensayos nº6. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile 1950*
Completado y publicado posteriormente en la *Revista ARS*, nº 93, año XXII, Buenos Aires, 1961.

HALFFTER, R. *"Julián Bautista" Revista Música nº 1*, Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Enero 1938.

HOZ DE LA, I. "*Apuntes para las voces: Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza" Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

IGLESIAS, A. *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y final)* Ed: Banco Exterior, Madrid 1992

IZNAOLA, R. "Regino Sainz de la Maza: Una Guitarra para una Generación.", en *Cuadernos de Música*, vol. 1, No. 1. Madrid, 1982.

MARCO, T. *"Historia de la música española. Vol 6 Siglo XX*, Madrid 1983, Alianza Música.

MORÁN, A. *"Joaquín Turina a través de sus escritos"*. Madrid 1997, Alianza Música.

MOTTHE DE LA, D. *Armonía.*Barcelona. 1998, Idea Books. S.A.

NERI DE CASO, L. *"El repertorio inédito para guitarra del Grupo de los Ocho en la Generación del 27"* Revista de la Sociedad Española de la Guitarra *Roseta* nº 0 Diciembre 2007 Madrid

NERI DE CASO, L. *"Peacock-Pie (1923) para guitarra, de Ernesto Halffter"* Revista de la Sociedad Española de la Guitarra *Roseta* nº 3 Diciembre 2009 Madrid

PERSIA DE, J. *"La música en la residencia de estudiantes" "* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986

PERSIA DE, J. *"EL entorno guitarrístico de Manuel de Falla"*. VII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1996.

PERSIA DE, J: *Julián Bautista. Archivo Personal. Inventario* Ed: Biblioteca Nacional. Madrid 2004

PUJOL, E. *"Tárrega, ensayo biográfico"* Lisboa, 1960

RENAU, J. *"Misión del Consejo Central de la Música" Revista Música nº 1,* Ed: Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona Enero 1938

SOPEÑA, F. *"Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona". "* Ed. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Granada, 1986

SUÁREZ – PAJARES, J. *"Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27"*. VIII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VIII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1997.

WADE, G. *"Andrés Segovia: EL hombre y su música"*. V Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. V Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1994.

IX-ANEXOS

ANEXO I

Listado de obras para guitarra del Grupo de los Ocho y su ubicación actual

ERNESTO HALFFTER

Séreénade (estrenada en 1923). Primera de las tres piezas infantiles entregadas a Segovia, conocidas como Peacock-pie. Manuscrita, localizada por el musicólogo Javier Suárez Pajares, pronto verá su edición.

Concierto para guitarra y Orquesta . Ed. U.M.E. 1996

RODOLFO HALFFTER

***Giga* op. 3** (1928) Ed. Max Eschig, París 1934, reeditada en 1994 EMM

En la colección de Regino Sainz de la Maza aparece anunciada la edición de *Aria* [115], es posible que sea la misma obra que esta *Giga*, ya que ésta está dedicada a Regino Sainz de la Maza, aunque se editó a través de Emilio Pujol.

ROSA GARCÍA ASCOT

Española (en torno a los años 30). Ed. U.M.E. Madrid 1971

GUSTAVO PITTALUGA

Elegía homenaje para la tumba de Murnau Ed. U.M.E. Madrid, 1933.
Homenaje a Mateo Albéniz Ed. U.M.E. Madrid 1933.

[115] ANEXO VI

JULIÁN BAUTISTA

***Preludio y Danza* op. 10** (1928) Ed. U.M.E. Madrid, 1933

Canzoneta (1945) Tarantela para voces (tenor, barítono y coro), violín, violoncello, contrabajo, guitarra, acordeón, piano y percusión.
Manuscrita, se encuentra en la Biblioteca Nacional.

FERNANDO REMACHA

Preludio (1930)

Edición Crítica: Leopoldo Neri de Caso.
- Ed. Universidad Pública de Navarra. Pamplona 2010.
- Nueva Biblioteca de Música para Guitarra Regino Sainz de la Maza. Ed. Piles Valencia 2010

Son y Bailete (1955)

Edición crítica: Leopoldo Neri de Caso
- Nueva Biblioteca de Música para Guitarra Regino Sainz de la Maza. Ed. Piles Valencia 2010

Concierto para guitarra y orquesta (1956) Ed. U.M.E.

Reeditado Editorial de Música Española Contemporánea (E.M.E.C.) Madrid 1984.

SALVADOR BACARISSE

Concertino para guitarra (1952) Ed. Armónicas

Reeditado por José Manuel Fernández en Ed. Ópera Tres, Madrid 2001.

Música para voz guitarra y arpa:

Tres canciones anónimas s. XVI op. 85 (1953).

El Caballero de Olmedo op.39 nº2 (1962)

Soneto a dulcinea del Toboso op. 45b (1962?)

Tres cantarcillos op.78 nº2 (1962?)

El Delfín op. 78b nº 2 (1962)

Música para guitarra sola:

Pavana *Heraldos* op. 2b, nº3 (1930)

Edición crítica: Leopoldo Neri de Caso
- Nueva Biblioteca de Música para Guitarra Regino Sainz de la Maza. Ed. Piles Valencia 2009.

Petit Suite op. 57, (1950) Ed. Schott
Paspié op. 57 nº5 (1950) Ed. Schott
Romanza op. 72b (1952) Ed. Prats Editions.
Balada en Re m op. 82 (1953) Ed. Schott , Bruselas 1967
Impromptu op. 54 (1954) Perdida.
Tocata Wo 019 (1957) Perdida
Petit Suite op 120 (1960) Ed. Schott

Toda la música de Salvador Bacarisse, con los manuscritos que se conservan, están accesibles en su Archivo que se encuentra en la Fundación Juan March en Madrid.

JUAN JOSÉ MANTECÓN

Danza del Atardecer (Febrero 1930) Manuscrita, se encuentra en el archivo de la fundación Juan March.

ADOLFO SALAZAR

Romancillo (estrenado en 1923). Ed. Max Echig, París 1930.

ANEXO II

CATÁLOGO DE OBRAS CONCERTÍSTICAS DE JULIÁN BAUTISTA[116]

SONATA PARA PIANO Y VIOLIN (1918-1920)

CUARTETO PARA CUERDAS (1918-1920)

CANCIONES SOBRE POESIAS DE BÉCQUER (1918-1920)

DOS IMPRESIONES SINFÓNICAS (1918-1920)

INTERIOR (1920)

LA FLUTE DE JADE (1921)

DOS CANCIONES (1921)

JUERGA y *SUITE DE DANZAS (1921)*

COLORES (1921-1922)

1er. CUARTETO DE CUERDAS (1922-1923)

SONATINA-TRIO (1924)

SEGUNDO CUARTETO DE CUERDAS (1926)

TRES PRELUDIOS JAPONESES (1927)

PRELUDIO Y DANZA (1928)

SUITE ALL'ANTICA (1932)

OBERTURA PARA UNA OPERA GROTESCA (1932)

ESTRAMBOTE (1933)

PRIMERA SONATA CONCERTATA A QUATTRO (1933-1934)

SONATA A TRES (1934-1936)

[116] Extraído de: PERSIA DE, JORGE: *Julián Bautista. Archivo Personal. Inventario* Ed: Biblioteca Nacional. Madrid 2004

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA (1934-1936)

DON PERLIMPLIN (1934-1936)

TRES CIUDADES (1937)

CAMINO DE LA FELICIDAD (1937-1938)

SECONDA SONATA CONCERTATA A QUATTRO (1938-1939)

FANTASIA ESPAÑOLA (1945)

CATRO POEMAS GALEGOS (1946)

SINFONÍA BREVE (1956)

ROMANCE DEL REY DON RODRIGO (1956)

SEGUNDA SINFONÍA "RICORDIANA" (1957)

TERCER CUARTETO DE CUERDAS (1958)

OTRAS OBRAS

AY PALOMITA
Tango: voz y piano.
Edición: Biblioteca Musical de Madrid, 1925.

LA DAMA DUENDE
Primera suite sinfónica para orquesta y coro mixto realizada en base a la música para el film homónimo. (Bs.As. 1944-1948). Partitura original en el Museo del Cine, Buenos Aires.
1) Introducción. 2) Nocturno. 3) Fiesta.

MÚSICA PARA CINE COMPUESTA POR JULIÁN BAUTISTA[117]

1. CANCION DE CUNA
Dirección: Gregorio Martinez Sierra
Libro: Gregorio Martínez Sierra

2. LA MAESTRITA DE LOS OBREROS
Dirección: Alberto de Zavalía
Libro: Edmundo D'Amicis

3. MI CIELO DE ANDALUCÍA
En colaboración con José María Palomo.
Dirección: Ricardo M. de Urgoiti
Libro: Agustín Remón, Salvador Valverde, Manuel Somovilla

4. CONCIERTO DE ALMAS
Dirección: Alberto de Zavalía
Libro: Alejandro Casona

5. TU ERES LA PAZ
Dirección: Gregorio Martínez Sierra
Libro: Gregorio Martínez Sierra

6. CENIZA AL VIENTO
Dirección: Luis Saslavsky
Libro: Alejandro Casona y Homero Manzi

7. CUANDO FLOREZCA EL NARANJO
Premio 1943 de la A.A.C.C.A.
Dirección: Alberto de Zavalía
Libro: Alejandro Casona

8. JUVENILIA
Dirección: Augusto César Vatteone
Libro: Miguel Cané
Música: Julián Bautista y Roberto García Morillo

9. LOS HOMBRES LAS PREFIEREN VIUDAS
Dirección: Gregorio Martínez Sierra
Libro: Gregorio Martínez Sierra

10. CASA DE MUÑECAS
Dirección: Ernesto Arancibia
Libro: Enrique Ibsen

11. UN ATARDECER DE AMOR
Dirección: Rogelio Geissmann

12. NUESTRA NATACHA
Dirección: Julio Saraceni
Libro: Alejandro Casona

13. CUANDO LA PRIMAVERA SE EQUIVOCA
Premio 1944 de la Academia de Artes y Ciencias
Cinematográficas de la Argentina.
Dirección:Mario Soffici
Libro: Enrique Sixto y Román Gómez Masía

14. LA DAMA DUENDE
Premio 1945 de la Asociación de Cronistas
Cinematográficos de la Argentina
Dirección: Luis Saslavsky
Libro: Pedro Calderón de la Barca

[117] Extraído de: PERSIA DE, JORGE: *Julián Bautista. Archivo Personal. Inventario* Ed: Biblioteca Nacional. Madrid 2004

15. ALLA EN EL SETENTA Y TANTOS…
Dirección: Francisco Mugica
Libro: Tulio Demicheli, Manuel Agromayor, Alfredo de la Guardia

16. INSPIRACION
Dirección: Jorge Jantus y Enrique Cahen Salaverry.
Libro: Alfredo de la Guardia y Manuel Agromayor, sobre la vida de Frank Schubert.

17. EL GRAN AMOR DE BÉCQUER
Sobre la vida del poeta Gustavo Adolfo Bécquer
Dirección: Alberto de Zavalía
Libro: Rafael Alberti y María Teresa León

18. CELOS
Premio 1946 de la A.A.C.C.A.
Dirección: Mario Soffici

19. MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO
Premio 1947 de la A.A.C.C.A.
Dirección: Ernesto Arancibia

20. MARÍA DE LOS ÁNGELES
Dirección: Ernesto Arancibia
Libro: Virginia L. Carreño y Constanza de Meneses
Adaptación: Emilio Villalba Welsh

21. POR ELLOS… TODO
Dirección: Carlos Schlieper
Libro: Sixto ixto Ríos y Carlos Olivari

22. APENAS UN DELINCUENTE
Dirección:Hugo Fregonese
Libro: Chas de Cruz y Hugo Fregonese

23. FASCINACION
Dirección: Carlos Schlieper
Libro: Sixto Sixto Ríos y Carlos Olivari

24. LA BARCA SIN PESCADOR
Premio 1951 de la A.A.C.C.A.
Dirección: Mario Soffici
Libro: Alejandro Casona

25. SUBURBIO
Temas de Sebastián Piana.
Dirección: León Klimovsky Libro: Ulises Petit de Murat

26. LOS ARBOLES MUEREN DE PIE
Dirección: Carlos Schlieper
Libro: Alejandro Casona

27. EL PENDIENTE
Dirección: León Klimovsky
Supervisión: Mario Soffici
Libro: William Irish

28. SI MUERO ANTES DE DESPERTAR
Dirección: Carlos Hugo Christensen
Libro: William Irish
Adaptación: Alejandro Casona

29. NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA
Dirección: Carlos Hugo Christensen
Libro: William Irish
Adaptación: Alejandro Casona

30. DESHONRA
Dirección: Daniel Tinayre
Libro: Emilio Villalba Welsh – Verbitsky – Tinayre

31. UN ANGEL SIN PUDOR
Dirección: Carlos Hugo Christensen
Libro: André Puget
Adaptación: Alejandro Casona

32. LA PASION DESNUDA
Dirección: Luis César Amadori
Libro: Gabriel Peña

33. ARMIÑO NEGRO
Dirección: Carlos Hugo Christensen
Libro: Rafael ixto bu

34. EL CURA LORENZO
Premio 1954 de la A.A.C.C.A.Dirección: Augusto César Vatteone
Libro: Ernesto L. Castro y Osvaldo Falabella

35. PAJAROS DE CRISTAL
Dirección: Ernesto Arancibia
Libro: W. Eisen y Ernesto Arancibia

36. BACARÁ (Bacarat)
Dirección: ixt Land
Libro: Emilio Villalba Welsh

37. LA DAMA DEL MILLÓN
Dirección: Enrique Cahen Salaberry
Del libro "Veinte metros de amor" de Abel Santa Cruz

A.A.C.C.A. = Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina.

MÚSICA PARA TEATRO ESCRITA POR JULIÁN BAUTISTA

LA CARROZA DEL VIRREY
Música para la obra teatral de Próspero Merimée (sainete en un acto)
Traducción: Alberto Zavalía
Composición: Agosto 1956

DOÑA INÉS DE PORTUGAL
Comentarios musicales para la comedia dramática de Alejandro Casona.
Composición: 08-03-1955

LA FRUTA MORDIDA
Partitura para orquesta
Composición: finalizada el 23-02-1945

HISTORIA DE UN CUADRO
Film corto sobre la pintura de Pridiliano Pueyrredón.

PUPILA AL VIENTO
Dirección: Enrico de Grass
Con "palabras rítmicas" de Rafael Alberti.
Composición: del 27-10 al 05-11-1949

EL EMBRUJO DE SEVILLA
1931.
Partitura no localizada.

LA MIRLA BLANCA

LA MOLINERA DE ARCOS
Obra de teatro de Alejandro Casona.
Escenografía de Gori Muñoz.
Estrenada el 19-07-1947 en el Teatro Argentino en Buenos Aires.

TODO POR NADA

OTRAS PIEZAS MUSICALES PARA CINE Y TEATRO

12 “FOX TROT”
Para pequeña banda de jazz con piano.

CANCIÓN Y DANZA
Para soprano y orquesta.
Composición: diciembre 1942.

CANZONETA (tipo tarantela)
Para acordeón, guitarra, percusión, violines, violoncello, contrabajo, canto y piano.

FIESTA
Para coro Mixto y cuerdas.

LA GUARDA CUIDADOSA
Para un homenaje a Cervantes.
“Homenaje de la España Leal, organizado por la Agrupación de Intelectuales Democráticos Españoles”. Realizado en el teatro Politeama en 1947 con tres entremeses cervantinos y una obra de Alejandro Casona.

MINUETTO
Para varios instrumentos sin especificar.

PAVANA Y SEVILLANAS
Pavana (piano)
Sevillanas (canto y piano o guitarra)

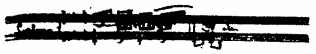
EL VIEJO CELOSO (“Baile y cantos finales”)
Coro mixto, flauta, viola, guitarras y clavecín.
Composición: 1947.

ANEXO III
MANIFIESTO DEL GRUPO DE LOS OCHO
Revista *Ritmo* nº 27 (Diciembre 1930)

Diciembre 1930 y 15.1.1931 RITMO Nos 27 y 28 5

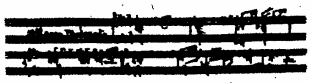
gira fina, injustamente olvidada por los pianistas y llamada a resurgir por sus cualidades de una excelencia y originalidad no superadas en nuestra producción pianística.

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS



Ejemplo quinto: Precioso giro cadencial sobre el tema primero de la primera parte.

SOLEDADES (Homenaje a Góngora).



Ejemplo sexto: Melodía de aire libre y de sol conducida por un espléndido curso armónico. (Hemos copiado el canto en el primer pentagrama del piano para ocupar menos espacio en la reproducción.)

C. M. P.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE CONCIERTOS

Un concurso interesante para concertistas noveles

La Asociación Nacional de Conciertos nos envía, con ruego de publicación, la siguiente nota:

«Con el propósito de ir realizando esta Asociación los objetivos de su programa, fué aprobada por la Junta directiva, a propuesta de su presidente, una proposición encaminada a satisfacer el proteccionismo a los instrumentistas músicos *españoles e hispano-americanos, que,* siendo noveles, *tengan méritos prometedores de alcanzar un puesto destacado en el cultivo del divino arte. Al par resolverá el pavoroso problema que para muchos de ellos representa el calvario de su presentación al público filarmónico, pues, actualmente, de lograrla, suele depender de diversos factores ajenos en gran parte a la valoración artística del presentado. Sea esta la que conceda* el derecho *a obtenerla, no el favor, la influencia o el dinero.*

Tal acuerdo, simpático y alentador, dará una nota de originalidad a los conciertos de esta Asociación, al figurar en todos ellos, si posible fuera, una parte reservada a la presentación del «Concertista novel». Y para cumplirlo anuncia por conducto de la preciada revista RITMO, *y con carácter permanente, un* Concurso de Concertistas Noveles, *al que estos podrán acudir, desde hoy y en lo sucesivo, sometiéndose a las siguientes formalidades:*

1.ª Lo solicitarán en instancia en la que se expresará el nombre, edad, naturaleza y domicilio del aspirante.

2.ª A la instancia acompañará una fotografía del interesado y una lista de las obras musicales españolas *que esté dispuesto a ejecutar; y*

3.ª Se acompañará también el historial de sus estudios oficiales y de las actuaciones artísticas, no oficiales, que hubiera efectuado.

El envío de la solicitud y documentos reseñados puede hacerse, bien a la revista musical RITMO, *calle del Reloj, núms. 2 y 4 principal derecha, o al domicilio del Sr. Presidente de la Asociación Nacional de Conciertos, doctor Ballesteros, calle de Fuencarral, número 138.*

No es condición indispensable ser socio de la Asociación Nacional de Conciertos para tomar parte en este Concurso.

Un comité debidamente asesorado, determinará mensualmente *los concursantes que merezcan los honores de ser presentados y se solicitará de la revista* RITMO *la publicación de sus nombres y de sus fotografías respectivas. ¡Huelgan las recomendaciones!* Unicamente *serán atendidos los méritos justificados en los documentos que se presenten».*

Con mucho gusto publicamos la nota que antecede que refleja en gran parte los principios fundamentales que defiende RITMO *desde el primer día de su existencia. Saben nuestros amigos de la Asociación Nacional de Conciertos que nuestras columnas están a su disposición para la campaña artística nacional que se propongan realizar y que, por lo tanto, acogeremos con satisfacción vivísima todas las notas informativas y gráficas que a la fraternal Asociación interesen.*

"MÚSICA MODERNA" Y JÓVENES MÚSICOS ESPAÑOLES

La Revista RITMO, *considerando de interés general la conferencia leída por Gustavo Pittaluga en la Residencia de Estudiantes en un acto simpático, tiene el gusto de darla a conocer a sus lectores.*

Cuando vuestro Presidente vino a invitarme a dar una conferencia-concierto, yo hallé en seguida, por lo menos, tres razones, tres, para no hablar de mí mismo; la primera, es que a mí mismo no se me ocurre nada sobre mí mismo. Si uno pudiera llegar a ser tan sereno, inteligente y serio autocrítico, llegaría uno a una de estas dos conclusiones: o a hacer música perfecta, o a tirar al cesto todo lo que se hace. Lo malo es que uno no sabe cómo se le ocurre la música, ni por qué, y no hay más que decidirse a darla, una vez hecha, todo lo trabajada que uno pueda, pero en el fondo, no sabiendo a ciencia cierta si es buena o mala. La segunda es porque si se me ocurriera algo sobre mí mismo, sería o ventajoso o desfavorable. Y como ustedes comprenden, yo no iba a subirme aquí a llamarme genio; pero tampoco valía la pena de hacerlo para decir que mi música era una estupidez. Y la tercera es que si no sé nada de mí mismo, sé, en cambio, que tengo unos amigos, y eso no sólo puedo, sino que debo decirlo, que hacen muy buena música. Y que la ocasión era magnífica para venir a decirlo aquí, entre vosotros, jóvenes como ellos y como yo—gracias a Dios—y reunirnos, no con el empaque y la lejanía de un concierto—vosotros soléis estar en el Paraíso y nosotros en el escenario, y, en medio, los melómanos pudientes, zona neutra—y reunirnos aquí, no un conferenciante y un auditorio—porque ni a mí me vais a tomar en serio como conferenciante, ni yo a vosotros como auditorio—, sino unas gentes que, ante todo, tienen una cualidad común: el ser jóvenes. Afortunadamente, en nosotros—en todos nosotros—, todavía se espera. Si los músicos a quienes vais a oír después han hecho ya obras con las que les bastaría para andar solos por la historia de la Música, son, sobre todo, las obras que todavía no han escrito, sus mejores obras.

Me interesa también que sepáis que voy a hablar de ellos como de mis amigos que son. Ni he venido a hablar de toda la joven generación española, ni me considero capaz de hacerlo. Hablar de la música joven en su totalidad, sería faena correspondiente al crítico o al historiador. Y yo ni soy crítico, ni historiador, ni puedo meterme a juzgar a mis contemporáneos. Pero, en cambio, puedo decir lo que hacen mis siete amigos, porque con ellos converso y dialogo todos los días. De tal modo, que nadie se sienta excluído. Si nuestro grupo no tuviera otras, tiene, al menos, la virtud del eclecticismo: cree en todo el mundo, y sabe que fuera de nosotros ocho, hay muchos otros compositores jóvenes que hacen muy buena música. Y cuantos más haya mejor para todos.

En realidad, no existe tal grupo: que nadie nos clasifique como creyentes en una misma Etética, única sola y verdadera, ni como ocho pedantes en posesión de la verdad. Cada cual marcha por su lado en el mundo y cada cual cree en su propia ver-

dad, con todo el respeto para la del compañero y para la de todo el mundo. Si a mí me parece muy bien la politonía del Salvador Bacarisse, a él le gusta también mucho mi concreción tonal (por el momento); ¿verdad Salvador?, y en lo único que todos participamos de la misma estética (y esto es lo que amenaza la integridad del grupo), es en nuestra idéntica admiración por Rosita. Artística y de la otra. El grupo no tiene más razón de existencia que la amistad diaria y la mutua estimación. Se trata de ocho amigos que, por casualidad, hacen música o (y esto es más curioso y más exacto), ocho músicos que, por casualidad, somos amigos.

Claro que, en el fondo, hay un punto de partida común, idéntico en los ocho. Haber nacido—unos con otros—dentro del siglo XX. Partiendo de ahí, uno se expresará de un modo y otro de otro—afortunadamente, y ese es el valor de las personalidades, y luego veréis cómo a ninguno se le puede confundir con el anterior o con el que sigue—; pero en toda la música que vais a oír no encontraréis sino eso, música joven, hecha, al parecer, sin esfuerzo, con alegría de aire libre, sin literatura, sin torturas estéticas, sin torturas pragmáticas: los viejos tratados prohiben muchas cosas; nosotros no nos privamos de nada, ni siquiera de los viejos tratados; si para nuestro goce son necesarias las séptimas o las segundas las emplearemos lo más y lo mejor que podamos; pero si la ocasión llega propicia, allí encontraréis el acorde perfecto, puesto con idéntico entusiasmo que la disonancia; y aún alguno de nosotros llega a más: emplea dos acordes perfectos a la vez. Que pertenezcan a tonalidades distintas es cosa secundaria, como lo es, en el fondo, toda cuestión técnica. La llamada «música moderna» no se coloca frente a nadie: se colóca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la Belleza. El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo; y para inventarlo tiene, como plataforma de la que servirse, toda la historia de la Música. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dió: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y todas ellas, aún las más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930.

No se crea, sin embargo, por eso, que el compositor acual hace caso omiso de cuanto significa disciplina. Por el contrario, jamás la técnica fué tan apreciada, ni tan bien conocida como hoy. Si se encuentra libre de trabas, en plena libertad para acometer su creación, se encuentra con la mayor responsabilidad: todo le sería permitido con tal de que el resultado sea bello; pero no la perdonaremos nada si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. Como no le perdonaríamos si fuera un conjunto de reglas sin contenido.

El compositor de hoy—el que verdaderamente tenga algo que decir, claro está—inventará todo y se creará su propia técnica. Pero una técnica al propio tiempo férrea y flexible. Una técnica en la que será tan inflexible consigo mismo como los viejos tratados pretendían serlo para con todo el orbe. Y tan libre al propio tiempo que jamás cese de ser inventada. No se conformará nunca con una fórmula, aunque esta fórmula haya sido descubierta por él mismo, sino que en su próxima obra seguirá avanzando por su propio camino y ampliará su técnica con nuevos hallazgos.

(Porque hay ya muchas fórmulas «modernas». Y nada tan pernicioso para lo auténticamente nuevo como esas fórmulas con las que hacen arte nuevo los falsarios).

Ahora bien: ¿cómo procede el innovador? ¿Por qué complicados procedimientos llega al descubrimiento de nuevas posibilidades? El artista no os lo podrá explicar; la invención de su técnica no será más que una consecuencia de la invención de su arte. Avanzará sin saber por qué; os lo podrá, acaso, explicar *a posteriori* (y si él no se molesta en hacerlo, saldrá en seguida un erudito que publicará un voluminoso tomo descubriéndoos el secreto proceso). Pero la verdad será que él ni siquiera ha pensado en descubrirlas. Se tropezará con ellas por instinto, por intuición.

Hay, en cambio, el caso del innovador consciente. Esto es, el que procede de un modo inteligente, intelectual. Este no es casi nunca el genio, y, a menudo, ni siquiera el gran músico. Pero, en cambio, ¡qué materiales aportará para ser luego aprovechados por el auténtico artista! Este innovador partirá de ese punto en que la Acústica y la Música coinciden. El uno buscará la escala de tonos enteros, otro tratará de llegar a dividir los sonidos perceptibles hasta las comas, aquél se fabricará los cuartos de tono, este otro hallará más razonable la división matemática en tercios, y, por fin, de aquí ha salido, y saldrá aún, gran parte del concepto de la Armonía contemporánea: serán los sonidos armónicos quienes den su ayuda a los nuevos descubrimientos aplicados. De ellos proceden todos los avances, desde la edad de piedra (que en la música vale tanto como antes de ayer), desde que Zarlino descubre todos los armónicos (los músicos anteriores se habían contentado con tres o cuatro) hasta el tratado de Schönberg.

¡Que no signifique esto desdén por la técnica! Sin ella no hay lenguaje posible para el músico. Y sin renovar ésta constantemente no hay lenguaje posible para el músico nuevo. Pero si no olvida jamás que lo importante en la Música es la música misma, no su vehículo de expresión. La cústica y la Música se encuentran en un punto. Tanto como procuren alejarse de ese punto, tanto como irán ganando la acústica y la música. Cuanto menos música, mejor acústica, y cuanto menos física, mejor música. El compositor de hoy debe olvidar tanto los viejos tratados como los nuevos, pero después de haberlos aprendido. La gran música no comienza a hacerse hasta haberse desprendido de las leyes a que la habían sometido los escolásticos y los canonistas. Sin embargo, un músico no podrá ser tal si ignora esas leyes y esos tratados; pero tampoco si después de aprendidos no los olvida. Decía Debussy (esto es una cita prestada), que cada vez que comenzaba una obra tenía la sensación de ignorarlo todo. La ciencia infusa metida en la cabeza, no basta para hacer música. Es más, probablemente incapacita para hacerla. Aparte de que el hombre que tiene tiempo, y, sobre todo, hígado para empollarse esa ciencia infusa, es porque, personalmente, no tiene nada que decir.

En cuanto a la auténtica renovación, a la auténtica juventud, no buscarla por ese camino. No está por ahí. Ese no es sino su lenguaje, un lenguaje agrio, de chicos que se divierten. Su verdad, si es que la poseen, es más honda, más profunda, una verdad sin contaminación, llena de admiraciones y de fobias, en el pasado y en el presente; admiraciones y fobias instintivas, irrazonadas, intuitivas. Hacer música, éste es el único propósito y hacerla, sobre todo, antes que nada por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y, para ello, utilizar los medios que se crean mejores: la estridencia o el almíbar, o los dos juntos, si es preciso.

Todos nosotros amamos la música, toda la música, sin más condiciones

que una: que nos guste. Hacer profesión de fe estética es una decisión demasiado grave para mí; sólo se puede hacer procediendo por modo simpático. Las mujeres: nos gustan todas, menos las feas; la música toda es buena si nos agrada. Por mi parte, yo descubro cada día una nueva: ayer fué la música admirable de Liszt y mañana será...

Música, avidez de música. Pero de música auténtica, sin otro valor que éste: musicalidad. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin *golpes del destino*, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaros a temblar: le salen los truculentos argumentos de las sintonías de mi tocayo Gustav Mahler). Yo no sé lo que hay que hacer, pero sí sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no (y esto es muy personal), no emplear jamás un acorde de séptima disminuída. ¿Qué es, pues, lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera lo sabe!, claro que en esa misma ignorancia está el verdadero valor, que es, en arte, la inconsciencia. No me preguntéis lo que creo que debe ser la Música, porque, probablemente, no os lo podré decir. Nosotros hacemos ésta que vais a oír dentro de un momento. Pero ¡vaya usted a saber quién está en posesión de la verdad!

Y ahora conviene aclarar dos cosas: primero, el término *música moderna*. Después, una advertencia sobre esta *música moderna*. *Música moderna* vale tanto como no decir nada. *Moderno* fué en su tiempo Beethoven (y si oyérais por ejemplo sus últimos cuartetos, veríais lo *moderno* que sigue siendo hoy), y tan *moderno* fué, que para las gentes del tipo de las que hoy le aman por encima de todas las cosas, Beethoven fué tan monstruo como hoy les parece a ellos Stravinsky. *Música moderna* es un tecnicismo tan vago, por lo menos, como antipática es la palabreja vanguardista. Pero, en fin, como no es cosa de proponer, como haría Charles Widor, la reunión de un Congreso internacional, nos resignaremos al apelativo hasta que los *modernos* de dentro de medio siglo nos arrinconen—yo así lo espero, para bien de la evolución—, con un nombre más concreto.

En cuanto a la *música moderna* misma, se ha producido un hecho sobre el que creo que no sería inútil insistir. Hace unos años, por razones políticas, para conseguir el triunfo público de las nuevas tendencias, era preciso emplear argumentos a rajatabla, era necesario, como medida higiénica, afirmar que toda la música anterior a 1900 era una estupidez como argumento contundente para imponer un arte que era rechazado por los auditorios como un insulto personal. A un pateo a Ravel se contestaba pateando a Schumann, por ejemplo. Al grito de «*mueran los nuevos*» —que era algo parecido al «*Vivan las caenas*»—, se contestaba con el de «*Mueran los viejos*». Hoy las cosas han cambiado mucho, y por reacción se ha formado un tipo de espectador entusiasta de todo lo que, de antemano, se le da como *moderno*. A este espectador, receptor admirable de las nuevas tendencias, conviene hoy, sin embargo, darle el alerta y hacerle ver que, por encima de todo, la música moderna, como todas las músicas, puede ser buena y mala. Cuando la música se aleja más del *realismo*, por decirlo así, tanto más difícil se hace, para el auditor, la formulación de un juicio sobre ella. El hecho de traer el espíritu vital de la renovación, de un nuevo aire respirado a pulmón lleno, merece, sólo por eso, el entusiasmo. Pero ¡desconfiad de las imitaciones! El arte de hoy, por su mismo alejamiento del realismo, por decirlo así, tanto más difícil se hace para el auditor la formulación de un juicio sobre ella. El hecho de traer en el espíritu vital de la renovación de un nuevo aire respirado a pulmón lleno, merece sólo por eso el entusiasmo. Pero ¡desconfiad de las imitaciones! El arte de hoy, por su mismo alejamiento del *realismo*, a la sombra de la falta de término de comparación, es más fácil de imitar que el del pasado. En pintura esto es más claro: un Cardenal académico tenía necesariamente que ser un Cardenal; y para saber si verdaderamente estaba bien imitado, no había sino compararlo con otro Cardenal de verdad. Pero, hoy, un Cardenal puede ser la «Sota de Bastos». Y lo difícil será para el espectador profano descubrir si el cuadro es bueno o no. Descubrir si realmente aquella «Sota de Bastos» merece ser un Cardenal o podría ser muy bien el «chico del esquilador». Alerta, pues. Nada puede hacer tanto daño al auténtico arte nuevo como el contrabando de arte nuevo. ¡Desconfiad de las imitaciones!

GUSTAVO PITTALUGA

(*Continuará.*)

GLOSAS A UN HOMENAJE

FRANCISCO PUJOL

Si Barcelona sigue con interés el movimiento musical madrileño, apenas se da una reciprocidad en sentido inverso, sino excepcionalmente. Por eso en Castilla apenas son conocidos los músicos catalanes contemporáneos que desde algunos lustros a esta parte alimentan con sus obras una producción cada vez más interesante y copiosa.

Y entre estos músicos catalanes quiero destacar hoy uno, del cual ya se ha ocupado RITMO con motivo de sus informaciones sobre la actividad del «Orfeó Catalá», de Barcelona: su subdirector, el maestro Francisco Pujol. Siempre es oportuno hablar de este artista y de su obra; pero en estas semanas lo es más aún, si se considera que los Orfeones catalanes le han tributado un homenaje y que con tal motivo se organizó en el Palacio de la Música Catalana un concierto integrado por obras de dicho compositor, en cuya interpretación tomaron parte el «Orfeó Catalá», la «Cobla Barcelona» y varios solistas, entre los cuales resalta la famosa liederista Mercedes Plantada.

Dividida esta sesión musical en tres partes, la primera comprende música instrumental para «cobla», que presentaba tres especies: glosas a canciones populares, una sardana de libre invención sobre un substractum folklórico y una serenata original. La segunda incluye buen número de canciones para solo con acompañamiento pianístico. La parte final abarca varias canciones populares armonizadas para coro, una «Cantata de Navidad», para coro con acompañamiento de órgano y piano, y, como conclusión, un breve poema titulado «San Jorge triunfante», para coro con acompañamiento de «cobla».

La somera enunciación de estos títulos, de estas masas de intérpretes y de estas combinaciones vocales-instrumentales, constituirán una revelación de un mundo nuevo para aquellos que no ven más allá de la vida filarmónica madrileña y que se entusiasman con cualquier nuevo o viejo director que toca cualquier obra nueva o vieja (viejas son algunas que nacieron en el último quinquenio, y nuevas siguen siendo otras que caye-

Continuación del manifiesto publicado en la revista *Ritmo* nº 28 (15/01/1931)

terarios y plásticos, en el Palacio de la Música, por la orquesta Lassalle. Entonces no pude oirla. He oído una parte de ella, últimamente, en el concierto dirigido por Halffter, y me pareció la obra tal vez más lograda de Bacarisse, en la cual los propósitos se realizan plenamente y bellamente. La marcha fúnebre *es un trozo perfecto de música burlesca, con un fondo imitativo y popular de plañideras. Una música llena de gracia, de dinamismo y de plasticidad, que recogería perfectamente un teatro de marionetas, con su figuración humana y su esencia, no disimulada, de muñecos de madera y de trapo.*

Esto es todo mi balance. Acaso no haya un saldo muy favorable. No importa gran cosa. A pesar de todo, la música española sigue por buenos caminos de triunfo.»

MÚSICA MODERNA Y JÓVENES MÚSICOS ESPAÑOLES (1)

(CONTINUACIÓN)

Y ahora permitidme que, por fin, os presente a mis siete amigos. Yo os los iré presentando, lo mejor que pueda, por el orden en que aparecen en el programa—el socorrido orden alfabético—. Pero no creáis que es un orden espontáneo. Para ponernos de acuerdo decidimos primero que sería por orden de importancia. Naturalmente, vinimos a las manos. Se decidió después echarlo a cara o cruz, pero como el primer duro desapareció, no pudimos llegar al final. Pensamos hacerlo por edades: no hubo manera de ponerse de acuerdo. Hasta que encontramos el admirable orden alfabético. Solo que yo lo cambiaré en un caso y sólo hablaré de Rosita en el puesto de honor, no por su calidad femenina entre estos bigardos, sino porque, positivamente, es lo más interesante. Pero, no anticipemos. En su debido lugar tendrá lo que la corresponde. Probablemente, menos de lo que le corresponde.

Salvador Bacarisse constituye físicamente con Rodolfo Halffter, la pareja Stan Laurel-Oliver Hardy. Todo lo que hay de alegre, de al parecer despreocupación, de sinceridad, de hacer el capricho por el placer de hacerlo es en Bacarisse más patente que en nadie. Su politonalismo, cuyo término por sí solo asusta y hace aparecer en seguida, ante el conjuro de esta palabra complejidades, preocupaciones, rebuscamientos, largas vigilias en busca de lo interesante, es en Bacarisse la demostración más clara de su auténtica juventud en arte. El politonalismo de Bacarisse es juego puro. No hay en él gestación ni larga meditación. De pronto, un día se le ocurrió divertirse en escribir en dos tonalidades. Y salió el *concertino* que vais a ofr. Todo lo que haya de diversión en esta música joven está en S. Bacarisse claro como un cristal. Si en Bacarisse esta música joven es más agria es porque n este corro de chicos que se divierten Bacarisse es el que más grita o, por lo menos, el que grita con más descaro. El mismo ha dicho recientemente:

«Los niños no gritan solamente para molestar a sus papás, y si todos los compositores «nuevos» no están ya personalmente en edad de manifestar su vitalidad gritando, saltando y pataleando, es muy probable que su música no sienta todavía la necesidad de comportarse correctamente en sociedad y ojalá tarde mucho en sentirla. La «formalidad» encubre muchas veces dolores de estómago, reuma, viejos trajes raídos y arrugados que sólo sientan bien todavía no haciendo movimientos violentos.»

Vais a ofr después uno de los números de la Suite de piano «Colores», de Julián Bautista. Julián Bautista está ahora en París haciendo música por metros para un «film» sonoro. Julián Bautista es el hombre que menos sospecharían después de ofr este *color*. Su color vital, personal, es lo más lejano a las suaves tintas, a las claras cascadas de sonoridad que oiréis en un color musical. Julián Bautista habla lo mismo que Julián el cajista de imprenta. Oyendo un s acento del más puro Lavapiés, su color es más bien un amarillo camiseta. Pero no a un casticismo, sino a un casticismo de señorito de Madrid, que emplease, como rebuscamiento de personal distinción unos hablares de señorito del Lavapiés. Julián Bautista os habrá encubierto muchos idilios en el Palacio de la Música. Y esa vocación suya por llenar de música la oscuridad, le ha interrumpido su continuidad en la composición. Este *color* no os mostrará más que una de sus facetas. Si oyérais, por ejemplo, un *Preludio y Danza* para la guitarra, tendríais un aspecto de Bautista más cercano a su color vital. Pero no muy lejos del otro tampoco. La música de Bautista, por más que se acerque a Lavapiés, lo hace siempre en co El se baja un momento, da un p a la orilla del río, recoge lo que le teresa y vuelve a alejarse en su che, sin haberse manchado los z tos y llevándose solo, impregnada la ropa, un lejano olorcillo de c rros y aguardiente. Que, al ofre roslo, apenas podréis distinguir, simulados por l'origan de Coty que él se perfuma personalmente.

Es inútil que os presente a Ernes Halffter. El mismo lo ha hecho ha mucho tiempo, y rompiendo a cuer limpio, sin necesidad de chambel nes anunciadores, con el gesto imp rativo, con el aplomo de quien se sie te en su sitio, de quien se sabe ac tado e invitado de antemano. Ernes to Halffter no necesita presentación El solo se ha presentado y otros, a tes y mejor que yo, os han explicad su arte.

Sin embargo, ¿por qué fenómen extraño las gentes, todas las gente sin excepción han aceptado desde e primer momento ese acatamiento s protestas, ese acatamiento sin rem sión? Ante su música se han abier los brazos de todos los auditorios los ceñudos hombres apegados a l tradición han olvidado sus ceños, l abiertos al aire nuevo han respirad a pulmón lleno el arte que Ernes Halffter se sacaba de los bolsillos Simplemente, por una razón: porqu en él se mezclan en todo su apoge la tradición y lo nuevo, lo que en l nuevo hay de más auténtico, lo qu en la tradición hay de más puro y el resultado es simplemente uno gran música.

Rodolfo (Stan Laurel) es el gra miniaturista. Pero imaginad la Torr de Babel construída de mosaicos. Rodolfo construirá una montaña piedr a piedra, granito a granito. Su músi ca le va saliendo de la cabeza nota nota, parte a parte, compás a com pás. Una música así parecería, en principio, carecer de sentido construc tivo: cuando oigais su *Colorín*, su obra maestra—hasta hoy—, cuando oigais la Danza final de *Colorín* veréis hasta dónde se puede llegar nota a nota, ladrillo a ladrillo: hasta el cielo mismo. Después de ofr esta *Sonata del Escorial*, nacida a la sombra del Monasterio, en pío homenaje a la sombra del padre Soler, arrastrando dentro de sí ese españolismo profundo, sobrio, seco, cortado, escueto, como labrado en talla, reducido a líneas quebradas, lleno de las más ásperas disonancias, os preguntaréis de dónde viene su encanto: simplemente, de la música misma, que está allí antes que todo. Acritudes, disonancias, escritura dura, miniatura gráfi-

(1) Véase el número 27.

ca, nada de eso percibiréis. Porque por encima de todo saltará la musicalidad misma de que está llena, de que está hecha, a la que todo lo demás se supeditará. Y os llegará pura y libre de toda contaminación.

Juan José Mantecón, según su propia declaración, ha llegado a la música por una curiosidad intelectual, después de haber escudriñado con su fino espíritu en todo cuanto su curiosidad le hacía deseable. Sin embargo, el hombre que llega a la música por curiosidad intelectual bordea tres cosas: o hacer música pedante, llena de mala literatura, o hacer música derivada de experiencias acústico-científicas, o hacer simplemente, música de aficionado. Y la música de Mantecón no está dentro de ninguna de las tres categorías. Es, sencillamente, la música de un músico. De todas sus obras es, a mi entender, la más característica la que vais a oír: el *Circo*. Música alegre, libre de toda traba, de toda imposición, hecha por el puro placer de hacerla, por la necesidad—de músico nacido—de expresar por su medio un estado de espíritu. Músico, ante todo, libre. Si en ella no hay más preocupación que de hacerla, no creáis por eso que sea arbitraria por el contrario, es clara, y su forma, espontáneamente, sin proponérselo, ya que, probablemente, al escribir el *Circo* nada se propuso Mantecón como problema de composición, de una forma bien concreta. ¿Qué es? ¿Qué representa? Nada. Os divertirá y con ello conseguirá en vosotros lo que de su autor al darla a luz: divertirse; jugar a la música. Solo que el juego es peligroso, y cuando el que juega es un músico, corre el peligro de jugar a hacer música y encontrarse de repente con que la ha hecho de verdad.

Me llega el turno: después de oír mi obra, recordad, si podéis, algo de lo que he dicho—mezcladlo, agitadlo, y a lo mejor encontráis lo que yo podría pensar de mí mismo.

Fernando Remacha es el romántico. Pero, claro, un romántico como puede serlo el de hoy. Si en su romanticismo tuviera que tomar una resolución trágica, ésta podría ser sólo provocada por la música misma.

El resultado es una música llena de sugerencias, de inquietud constante, de constante busca de la misma música. Remacha desea una música tan libre del más ligero asomo de contaminación, que si para hacerla pudiera prescindir del sonido, prescindiría. El resultado es muy bello, como vais a ver. Muy complejo, también, y en su turbulencia, acaso, el más difícil de percibir. En una audición única es difícil percibirlo todo, tanto más cuanto la inquietud febricitante de Remacha se ha esparcido a lo largo de una obra considerable. Si su figura pálida y tímida no bastara, su música os acabará de convencer de su romanticismo.

El romántico de 1880 se dejaba morir por la mujer inaprehensible. Remacha se dejaría matar por la música. Claro que, siendo tan bella como la suya, hasta puede creerse.

Y ahora, he aquí el número de fuerza, la traca final, el espectáculo nunca visto. ¡ Por primera vez en el mundo voy a tener el honor de presentarles a Rosita García Ascot en sus creaciones !

Y creaciones auténticas. Para su presentación yo os voy a pedir una sola cosa: que olvidéis totalmente que rosita es muy bonita. Que cerréis los ojos y que no os dejéis sobornar por su presencia. Cerrad los ojos y poned vuestro espíritu en guardia como ante algo que se va a descubrir ante vosotros.

Rosita era un misterio. Todos recibíamos secretos mensajes anunciándonos las felices nuevas: parece que hay una chica de un gran talento... Me han dicha que Rosita está trabajando mucho... Creo que Rosita ha terminado una cosa magnífica... Por fin se llegaba hasta Rosita. Y Rosita, llena de timidez, cambiaba de conversación, asentía, se escondía como en una concha, se llenaba de rubor—auténtico—, se recogía en su auténtica timidez... y habiendo llegado hasta Rosita se despedía uno de una Rosita tan misteriosa como antes. Rosita callaba y escondía el secreto de su música y hasta el secreto de su personalidad. Ante una discusión musical ella asentía siempre, queriendo permanecer en espectadora, queriendo hacerse menudita, menudita, y ante la mirada en demanda de apoyo de uno u otro contendiente, ella asentía ante las dos opiniones. Hasta que, la discusión terminada, en un gesto para librarse del peso de su conciencia se acercaba al oído y decía: chico, no puedo más, pero quiero decirte que tienes razón tú. Y volvía a meterse en su secreto con el gracioso rubor de haber creído ir demasiado lejos.

Rosita aceptó desde el primer momento tocar nuestras obras. La lucha fué convencerla de tocar la suya. Hubo que rogar, suplicar, llorar... Rosita se decidió al fin a la grave consulta. Y pidió permiso a Manuel de Falla, su maestro. Una vez concedido, no había escape. El secreto de Rosita va a dejar de serlo dentro de un momento. Y yo no tengo alegría mayor que poder vanagloriarme de haber tirado del velo que lo ocultaba.

Pero este secreto no quiero ser yo quien lo descubra. Ella será quien os lo ofrezca con su música y vosotros quienes lo encontréis: que os llegue directamente al espíritu sin pasar por mis manos pecadoras: después de oírlo me bendeciréis mil veces de no haber contaminado con una explicación—más o menos inteligente—la maravilla que ella va a entregaros.

Si no es necesario que yo la recuerde cuanto es nuestro agradecimiento, primero por su gesto de brindarse a tocar nuestra música, luego por unir su nombre con los nuestros, yo la hago presente también el vuestro, que no debe ser poco: ante vosotros vino a descubrir lo que siempre negó a todos. No lo olvidéis.

GUSTAVO PITTALUGA

La audición de las obras anunciadas por Pittaluga en su amena conferencia, gustaron mucho y se aplaudieron con efusión, en particular las de Rosita García Ascot, discípula de Falla, que es también una excelente pianista.

«TRAFEHON»
Exclusiva Empresa de Anuncios en esta Revista
Gerente: D. Félix Armero
MAYOR, 6 Y 8, PRAL.-MADRID
Apartado 12.345 **Teléfono 12369**

ANEXO IV a
Crítica al concierto de Miguel Llobet en el estreno del Homenaje a Debussy de Falla; Periódico *El Sol* 9 de Marzo 1921

MIGUEL LLOBET

En el resurgimiento que durante estos últimos años ha experimentado el arte de la guitarra. Miguel Llobet, heredando la gran escuela que tuvo en Tárrega su último representante, figura como uno de los precursores, acaso, hoy, el más significado de entre ellos. Con una técnica sobria y severa, en la que todo efecto de fácil halago o deslumbramiento ha sido suprimido, el estilo de Llobet es, asimismo, de una dignidad y de un empaque varonil reveladores del mejor criterio artístico.

Se ve éste, sobre todo, en la manera de componer su programa, en el que las transcripciones están en minoría, y éstas son, no de dulces piececitas para piano, sino de obras características, en las que sus autores parecen haber evocado el espíritu de ese instrumento. Caso excepcional entre nosotros, Llobet es uno de los pocos artistas que, al tanto del movimiento artístico mundial, sabe encontrar con infalible acierto la vena del más rico metal: las tres obras de Manuel de Falla tocadas ayer en primera audición lo comprueban. La "Romanza del pescador" y la "Canción del fuego fatuo", de esa singular maravilla que se titula "El amor brujo", tienen en la guitarra un medio expresivo eficacísimo y en el que sus efectos, esencia de lo moderno musical, adquieren una belleza más neta y más aguda, que llega a un máximum en esa página excepcional escrita por Falla en homenaje a Debussy y pensada exprofeso para la guitarra. La lección que esto constituye merecería ser atendida por nuestros compositores y por nuestros guitarristas. Si se quiere que el arte de la guitarra constituya una cosa viva, y que sea factible de progreso es necesario evitar el amaneramiento, ya iniciado, por el abuso de transcripciones empalagosas y renovar el repertorio, cultivando junto a la música clásica del instrumento los nuevos hallazgos de su técnica que, por su belleza tan delicada y tan sugestiva, deben ser objeto de la solicitud de los compositores españoles.

Ad. S.

ANA GUILLEN

Después de muchos años de residir en Francia esta joven pianista vuelve a su país para mostrar su arte, digno de estima y de que se le preste una atención que se regatea demasiado a los artistas que comienzan modestamente su carrera.

La Srta. Guillén, en su concierto de ayer en el Ritz, presentó un programa de autores románticos alemanes, de Beethoven a Liszt, y dos trozos, los más conocidos, de Albéniz. La interpretación fué notable; pero sería muy conveniente a los artistas que tienen que solicitar la atención del público que pusieran un poco más de atractivo en sus programas. No deja de ser curioso que la Srta. Guillén, que vuelve de Francia, no haya encontrado nada interesante en su música actual, al paso que supone una viva confianza en sus propias fuerzas la de brindar al auditor el plato que los más famosos virtuosos le ofrecen todos los días.

S.

ANEXO IV b

"El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia" Adolfo Salazar *El* Sol : Crítica al concierto realizado por Andrés Segovia el 17 de Diciembre de 1923.[118]

Ante un público tan abundante como lleno de expectación, reaparece el guitarrista Andrés Segovia en la Sociedad de Cultura Musical, después de un viaje en triunfo por tierras de América. Sabido es que el resurgimiento del arte de la guitarra, en el cual Segovia ha intervenido de un modo tan importante, llega en el momento actual a un punto de plenitud, como madurez artística y como interés público. De aquí la diversidad de perspectivas que este arte –en lo que tiene de fuerte en intrínseca novedad– presenta a los músicos que miran hacia el futuro, al paso que los más complacidos por cualquiera de las formas pasadas o de sensibilidad más afín con ellas se encuentran igualmente halagados en los aspectos, tan varios, que en la guitarra concuerdan mejor con sus gustos preferentes.

Por tal razón y por la de que el talento del Sr. Segovia es de una singular amplitud, que le permite practicar con igual perfección de resultado todas esas facetas del arte que cultiva, es por lo que puede confeccionar programas tan varios y tan completos. El de su recital de ayer contenía, a la vez, la música de autores españoles del pasado, del presente y del porvenir: los que miran de frente, sintiendo el momento en que viven; los que miran hacia atrás, lamentándose del error de haber nacido con retraso, y los que miran con alegría de corazón y entusiasta optimismo hacia el arte del porvenir –que sienten ya como presente–. El paisaje clásico estaba formado por Luis Milán (cuya linda *Pavana* ha sido felizmente realizada para guitarra por el Sr. López Armán sobre una transcripción de Eduardo M. Torner), algunos deliciosos tro-

[118] Extraído de: Suárez –Pajares, J.: *"Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27"*. VIII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VIII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1997. pp46-48

zos de Sors –un moderno de su época–, mientras que la transición se iniciaba con Tárrega, Moreno Torroba, Llobet y Turina. El primero de ellos enfocando ese arte, sobre todo, desde el punto de vista instrumental, "creando", en parte, el nuevo instrumento que es la guitarra moderna, y los tres restantes, buscando principalmente el reproducir en ella la música popular, más o menos adobada en formas "cultas". Así, mientras las canciones de Llobet apenas son sino una suave y dulce transcripción de dos canciones catalanas, Turina inicia lo que en el estilo de los últimos tiempos del virtuosismo trascendente se hubiese titulado "Sevillanas de concierto", y Moreno Torroba con finos y graciosos aires de aroma castellano, se arregla de modo que puedan considerarse como "sonatina", aunque alguno de sus tiempos –el "allegro" final– son en rigor un cuadrito perfectamente "naturalista".

Solamente nos cumple advertir al Sr. Torroba el peligroso linde de esos trozos con el género bonito "enjolivé", de la música para señoras. Y creo que no es esta, seguramente, la orientación favorable para un músico serio.

El "nacionalismo" de esos compositores es, pues, el nacionalismo directo o de primera planta, intervenido por un deseo de plasmarlo en formas de tipo "artístico". En otro plano de esa tendencia está el "nacionalismo esencial", o sea, el que realiza música de carácter universal por su dirección y personal por su procedencia, tal ese *Homenaje a Debussy*, de Manuel de Falla, que es hoy la gran página, la obra invicta del arte nuevo de la nueva guitarra. Página que inicia el camino del nuevo "guitarrismo", como los *Preludios*, de Debussy, iniciaron el del nuevo piano. Si música como las "piezas a cuatro manos" de Stravinsky han podido nacer merced a este antecedente glorioso, es gracias a la invitación que el *Homenaje*, de Falla, hace a los músicos modernos a los que miran "más allá", por lo que ha sido posible nacer a perlas del exquisito oriente, a pequeñas joyitas del más delicioso cincelado, como son las piececillas tituladas *Peacock-Pie* de Ernesto Halffter. Ya el título es una indicación de lo que se proponen y del concepto que las ha dictado y con que el admirable musiquito se dirige a sus auditores; indicación sutil que sólo se ofrece a los inteligentes, a las gentes de más fino espíritu que saben recogerla. Mayor delicadeza de música, más exquisito trabajo y más sutil ironía, no se repiten en la música contemporánea, sino en las mencionadas páginas de Stravinsky.

Unas y otras son un aroma inasequible en demasía a muchas toscas

sensibilidades que componen nuestro público y nuestro mundillo profesional. Cuando un artista de tan incisivo talento, de temperamento tan avasallador, de tanta audacia, de tan rico caudal técnico irrumpe en el inmóvil pantano de las profesiones musicales, sus habitantes, cínifes o batracios se sienten espantosamente soliviantados. Nos parece necesario advertirlo a este artista, a quien su juventud no puede haber dotado de la necesaria experiencia. Rodéese de desinfectantes, y encójase de hombros ante los conciliábulos, las pequeñas conjuras, los aullidos de los maestros Ciruela, los aspavientos de las avutardas; en fin: el coro consabido. No vale ese coro tanto como la franca opinión de los cuadrúpedos que ya le empieza a conceder sus sufragios. "Por los ladridos de los perros sabremos que caminamos", decía Goethe. ¡Bien venida sea la jauría! Adelante. Talento… y tiempo.

Mi felicitación a Segovia por lo que en favor de su cultura espiritual revela la inclusión en su programa de estas pequeñas piezas, las primeras que responden a su llamada y a la de Manuel de Falla para el arte nuevo de la guitarra.

Como regalo, Segovia tocó los últimos números interpretados de M. Torroba y Turina. Conmigo, ese artista tuvo la delicada atención de tocar de un modo exquisito, una corta página, en la que procuré atar con el hilo más leve posible algunas florecillas campestres que una vez me ofreció en Granada Isabelita García Lorca, hermanita del poeta. He querido ahora devolvérselas, en otra forma, con análoga ternura.

ANEXO IV c

La vida musical

LA GUITARRA.—SEGOVIA Y SAINZ DE LA MAZA

A pocos días de distancia, los dos artistas más notables de la última generación de cultivadores de la guitarra se han hecho oír en programas característicamente representativos de sus gustos y criterios. No creemos que esa proximidad entre las dos audiciones haya sido enteramente feliz; pero, a lo menos, ha sido eficaz para confirmar que hay muchos modos de tocar bien la guitarra.

El Sr. Segovia formó un programa con una primera parte de "clásicos" del último período de virtuosidad guitarrística; otra, dedicada casi enteramente a los clásicos, como también lo hizo el señor Sáinz de la Maza, y una tercera parte, compuesta exclusivamente por autores españoles, principalmente tres bellos bocetos castellanos de Moreno Torroba—un acierto más de este músico tan distinguido.

Regino Sáinz de la Maza dedicó la parte inicial de su programa a los viejos clásicos de los siglos XVI y XVII, con Milán, Narváez y Mudarra, más una versión del propio guitarrista de unos lindos trozos de Roberto de Viseo. Un empeño de esta índole merecería un comentario detenido y una discusión detallada que saldría fuera del torreno periodístico; pero no queremos dejar de consignar la simpatía con que vemos el buen gesto y fina idea que guía a ese joven artista.

Es asimismo simpático ver que, tanto Segovia como Sáinz de la Maza, han coincidido en incluir en sus recitales el "Homenaje a Debussy", de Manuel de Falla. Esto prueba, sobre todo, el interés con que esos artistas reciben la música que se escribe directamente para su instrumento; y el éxito obtenido por ese trozo, con los de Moreno Torroba, el gracioso "Boceto andaluz", de Sáinz de la Maza, lleno de color e intención, y la curiosa "Fuga" de Pahissa, no hacen sino confirmarlo.

S.

"*Musicalia*" *Incitaciones. El Espectador* III, 1921. José Ortega y Gasset

INCITACIONES

MUSICALIA

POR JOSÉ ORTEGA Y GASSET

I

El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy. La nueva música, y sobre todo la que es nueva en más hondo sentido, la nueva música francesa, carece de popularidad.

Verdad es que el gran público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo. Esto nos recuerda lo que en nuestro tiempo más suele olvidarse: que cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres. Con no poca razón medía Nietzsche el valer de cada individuo por la cantidad de soledad que pudiese soportar, esto es, por la distancia de la muchedumbre a que su espíritu estuviera colocado. Tras ciento cincuenta años de halago permanente a las masas sociales, tiene un sabor blasfematorio afirmar que si imaginamos ausente del mundo un puñado de personalidades escogidas, apestaría el planeta de pura necedad y bajo egoísmo.

Ello es que el gran público, como ayer silbaba a Wágner, silba hoy a Debussy. ¿No acontecerá con éste como con aquél? Al cabo de cuarenta años, la gente se ha resuelto a aplaudir a Wágner, y este invierno el teatro Real apenas si ha podido contener el fervor wagneriano de la grey melómana. Siempre pasa lo mismo. Ha sido preciso que la música de Wágner deje de ser nueva, que se evapore gran parte de su virtud y vernal sugestión, que sus óperas se hayan convertido bajo la usura del tiempo en unos tristes, pedagógicos paisajes de tratado de Geología—rocas, flora gigante, saurios, grandes salvajes rubios—, para que la muchedumbre crea llegada la ocasión de conmoverse con ella. ¿Acontecerá lo propio con Debussy?

Probablemente, no. Si todo lo nuevo es impopular, hay, en cambio, cosas que lo siguen siendo aun llegadas a la vejez. Hay músicas, hay versos, cuadros, ideas científicas, actitudes morales, condenados a conservar ante las muchedumbres una irremediable virginidad.

En cierto modo, cabe hablar de culturas enteras que son impopulares.

Si se comparan las culturas asiáticas con las europeas, se advierte al punto que en aquéllas no hay apenas motivos ni principios que no sean comunes al vulgo y al erudito. La filosofía del sabio indio es en esencia la misma que la de los hombres indoctos de su raza. El arte chino emociona igualmente al mandarín que al "cooli" trashumante. El tradicional empeño que se observa en los asiáticos de separar como dos orbes distintos la cultura superior de la vulgar no hace sino confirmar su identidad radical a los ojos de un observador desinteresado. En la cultura europea no ha sido nunca necesario subrayar con demarcaciones forzadas esa distancia, por lo mismo que era demasiado evidente. La obra con que inicia sus destinos la literatura de Occidente, la "Ilíada", está compuesta en un lenguaje convencional que no ha sido hablado por ningún pueblo y se formó en un círculo relativamente estrecho de especialistas, los "rapsodas"; durante siglos, la espléndida epopeya sólo podía ser cantada en las fiestas cortesanas del feudalismo helénico. La ciencia griega, matriz de todo el saber occidental, comienza desde luego con tales paradojas, que la muchedumbre renunció "ipso facto" a ingresar en su recinto misterioso. De aquí el odio, la hostilidad inveterada del vulgo contra la minoría creadora, que atraviesan en acres bocanadas toda la historia europea y faltan por completo en las grandes civilizaciones de Oriente.

Mas dentro de nuestra propia cultura varía, según las épocas, el coeficiente de popularidad de sus producciones. Hoy, por ejemplo, vivimos una hora en que es extrema la impopularidad de cuanto crean el sabio y el artista representativos del momento. ¿Cómo podrán ser populares la Matemática y la Física actuales? Las ideas de Einstein, por ejemplo, sólo son comprendidas, no ya juzgadas, por unas docenas de cabezas en toda la anchura de la tierra.

El porqué de esta incomprensión tiene, a mi juicio, sumo interés. Se la atribuye de ordinario a la dificultad de la ciencia y el arte actuales. ¡Son tan difíciles!—se dice—. Si llamamos difícil a todo lo que no comprendemos, no hay duda que lo son; pero, en tal caso, nada hemos explicado. En un sentido más concreto podemos decir que es difícil lo que es intrincado, complicado. Pues bien, en este sentido es falso atribuir una peculiar dificultad a la ciencia o al arte que hoy hacemos. En rigor, las teorías de Einstein son sumamente sencillas, por lo menos más sencillas que las de Kepler o Newton.

Yo creo que la música de Debussy pertenece a este linaje de cosas irremediablemente impopulares. Todo induce a creer que compartirá la suerte de los estilos paralelos a ella en poesía y en pintura. Es la hermana menor del simbolismo poético—Verlaine, Laforgue—y del impresionismo pictórico. Ahora bien, Verlaine, o entre nosotros Rubén Darío, no serán nunca populares como lo fueron Lamartine o Zorrilla, y Claude Monet gustará siempre a menos mortales que Meissonier o Bouguereau. Y, sin embargo, me parece indiscutible que el arte de Verlaine es mucho más sencillo que el de Víctor Hugo o Núñez de Arce, así como los impresionistas son enormemente menos complicados que Rafael o Guido Reni.

Se trata, pues, de otro género de dificultad, y la música de Debussy ofrece la mejor ocasión para indicar en qué consiste. Porque nadie, pienso, desconocerá que Beethoven y Wágner, populares, son incomparablemente más complicados que el impopular autor de "Pelléas". "C'est simple comme bonjour"—ha dicho recientemente Cocteau hablando de la nueva música—. Beethoven y Wágner son, en cambio, intrincadísimas arquitecturas cuya inteligencia demuestra que el gran público no se arredra ante lo complicado con tal de que el artista se mantenga en una actitud vulgar, análoga a la suya. A mi modo de ver, éste es todo el secreto de la dificultad que suele encontrarse en la audición de la nueva música: es ésta sencillísima de procedimientos, pero va inspirada por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo. De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular.

* * *

Por uno u otro rodeo, en uno u otro sentido, siempre vendremos a reconocer que el arte es expresión de sentimientos. No es esto solo ciertamente, pero nos parece lo más genuino que hay en él. ¿Qué queda, sobre todo, de la música si abstraemos de su capacidad para expresar emociones?

Hablando, pues, con algún rigor, el tema artístico, especialmente el de la música, es siempre sentimental, y cuando cambia de estilo es que pasa de expresar sentimientos de una clase a expresar sentimientos de otra.

Tómese una situación cualquiera; por ejemplo, una campiña bajo el imperio floreal de primavera. El pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, al encontrarse ante ella, se sentirán anegados en un abundante flujo de deleitables emociones. Son los sentimientos que cualquier hombre de tipo mediocre experimenta bajo el influjo de los alientos botánicos y el festival luminoso que con honesta puntualidad da de sí en tal sazón Naturaleza. Llamad a un gran músico y haced que ponga en sonido esos sentimientos vulgares, filisteos, mediocres. El resultado será aquel trozo de la Sexta sinfonía que se titula "Sentimientos agradables al llegar al campo". El trozo es admirable: no cabe expresar más perfectamente emociones más perfectamente triviales.

Pero ante la campiña llega un hombre de sensibilidad exquisita, un artista que lo sea en verdad. Si por azar germinan en él aquellos sentimientos primarios, de mediocre carácter, se apresurará a ahogarlos, avergonzado, y no dejará desarrollarse sino los estremecimientos que en el lado artista de su espíritu brotan. Eliminando sus reacciones de hombre cualquiera, retendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista. Si un músico de menor tamaño que Beethoven da armónica expresión a los sentimientos estéticos de ese hombre, y sólo a ellos, resultará "La siesta de un fauno" de Debussy.

En la Sexta sinfonía, el pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, la señorita de "comptoir" ven pasar sus propios afectos, y, al reconocerlos, se conmueven agradecidos. "La siesta del fauno", en cambio, les habla con un vocabulario sentimental que no han usado nunca y no pueden entender. Nada más difícil para el temperamento no artista que acertar con aquel sesgo, aquella rara inclinación de nuestro ánimo en que éste da sus maravillosos reflejos estéticos.

Este es, a mi juicio, el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa. Debussy, en "La siesta del fauno", ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve el buen burgués.

* * *

Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico a la expresión de los sentimientos primarios que acometen al buen burgués. Lo mismo hicieron con sus versos los poetas hasta 1850. El romanticismo pertenece a la prole numerosa que trajeron al mundo las revoluciones políticas e ideológicas del siglo XVIII. Estas vienen a resumirse en el advenimiento de la burguesía. La proclamación de los derechos del hombre, sublime en teoría, se convirtió de hecho en el triunfo de los derechos del buen burgués. Cuando se pone a los hombres en igualdad de condiciones ante la lucha por la existencia, es seguro que triunfarán los peores, porque son los más. Hasta ahora, el espíritu democrático se ha caracterizado por una monomaníaca y susceptible ostentación de los derechos que cada uno tiene. Yo presumo que este primer ensayo de democracia fracasará si no se le completa. A la proclamación de derechos es preciso agregar una proclamación de obligaciones. Los espí-

pleado, al encontrarse ante ella, se sentirán anegados en un abundante flujo de deleitables emociones. Son los sentimientos que cualquier hombre de tipo mediocre experimenta bajo el influjo de los alientos botánicos y el festival luminoso que con honesta puntualidad da de sí en tal sazón Naturaleza. Llamad a un gran músico y haced que ponga en sonido esos sentimientos vulgares, filisteos, mediocres. El resultado será aquel trozo de la Sexta sinfonía que se titula "Sentimientos agradables al llegar al campo". El trozo es admirable: no cabe expresar más perfectamente emociones más perfectamente triviales.

Pero ante la campiña llega un hombre de sensibilidad exquisita, un artista que lo sea en verdad. Si por azar germinan en él aquellos sentimientos primarios, de mediocre carácter, se apresurará a ahogarlos, avergonzado, y no dejará desarrollarse sino los estremecimientos que en el lado artista de su espíritu brotan. Eliminando sus reacciones de hombre cualquiera, retendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista. Si un músico de menor tamaño que Beethoven da armónica expresión a los sentimientos estéticos de ese hombre, y sólo a ellos, resultará "La siesta de un fauno" de Debussy.

En la Sexta sinfonía, el pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, la señorita de "comptoir" ven pasar sus propios afectos, y, al reconocerlos, se conmueven agradecidos. "La siesta del fauno", en cambio, les habla con un vocabulario sentimental que no han usado nunca y no pueden entender. Nada más difícil para el temperamento no artista que acertar con aquel sesgo, aquella rara inclinación de nuestro ánimo en que éste da sus maravillosos reflejos estéticos.

Este es, a mi juicio, el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa. Debussy, en "La siesta del fauno", ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve el buen burgués.

* * *

Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico a la expresión de los sentimientos primarios que acometen al buen burgués. Lo mismo hicieron con sus versos los poetas hasta 1850. El romanticismo pertenece a la prole numerosa que trajeron al mundo las revoluciones políticas e ideológicas del siglo XVIII. Estas vienen a resumirse en el advenimiento de la burguesía. La proclamación de los derechos del hombre, sublime en teoría, se convirtió de hecho en el triunfo de los derechos del buen burgués. Cuando se pone a los hombres en igualdad de condiciones ante la lucha por la existencia, es seguro que triunfarán los peores, porque son los más. Hasta ahora, el espíritu democrático se ha caracterizado por una monomaníaca y susceptible ostentación de los derechos que cada uno tiene. Yo presumo que este primer ensayo de democracia fracasará si no se le completa. A la proclamación de derechos es preciso agregar una proclamación de obligaciones. Los espíritus más delicados de nuestro tiempo, ahitos de no ver en torno suyo sino gentes que blanden amenazadoras sus derechos, empiezan a buscar algún reposo en la contemplación de la Edad Media, que antepuso a la idea de derecho la idea de obligación. "Noblesse oblige" ha sido el lema admirable de una época ferviente, transida por un generoso impulso de sesgo ascendente y creador. La democracia tiene derechos; la nobleza tiene obligaciones.

Pues bien, como la democracia reconoce los derechos políticos que todo hombre, sólo por nacer, posee, el romanticismo proclamó los derechos artísticos de todo sentimiento por el mero hecho de ser sentido. Siempre la libertad trae algunas ventajas: el derecho a la libre expansión de la personalidad es sobremanera fecundo en arte, cuando la personalidad que se expansiona es interesante. ¿Pero no será funesta tal libertad cuando los sentimientos a que se da suelta son bobos o ruines?

Música y poesía del romanticismo han sido una inacabable confesión en que cada artista nos refería con notable impudor sus sentimientos de ciudadano particular. A veces, este ciudadano particular alojado dentro del artista era un egregio tipo humano, dotado de una sensibilidad noble, o sugestiva, o genial. Entonces—es el caso de Chateaubriand, Stendhal, Heine—, el fruto romántico tiene sabores que ponen en olvido los de todo otro estilo artístico. Pero como es mucho más fácil ser un gran artista que un hombre interesante, lo más frecuente ha sido que con excelentes medios de música y poesía se nos describan, con ánimo de que los compartamos, los sentimientos de un mancebo de botica.

He aquí, por ejemplo, un hombre que ha perdido a su amada y visita un lago donde un año atrás hizo con ella una pequeña jira de erotismo acuático y probablemente dominguero. Hay enormes probabilidades de que los sentimientos de ese hombre sean de una trivialidad pavorosa. Aun en el mejor caso, no serán sentimientos estéticos. En tal situación, a un poeta actual, si tiene también su corazoncito, le sobrecogerán emociones muy parecidas a las que experimenta cualquier otro hombre no artista. Pero comprendiendo que el arte no es sólo un ornato bello, una especie de "toilette" que se hace a un tema extraestético, apartará de sí con sacro furor de musageta la idea de rimar semejantes afectos. Lamartine, en cambio, con ejemplar denuedo, los pondrá en verso sin perdonar uno solo, y tendremos el famoso e insoportable "Lago":

"O lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et, près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!"

Esto es, exactamente, la música romántica: expresión del lugar común sentimental, halago al pacífico comerciante, al empleado del Municipio, al virtuoso profesor y a todas las [illegible] "comptoir".

José ORTEGA Y GASSET

"*Crítica formalista y crítica significativa*" Adolfo Salazar: *El Sol* 14 de Marzo de 1925

marisma, el reino de las arenas voladoras, el reino estepario de la

La isla de Heligoland, amenazada de ser destruida por el mar, y q
rra fué el baluarte y la base marítima más fuerte de Alemania.

FOLLETONES DE "EL SOL"

14 DE MARZO DE 1925

CRITICA FORMALISTA Y CRITICA SIGNIFICATIVA

(UN PUNTO DE ESTIMATIVA EN LA CRITICA-POLEMICA PERIODISTICA)

POR ADOLFO SALAZAR

En ocasión reciente, el "Berliner Tageblatt" me hizo el honor de solicitar de mi modesta pluma un artículo sobre algún tema relativo a la crítica musical contemporánea. Busqué alguno que, a pesar del apartado extremo occidental de donde había de proceder el comentario, estuviese a tono con los temas que parecen preocupar a los críticos jóvenes del país alemán, los críticos que responden con su estructura mental a la estructura mental que produce la música moderna.

—¡Ah!, podrá decirse, ¿pero es que la música moderna requiere también criterios modernos? ¡Pues pidan ustedes un público moderno también y con su pan se lo coman, señores músicos, críticos y auditores!

Deploraría mucho molestar a nadie; pero creo fuera de duda que cuando un arte es expresión de un sistema de cosas arregladas según un orden distinto en algún modo de lo inveterado, de tal manera que sin graves intransigencias puede llamarse "nuevo", ese arte no podrá ser apreciado justamente ni gozado en su integridad más que por los criterios o receptividades que hayan nacido o se hayan ordenado bajo la ley de la misma necesidad vital. Una "novedad" como aquella a la que aludo, no puede serlo más que en un modo muy relativo, muy circunstanciado, dada la trama tan ardua y compleja de la vida; y, en efecto, no existen en el arte revoluciones marxistas que inviertan radicalmente el orden de las cosas. Es usual entre nosotros llamar salvaje o bolchevique, o algo análogo, a un artista que no se mueva según todas las reglas de la cortesía en la burguesa sociedad de su arte; pero su heterodoxia, póscle a él y pese a sus detractores, no puede ser más modesta, porque nadie puede saltar por encima de su sombra, y la sombra de uno es un producto de la hora. Mas si una libertad de detalle basta a veces para incurrir en anatema de los guardianes de la ley, puede, a veces, convertirse por su propia modestia en motivo de burla cuando esos celosos custodios comprueban que el edificio general del arte que se resquebraja por esa trasgresión a las normas establecidas, y, entonces, se le dice al artista: ¿ah, pero consiste en eso sólo toda su revolución? Es decir, que una crítica rebarbativa puede a la vez basar su repulsa en un detalle delincuente al que lo mismo vitupera por considerarlo demasiado grande que por demasiado chico.

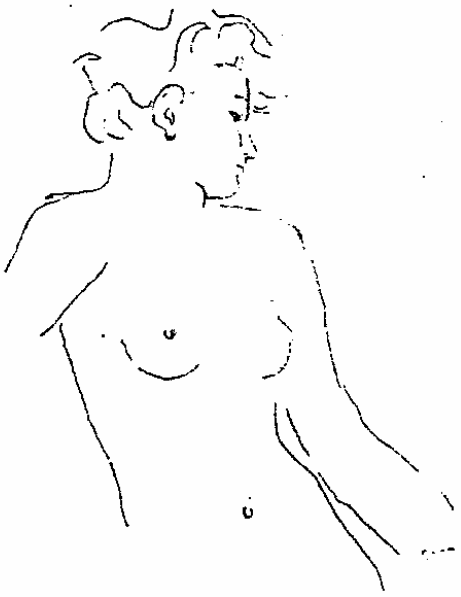
Es esta posición crítica que limita su función a admitir o reprobar, la que considero equivocada, y me recuerda a aquel naturalista que rechazaba como espúreas ciertas variedades de animalillos que no estaban descritas en su "Manual de Historia Natural", algo atrasado de noticias. Yo he conocido el caso de un Jurado que rechazó una Sinfonía en un cierto concurso de obras musicales, previo el argumento de que la obra rechazada contenía en su partitura un "corno inglés", instrumento que no figura en los modelos sinfónicos. Enfrente de esa actitud crítica, hay otra, que partiendo de la misma base, conduce a opuestos resultados: es la que se basa en el postulado de que la excepción confirma la regla y que la variedad aparente ratifica la universalidad de las condiciones generales. Una sinfonía que por ser tradicional no contiene al "corno inglés" afirma la tradición según la cual se prescinde en la sinfonía de este admirable instrumento; pero una sinfonía que es excepcional por emplear el "corno inglés" afirma, por su propia excepción, la tradicional ausencia del tal artefacto sonoro. Para las condiciones generales con que la psicofisiología y las demás leyes naturales delimitan y fundamentan el arte, las trasgresiones que el artista moderno comete no son mayores que esa módica libertad sinfónica aludida.

En mi país son tan pocas las gentes que estén fuertemente convencidas de que los grandes cimientos del arte son inconmovibles por estar gravitando sobre la ley universal humana, que cualquier actitud individual, que no sea la de los carneros de Panurgo, les asusta y atosiga. Yo carezco de compañeros que ante lo inusitado exclamen: ¡Hombre, esto es interesante!, y se pongan a examinarlo sin temor a que se les derrumbe encima el edificio de la historia. Yo no conozco en arte esos anarquistas peligrosos que los críticos mayores creen ver detrás de cada esquina: más bien creo que algunos artistas se fingen tan feroces sólo por diversión, y que todos sus atentados contra el régimen se reducen a quemar un cohete bajo el asiento de las beatas más asustadizas.

* * *

En el terreno de la crítica seria y responsable, dos criterios se presentan, por consiguiente, que enfocan

ANEXO V
CARTEL DE ANUNCIO DEL CONCIERTO CELEBRADO POR EL GRUPO DE LOS OCHO EN BARCELONA



Dibuix de Joan Rebull

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA "DA CAMERA"
DE BARCELONA
DE LA "LLIGA D'ASSOCIACIONS DE MÚSICA"
CURS 18.è: 1930-31 CONCERT SISÈ

Darrer concert de l'

«ORQUESTA CLÁSICA»

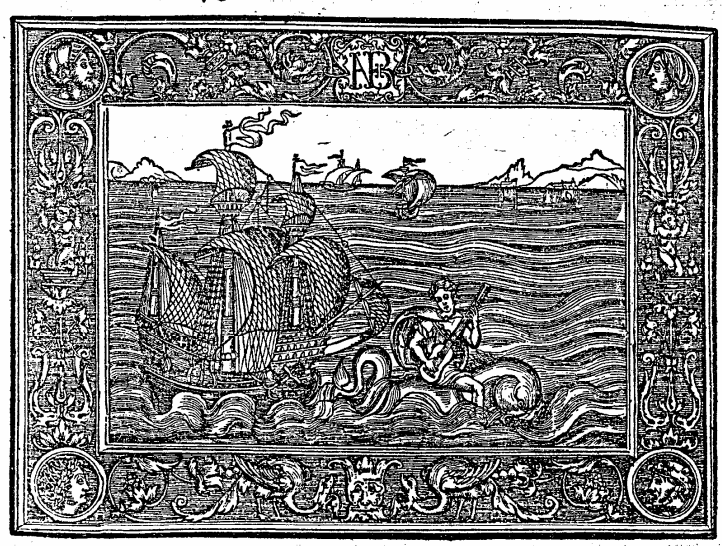
de Madrid,

dedicat als compositors de la
MODERNA ESCOLA ESPANYOLA
ROSITA GARCÍA-ASCOT, ERNESTO HALFFTER, FERNANDO REMACHA,
GUSTAVO PITTALUGA, JUAN JOSÉ MANTECÓN, JULIÁN BAUTISTA,
RODOLFO HALFFTER, SALVADOR BACARISSE

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Dimecres, 11 de Febrer de 1931, a les deu del vespre
EXCLUSIVAMENT PER ALS SOCIS

ANEXO VI

Foto - 145 - pts



SAINZ de la MAZA
Biblioteca de musica para Guitarra

Sainz de la Maza:	Seguidilla = sevillana.
— —	Zambra.
— —	Alegrias.
— —	Scherzo.
Gustavo Pittaluga:	Homenaje a Mateo Albéniz.
— —	Elegia (Homenaje para la tumba de Murnau).
Julián Bautista:	Preludio y Danza.
Salvador Bacarisse:	Pavana.
Antonio José	Sonata.
Rodolfo Halffter:	Aria.
Joaquín Rodrigo:	Toccata.

Transcripciones:

Zippoli: Zarabanda y Giga.—Häendel: Fuguetta.—J. S. Bach: Chacona.—J. S. Bach: Preludio.

Unión Musical Española
Editores

6953

M. P. 4,50 Ptas.

ANEXO VII

ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS EN ESPAÑA DESDE EL INICIO DEL S.XX HASTA EL FINAL DE LA GUERRA CIVIL

1902: Mayoría de edad de Alfonso XIII.

1909: Guerra de Marruecos. Semana Trágica.

1913: Mancomunidad catalana.

1921: Desastre de Annual.

1923: Dictadura de Primo de Rivera.

1927: Fin de la guerra con Marruecos.

1930: Fin de la dictadura de Primo de Rivera.

1931: Caída de la monarquía.

SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1939):

1931-1933: Bienio progresista o reformador.

1931: Constitución.

1932: Estatuto de Autonomía para Cataluña.

1933: Victoria electoral de la derecha. Fin del bienio progresista o reformador. Inicio del bienio negro o conservador.

1934: Sublevación en Asturias (Revolución de Asturias).

1935: Fin del bienio negro o conservador.

1936: Guerra Civil. Triunfo del Frente Popular.

1939: Fin de la II República. Inicio de la dictadura franquista.

GUERRA CIVIL (1936-1939):

1936: Alemania, Italia y Portugal apoyan el levantamiento. La URSS apoya a la República. Llegan las Brigadas Internacionales.

Franco es nombrado Generalísimo de los ejércitos y jefe del Estado Nacional.

1937: El gobierno republicano marcha a Valencia. Se crea una Junta de Defensa en Madrid. Alemania e Italia reconocen oficialmente el régimen de Franco. El ejército rebelde toma Cataluña. Inglaterra y Francia reconocen el Gobierno de Franco.

1939: Las tropas franquistas toman Madrid. Fin de la guerra.