

LA MUSICA ESPAÑOLA  
EN EL SIGLO XX

fernández-cid /

FJM  
Com-1  
Fer

antonio fernández-cid

# LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX



publicaciones de la  
**FUNDACION JUAN MARCH**  
*Colección COMPENDIOS*  
**RIODUERO**

FJM-Com 1-Fer  
La música española en el siglo XX /  
Fernández-Cid, Antonio, 1916-199  
1032521



Biblioteca FJM



### ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Abogado y Coronel de Intervención Militar. Crítico Musical de *ABC*, colaborador de *La Vanguardia*, *Blanco y Negro*, *Mundo Hispánico*, Radio Nacional de España, comentarista musical de Televisión Española, se halla en posesión de los Premios «Nacional de Literatura», «Nacional de Televisión», «Manuel de Falla», «Ruperto Chapí», «Rodríguez Santamaría» y otros.

Por sus servicios a la música española le ha sido concedida la Encomienda con Placa de Alfonso X el Sabio y la Encomienda de Isabel la Católica. Recientemente el Gobierno Italiano le ha nombrado Comendador de la Orden al Mérito de la República, y el Francés, Oficial de la Orden de las Palmas Académicas. Es Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes y de los Amigos de la Opera de La Coruña, Socio de Honor y mérito de multitud de entidades.

Antes del presente volumen, ha publicado 12 libros, entre ellos las biografías de «Granados», «Argenta», «Victoria de los Angeles», «Músicos que fueron nuestros amigos», «La Orquesta Nacional de España», «Canciones de España».

Ha pronunciado cerca de 1.700 conferencias públicas en 20 países y por toda España, recorrido cuatro veces América como conferenciante y asistido a los principales festivales del mundo como cronista.

Sesenta y seis compositores le han dedicado otras tantas canciones sobre poesías de su patria chica, Galicia.

# LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX







**Manuel de Falla.**

Fundación Juan March (Madrid)

JM- Com 1- Fer

# LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID



Publicaciones de la FUNDACION JUAN MARCH  
**Colección Compendios**

RIODUERO

MADRID 1973

La FUNDACIÓN JUAN MARCH no se solidariza necesariamente con la opinión de los autores cuyas obras publica.

Trescientos ejemplares de esta obra han sido donados por la FUNDACIÓN JUAN MARCH a centros culturales y docentes.

© Fundación Juan March. Madrid 1973.

Depósito legal M 10.252-1973

ISBN 84-7.075-014-3

Impreso en España. Printed in Spain



*A la memoria de Eduardo Toldrá. Al compositor, al intérprete, al músico modelo entre los de España, en el día en que se cumplen los diez años de su muerte, con el intacto eco del hombre, del artista.*

*A quienes como él forjaron y forjan la venturosa realidad musical de nuestro país en el siglo XX.*

EL AUTOR.

*31 de mayo de 1972.*



# INDICE GENERAL

	Págs.
PREÁMBULO .....	3
<b>Compositores</b> .....	5
<i>La composición en la primera mitad del siglo</i> .....	9
Introducción .....	11
La herencia lírica, el impulso de Pedrell y los grandes clásicos .....	13
Músicos del Centro y del Sur .....	38
Músicos de Cataluña y Levante .....	79
Músicos del Norte .....	139
<i>La composición a partir de 1950</i> .....	175
<b>Intérpretes</b> .....	245
Orquestas. Directores .....	249
Grupos corales y de danza. Folklore .....	277
Grupos de cámara. Conjuntos diversos .....	288
Pianistas. Instrumentistas de tecla .....	297
Otros solistas instrumentales .....	307
Cantantes .....	320
<b>Organizaciones</b> .....	335
Organismos oficiales. La Comisarfa de la Música .....	338
Sociedades filarmónicas y culturales .....	342
Ateneos. Institutos extranjeros. Otros centros .....	354
Conservatorios. Música en la universidad .....	364
Juventudes Musicales. Organizaciones contemporáneas de vanguardia .....	375
Mecenazgos. Premios. Encargos .....	387
Género lírico. Amigos de la Opera .....	399
Escenarios de la vida musical en España .....	416
Radio. Televisión. Discos. Bibliografía .....	425
<b>Festivales</b> .....	447
<b>El mañana</b> .....	478
INDICE ONOMÁSTICO .....	481
LÁMINAS .....	497



*LA MUSICA ESPAÑOLA  
EN EL SIGLO XX*



## P R E A M B U L O

Este quiere ser un libro informativo, escrito por quien vive el acontecer musical, como testigo de sus múltiples facetas, desde hace ya muchos años, más de la mitad de aquellos que se abarcan a lo largo de las páginas destinadas al estudio que se intenta. De ninguna forma es el reflejo subjetivo de preferencias, de filias y fobias; antes bien, un espíritu voluntario de objetividad lo dicta. Desearía servir datos, referencias, comentarios que valgan para trazar la fisonomía justa y lo más completa posible de una parcela del arte, de la cultura mucho tiempo abandonada entre nosotros y que comienza por imponer sus derechos de figurar entre las restantes que califican a un pueblo. No se buscan términos de incondicional entusiasmo ni, menos, se adoptan posturas pesimistas y demoleadoras. Se plantea, serena, detalladamente, lo que hay, cómo es, por qué discurre de esta forma, y se apunta lo que falta, lo que convendría remediar.

Claro es que un paisaje tan extendido en el tiempo y la materia—todo lo que va de siglo; cuanto se refiere a la composición, la interpretación, la organización musical española—podría muy bien dar margen a una colección voluminosa de trabajos, lo mismo que cabría, por el contrario, resumirlo en algunos puntos básicos y esenciales. No se ha elegido ni el uno ni el otro camino, sino el de rendir, en los prudenciales pero no escasos límites del libro, citas, referencias y comentarios capaces de, al menos, representar lo fundamental. Abundarán los nombres y las menciones, aun con el peligro de que alguien quiera considerar exhaustivo lo que no es posible que lo resulte. Queden con ello justificadas las omisiones, siempre lamentables, pero forzosas. Con ello y con el hecho de que algunas, por la lejanía, serían por completo inútiles, en el caso especial de los intérpretes y las organizaciones, y las otras, por lo recientes, bordean el campo que será posible base de futuros comentarios y publicaciones sucesivas.

Algo hay que conviene destacar: habría sido muy fácil para el autor extender sus glosas en temas y materias por él más dominados y cultivados incluso en otros libros anteriores. Figuras como las de Falla, de Albéniz, de Granados, base de personales conferencias, de algún volumen dedicado particularmente al último; como Toldrá, Leoz, Argenta, protagonistas asimismo de otros personales trabajos;

materias como las que atañen al teatro de la ópera, el género lírico, los festivales y tantas otras, pudieran, sin esfuerzo, determinar que la extensión de este libro se multiplicase. Antes bien, se procuró todo lo contrario: equilibrar su curso y hacerlo paralelo al de otros temas, ni tan dominados, ni tan seductores, en ese deseo, advertido ya, de objetivo estudio panorámico.

Fruto de este afán, de muy propias experiencias, de muchos años de contacto y relación con las figuras y los ambientes musicales, con el mundo de los artistas, sus rectores, sus públicos, es el libro presente, que se escribe a impulsos de un particular y honroso encargo de la Fundación Juan March y en el que se pone toda la voluntad posible de acierto.

Más, para terminar: se ha evitado el exclusivismo de otras publicaciones similares que se centran tan sólo en el mundo básico de la composición, a la que se dedica el mayor espacio, más de la mitad del volumen, pero sin olvidar los vehículos y patrocinios precisos para que las creaciones lleguen al público.

Y basta de preámbulo. Que es mucho el recorrido y nos aguarda un primer paisaje como punto de partida: el que analiza el momento creacional de la música española en los comienzos del siglo xx.



*C O M P O S I T O R E S*



El primer problema ante el que ha de enfrentarse el crítico musical cuando se propone desplegar un paisaje lo más completo posible de la composición española en el curso de los años abarcados en este libro, es el de la forma de ordenarlo, de servirlo con la mayor claridad posible. No hay, de una parte, límites precisos, incuestionables. En cambio, lo resulta la necesidad de una distribución que impida confusionismos. Después de meditado muy detenidamente el caso, el acuerdo establece tres bloques, divisibles a su vez. El primero recogerá las debidas referencias en torno a la parcela lírica, por heredera y entroncada muy directamente con el siglo anterior, brindará un comentario sobre Felipe Pedrell, apóstol del españolismo y gran impulsor de corrientes al servicio de una exaltación de lo nacional, y se ocupará, con brevedad, de los que podríamos llamar “grandes”, situados en lugares de privilegio por todos reconocidos en la historia musical de España: Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla.

Seguirá después el más amplio sector: aquel en el que se agrupan las referencias sobre la actividad creacional entre 1900 y 1950. Para facilitar más la busca, se emplean tres subdivisiones, por zonas: compositores del Centro-Sur, de Barcelona-Levante y del Norte.

Por fin, lo concerniente a los compositores de hoy, aquellos que comenzaron a brindarnos sus obras a partir de 1950 y que en estos lustros, hasta el momento de escribirse el libro, son el alimento de los programas con música española y la representación de nuestro país.

En todos los casos, habrá especiales comentarios sobre algunos compositores básicos de la zona o el período—el de 1950 hasta nuestros días se ofrece con panorama general de todo el país—y referencias ya más concisas en torno a los restantes, con citas de sus obras fundamentales. Más que la opinión propia, ya se dijo en el preámbulo, es nuestro deseo rendir el dato informativo que sirva de orientación, dentro del cuadro no frecuente.

Todo ello precedido—ya dentro del primer bloque—de unas consideraciones de tipo general en torno a las líneas fundamentales en que, al menos hasta los empeños más de vanguardia, se afirman los compositores de España.



*LA COMPOSICION EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO*



## INTRODUCCION

España es país de esfuerzos individuales, más que de trabajos de equipo. A pesar de la dispersión y la busca sin límites ni consignas cerradas que caracteriza el empeño de las jóvenes promociones, han de ser éstas las que muestren cierta voluntad de acoplamiento, sea por años, por residencias, por afanes patentizados en la figura cuyo nombre se adopta. Antes—y siempre contemplado el panorama con carácter de generalización—imperaba un deseo personalísimo de que en cada caso brille el “yo”, con arreglo a ilusiones, medios y preferencias.

¿Es posible, entonces, marcar unas bases como punto de partida que sean aplicables a unos y otros?

Digamos, a lo sumo, que tales semillas pueden hallarse en orígenes de tan distinto signo como los que corresponden al período clavecinístico, el romántico, el impresionista, amén de los impulsos raciales, los que dan sello inconfundible y responden a un credo nacional, que no nacionalista, por fuerza.

La herencia del clavecín es evidente. La brevedad de proporciones, la justeza en el desarrollo, la capacidad de sintetización, la gracia de un curso ceñido, leve y sólido a la vez, despiertan el entusiasmo y la voluntad continuadora en muchos. Si Domenico Scarlatti bebe en España multitud de motivos que impulsan la vena inagotable de su inspiración, si algunas de sus sonatinas se dirían castizas, vivo reflejo de nuestros ritmos y paisajes, el eco de su paso no se acusa tan sólo en continuadores como el padre Soler—¿quién no ha podido confundir las obras de uno y otro, si se ofrecen sin delimitar las demarcaciones, intercaladas?—, sino en muchos otros músicos posteriores, ya no cultivadores del instrumento, pero sí admiradores de las virtudes que su clásico alimento encerraba.

El romanticismo. Un afán de cantar, de dar rienda suelta al propio sentimiento, de reflejar el “yo” en pentagramas de cálida línea melódica, encendida pasión, lirismo incontenible, humanísimo relieve. Más que Bach, que Mozart, que el Beethoven de los desarrollos formales grandes, Schubert, Schumann, Brahms, en lo que tienen de autores de *lied*. Afán, sí, de cantar, que se reviste de un vuelo humanísimo con difícil conexión al paisaje y otras de un acento nacional inconfundible. Romanticismo, en todo caso, de entraña, muy caro a la sensibilidad española.

Impresionismo, también. La corriente francesa de mayor relieve, la más significativa en lo que tiene de hipersensibilidad en el timbre, ha de influir—y mucho—, por lo que permite, en el reflejo de climas, atmósferas sonoras, colores que resaltan perfiles de otra forma perdidos. Debussy, Ravel, grandes admiradores de España, son también grandes y constantes destinatarios de admiraciones. Su obra sirvió para incitar muchas labores de músicos nuestros que buscan la continuidad en ese ideal de refinamiento, de sugestión, de plano, armonía, policroma paleta de la que pueden brotar pinturas, merced a las que el léxico musical tiene un particular brillo, un encanto multiplicado.

La raza, en fin. Entendido el término en dos muy diferenciados aspectos. De un lado, el apoyo en el maná inagotable de lo popular, en la herencia recogida en los múltiples cancioneros, en las obras pretéritas de nuestros polifonistas, en las grandes creaciones para órgano, en clavecinísticos y garbosos pentagramas, en líricos fragmentos de altos vuelos: en la música nuestra, gloriosamente nuestra, la que forja un nacionalismo pujante, digno de codearse con el ruso, el checo, los de más vigencia en la historia del arte. Música española, no porque se haya escrito por un español, sino porque su aliento lo es, fruto de aromas, paisajes, afanes entrañables.

Raza, también, por ese algo inconfundible, indescriptible, que se lleva en la sangre y que se refleja, ya sin apoyos literales, sin necesidad de melodías que nacen del pueblo y en él se aprehenden. Música española “porque sí”, de una manera espontánea, ante la que sentimos esta condición, al margen de razonamientos e impulsos reflexivos. Por sólo una impresión firme, irrefutable, de que quien así escribió tiene que ser español y no puede ser de otra nacionalidad.

Clavecín, romanticismo, impresionismo, raza... La personalidad peculiar de cada uno, su circunstancia, su preferencia, dictan el resto. Y de ahí nace la producción musical de España, al menos hasta que comienzan a imperar consignas seriales, aleatorias, abiertas, electrónicas, visuales, etc., que caen dentro de lo que trataremos de resumir cuando abordemos el paisaje correspondiente a la segunda mitad del siglo. El recorrido se inicia, ahora, con aquello que más liga al nuestro con el que inmediatamente le precedió: la herencia lírica.



## LA HERENCIA LIRICA, EL IMPULSO DE PEDRELL Y LOS «GRANDES» CLASICOS

Los comienzos del siglo acusan, a los efectos musicales, una situación muy precaria en España. Si un día lejano algún nombre excepcional—Antonio de Cabezón, Juan del Encina, Tomás Luis de Victoria pueden servir ejemplos que en siglos pretéritos cabría incrementar con figuras relevantes—situó la voz de nuestro país en lugar muy relevante, en 1900 se recogen las herencias de todo un largo período anterior en el que, con rarísimas excepciones, y a los efectos creadores sólo de relativo interés y valor, en lo que atañe a la composición, nuestros músicos se ciñen a la parcela lírica, muy en especial a la zarzuela, con su hermano menor el sainete inserto en el mundo típico del género chico. Desde que Hernando presenta en 1849 sus *Colegiales y soldados*, se inicia el camino firme de un teatro cantado que en ese medio siglo tiene su plenitud y gloria. *Marina*, en 1855; *Los magyares*, en el 57, marcan los éxitos más acusados en la historia de Arrieta, de Gaztambide. En el curso de veinte años, entre 1854 y 1874, Francisco Asenjo Barbieri, artista personalísimo, compositor formado que bebe en la investigación de las fuentes populares al servicio de su inspiración propia, fresca, directa y su dominio de instrumentador, presenta *Los diamantes de la corona*, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*, frutos capitales. Otros dos artistas relevantes, Manuel Fernández Caballero y Ruperto Chapí, saben alcanzar la diana del éxito con *Los sobrinos del capitán Grant*, en 1877, y *La tempestad*, en 1882. Después, en los diez años que median entre 1887 y 1897, se puede asistir a la eclosión de una serie de obras significativas, brillantes muestras de una calidad en sus autores que no cabe desconocer. Recordemos, a guisa de ejemplo, frutos de tan dispar carácter como *La Gran Vía*, *La bruja*, *El dúo de la africana*, *La verbena de la Paloma*, *El tambor de granaderos*, *El cabo primero*, *La boda de Luis Alonso*, *Gigantes y cabezudos*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*, *La revoltosa*... Tenemos en acción a Chueca, Chapí, Caballero, Bretón y Jiménez... Todos ellos rebasan la frontera temporal del XIX y continúan, por más o menos años, su labor en nuestro siglo.

Son ellos, por lo tanto, quienes van a prestarle carácter, singularidad y brillantez, sin perjuicio de que surjan ya otras voces con diversas ambiciones y propósitos, de las que se hará en su momento cumplida referencia. Pero son la zarzuela y son sus cultivadores quienes han de suscitar las primeras menciones en una obra que no

quiere olvidar ninguna de las parcelas musicales, abstracción de las decididamente implicadas en un mundo frívolo, ligero y comercial que nada tiene que ver con el paisaje propuesto.

Comienza el siglo con *La tempranica*, *La alegría de la huerta* y *El motete*, de un músico llamado a ser figura en el lirismo: José Serrano.

Veamos, en primer término, de referirnos a los ya indicados. La zarzuela que cultivan es pariente fiel de la ópera italiana. Válida, sobre todo, más que por lo que intenta reflejar de aquel género superior, por lo que adopta de nuestra cantera popular, ya con la base de un folklore de suma riqueza, ya con el afán de plasmar costumbres, situaciones y tipos. De ahí que, más que la zarzuela misma, cobre altura y se imponga el género chico, el sainete.

MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO es el primero del que corresponde hablar, atenedos a la cronología. Nació en Murcia en 1835. Falleció en Madrid en 1906. Desde muchos años antes sufría una ceguera que limitó mucho sus facultades creadoras. Violinista en la orquesta del Real, director de orquesta, ingresó en 1902 en la Real Academia de Bellas Artes con un discurso en torno a "Los cantos populares españoles como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical". Escribió música religiosa; pero su trabajo se ciñó, sobre todo, al teatro, con cerca de doscientas obras. Se han citado ya algunas de las fundamentales. Recordemos también *La viejecita*, *El señor Joaquín*, *Chateau Margaux*... En Caballero puede gustarse una fina sensibilidad, que si en algún caso incide en el mundo próximo a la opereta, como en *La viejecita*, en otros, como en *Gigantes y cabezudos*, tiene fuerza españolísima y vibrante.

RUPERTO CHAPÍ nació en Villena en 1851. Vivió desde muy joven el acontecer musical. Solista de cornetín en la banda de su pueblo —el "chiquet de Villena"—, para la que compuso ya unas piezas en la etapa infantil y a la que dirigió después, se trasladó a Madrid a los dieciséis años. Músico mayor de regimiento, pensionado a la Academia de Bellas Artes en Roma, forjó una muy sólida base artística. Fue fundador de la Sociedad General de Autores y paladín del género lírico, al que, aparte alguna escapada sinfónica y camerística bien acreditativa de sus amplios conocimientos y de su técnica segura, dedicó todos los esfuerzos. Chapí no era sólo el artista de vena melódica fácil, sino el maestro en la armonía y la instrumentación. Sus obras son modelo de calidad y de fuerza. No hay orquesta española de concierto, no hay batuta que no haya empleado con éxito algunos de sus preludios, en cabeza el de *La revoltosa*, que ha recorrido el mundo. En el teatro, Chapí cultivó todas las gamas del

cantado, desde el sainete en un acto, del que es primerísimo ejemplo *La revoltosa*, hito en el género, hasta la ópera. Su *Margarita la tornera* se estrenó en el Real poco antes de su fallecimiento, el año 1909. Es impresionante el catálogo de este músico, una de las indiscutibles figuras representativas en el mundo de la zarzuela española. *El rey que rabió*, *La tempestad*, *La bruja*, *Curro Vargas*, *El milagro de la Virgen*, como zarzuelas grandes; *El puñado de rosas*, *El barquillero*, *La venta de Don Quijote*, *La patria chica*, estrenadas ya en nuestro siglo, hablan de la clase excepcional de un compositor castizo, fácil, directo. Como *El tambor de granaderos*, *Música clásica*, *Las bravías* y tantas, tantas otras piezas fundamentales del teatro español, que le tuvo como valedor de verdadera excepción.

Un año antes que Chapí, en 1850, nació en Salamanca TOMÁS BRETÓN, que había de sobrevivirle catorce, porque fallece ya en 1923, en Madrid, en donde un larguísimo período fue director de su Conservatorio y siempre artista de prestigio, animado por los más altos ideales de la ópera española de sus amores. Primer premio de composición de la mano de Arrieta, director de orquesta de sólido brazo, es ya de 1875 su primera ópera, *Guzmán el Bueno*. Creador de la sociedad de conciertos Unión Artístico-Musical; residente en varias etapas en el extranjero, en donde se familiarizó con los teatros musicales más en boga; director después de la Sociedad de Concursos, antecedente directo de la Orquesta Sinfónica, que lo es de todas las actuales madrileñas, pudo asistir a dos triunfales estrenos de óperas propias en Barcelona, *Los amantes de Teruel* y *Garín*. Es ya en 1895 cuando estrena la que había de ser su ópera más popular, *La Dolores*, que todavía debe citarse como ejemplo de teatro musical de altura en nuestro país. No alcanzan igual fortuna otras—*El certamen de Cremona*, *Don Gil*...—ya insertas en nuestro siglo.

El gran éxito de Bretón se produce, al margen de sus ansias de altura y como demostración de que no hay género menor, con *La verbena de la Paloma*, en cuyo recuerdo recogemos el debido a sus zarzuelas y sainetes, por cuanto se trata del fruto más sazonado, madrileñista, directo y—a pesar de la condición secundaria, inicialmente atribuida por Bretón—perfecto de logro en el reflejo de tipos, situaciones, ambientes. Varias obras corales e instrumentales, entre ellas sus *Escenas andaluzas* y *En la Alhambra*, subrayan la contribución del artista a otros géneros.

Otro gran músico, JERÓNIMO JIMÉNEZ, “el músico del garbo”, en la designación de Amadeo Vives, nació en Sevilla en 1854 y murió en Madrid el mismo año que Bretón. Músico muy completo, director de orquesta, violinista, pensionado para realizar estudios en el Con-

servatorio de París, activo maestro en el Teatro Real, en la Sociedad de Conciertos, fue director de los teatros Apolo y de la Zarzuela y supo llevar a su obra el dominio técnico, la maestría de orquestador que ahora se aplaude siempre que, incluso lejos del campo lírico para el que fueron escritas, se interpretan sus obras en conciertos y como sostén de *ballets*.

*La guardia amarilla, El baile, La boda de Luis Alonso y La tempranica*, ésta en los comienzos significativos de siglo, recogen la más típica y mejor herencia de Jiménez, uno de los pilares indiscutibles del género.

Quizá ninguno lo sea, en el chico y peculiar mundo del sainete, de tanto calibre como FEDERICO CHUECA, nacido en Madrid el año 1846 y muerto en su propia ciudad en 1908. Estudiante de medicina, improvisador, en la ocasión del encarcelamiento por algarada infantil, de unos vales que se hicieron célebres arreglados por Barbieri para orquesta con el título *Lamentos de un preso*, el éxito sirvió de estímulo para el ingreso en el Conservatorio y la realización de estudios, abandonados mucho antes de concluirlos, para una dedicación práctica necesaria por razones materiales. Pianista, director de zarzuela, Chueca puso en juego su enorme facilidad de invención, su caudal melódico, su garbo y gracia espontáneos, capaces de conducir a la inmediata popularidad de lo por él escrito. El éxito primero, inmediato, se produjo con *La Gran Vía*, que lo constituyó sensacional, como *Cádiz, El chaleco blanco, Agua, azucarillos y aguardiente, El año pasado por agua...* Algunas de sus obras—sirva como ejemplo de donaire y de gracia madrileñista *El bateo*—se estrenaron ya en nuestro siglo. Recordemos también, como partitura póstuma, la de *Las mocitas del barrio*. Chueca podría ser el prototipo del músico fácil, directo, sensible y original, con espontaneidad en la idea y soltura en la realización al margen de tecnicismos.

En muchas de las obras se vio asistido por las bases profesionales de otros colaboradores. El suyo más estrecho fue JOAQUÍN VALVERDE, nacido en el 46 y muerto en 1907. Natural de Badajoz, residente en Madrid, fue mano derecha de Chueca y sus nombres han de ir unidos en el recuerdo.

Otro músico de fluida vena, ya por completo adscrito a nuestro siglo, un poco en línea de la facilidad, antes que la técnica, de Chueca, fue JOSÉ SERRANO, compositor nacido en Sueca (Valencia) el año 1873. Se habló ya de sus comienzos, en los arranques de nuestro período, con *El motete*. Serrano, de un lirismo muy mediterráneo y una línea melódica inconfundible, autor de canciones e himnos tan populares como el “A Valencia”, fue director en campañas líricas de las que,

en gran parte, eran alimento sus propias obras: *La reina mora*, *Alma de Dios*, *La casita blanca*, *Los de Aragón*, *La canción del olvido*, *La Dolorosa*. Sus últimos pentagramas, de ambicioso corte, se recogieron en *La venta de los gatos*.

Otros muchos compositores líricos continuaron la senda trazada por estos grandes precursores. Quede para su momento, puesto que se les dedica un especial comentario aparte, la referencia sobre José María Usandizaga, Jesús Guridi, Amadeo Vives, por cuanto suponen de figuras capitales de adscripción clara al siglo XX.

Completemos las citas con algunas de estricta justicia. Tendríamos que mencionar a EMILIO PENELLA, de una vena lírica muchas veces de altos vuelos, como en *El gato montés* y en *Don Gil de Alcalá*; a RAFAEL MILLÁN, nacido en 1893, interrumpida muy pronto su labor, víctima el artista de una grave dolencia. Cultivó la opereta con fortuna. Ejemplo de sus obras, *El príncipe bohemio*, *La dogaresa*, *El pájaro azul*; JUAN TELLERÍA, cuya vena melódica quedó reflejada en el himno de F. E., autor feliz de *El joven piloto* y *Las viejas ricas*; LEOPOLDO MAGENTI, pianista, profesor del Conservatorio valenciano y autor de partituras tan célebres como *El ruiseñor de la huerta*; SOUTULLO Y VERT, nombres inscritos con firmeza en el escalafón gracias a *La del soto del parral*, zarzuela grande y de amplios vuelos líricos, estrenada en 1927; JESÚS ROMO, que alcanzó éxito con *En el balcón de palacio*; MANUEL PARADA, con anchos aciertos, sobre todo en el mundo de la comedia musical, cultivado con dominio; JESÚS LEOS, del que se hablará extensamente, con muestras solitarias; DOTRAS VILA, popular en el paisaje barcelonés; MORALEDA, QUINTERO, DANIEL MONTORIO, autores de celebradas comedias musicales...

Ellos bastantes más y muy en cabeza, cinco puntales del género en el siglo XX: Pablo Luna, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal.

PABLO LUNA, que en la adjetivación feliz de Vives "hacía música rubia", nació en Alhama de Aragón el año 1880. Estudiante de piano, violín y composición, acabó por ser un excelente director de orquesta, bajo cuya guía se estrenaron obras calificadas, originales de ilustres colegas. Como autor cultivó un género muy afín a la opereta. Música muelle, amable, sincera, de un fácil melodismo, que podría representarse principalmente por *Molinos de viento*. Otras obras populares: *El niño judío*, *Los cadetes de la reina* y *El asombro de Damasco*. Falleció poco después del estreno de su última obra, *Las calatravas*, en Madrid, el año 1942.

FRANCISCO ALONSO, granadino, que nació en 1887, fue un ejemplo del garbo, la fluidez melódica, el casticismo de sus "pasacalles". *La*

*Calesera, La Bejarana, Las picaronas, La linda tapada, Las corsarias*, podrían servir como modelo de su musa directa, pimpante y triunfadora en la zarzuela y la revista.

Para muchos, el más representativo, popular y atrayente compositor de zarzuela fue JACINTO GUERRERO, nacido en Ajofrín, provincia de Toledo, el año 1895; muerto en Madrid, la ciudad de residencia y de sus amores, en 1951. Guerrero, que había realizado serios estudios musicales de la mano de Conrado del Campo, vio trazado su camino al ingresar como violinista, primero, y ser después director de la orquesta del Teatro Apolo. Se vio impulsado a la composición de obras fáciles, con voluntad de un melodismo pegadizo y de una garra popular indudable, alimentada con su personal simpatía contagiosa. *La alsaciana, La montería, Los gavilanes, Don Quintín el amargao, El huésped del Sevillano, El ama*, son títulos muy destacados en una copiosa relación, dentro de la que la revista y la comedia musical frívola tiene ancha representación.

FEDERICO MORENO TORROBA, nacido en Madrid el año 1891, hijo de músico, discípulo de Conrado del Campo en el Conservatorio, comenzó por dedicar su labor creadora a la orquesta, pero inmediatamente se ciñó al campo lírico, sin perjuicio de mostrar su calidad en otras parcelas, tal la guitarrística de concierto, de la insigne mano interpretativa de Andrés Segovia. Torroba, que ya había conseguido afirmar antes su nombre con obras como *La mesonera de Tordesillas* o *La marchenera*, alcanza su mayor éxito en 1932, al estrenar *Luisa Fernanda*, una de las obras que más ancha y abierta popularidad sostenida han logrado en estos lustros. Después, el prestigio se afirma con zarzuelas como *La chulapona*, de un madrileñismo directo y logrado, y *Monte Carmelo*. Es académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

PABLO SOROZÁBAL, con cuya mención cerramos este bloque de referencias sobre compositores líricos, nació en San Sebastián el año 1897. Discípulo de Larrocha y Pagola; violinista, trasladado para estudiar dirección de orquesta a Alemania, al tiempo que ampliaba sus conocimientos de composición, fue, al volver después del largo período de residencia en aquel país, director prestigioso, con actividades fijas en distintas épocas al frente de la Banda Municipal, de la Orquesta Filarmónica; pero sacrificó las evidentes dotes que para tal misión le adornan, en aras de una dedicación lírica muy fructífera. Porque, si cabría citar obras de creación sinfónicas y corales muy brillantes, lo que configura la personalidad de Sorozábal es su condición de autor de zarzuelas y sainetes como *Katuska, La del manojo de rosas, Don Manolito, La tabernera del puerto, Black, el payaso*, y

como espléndido fruto solitario, la ópera chica en un acto *Adiós a la bohemia*. Tiene concluida la partitura de una ópera grande, *Juan José*, cuyo estreno, que muchos aguardan con interés, no debía demorarse.

Y ésta es, resumida, la continuidad lírica del siglo xx, como heredero del período de oro de nuestro teatro cantado. Continuidad no desdeñable, pero cada vez más diluida por culpa de la crisis que el género atraviesa por fundamentales causas de índole material. En efecto, el costo de los espectáculos líricos, la falta de una actividad permanente—en las últimas épocas es remedio muy relativo y limitado el de la existencia de la Compañía Lírica Nacional, con rectoría de tanta solvencia escénica como es la de José Tamayo—, son culpables de que nuestros libretistas y músicos se orienten a otras parcelas menos complejas en la organización y la defensa. La zarzuela declina. Cierto. No hay compañías como antes. Las exigencias de los públicos en cuanto a presentación y montaje son mayores. No hay garantías de estreno, y algo tan representativo, tan nuestro, como este género, tan rico en bellos legados como el sainete, ve diluirse la continuidad. Pero confesarlo así, de ninguna forma eximía de las referencias planteadas, testimonio de una historia ya capítulo en nuestra música.

Una advertencia última: no se han mencionado libretistas. Justifíquese la omisión por el hecho de que este trabajo quiere ser única y exclusivamente de información musical, en un paisaje tan vasto, que la ampliación de campos haría interminable. Quede, en cualquier caso, nuestro homenaje sincero a las aportaciones de cuantos han hecho posible el trabajo de los músicos, inspirados por sus textos: Carlos Fernández Shaw, Echegaray, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Paso, Abati, Ramos Carrión, el binomio Federico Romero-Guillermo Fernández Shaw, de tan copiosa y eficaz contribución...

Y confiemos en que los problemas se resuelvan y el último cuarto de siglo pueda recoger una vuelta, compatible con la producción y la tarea creadora en otros géneros de la música pura y la operística, al imperio de la zarzuela española.

### FELIPE PEDRELL

Ninguna figura más representativa que la de Felipe Pedrell para abrir el camino de las referencias personalizadas sobre compositores de España con obra que pueda ligarse al siglo xx. Cierto que buena parte de su larga existencia—nace en Tortosa el 19 de febrero de 1841, muere en Barcelona el 18 de agosto de 1922—discurre en el siglo

anterior, como bastante de su obra fue publicada y estrenada antes de iniciarse el período al que nos ceñimos. Pero Pedrell, muy al margen de esa circunstancia, es artista decisivo como punto de partida en muchas conquistas con reflejo en la música y los músicos de España en el siglo xx.

Compositor, director de orquesta, musicólogo, pedagogo, su labor es copiosa, y en lo que se refiere a la de propia creación, no reconocida en su tiempo como debió serlo y rebasada en el nuestro por la de algunos de sus discípulos, con lo que el momento de Pedrell, a los efectos de la popularidad que le era debida, no se produjo delimitado y firme.

Su obra de mayor envergadura, la más ambiciosa y representativa, es la trilogía *Los Pirineos*, empeño lírico de la mayor altura, estrenada en el Liceo barcelonés, a excepción del prólogo, que vio la luz en Venecia. En ella, en la tragicomedia lírica en cuatro actos *La Celestina*, en el festival lírico popular en dos partes *El compte Arnau*, con poema de Maragall, queda planteada su actividad lírica, mientras que los poemas sinfónicos *Mazeppa*, *El Tasso en Ferrara*, *La matinada*, en relación que abarca también *lieder* y se acerca a los trescientos títulos, viene a mostrar su capacidad creadora.

En ella se ha querido ver con insistencia marcada el influjo de Ricardo Wagner, patrón excelso; pero la resonancia que la obra del genio de Bayreuth tiene en el artista catalán es más de concepción escénica, de visión distributiva, incluso de revalorización de los textos, que puramente musical, porque en estas obras líricas, lo mismo que en todas las restantes, lo que Pedrell propugna y pone en práctica es el nacionalismo musical predicado con celo de apóstol y eficacia ejemplar de mentor en escritos y lecciones.

Pedrell cela también por la naturalidad, la sinceridad creadora, que da margen al desarrollo de la personalidad en cada artista. Eso; pero, ante todo y sobre todo, el concepto del nacionalismo, la exaltación de lo español, la defensa del lenguaje propio de cada pueblo. Entre sus tareas musicográficas destaca, se impone con la fuerza del servicio bien realizado, el *Cancionero popular español*. Sumemos al recuerdo los debidos a la *Hispaniae Schola Musica Sacra*, que recoge obras capitales de Guerrero, Victoria, Cabezón, Morales y otros relevantes músicos; el *Diccionario Técnico de la Música*, *El teatro lírico español anterior al siglo XIX*, amén de colecciones de artículos y folletos documentados como *Cartas a un amigo, sobre la música de Wagner*, *Viajes por Italia* y lo que casi podríamos denominar proclama: *Por nuestra música*.



Pero dejemos al propio Pedrell que defina su actitud a través de sus palabras :

“Nuestro pueblo tiene una intuición de arte maravillosa, pero no se le ha educado alimentándole esa intuición. El que ha de realizar esa obra de educación ha de ser el artista, que recogerá mucho si siembra con mano larga. Que le devuelvan al pueblo, encumbrado por el arte, lo que de él ha salido, y nadie tendrá que arrepentirse de este cambio de corrientes: ni los maestros compositores en su obra de asimilación de ambientes de arte propio, ni mucho menos el pueblo, el elemento siempre sano, el elemento base de todo a quien se dirigen el arte y el artista”.

Pedrell se refleja aquí de forma clarísima. Su ideal no es otro; sus consejos hacia tal meta se orientan, sea en la cátedra que ostenta en el Conservatorio de Madrid, adonde llega por oposición en el año 1895, sea en los tratos particulares y decisivos con músicos.

No se olvide que en las enseñanzas de Pedrell bebieron artistas como Isaac Albéniz, Antonio Nicolau, Enrique Granados, Nemesio Otaño, Enrique Morera, Higinio Anglés, Joaquín Turina, Luis Millet, Amadeo Vives...

Mención aparte merece la relación decisiva que le une a Manuel de Falla, porque en la obra, en la actitud estética del compositor gaditano, la siembra de Pedrell ha de juzgarse decisiva, y sus orientaciones, consejos, lecciones y experiencias lo convierten, sin duda, en el más eficaz de los maestros.

Esta es, por encima de cualquier otra, la gran significación de Felipe Pedrell. Su obra podrá juzgarse rebasada, exponente de una época ya reemplazada por otras en las que imperan muy diversos conceptos; pero no su actitud, su voluntad de servicio, su lección práctica y teórica de noble dignidad en el servicio de unos ideales artístico-patrióticos. Sin perjuicio de que no parece muy claro que a nuestras alturas, cuando tan de verdad se intenta rendir culto a la música y los músicos de España, uno de tan alta personalidad permanezca virtualmente desconocido por todos los aficionados y hasta por los profesionales de las nuevas generaciones, que, al menos, debieran tener la oportunidad de juzgar con conocimiento aquello que sólo pueden alcanzar por muy lejanas referencias.

### MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla es mucho más que un buen músico de España. Constituye el ejemplo de más alto relieve para las generaciones que le sucedieron, para cuantos fueron los inmediatos legatarios y conti-

nuadores de su empeño. Justo es unir su recuerdo y la mención a él debida con la de quien fue su mentor y estímulo máximo: Felipe Pedrell. Cabe afirmar que entre el 23 de noviembre de 1876 y el 14 de noviembre de 1946 se desarrolla el capítulo más importante y decisivo en la historia de la música española del siglo xx. No; que nadie piense en confusionismos cronológicos, porque es en 1904 cuando comienza el camino de Falla que le granjea puesto singular, de protagonista en el arte nacional, ya que las obras anteriores no son sino lo que con tan aguda calificación denomina el insigne Gerardo Diego como “pre-Manuel de ante-Falla”. Quizá lo primero que hayamos de resaltar sea el signo de honestidad artística insuperable del músico, siempre fiel a los principios inmutables del ritmo y la tonalidad, con la ambición permanente de no estancarse y la inquietud de cumplir siempre, atentas voluntad e inteligencia, la misión para la que el Sumo Hacedor—a quien se orienta “el honor y la gloria”, según reza la inscripción de la propia lápida que respeta las indicaciones del artista—le trajo al mundo: componer, hacerlo sin concesiones ni fáciles halagos, con altura de miras y la máxima depuración posible del léxico.

La primera sensación que el examen de la obra de Falla causa en el observador sensible es de sorpresa. Luego, de respeto profundísimo. Sorpresa, al ver cómo quien obtuvo, en la etapa de andalucismo directo, en las obras de acento racial que ligán los atractivos de ritmo y color, de vena popularista y personal fuego, todo el asenso unánime y el aplauso abierto de los públicos, el pasaporte para el que no existen fronteras, sea capaz de renunciar a situación tan ventajosa para exponerse a los peligros, a la incógnita de las nuevas estéticas, por menos directas en trance de incompreensión y hasta de repudio por parte de quienes podían sentirse defraudados. Respeto, como consecuencia, ante el ejemplo altísimo de probidad, la lección de moral artística de quien sabe cuáles son las sendas exploradas con fortuna, y prefiere enfrentarse con parajes más abruptos y colmarlos de inspiración, sí, pero también de rigor.

Cuando Manuel de Falla y Mateu nace en Cádiz, la música es pura disciplina de adorno y apenas existen los conciertos. Eloísa Galluzzo, Odero, Broca, Tragó, alimentarán en distintos momentos y escenarios—Cádiz, Sevilla, Madrid—el afán de saber del joven artista, como después, según ya se indicó, serán decisivas las conversaciones de carácter estético seguidas con Pedrell, que le inician en los caminos del españolismo lírico.

No hemos de caer en la tentación de buscar para Falla, que carece de ella por su vida rectilínea, una biografía novelable. No cabe conta-

bilizar, en los cerca de setenta años de vida, penurias, apoteosis, dramas y menos aún pintoresquismos anecdóticos, románticos amores contrariados. Falla nació músico, vivió para serlo y murió empeñado en dar ideal cima, sin regateo de esfuerzos, a esa *Atlántida* que por fin había de continuar y concluir, con celo de calificado discípulo, Ernesto Halffter.

Hay tres rasgos, tres “constantes” que podrían establecerse en el doble aspecto humano-musical de Manuel de Falla: el fervor religioso, que puede ser motivo de que, por acendrado respeto y si olvidamos la *Salve en el mar* de su partitura última, no pueda encontrarse en su repertorio música de tal significación; la entrañable, conmovedora unión que le ató a su hermana, fallecida cuando estaban a punto de cumplirse los veinticinco años de su muerte, indisolubles hasta la física desaparición los lazos de compañía, cariño recíproco, mutua necesidad; el amor a la tierra de origen, a España toda, que es cortejo de los años últimos argentinos cuando se recuerdan y evocan los felices tiempos de Cádiz, la repulida ciudad natal; Sevilla, que tanto le quiso; Granada, segunda patria chica y residencia de cerca de cuatro lustros; Madrid, punto de partida para el descubrimiento parisiense decisivo; Barcelona, tan hospitalaria e hidalga; Mallorca, dulce refugio de algunas crudezas invernales... Si apurásemos un poco el significado simbólico, podríamos decir que Falla compuso para cumplir la finalidad de su vida y los mandatos de la Providencia, que lo hizo músico, pudo hacerlo, gracias a que María del Carmen, su hermana, celó su paz, el orden y silencio precisos para que lo mejor de su ser, convertido en llama creadora, cantase las incitaciones de un paisaje, y más que de un paisaje: de un espíritu regional que a la larga extenderá sus límites por caminos depuradores y de abstracción.

El reflejo mejor de la vida se encuentra en la obra misma, y no hemos de extender las referencias. Quizá resulte significativo recordar cómo el Carmen granadino, la más permanente residencia, con su atmósfera recoleta; el regalo del pequeño jardín, expansión de la casa también reducida, y la maravilla cambiante de la Vega como remanso para la vista, encuentra ideal paralelismo en la residencia de la Córdoba argentina, la de los años últimos, también con ermitas próximas, ecos lejanos de campanas y paz, mucha paz: la que anhelaba el artista; la que le permitió forjar, como ahora se informa en lápidas conmemorativas instaladas en el edificio convertido en museo, los últimos pentagramas salidos de su pluma.

Granada, Córdoba, España, Argentina... Cuando en 1946 llega de puntillas, imprevista, la muerte a cobrar su presa, el deseo de retorno

se hace imperiosa orden para sus deudos, para sus amigos, que trasladan sus restos a Cádiz y los depositan en la cripta de la catedral, lamida por ese Atlántico llevado tan dentro mientras se componía y trabajaba en el poema de Verdaguer.

Pero volvamos al compositor y dediquemos una mirada general a su catálogo. Posiblemente la primera sensación sea de pasmo: apenas hay títulos que no correspondan a obras coronadas por el éxito; en otras palabras: pocas veces, en la historia de la música, se dará el caso de un artista de relativa fecundidad que haya sabido acertar con tan frecuente y envidiable precisión como Falla. ¿Razón determinante? El raro, inflexible rigor autocrítico y la parsimonia, la falta completa de impacencias peligrosas con que se realiza el trabajo. Sí; hasta que algo merecía el “visto bueno” del autor, ¡cuántas vueltas, cavilaciones, exámenes microscópicos!

Otra segunda impresión: el afán de renovarse en un artista que no se apoya y adopta como válidas y permanentes las bases que alguna vez condujeron al éxito. La evolución de la meta y, por ende, el cambio en el léxico empleado para alcanzarla, sólo atento a lo que estima fundamental y conveniente para cada obra.

Esa busca en el panorama general de la obra de Falla puede, por convicción, hacernos decir que es *El retablo de Maese Pedro* el título más significativo, el que mejor representa su inquietud y el que mejor viene a ser para los compositores nacionales, sus herederos, como el toque de clarín, la incisiva llamada que impide muelles abandonos, por cuanto se rompen ataduras con lo tradicional y se da el más rudo golpe a las tácitas consignas de andalucismo reinante, hasta el punto de que pudiese afirmarse que música española era sinónima expresión de música andaluza.

Se han hecho ya cumplidas referencias sobre la condición de “adelantados” que para nuestra música tuvieron Enrique Granados, Isaac Albéniz. Falla, con su obra, afirma los caminos de universalidad que ellos iniciaron. Y lo hace, no sin un largo calvario, una exigencia firme, para vencer sus propios comienzos: las obras impersonales de piano—*Serenata andaluza*, *Vals capricho*, *Nocturno*—, las piezas líricas de relieve muy relativo, de las que sólo ve la luz en el Teatro Cómico, estrenada por Loreto Prado y Enrique Chicote, *Los amores de la Inés*. De todo ese bloque, el autor considera que en *La casa de Tócame Roque* tiene momentos aprovechables; como no faltan calidades en el *Allegro de concierto* pianístico, destacado por el Conservatorio de Madrid; en *Tus ojillos negros*, la canción con texto de Cristóbal de Castro. El impulso definitivo, no obstante, el que vale a su autor una popularidad inmediata, se da en *La vida breve*,

pasaporte que hace económicamente viable el decisivo traslado a París, la conexión con medios musicales privilegiados. El libreto de Carlos Fernández Shaw se ve exprimido. Se arrancan de él todas las esencias que encierra: de color y tipismo, evocado en los pregones de la ciudad, en los interludios; de ritmo y garbo, en las danzas; de sentimiento lírico en las quejas de Salud, la gitanilla que muere de amor al ver el suyo engañado.

La continuidad se produce en 1907, con las *Cuatro piezas: Aragonesa, Cubana, Montañesa y Andaluza* son los títulos. A la peculiar paleta descriptivista, minuciosa y plena, evocadora y típica de Albéniz le suceden estas visiones más abstractas ya, llenas de sentimiento, animadas por la jota melancólica, el juego de ritmos en el lánguido perfil de la segunda pieza, el poético remanso de la tercera, la mezcla percutida y distante, clara continuidad romántica, en un músico no siempre afiliado a este credo, que es la última.

Después, más que las *Tres melodías* sobre textos de Teófilo Gauthier, homenaje de Falla al lenguaje que ya por entonces domina, las *Siete canciones populares* se hermanan con las *Piezas* y logran, si cabe, un más perfecto resultado. Las melodías, arrancadas con tacto selectivo ejemplar de nuestro folklore, se ven sometidas a una labor depuradora de sensibilidad extrema y se benefician por la calidad excepcional de unas armonizaciones que ya para siempre habrán de considerarse verdaderos modelos. Falla realiza maravillas, calcula y abrillanta los motivos originales y los arropa en un tratamiento pianístico de excepción. En el ciclo abundan los contrastes: desde *El paño moruno*, intencionado y justo, hasta el *Polo*, bravío y racial, pasando por la honda expresión de la *Asturiana*, la tierna línea de la *Nana*, la graciosa y virtuosista fineza de la *Jota...* Obra de menor entidad, muy de circunstancias, la *Canción de las madres que tienen a sus hijos en los brazos* refleja el horror a la contingencia bélica, siempre consustancial en el músico. Nos sirve para establecer contacto directo con la "gitanería", pronto convertida en *ballet*, de que es autor el propio escritor de aquella página, Gregorio Martínez Sierra; *El amor brujo* es una de las partituras capitales, quizá la más popular y explotada, a pesar de que el estreno discurrió sin los signos anunciadores de tal gloria futura. Falla rinde homenaje al misterio, la nocturnidad, el tema de amor, bien rodeado por círculos mágicos, fuegos fatuos, campanas nocturnas, otras que anuncian el día que despunta... ¿Consideraciones? Sólo una llamada de atención: que la *Danza del fuego*, víctima de tantas versiones, muchas de ellas no solventes, no apague el fulgor de otros momentos bellísimos: la "pan-

tomima" sugerente, el "romance del pescador", intenso y perfecto de atmósfera, la "canción del fuego fatuo", la "danza del miedo"...

Un acusado contraste para *El amor brujo* lo hallamos pronto, en una partitura vecina en el tiempo: en las *Noches en los jardines de España*, culminación del influjo impresionista sentido por Falla como consecuencia del período parisiense. Los *Nocturnos*, sin embargo, no son, como alguien quiso decir, "música francesa"; en sus tiempos, en los que el piano tiene misión importantísima, pero no de solista de concierto, sino concertante, es indudable que el "vestido", la orquestación, el refinamiento del clima sí podrían atestiguar el origen, la conexión; pero el lenguaje—zorongo, coplas, cantos, ritmos—es típica, rabiósamente español.

Lo es, e incluso más próximo al *Amor brujo* en el carácter y hasta por el hecho de la primera versión limitada con el título *El corregidor y la molinera*, lo que nos llega en la definitiva titulación de *El sombrero de tres picos*, en que la brillantez, la fuerza rítmica y directa, el color y la amplitud de la paleta orquestal llegan a su expresión plena.

Después, a partir de 1919, habrá de producirse el cambio decisivo. Falla rendirá homenaje a Debussy en una deliciosa pieza para guitarra que emplea, en los finales, el tema base de la *Soirée dans Grenade*. Más tarde habrá de mostrar un léxico distinto, nuevo, de proyección renovadora para el pianismo español, en la *Fantasia bética*. El jardín se reemplaza por la sierra, el amable halago sensorial da paso a los "jipíos" del "cante jondo" trasplantados a las teclas disonantes.

Está, con ello, iniciado el camino. ¿Definitivo? Podríamos pensar, de no existir *Atlántida*. En todo caso, *El retablo de Maese Pedro* se recibe en 1923 con menor sorpresa por los atentos a la evolución de entraña que se anunciaba en el músico desde la *Bética*. Andalucía desaparece para que cante Castilla, más escueta, de horizontes más abiertos y descarnados. El fragmento cervantino encuentra un glosador musical perfecto. La composición orquestal es pequeña, sin grandes bloques sonoros, con una voluntad de sostener la impresión arcaizante y valerse para ello de los contados instrumentos de metal, de madera, de la escasa cuerda y la percusión. Tres voces desgranar el texto. Canta, exaltado y lírico, Don Quijote; sereno, asombrado luego, Maese Pedro; fiel a la cantinela bien aprendida—la sorpresa mayor—, que a veces se ilumina con la evasión poética incontenible, el Trujumán. El resultado es de una belleza, de una emoción verdad, sin énfasis, de una talla y personalidad que había por fuerza de pasmar a los oyentes y de encender el propósito de no

estancarse. Falla multiplica las indicaciones, las exigencias; desde el número de los elementos hasta su emplazamiento en torno al director, desde la calidad al estilo que ha de imperar en las voces. Tiene conciencia de que su actitud valiente puede coger por sorpresa a muchos. No olvidemos nosotros la fecha y daremos todo el valor a este grito de rebeldía que un artista, para el que no se han hecho las sendas fáciles, lanza y que habrá de recogerse, andando el tiempo, incluso por músicos nada afines a su línea de compositor.

*Psyché*, con textos de Jean Aubry, vuelve a las conexiones impresionistas de signo espiritual. Para el *Soneto a Córdoba* sólo se emplean —ya en la obra anterior es de cámara el grupo de instrumentistas que rodea la voz— un arpa, sin que ni aun a ésta se le permita el posible barroquismo, reemplazado por la actitud noble de prestar como bloques o columnas sonoras en que el pensamiento poético se desgrana con eficacia. Lo que da valor profundo al *Homenaje a Paul Dukas* es el sobrio, escueto léxico, hermano en todo del admirable *Concierto para clavicémbalo*. ¿Cabe una meta estética más lejana que la de esta música, disonante, cruda, hermosa en su voluntad ascética, y la de *El sombrero de tres picos*, vital, pujante, o las *Noches*, evocadoras y sensuales? Han pasado sólo diez años, y Falla refrendó con hechos su voluntad de evolucionar. Desde entonces, desde 1926, tan sólo el regalo breve de la *Fanfare*, de homenaje a Arbós; el traslado a la orquesta de los homenajes a Debussy, a Dukas; la escritura, para completar esta *suite* estrenada por el autor en el Colón de Buenos Aires el año 1939, de la *Pedrelliana*, ofrenda hondísima de respeto y devoción a los manes—música tierna, popular catalana—de Pedrell. Eso, y *Atlántida*, cuyo estreno en versión de concierto conocimos en el otoño de 1961, después de ser completada amorosa, trabajosa, prodigiosamente por Ernesto Halffter. La partitura recoge muchos meses, muchos años de esfuerzo, de vigilia, de pensamiento y afán. Desde 1926 había pensado Falla en redondear ese homenaje implícito a Cataluña en su propia lengua. Homenaje extendido en la dedicatoria a las tres ciudades que con ella más quiso: Cádiz, Sevilla y Granada. El monumental poema de mosén Cinto Verdager impone el empleo de grandes contingentes que parecían olvidados para siempre por Falla: un coro muy amplio, con voces también de niños; una orquesta nutridísima, completa; varios solistas. Falla sigue los pasajes elegidos del poema con su escrupulo proverbial. La obra es impresionante por su grandeza, por su plenitud y serenidad espiritual. En ella—antes se apuntó—se encierra el único fragmento de música religiosa compuesto por Falla: la “Salve”, que con “El peregrino”, “La voz divina” y pasajes del “Prólogo” señalan el momento místico de mayores resonancias ancestrales. En

el “Canto a Barcelona”, en cambio, como en el “Coro de Atlantes” y en “Las carabelas”, tenemos una impresión más directa y brillante, así como en la escena de “Alcides en Cádiz” y en el bellísimo romance que es el “Sueño de Isabel” nos seducen la tierna delicadeza y el encanto poético.

No parece justo, ni aun posible, ahondar en lo que legó Falla y lo escrito por Halffter, en labor difícil—a veces sólo con diseños, apuntes; otras, en la precisión de elegir entre cuatro motivos para una misma situación—, sino de advertir el nuevo cambio marcado por Falla; eso sí, dentro siempre de la fidelidad a los principios tonales. Decir lo que supondrá *Atlántida* en el catálogo general de la obra del músico puede ser atrevido e hipotético. Nos falta perspectiva. Quizá se cierna sobre la obra un doble peligro: el selectivo, por los muchos contingentes que su interpretación determina; el del momento en el que surge y la actitud previa de los oyentes, que pueden, si se empeñan en buscar el Falla más popular de la etapa andalucista, verse lejos de él y también, si quieren olvidar el momento en que la obra se compone, llegar a exigir una contemporaneidad de léxico a todas luces injusta. Lo cierto es que no hay que pedir plazos de espera antes de reconocer ya su importancia.

La de Manuel de Falla, en la música española, se determina por el doble valor de su obra y de su actitud. Recordemos su lema: “Hay que componer para los demás. Sin vanas y orgullosas pretensiones. Sólo así puede el arte cumplir su bella y noble misión social”. Y su forma de predicar con el ejemplo. Porque lo pensamos, se dio a la referencia del músico un espacio, si breve, muy superior al posible ante el resto de los compositores que integran el panorama de esa música española contemporánea en la que él es la figura primerísima.

## ISAAC ALBENIZ

“Isaac Albéniz arrancó el piano español de su condición de objeto de adorno para uso de señoritas desocupadas”. Se trata, mucho más que de una frase, porque encierra el reconocimiento de la ambición estética, del amplio vuelo de un artista que, a través de su piano de compositor, de intérprete, abrió a España caminos que nada tenían que ver con los entonces imperantes. “Creo que sirvo mejor a mi patria con las *Iberias* que orondamente sentado en la calle del Clavel componiendo piecitas en un acto”. Responde Albéniz a quienes censuran su nomadismo y se extrañan por su casi exclusiva especialización en el mundo del teclado. De Camprodón a Cambó les Bains, de 1860 a 1909, se inscribe la historia de uno de los artistas más



representativos y fieles a su credo nacional, capaz de merecer la calificación "Isaac de España", con la que fue designado tantas veces, en premio a su obra, a su vida, a su permanente nostalgia del paisaje que aprehende en su música para compensarse de la lejanía. ("Mi corazón se queja amargamente de no estarse tostando en España".)

Albéniz fue músico desde siempre. Comentan sus biógrafos que empezó a leer en los programas de sus primeros conciertos, muy niño : a los cinco años, en Barcelona; a los siete, en Madrid. A los diez ya realiza giras, impulsado por ciertas ambiciones paternas irreprimibles. El mismo se escapa, actúa con desparpajo en El Escorial, en la Escuela de Ingenieros; vuelve a los suyos; huye de nuevo, esta vez para la gran aventura americana, polizón de un barco tomado en el Puerto de Santa María... Seguir con detalle su vida sería prolija labor, de imposible despliegue en este libro. Protegido por Su Majestad Alfonso XII, por el conde Morphy, después de que el Conservatorio de París no le admite por motivos de edad, a los diecinueve años obtiene el primer premio en el Conservatorio de Bélgica; conoce a Anton Rubinstein, a Hans von Bülow, al mismísimo Liszt—"Le he gustado mucho, al parecer; me ha pedido detalles sobre España, mis padres, mi religión, mi música..."—; pasa por momentos de exaltado romanticismo, hasta con intentos de suicidio; fracasa en su primer empeño lírico, se rebela, seguro de sí mismo—"Soy un gran artista"—; contrae matrimonio con Rosina Jordana y se beneficia de su objetividad, que reconoce: "Entre exageración y exageración mía, su sentido me es muy provechoso. Rara vez deja de tener razón, ante la vida y el arte...". Conoce en Londres al banquero Francis Money Coutts, con el que suscribe un contrato lírico, en virtud del que ha de crear la música para varios libretos que él ha escrito, compromiso que no será capaz de cumplir, impulsado por sus metas pianísticas. Porque mientras, siempre, Albéniz viaja, toca, compone. Al principio, con destino a su propio piano de intérprete; después, impulsado por la necesidad de dar vida en el pentagrama a las mil ideas que bullen; desde 1900, con la inquietud de la *Iberia*, colección de piezas cuyo primer cuaderno se publica en 1906, para redondearse en el cuarto poco antes de la muerte.

Albéniz, al que Paul Dukas describía como un Don Quijote con aspecto de Sancho, fue el prototipo del gran señor, bohemio en París, rollizo, vivaz, de penetrante mirada, cabellos y barbita rizados, inquisidor, bonachón, atolondrado, abierto, extrovertido, sin resentimientos, generoso, con el apéndice permanente de un habano en los labios...

La obra jalona su vida entera. Desde que, niño de ocho años toda-

vía, compone una marcha, hasta el cuaderno último de *Iberia*, la *Navarra* y los *Azulejos*, inconclusos ambos.

Las composiciones pianísticas son, al principio, prolongación de su carrera de virtuoso, pero acabarán convirtiéndose en la aportación esencial del músico.

El peligro inicial de superromanticismo será salvado al fin. Quedará siempre, con más depurada y exigente voz, el españolismo que califica. En los comienzos cede Albéniz a los impulsos de la época. Escribe mucha música de salón. En las piezas abundan no ya las dedicaciones, incluso los títulos con nombres de mujer. Mazurcas de salón: *Casilda*, *Christa*, *Amalia*. Romanza sin palabras: *Angustias*. Vals: *Pilar*. *Minuetto a Silvia*. Polka: *Conchita*. *Yvonne en visite* ... Albéniz se ciñe a la moda y los gustos del período. Alguna vez escribe música objetiva, impersonal: estudios, *impromptus* y hasta, en campo apenas conocido, compone tres *suites* antiguas para clavecín. Ya, incluso en ese primer período, hay muestras del impulso español: serenatas árabes, capricho andaluz, serenata española, zambra granadina, zortzico.

Albéniz parece plantearse la necesidad de alimentar con su propia voz los programas, antes de recaer en las "Paráfrasis románticas" lisztianas. Ya en 1880 hay contabilizadas cincuenta obras; del 83 al 90, doscientas más.

Se ha realizado el salto a la segunda época, la que el autor califica como "con color de aceitunas", que ya tiene por base un impulso españolista inconfundible. La música de salón no conviene a las maneras del artista. Importa más la creación de piezas no ambiciosas, claras de contextura, breves, sin grandes problemas técnicos, muy líricas de acento, garbosas en el color y el ritmo, infinitamente más personales y que, por ello, le satisfacen más. Tanto que, incluso ya en sus postrimerías, cuando es el artista que dio cima feliz al ingente proyecto de su *Iberia* monumental, guarda para esas composiciones del segundo y claro período toda la estimación, toda la ternura, y confiesa la creencia de que el público tiene razón cuando prefiere los números de la *Suite española*, de los *Cantos de España*: el preludeo "Sevilla", "Granada", "Cádiz", "Córdoba"... Porque una de las características, ya para siempre inalterables en Albéniz, es que su alma de artista plasma, evoca paisajes y les da forma sonora tal que concuerde con la titulación, que no es otra que la propia designación geográfica.

Todo ello, sin embargo, no es sino, fundidas primera y segunda épocas, la etapa experimental de Albéniz: la que permitirá brillantísimas, sorprendentes innovaciones en el léxico, la envergadura de las obras, su dificultad, su vuelo y que éstas sí caen de lleno en el siglo a que se orienta nuestra visión, porque es a partir de 1900 cuando

se forja, afirma y resplandece el tercer estilo de Albéniz, del que nos ocuparemos, abstracción hecha de sus muestras líricas solitarias, algunas tan sustanciosas como *San Antonio de la Florida* o *Pepita Jiménez*, pero de ninguna forma con el valor representativo de su obra pianística.

Hablemos en primer término de *La Vega*, como punto de arranque de su gran inspiración, centrada en 1898, escrita en París, con propósito de haber sido el primer tiempo de una *Suite Alhambra* que no llega a realizarse. En la relatividad de estos términos aplicados al autor, se trata de un fruto remansado, concentrado, menos vital, de gran calidad pianística siempre. Calidad que encontramos en los *Azuulejos*, de tal encanto y fineza que tentaron a Granados para su conclusión.

*Iberia*, la colección de cuatro cuadernos, con tres obras cada uno de ellos, que son los que dan la mayor jerarquía y personalísimo rango a la herencia de Albéniz, es fruto de una serie de motivaciones y causas, de influjos y circunstancias ante las que no podía mantenerse inmovible la musa creadora del artista. En primer término, su insatisfacción, su deseo de "más", de "mejor" sin poner tasa a los esfuerzos, a los medios; su afán de no estancarse. Después, en conexión con lo ya dicho, el ejemplo de los grandes, que sirve de acicate, de estímulo, para un músico que los frecuenta, los trata, conoce sus obras y sabe cómo se escribe por el mundo. Liszt con su fulgurante pianismo, después, ya que le descubre metas ambiciosísimas en lo que se refiere a la técnica y las posibilidades del piano. Y Joaquín Malats, al que llega a decir que *Iberia* se escribió con fe en la "animalidad de su talentazo de intérprete". Y Francia, la música francesa, la corriente impresionista que impera y logra efectos de planos, de timbres, de armonías, de claroscuros, de ambientes y atmósferas sonoras que han de ser tentación y caja de mil sorpresas. Y la madurez del propio músico, dueño de unos medios, unos recursos, unas experiencias forjadas en los muchos años de lucha en el doble campo de la interpretación y la creación. Y España, por fin; España, que se lleva muy dentro y a la que, de una parte, se quiere dotar de un léxico en consonancia al que impera por el mundo, no ya el de andar por casa, amable, placentero e intrascendente, y de otra, se desea reflejar, exprimidos sus ritmos, sus acentos, su clima poético, en una mezcla de evocaciones y descriptivismos.

He aquí la esencia fundamental de las *Iberias*: la mezcla de evocación, de recuerdo que estiliza, que refleja impresiones y sentimientos personales y descripción, que se atiene con fidelidad a lo visto, lo que califica y titula. Sin buscarlo, convierte Albéniz en ley aquello

que Pedrell postula : “el canto popular personalizado, traducido a términos de cultura”.

Albéniz es fiel a su alegre definición : “la música española es hermana gemela de una buena botella de jerez”, pero en sus pentagramas se filtra una gran dosis de nostalgia. Armonista nato, su facilidad natural se ve sacudida por los hallazgos espontáneos. Hay pocos “adagios”, y aun en ellos se impide la molicie por el empleo de mordentes. El espíritu es dinámico. El barroquismo es gloria y peligro. No hay preocupaciones constructivas. Más innova el contenido que el edificio formal. En las *Iberias* hay pocas variantes : entra el piano, fijando el ritmo y el ambiente ; se utilizan temas principales y secundarios, se usan pequeños desarrollos sobre la escala de tonos, se juega con los “crescendos” y los “diminuendos”. Hay acordes plenos y lejanas referencias reminiscentes. Muchas veces todo se esfuma en un clima evocador, irreal, ensoñado. Cierto que hay desigualdades, exceso en las complejidades pianísticas ; pero el contenido musical no falla jamás y en él gustamos fuertes perfumes, color, brillo, luminosidad, riqueza rítmica, desbordante pianismo, arrebató en las coplas. Nadie podría pensar que quien la escribe lo hace a pesar de las enfermedades que ya minan la salud en 1905.

“Los ojos se cierran cansados, incapaces de abarcar tanta belleza”, dice un día Debussy.

Con el apéndice bravío de la inconclusa *Navarra*, que hubo de terminar Deodac de Severac, el primer cuaderno se abre con “Evo-cación”, título que podría ser genérico, ejemplo de exquisitez en el romanticismo de la copla. Se cierra el último con “Eritaña”, desbordante de vitalidad, endemoniada en la técnica, plena de garbo de burla rítmica en la descripción de la venta sevillana.

En medio, “El puerto”, con el bullicio del de Santa María reflejado en el zapateado, en el tanguillo ; “El Corpus de Sevilla”, que nos muestra el hormigueo del momento y mezcla tambores, seises, saetas, campanas, la tarara popular...

En el segundo cuaderno, “Rondeña” bronca, “jonda” en su despliegue perfecto ; “Almería”, ardiente, dilatada como ninguna en las proporciones, hermosísima en su exaltada nostalgia ; “Triana”, pinturera, colorista, garbosa como el barrio que le da nombre.

En el tercero, “Albaicín”—“Me propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu”—, con atmósfera de gitanería, misterios, inquietudes, bulerías, “sones de guitarra que se queja en la noche”... y con las diversas y variadas apariciones de la copla. El “Polo”, flamenco, marchoso, canción y danza de ardor y melancolía evidentes ; “Lavapiés”, con chisperos y majas, gente de bronce del

barrio madrileño, con la habanera chulona, el desvergonzado tango y el mecanismo fulgurante.

Por fin, en el cuarto cuaderno, que se cierra con la ya citada "Eritaña", el juego de ritmos binarios y ternarios de "Málaga", su copla sin nostalgia, y el clima de romance, el arcaísmo, la elegancia de "Jerez", aquel del que manifestaba el músico, con su buen humor proverbial, que, "por haberle salido *Navarra* descaradamente populachera, la había sustituido en *Iberia* por un "Jerez" que, sin ser de González Byass, podía agradar bien embotellado".

La verdad es que sin Isaac Albéniz, sin sus *Iberias*, no podría hablarse de una incorporación de España al pianismo europeo moderno. Esta, su gran significación: la de vencer normas, hábitos, modos "clisés" y regalarnos con la herencia que abre nuevas sendas al arte nacional.

### ENRIQUE GRANADOS

Vida corta, truncada por el torpedeamiento del "Sussex" el 24 de marzo de 1916, entre Folkestone y Dieppe, la de Enrique Granados, nacido en Lérida el 27 de julio de 1867, y que integra, con Isaac Albéniz, la pareja de catalanes precursores de nuevos impulsos y metas para la música española, que alimentan con sus obras y su actividad de intérpretes. Granados, víctima de la guerra, con un constancial horror al mar, parecía tener el presentimiento de su holocausto en él: "Estic segur de que en aquest viatge hi deixaré els ossos". El que había de ser regreso triunfal, después del estreno en el Metropolitan de Nueva York de sus *Goyescas*, impulso determinante del traslado, se convierte en fecha luctuosa para la música española. Granados, que desaparece en la madurez de su vida, también de sus dotes creadoras, ha sabido, no obstante, dejarnos testimonio de un talento personalísimo y de una voz propia, inconfundible, que podríamos designar como de un artista romántico español.

¡Cuántas definiciones del músico leridano! "Largas melenas, mostachos con lejano destino, ojos fáciles a entornarse, susurrante hablar, aventajada estatura". "Palidez marfileña en el rostro de Cristo soñador". "Mezcla de ángel y de árabe". "Era como un hermano menor de Gustavo Adolfo Bécquer". Quizá podríamos decir que también, a los efectos de la contribución y actitud espiritual, de Gabriel Miró. Granados se consume en su propia música, vive para ella: como intérprete sensible, sutilísimo; como pedagogo, en la que, andando los años, habrá de convertirse en la ejemplar Academia Marshall; como autor... "¡No me quedan más que orejas y ojos! ¡Hay que quemarse!" "Cuan-

do logro un tema afortunado, me olvido incluso de lo que más quiero : de mi mujer, de mis hijos". El los apunta, en el paseo, la calle, la reunión, y los conserva en los planchados puños de su camisa; ya en el estudio, escribe, afanoso, mientras pasea; se vale de un mueble alto—que califica la conejera—y lucha por superar siempre las realizaciones iniciales, un poco en la actitud que resaltamos al hablar de Albéniz. Algo hay distinto, no obstante : en Albéniz son perceptibles tres estilos, bien diferenciados; en Granados, no. En este último caso se trata de una línea invariable, ascensional, más exigente cada vez, por las sendas ya indicadas, que, de una parte, no abjurán del romántico impulso de siempre; de otra, dejan bien alto el pabellón español original.

Granados estudió música desde niño : en Lérida, en Barcelona. Fue autodidacta, sin compartimientos estancos, fiel a una llamada muy firme. Cuando llega a Barcelona, ya en las postrimerías del siglo XIX, se habla de Gayarre, y el entusiasmo lírico de los puritanos liceístas es evidente. Al tiempo crece como una llama el fervor del wagnerismo, hasta el punto de convertir a la capital catalana en la ciudad más fiel a su culto, después de Bayreuth. También se afirman las bases del Orfeo Catalá, que tantos días gloriosos dará a España, y sigue en auge el imperio de la zarzuela. Granados, poco propicio a la creación lírica, lo mismo que Albéniz, habrá de componer algunas obras teatrales, entre ellas frutos hoy perdidos, muchos sin estrenar, de signo catalán y vena lírica, entre los que no faltan los de calidad : *Miel de la Alcarria*, su primer intento ilustrador; *María del Carmen*, exaltación de ritmos y melodías entroncados en la huerta murciana, y *Goyescas*, transposición a la escena del original pianístico de este nombre, que es gala de los dos cuadernos básicos. Pero su mundo no es el lírico. Por otra parte, se mira en el espejo de lo que le ocurre al músico citado :

“Había unas ganas de patear la obra—se refiere al estreno de *San Antonio de la Florida*—que daban miedo. ¡He sufrido horriblemente! Gracias a los amigos que estábamos en el teatro, pero creí que no se acababa nunca”.

Y otra vez, algo significativo :

“Por medio de Pedrell puedo hacerme amigo de Peña y Goñi y de Chapí, que es lo que se trata de demostrar, pues así me quito dos enemigos tremendos de encima, que son cabalmente los que más daño le hacen a Albéniz”.

Pero, en el fondo, todo es episódico. Si de verdad hubiese tenido el afán de crear música para teatro, a él se habría orientado. Lo que le tienta, como en Albéniz, es su piano de intérprete. Incluso compone con idénticas peculiaridades que las que le caracterizan como pedagogo, como ejecutante: la finura, el mejor por el más, la sensibilidad del color, del empleo del pedal, la sutileza de un trino, una escala, un matiz...

Línea ascendente, inalterable. Entre los *Valses poéticos*, las *Danzas*, quizá la colección más característica de la primera época, y las *Tonadillas*, las *Goyescas*, no hay rectificación: hay superación evidente y gloriosa.

Granados es un melodista nato. Pertenece al grupo de quienes cultivan la música del sentimiento. Busca, eso sí, una adecuación, una identidad melódico-armónica determinante de la mayor virtud en su obra, donde todo—el tema y su clima—está perfectamente fundido, inseparable. Por lo demás, era un músico muy fácil, de una inventiva enorme y una rapidez que no siempre dio paso a la depuración, al análisis deseables. El tiene unas íntimas consignas y se deja llevar, una vez aceptadas, por su espontánea fluidez. No quiere el verismo ridículo imperante en algunos, y no se preocupa—defecto éste indudable—por las proporciones, hasta el punto de que obras que figuran dentro de un mismo ciclo son hartamente distintas en la extensión. No hay en él ese instinto, ese particular sentido que determina cuánto, cómo debe desarrollarse una obra. Tampoco está incómodo porque algunas de las páginas resulten excesivamente barrocas. Reconozcamos que, eso sí, el barroquismo es siempre musical y de lógica, en relación con la idea rectora. Granados se diría que improvisa, incluso cuando lo escrito se calcula y estudia. Así en el arranque de los *Requiebros*, que parece nacer en un momento de trance. El los tuvo, por lo demás, a lo largo de su vida, y personas muy afines a su persona contaron cómo, en cierta oportunidad, en el concierto gris de recepciones por parte del público, sin que apenas se le solicitase, volvió al piano en el momento de concluir el programa previsto y tocó algo nuevo, exaltado, vibrante, que luego explicó había nacido en aquel mismo momento, porque “le daban pena esos pobres...”.

Un detalle que determina la más acusada diferencia con Albéniz: las obras son de sentimiento, antes que descriptivas. Ciertamente que Cataluña no es determinante, pero tampoco podríamos hablar del influjo que Andalucía ejerció en el colega. La música para él era como la creaba, objetivamente, personalísimamente, con pocos apoyos populares, entre los que uno de los más altos podría ser el tema básico

de *La maja y el ruiseñor*. Hasta las *Danzas*, algunos de cuyos títulos originales o adoptados hablan de vinculaciones concretas, son propias.

Granados tiene un catálogo muy extenso, pero tan disperso que es difícil precisarlo. A veces surgen de pronto originales perdidos entre papeles; manuscritos, recuerdos de familia, atesorados por su hija, Natalia Granados de Carreras, con amor y culto poco frecuentes por su permanencia al cabo de ya tantos lustros.

Al principio—aparte algunos ejemplos de música de cámara, un manantial virtualmente perdido: un trío, un cuarteto, un quinteto—aparecen obras con nombres propios o títulos delimitados: Clotilde, Elvira, Carezza, Esquise. Muchos también de honda filiación romántica: vales poéticos, escenas poéticas, románticas, infantiles, cuentos de juventud. “Recogió— se dijo de él—las florecillas encontradas en su camino, como un nuevo Grieg español”. Mejor diríamos que sembró el suyo de florecillas nacidas por su inventiva fecunda, fresca, atractiva, de extraordinaria simpatía. El piano, la voz humana, son sus vehículos fundamentales. En aquél, la creación abierta con las *Danzas*, con las *Piezas sobre cantos españoles*, habrá de llevarnos hasta *Goyescas*. En el campo vocal, son las *Tonadillas* el más perfecto ejemplo del *lied* español, de la canción de concierto, justa de proporciones, elegante, refinada, castiza y con el equilibrio exacto entre la voz y el cometido pianístico esencial. Las *Tonadillas* componen un ciclo superior incluso al tan bello de las *Canciones amatorias*. En aquéllas nos vemos captados por la intensidad de “Amor y odio”, el grafismo de “El tralalá y el punteado”, la rúbrica jugosa de “El majo discreto”, el desenfado castizo y medio al tiempo de “El majo tímido”, la emoción trascendida de las “*Majas dolorosas*”...

Por lo demás, *Goyescas* marca un hito en el pianismo español. Diríamos que su primer cuarto de siglo, dentro del que nos importa, se alimenta con las *Iberias*, de Albéniz; la *Fantasia Bética*, de Falla, y estos dos cuadernos de Granados, con el apéndice poderoso de *El pelele*:

“No olvidaré jamás—dice Falla—la lectura de esta danza, luminosamente rítmica; sus frases tonadillescas, traducidas con exquisita sensibilidad; la elegancia de los giros melódicos, impregnados de ingenua melancolía, de alegre espontaneidad, evocadores como si expresasen sensaciones interiores del artista”.

Y Joaquín Malats :

“No olvidaré la inmensa impresión que me hizo la obra”.



Granados se encendía al hablar de ella :

“He tenido la dicha de encontrar algo grande. He compuesto una colección de *Goyescas* de gran vuelo y dificultad. Son el pago a mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Me enamoré de la psicología de Goya, de su paleta. De él y de la duquesa de Alba; de su maja señora, de sus modelos, de sus pependencias, amores y requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas contrastando con blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y de jazmín posadas sobre azabaches, me han trastornado”.

La obra, en efecto, es fruto de su madurez, consecuencia de sus anteriores trabajos. La flexibilidad, la originalidad de las curvas, de las armonías; la poesía, la brillantez, el “barroquismo nimbado por la gracia”, según muy feliz expresión, nos seducen y cautivan, como cautivaron al propio autor.

La brillantez nace del carácter mismo de lo escrito. En los *Requiebros*, el primer fragmento, se encierran, con *El pelele*, las dificultades máximas. Las indicaciones del autor son abrumadoras. Triunfa la jota y juegan dos motivos arrancados de la Tirana de Tripili. Alcanza máximo esplendor el contrapuntismo. El ritmo tan sólo es capaz de medir la fantasía. Todo se diría fruto de una improvisación calculada. El arranque vital del “¡Anda, chiquilla!”, centra la expresión. Arabescos, mordentes, notas de adorno, recuerdan los mundos peculiares de Scarlatti, del padre Soler, Mateo Albéniz, sin mengua del muy moderno pianismo.

En el “Coloquio en la reja”, el ambiente es de amor y de tragedia. “Todos los bajos imitando la guitarra”, pide el autor. Lo femenino y lo viril, lo fogoso y lo melancólico, tienen acomodo.

El “Fandango de Candil” está originado en la tonadilla de las currutacas modestas. Triunfan la danza y la riqueza armónica. Se imponen los guitarreos. Sin mengua del popularismo, jamás se pierde la consustancial elegancia.

Canta ella, en “Quejas, o la maja y el ruiseñor”, sus nostalgias amorosas y opone sus trinos el pajarillo. La “cadenza ad libitum” es nuevo ejemplo del romanticismo que triunfa en el fragmento más popular y querido, para el que Granados mismo dicta el consejo: “Ha de tocarse con celos de mujer; no con tristeza de viuda”.

Hasta aquí el primer cuaderno. Es bastante menos conocido el segundo. En “El amor y la muerte” disfrutamos la escritura menos recargada, se recopilan temas anteriores, y en el eco del de la maja se alcanza el más profundo y bello momento.

El “Epílogo” encierra la “Serenata del espectro”. Es un “allegret-

to" misterioso, de intención fantasmagórica garbosa, en el reflejo del protagonista castizo, tonadillesco, esquelético, que desaparece, al fin, templando las cuerdas de su guitarra.

Como apéndice bellísimo, "El pelele" es un prodigio de gracia virtuosista en su grafismo, de tal condición que incluso es más directo que en la ópera, en donde pasa a ser la página de arranque.

Nos hemos detenido en el análisis de esta obra, porque ella, diríamos, resume todo lo consustancial en Granados. En el hombre, el pianista, el compositor.

Poco antes de su muerte manifestaba :

"Estoy empezando. Tengo un mundo de ideas y un deseo de trabajar más y más, cada vez con mayor confianza y entusiasmo. He visto mis sueños convertidos en realidad. Mis cabellos están canos, pero se puede decir que es ahora cuando comienzo mi obra".

No fue así, por la coyuntura bélica de la que resultó víctima; pero ya lo escrito, lo por él legado, suponen una bella, personal y decisiva contribución a la música española, en un momento—los comienzos del siglo—en el que tan de verdad eran necesarios impulsos como los por él aportados en lección de sinceridad al propio ideal.

## MUSICOS DEL CENTRO Y DEL SUR

### *JOAQUIN TURINA*

Entre el 8 de diciembre de 1882 y el 14 de enero de 1949, Joaquín Turina explica en una vida rectilínea el credo musical de sus amores, que podría resumirse en dos palabras: romanticismo español o, más exactamente, andaluz. Más que nunca podríamos decir que el músico y el hombre aparecen como inseparables. Desde siempre; desde que nace en la calle de la Ballestilla. Pinta el padre, pero él—pintor en el ensueño imaginado y descriptivista—ve mejor los cuadros convertidos en música. Es precoz. Con su acordeón infantil acompaña al coro de niñas del Colegio del Santo Angel y realiza inmediatos estudios de piano y armonía con Enrique Rodríguez, con García Torres. Podemos remitirnos a la detallada, ejemplar biografía de Federico Sopena, en la imposibilidad aquí de un detallismo que rebasa las medidas de espacio previstas.

Sevilla, Madrid, París, Sanlúcar de Barrameda, son sus escenarios, los fondos en que discurre su existencia. Desde 1909, el hogar entrañable se centra en la madrileña calle de Alfonso XI y la casa

es prolongación de la tierra sevillana—terraza con macetas de claveles y geranios; pequeños surtidores; manzanilla pronta al agasajo, como el piropo—, lo mismo que la música es reflejo de ella.

Allá por el 900 imperan la ópera italiana, la zarzuela, el género chico. En 1905 Turina compone, con los Quintero, un sainete, *Fea y con gracia*. Por esa época se producen los primeros encuentros en el paraíso del Real madrileño con Manuel de Falla, y se establece la amistad de los que, más tarde, habían de adjetivarse como los “andaluces de París”. Falla inicia con *La vida breve*, según se ha dicho, la carrera ya firme. Turina, que por influjos de Italia compone *Tres coplas de la pasión*, que podríamos considerar como de su prehistoria creadora, redondeará en 1914 *Margot*, con texto de Martínez Sierra, y en 1920, *Navidad*. Antes, en 1917, *La adúltera penitente*. En el 23, *Jardín de oriente*. En el año sucesivo, *La anunciación*, ilustraciones para una comedia de Borrás. Pero el teatro no es para él determinante, como para Chapí, Bretón, Chueca, Usandizaga. Más han de influir los ejemplos de Granados, de Albéniz, a punto, cuando se abre el siglo, de iniciar la evolución decisiva. Sin embargo, no se independiza de pronto. Quedan los ya lejanos ecos de las óperas en el San Fernando sevillano, vistas en la edad más tierna, los de las contempladas en el Real. A impulsos de esos ejemplos líricos, Turina realiza incluso tareas de director al frente de una orquestina en el Eslava; de concertador, en el Real; pero no es director nato. Ni por el físico ni por el carácter: menudo, reverencial, vivaz la mirada, con andares de mocito, voz de timbre agudo y una peligrosa bondad en la que el afecto vence al rigor y la disciplina.

Compositor de ópera, director, pianista... Pianista, sí, de rara calidad. Pero Turina, también pedagogo, periodista de jugosa vena es maltada siempre por detalles de un humorismo fino, de una ironía sin hiel, es, ante todo y sobre todo, compositor. Comisario general de la Música, en los últimos años de su vida, tampoco la bondad del burócrata deja otra huella que la forjada en los muchos amigos, a los que obsequia con títulos honorarios de sobrinos, de ahijados. Turina queda en la historia de la música española como compositor. Para él, un momento decisivo es el de su adscripción a la parisiense Schola Cantorum. Antes se produce una íntima lucha selectiva. ¿Los postfrankianos? ¿Los impresionistas? Serán aquellos quienes le guíen y le impulsen. El influjo es decisivo por parte de Vincent D'Indy, que en 1913 firma un excelente certificado de fin de estudios del joven compositor.

En el fiel de la personalidad de Turina queda un afán cierto de

lirismo, regulado por una voluntad no menos firme de orden. Recordemos el feliz resumen de Sopeña :

“Vuelo de sueño en la mirada, corrección extrema en el gesto”.

Turina habrá de adoptar lo cíclico muy a su manera y de acuerdo con sus personales impulsos y sus devociones. Para ello hay un momento decisivo, mil veces contado, cuando Turina estrena en París su *Quinteto*, tan respetuoso con los moldes formales bien asimilados en la Schola, y todo un Isaac Albéniz, testigo de la audición, le reprocha la falta de españolismo de aquellos pentagramas, sólo nuestros porque los ha escrito un músico español, pero no por su contenido.

Ya desde entonces Turina celará por la conquista de la universalidad a través del localismo, porque su música no será ya sólo española, sino andaluza, sevillana.

Los títulos son harto significativos. Veamos algunos : *La procesión del Rocío, Sinfonía sevillana, Rincones sevillanos, Danzas andaluzas, Canto a Sevilla, Saeta en forma de salve, Fandanguillo*. Al tiempo, el rendido a la residencia estival : *Poema de una sanluqueña*. Y el que se escribe para la fiesta que más quiere : *La oración del torero*. Y, en fin, el culto a la persona, al ideal romántico : *Mujeres españolas, Jardín de niños, Rincones de Sanlúcar, Recuerdos de mi rincón...*

Forma y vuelo. Servidumbre alegre a la primera, en sonatas, cuartetos, tríos, quintetos, sinfonías ; pero, en vez de la indicación objetiva del “tempo”, títulos sugerentes. Un ejemplo, los movimientos de que consta la *Sinfonía sevillana: Panorama, Por el río Guadalquivir, Fiesta en San Juan de Aznalfarache...* Sí : en 1907, Turina presenta el *Quinteto*, pero sólo un año después, ya la *Suite Sevilla*, con el “Jueves Santo a medianoche”.

Turina sostiene, invariable, el doble lema indicado, el ideal de un romanticismo español. A ese respecto, cabría que lo hermanásemos con un Granados, más remansado el temperamento en Turina. En lo que atañe a la condición andaluza, el modelo podría ser Albéniz, éste revolucionario en el pianismo de las *Iberias*. En la fidelidad y el afecto recíproco, Manuel de Falla, que le dedica el manuscrito de las *Cuatro piezas pianísticas*, sin perjuicio de evolucionar después hasta los descarnados, conmovedores paisajes del *Concerto*. Mientras Turina permanece incommovible a los modos y las modas que imperan. Actitud esta, por otra parte, para la que hace falta una gran dosis de valentía, de convicción y de sinceridad. En el momento de trazar estos comentarios lo imaginamos, en estampa repetida multitud de

veces, en los años treinta, como un oasis en medio de la inquietud creadora que se acusa en el Madrid musical de entonces, quizás ante el más o menos velado desprecio de alguno de sus colegas, más "à la page". La hora de Turina, el reconocimiento general de sus méritos, la estimación del artista al tiempo que la personal, llegará en 1939. Es desde hace tiempo catedrático en el Conservatorio, escribe en *Dígame*, recibe la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, figura en el primer tríptico de comisarios de la Música y lo será, después ya exclusivo, hasta la muerte. El catedrático, el autor de la *Enciclopedia musical abreviada*, se hace querer y respetar en el Conservatorio en su labor callada, fecunda, como de sabio humanísimo. Su obra se exalta y repite entre aplausos. Se disfruta con sus melodías ligeramente sensuales, cálidas, portadoras de añoranzas, de anhelos. Con el evocador andalucismo, que se traduce en el perfume, el color, el ritmo. Ritmos de peteneras, de seguidillas, farrucas fugadas en homenaje implícito a Juan Sebastián Bach. Y siempre, un afán de cantar, no sólo en su música vocal, tan abundosa en felices logros, de tanta entidad como el *Poema en forma de canciones*, el *Canto a Sevilla*.

Turina dominaba la escritura vocal tanto como la pianística. Enriquecía también su paleta de instrumentador con el conocimiento de los timbres orquestales indicados. Cabría decir que sus ideales se hallan hoy lejanísimos de los conceptos estéticos imperantes, que el nacionalismo pertenece más al pasado que al presente creador; pero, como siempre, cuando una obra rebasa el nivel medio, la de Turina persiste viva, representación de un momento, de un criterio compositivo que él alimentó con su gracia, su donaire y su pulcritud extrema. Las virtudes más admiradas por quien se llamaba su discípulo y continuador, Jesús García Leoz, músico muerto en edad temprana, en plena madurez de tarea, sobre el que se hablará más adelante.

Lo mejor de Joaquín Turina, transcurridos más de cuatro lustros de su fallecimiento, es que supo elegir un lenguaje inconfundible, personalísimo, y reflejar en él su propio yo, de insobornable fidelidad a la tierra que le ve nacer y a los firmes principios artísticos adquiridos en la más sólida formación.

### CONRADO DEL CAMPO

A medida que pasa el tiempo, y son ya muchos los años discurridos desde 1953, fecha de su muerte, se impone más en quienes discurren de forma consciente por los confines de la música española una sensación de vacío y también de culpabilidad. La figura de Conrado del Campo no tiene continuación ni equivalencia, pese a que son los más

quienes desconocen lo que supuso y significó en una actividad musical fervorosa, múltiple, alimentada con indeclinable entusiasmo y sostenida sin desmayos desde el nacimiento, el 28 de octubre de 1878. Conrado del Campo tiene derecho firme a un lugar de honor en la relación de los más significativos músicos españoles. Subrayo el título, porque la etiqueta de músico, mucho más amplia, es la que conviene, antes que la de compositor, director de orquesta, cuartetista, pedagogo, a quien cultivó todos estos campos sin exclusivismos, como en un deseo de abarcarlo todo con su mirada inquieta de artista no cuadrulado.

Conrado del Campo fue una institución en la vida musical madrileña. En su aula del Conservatorio se formaron buen número de los compositores que hoy son primerísimas figuras del paisaje español y en sus enseñanzas bebieron artistas de filiaciones muy diversas que, gracias a él, adquirieron la base precisa para producirse con los necesarios medios, sin que nunca la voluntad rectora impusiese adscripciones a normas, principios, conceptos estéticos o corrientes determinadas. Conrado del Campo huyó siempre de hacer músicos a su imagen y semejanza, dedicado a forjarlos con la elasticidad necesaria, dentro de la norma irremplazable, que les permitiese desarrollar sus propias personalidades en la forma conveniente para la expansión futura. Por ello, como por su tenaz desvelo, por su eficacia, por su verdadero sacerdocio en el campo de la pedagogía, bien podríamos afirmar que nadie, en España, muestra una hoja de servicios más brillante en esa misión difícil, ingrata de fabricar músicos.

Conrado del Campo, que, después de realizados los primeros estudios en el Colegio de San Antón, los cursó en el Conservatorio madrileño, entra en él por la puerta grande—la estrecha y dura puerta—de unas oposiciones sonadas en el año 1915, como catedrático de Armonía, puesto que ocupa hasta ocho años más tarde, en que conquista la de Composición, que ha de gobernar sin interrupción hasta el momento mismo de su muerte, ya que para él se ablanda el rigor oficial y se dicta un trato de excepción, sin que la jubilación por razones de edad impida el trabajo tan fecundo.

Conrado del Campo es, además del mentor, el consejero, el amigo de sus alumnos, quien les incita siempre a visitar los museos, los centros culturales y artísticos. Impresiona la pléyade incontable de compositores surgidos en sus aulas y alimento de los distintos campos: del sinfónico al revisteril, del cuarteto a la cancioncilla folklórica.

A todos supo inculcar el maestro su entusiasmo en el trabajo, fuese cual fuese la obra en estudio, el problema planteado, la categoría y las posibilidades del alumno.

Para ello se valía de un arma infalible, la que mejor sirvió para que sus muchas inquietudes canalizasen felizmente en frutos, muy al margen de que éstos, después, se reconociesen: la soltura, el oficio, la rapidez y práctica para vencer problemas que otros disputaban insalvables y hacerlo en un tiempo récord. Sólo así puede explicarse una tan múltiple personalidad y sólo así se comprende la obra ingente de compositor: centenares de partituras de los más diversos estilos y características forman la herencia, todavía, en buena parte, dispersa, mucha de ella sin estrenar, en espera de una justicia que la posteridad tarda en otorgar. Doce cuartetos, dos quintetos, tres tríos, varios conciertos orquestales con solista—para piano, violín, cello y viola—; varios poemas sinfónicos y oberturas, *suites*, canciones, obras corales, leyendas, *ballets*, oratorios, tres misas, diez óperas... Cuando se habla de crisis lírica, de falta real de un repertorio en el mundo del teatro cantado de altura, impresiona pensar que más de la mitad de su producción persiste ignorada, si bien el resto—*El final de Don Alvaro*, *Lavapiés*, *Fantochines*, *Lola la Piconera*...—haya dejado cumplido testimonio de una maestría indudable.

Si en el teatro tal es la situación de su herencia, muchos de sus frutos camerísticos sufren igual suerte, aun a pesar de que varios recibieron galardones y premios, como ese *Quinteto* elegido a pocas horas del fin por el Jurado del Concurso Samuel Ros.

En tan voluminosa colección de títulos se hace difícil señalar preferencias. Quizá *Fantochines* merezca el resalte de la especialísima cita, como ejemplo de obra de cámara en la que, de la mano de un ilustre colaborador habitual, Tomás Borrás, se logran pentagramas que son modelo de gracia y de donosura. A este respecto—se achacó a Conrado del Campo el abuso de las grandes, prolijas, graves extensiones—, bueno será recordar un delicioso “ballet”, *En la pradera*, con un pasacalle castizo, directo, garboso, que era como el “mentís” a los detractores. Dentro del mundo de la ópera de extensión normal, *Lola la Piconera*, que se brindó en el Liceo de Barcelona, se ofrece con las galas de un lirismo exaltado, españolísimo y peculiar. De sus muchos cuartetos, el más justamente popular, el que mejor representa la forma de hacer del músico, es el que lleva por título *Caprichos románticos*, de tan noble juego polifónico y tan brillante inspiración. Por fin, dentro del sinfonismo destacaríamos la *Ofrenda a los Caídos*, vibrante homenaje a una causa elevada, y más, si cabe, un poema, *La Divina Comedia*, en cuyo final recogen los cellos una de las frases más originales y cálidas, más de entraña de cuantas redondeó el músico a lo largo de su vida.

Conrado del Campo, paladín de la causa wagneriana, tuvo siempre muy en alto el doble culto de Ricardo Strauss, cuyos poemas fueron modelo insuperable, y de Castilla, sempiterno enamorado de los amplios horizontes, de los extensos paisajes, de los despliegues musicales abiertos, sin límites. Don Conrado del Campo—unamos el título de respeto, que todos sus discípulos y colegas sumaban al nombre—sólo encontraba permanente evasión para su ensueño de romántico por naturaleza, de músico incontaminado, en el papel pautado. De ahí que, aún recién escrito un cuarteto, sin saber ni cuándo, ni cómo, ni quién lo estrenaría, ya soñaba con otro y comenzaba la composición con idéntico celo de poseso, para el que la facilidad, de que hablamos ya, era defensa y medio impagable: que obras de tan larga andadura formal se han escrito en sólo días, sin vacilaciones.

Pero ni aun esa fiebre creadora, ni la tiranía dulce del servicio pedagógico, para el que no había tasa de horas ni limitaciones de cátedra, podían anular otras actividades complementarias del maestro. Se ha dicho que Conrado del Campo las desarrolló por legítimos imperios de una necesidad económica, y no es cierto. Muy al contrario, pienso que, aun dentro de la mayor holgura posible, Conrado del Campo habría cedido al impulso de hacer música, de servirla, cualesquiera que fueren las parcelas posibles.

Fue crítico musical, muchos años, en ejercicio diario desde un periódico madrileño de la noche. Era don Conrado del Campo demasiado amigo de sus amigos, demasiado bondadoso para sus colegas todos. El, que pudo muy bien dictar juicios rigurosos, firmes y documentados, prefería limitar el análisis, antes que inferir daño a compañeros, discípulos, a colegas, quienes, por músicos, lo eran suyos, aunque viniesen de muy lejanas procedencias y no se hubiese cruzado entre ellos una sola palabra. Conrado del Campo multiplicaba las expresiones positivas, las adjetivaciones cálidas—sus “noble y generoso”, dedicados a cualquier intérprete, compositor, conferenciante, se hicieron populares—, y sólo si apartábamos lo accesorio, cuanto mucho había de superfluo en razón de la voluntad de elogio, nos encontraríamos con matizaciones y puntos de vista, por suyos, de notorio interés. Era entonces cuando brindaba lecciones admirables que sólo quien, como él, gozaba de tan profundo bagaje de conocimientos, podía suscribir, siempre con barroco, exuberante léxico, eso sí.

Como en las conferencias, perdidas a veces las esencias, en la pronunciación borrosa, en el repleto acervo documental; derroches de una cultura sólida y sin fisuras posibles en el mundo múltiple de la música. Y en las actuaciones ante la radio, donde por la época de su fallecimiento desplegaba un largo e interesantísimo ciclo bajo



el título “Impresiones y recuerdos de la vida de un músico español”, que en este caso era tanto como decir de la música española misma, a lo largo de sesenta años.

Instrumentista. Lo fue Conrado del Campo, e incluso en los años de la postguerra; cuando su prestigio de compositor, de pedagogo, incluso de director de orquesta eran mayores, pudo vérselo amorosamente abrazado al cuello de su viola, intérprete del género más que querido: de los cuartetos, y en especial de los beethovenianos, su gran devoción dentro de este campo. Don Conrado tocó también, humilde profesor, compañero amable, en las filas de las orquestas madrileñas. Había actuado en la Orquesta del Teatro Apolo, en donde afirmó su cariño al género lírico español; en la del Teatro Real, donde frecuentó las obras de sus ídolos, Wagner y Strauss; en la Capilla del Palacio Real, en la Sinfónica madrileña de los años de Arbós, en el Cuarteto Francés. Fue, aparte de un instrumentista del más puro estilo, el dueño de un sonido caliente, vibrante, exaltado, como quien lo forjaba.

El director de orquesta, asimismo. Aparte una larga serie lírica que en Radio Nacional rindió a la zarzuela española, fueron los primeros años de nuestra postguerra aquellos que mayores actividades registran como director. Fueron unas épocas muy felices para el maestro. No se trata de que buscarse los éxitos multitudinarios por sí mismos: los quería por y para la música. La Sinfónica, en el Monumental Cinema—¿quién no evoca su forma de servir los lisztianos *Preludios?*—, la Filarmónica, alguna vez la Nacional, la Sinfónica de Radio Nacional de España, conocieron su vibración. Olvidado por completo de la estética, sin preocuparse ni poco, ni mucho, ni nada del efectismo, ¡cómo disfrutaba don Conrado al demandar el amplio “rallentando” final y pedir a todos el “fortissimo cantabile” de la melodía base! Allí, en el “podium” vio cumplido su ideal: expandir la música, ser vehículo de lo compuesto por los grandes autores de todos los tiempos, en especial los germanos, particularmente los de la etapa romántica, desde el Beethoven poemático al Strauss sinfónico, y olvidarse, también entonces, de su propia obra. ¿Qué importaba? Lo esencial, la difusión de la música, era lo que merecía todo el esfuerzo, y a ello se dedicaba, con todos los suyos en fila por consignas de arte.

Conrado del Campo se vio minado por la gravísima enfermedad última durante meses. La sólida constitución física del maestro se redujo a límites increíbles. La estampa se inmaterializó, cobró perfiles de una honda espiritualidad. Inclinado sobre el papel de música, los cabellos blancos al viento, no hubo, ni aun entonces, interrupción

definitiva para su labor, y en todos los posibles momentos, tan pronto el dolor lo permitía, el músico siguió fiel a su lema de crear, inmovible al desaliento.

Es indudable que otros artistas podrían ocupar más brillantes parcelas delimitadas en el paisaje de la creación, de la interpretación, de la crítica. El lugar de Conrado del Campo no cabe discutirlo por la suma de aportaciones, por la calidad y seriedad de la obra realizada y por ese ejemplar servicio pedagógico merced al que buen número de los músicos citados en este libro tendrían que ligarse al nombre del que ahora se intentó evocar con el respeto y la devoción a él debidos.

### RODOLFO HALFFTER

El pasaporte mejicano de Rodolfo Halffter y su residencia en aquel país a partir de 1939 no impiden su condición de músico español, por los afectos permanentes, la vinculación a la tierra en que nació, fondo, más de una vez, para sus escenarios, y el mismo carácter de una música de claro acento nuestro, aun sin necesidad de adscribirse a credos nacionalistas.

Rodolfo Halffter, primero cronológicamente en la dinastía de ilustres compositores que llevan este apellido, ve la luz con el siglo, el 30 de octubre de 1900, en Madrid. Una larga temporada que pasa en Granada, ciudad en la que reside por entonces Manuel de Falla, le permite mostrar en 1929 al gran artista sus primeros trabajos musicales, fruto de una formación autodidacta, revisados cuidadosamente por el compositor gaditano. Un año más tarde se producen los dos estrenos madrileños de las primeras obras, en los sectores del piano —*Dos sonatas del Escorial*— y la orquesta, brindada por la Clásica de Madrid la *Suite para orquesta*. En 1934, cuando reside en París, escribe, por recomendación de Falla, su música de fondo para la película “Le tricorne” (*La traviesa molinera*). Cursos más tarde habrá de dirigir en la capital francesa, en su Radiodifusión, un concierto de obras propias. A partir de 1939 establece en Méjico su residencia. En esta ciudad se representa por vez primera su “ballet” *Don Lindo de Almería*, que ya se ofreciera en París y Barcelona, en versiones de concierto. Quizá sea éste el impulso que le lleva a fundar la primera compañía mejicana de ballet contemporáneo, “La paloma azul”, que interpreta el ya citado y *La madrugada del panadero*, aparte varios autores del momento.

Halffter ingresa como catedrático de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música. Desde entonces, 1941, se convierte en

figura destacadísima, impulsor decidido en los distintos campos del acontecer musical del país, en donde recibe con especialísimo cariño y desvelo a cuantos artistas llegan de España. Director de la revista *Nuestra música*, gerente de "Ediciones Mejicanas de Música", de tanto influjo expansivo; presidente de la Asociación Musical Manuel Ponce, miembro del Consejo directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica de Méjico, miembro de número de la Academia de Artes de Méjico, miembro titular del Instituto de Cultura Hispánica, Rodolfo Halffter incorpora esta distinción española a las mejicanas recibidas, como hace compatible esta gran actividad en la gestión, la organización y la pedagogía con la suya de creación. Y es la condición de compositor relevante la que reclama su presencia en España, en muy distintas oportunidades, de modo concreto en los Festivales de América y España, de edición trianual; a partir de 1964, en las Semanas de Música religiosa en Cuenca, que le encargan el *Pregón para una Pascua pobre*, y como titular de un curso de composición en el "Manuel de Falla", coincidente con el Festival de Granada de 1971.

En todo este tiempo, la música de Rodolfo Halffter se expande por el mundo. Es un día Caracas quien conoce su *Obertura festiva*, otro Michigan, cuya Universidad encarga un Cuarteto de cuerda que se estrena en 1958, año en que Washington aplaude sus *Tres epítafios para coro a capella* y en sucesivas ocasiones la *Sonata para violoncello y Tripartita...* Ya en noviembre de 1970, con motivo de su septuagésimo aniversario, amigos, alumnos e intérpretes de su música le dedican en Méjico, en el Palacio de Bellas Artes, un concierto íntegramente dedicado a su obra.

Con lo ya escrito quedaron citadas buen número de partituras. La relación íntegra de un catálogo tan fecundo como el de Rodolfo Halffter haría interminable el recorrido. Cabe decir que cultiva los más diversos campos. En el piano, entre *Dos sonatas del Escorial*, escuchadas en 1930 por vez primera, y *Laberinto*, que el autor subtítulo "cuatro intentos de acertar con la salida", son muchas las composiciones, entre las que destacan el *Homenaje a Antonio Machado* y las tres sonatas, de los años 47, 51 y 67, amén de la *Música para dos pianos* y las encantadoras *Once bagatelas*.

Si en lo vocal la obra más interpretada es su *Marinero en tierra*, con textos de Rafael Alberti, con el número 27 de catálogo, *Desterro*, con poesías galaicas de José María Álvarez Blázquez, muestra cómo la savia expresiva persiste intacta en 1967. La obra está dedicada a quien ahora informa.

Una "Giga" inicia el grupo camerístico, en el que quizá sea lo

más representativo el *Cuarteto para instrumentos de arco* y la *Sonata para violoncelo y piano*.

En lo coral tiene hermosa calidad en una escritura muy original, muy moderna y muy antigua a la vez, el *Pregón para una Pascua pobre*, con recitados en español de monseñor Federico Sopena, obra escrita para coro mixto, trompetas, trombones y percusiones.

Ya se dijo que en lo orquestal es la *Suite* la primera obra. Tiene especial atractivo la versión por él instrumentada de *Tres sonatas*, de Antonio Soler. En 1970 alcanza mucho éxito la audición primera, en Méjico, de las *Diferencias para orquesta*, que estrena Carlos Chávez, con la Sinfónica Nacional.

Una *Obertura concertante* para piano y orquesta y el *Concierto para violín y orquesta* pueden representar la obra para solistas instrumentales y conjunto.

Si sumamos las obras escénicas y cinematográficas, los fondos, los *ballets*, se tendrá una idea más que suficiente de lo prolífico de este autor.

Una de las características permanentes de su obra, sea cual fuere la época y el criterio adoptados, es la del rigor, el esmero y cariño con que se realiza. El escrúpulo también. Buen ejemplo lo encontraríamos en las *Sonatas* del padre Soler, que conservan, acrecida, toda su rica sustancia y fina textura.

En su *Pascua pobre*, explica el autor, “trata de pregonar en una orquesta pequeña—desde la romántica iglesia de Arcas, vecina de la capital conquense—y un coro reducido el maravilloso y glorioso triunfo del Autor de la vida, que, habiendo muerto, reina vivo”. “Con una armonía de hoy—continúa—intento evocar, de forma predominantemente politonal, el primitivo *organum*, que constituye la más antigua manifestación del arte polifónico cristiano, con su característico movimiento de intervalos paralelos”. No puede ser más indicada, en verdad, para el propósito rector, la tendencia arcaizante de la obra.

En la de Rodolfo Halffter cabe hablar de distintos períodos. El mismo se refiere a su música politonal de ayer y su música dodecafónica de hoy, que parte de las *Tres hojas de álbum*, para piano, y las *Tres piezas para orquesta de cuerda*, escritas ambas en Méjico, respectivamente, en los años 1953 y 1954.

“Mi adscripción al dodecafonismo—explica Halffter—es el resultado de una lenta evolución. Se inició ésta en el momento en que llegué al convencimiento de que la superposición e interferencia de dos o más tonalidades (politonalidad)—andamiaje que sostiene, por ejemplo, a mi *Don Lindo de Almería* y a mi *Concierto para violín*—conducía

a un callejón sin salida. Sin embargo, mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor. La adopción de los métodos dodecafónicos me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón. Practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis primeras obras: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales”.

Dentro de esta evolución permanente, siempre con la firme base de las convicciones del artista, las *Diferencias para orquesta*, de 1970, se integran por doce secciones, cimentadas sobre una sola serie interválica y con amplias posibilidades de permutación, siempre con sumisión al empleo permanente del total cromático, ley fundamental de la dodecafonía.

Siempre, en esas obras más próximas a nuestros días como en las de lustros pasados, incluso en las escritas con intención pedagógica, como las *Once bagatelas*, triunfa, por encima de cualquier propósito más o menos ambicioso, la calidad musical, gran virtud del músico. Esa calidad que hace de Halffter un artista con proyección que no se limita por las modas y la circunstancias; un compositor de oficio firme, de autorrigor inflexible y de una savia personal, propia, de netos perfiles latinos.

En realidad, como justamente señalaba Enrique Franco, en comentario a un concierto ofrecido por el Ministerio de Información y Turismo en marzo de 1963, no son radicales, ni mucho menos, las etapas creadoras de Rodolfo Halffter en lo que atañe a los períodos de residencia en España o Méjico:

“La primera—concreta el crítico—queda definida por tres rasgos primordiales: españolismo popularista y esencializado, sólo a veces de ‘dato’ y nunca de ‘cita’; neoclasicismo scarlattiano; politonía en la que las yuxtaposiciones aparecen sometidas a funcionalismo armónico. Fruto de esta corriente, influida no poco por la presencia de la persona y la música de Falla, son la *Suite para orquesta*, las *Sonatas del Escorial*, la *Obertura concertante para piano y orquesta*, los “ballets” *La madrugada del panadero* y *Don Lindo de Almería*, entre las obras compuestas en España. Del ‘Halffter de América’, denominación de Salazar, nacen otras obras que prolongan el mismo estilo: *Homenaje a Machado*, *Dos sonatas* pianísticas, la de violoncelo y piano, *Bagatelas* y *Cuarteto*, en el que se acentúa un refinado matiz neocasticista. A partir de 1954, aproximadamente, Rodolfo Halffter se acerca al mundo serial, que ya de joven le había interesado, que, por saber conservar

las premisas formales y las características más propias de la generación hija de Falla y aun de Falla como vehículo de una línea melódica, tímbrica y armónica derivada del dodecafonismo, puede servir de puente que evite la ruptura histórica de las jóvenes generaciones con las precedentes”.

La personalidad de Rodolfo Halffter, hoy, como desde su arranque ya lejano, se afirma con los signos de lo auténtico, y es en ese nexo con el pasado tan espontáneo, como el impulso que le lleva a lenguajes renovadores, en donde se hallan motivos hondos para que el nombre persista incorporando con trazos fuertes a la relación de nuestros compositores de más fuste.

### ERNESTO HALFFTER

Una de las figuras más atractivas, de mayor personalidad en el campo de la música española culta, es la de Ernesto Halffter, nacido el año 1905 en Madrid y que desde muy joven gozó el marchamo de legitimidad incuestionable que supuso el reconocimiento de su clase extraordinaria por don Manuel de Falla, de quien había de convertirse en el discípulo único directo y en el más fiel continuador de su obra, no sólo en lo que se refiere a la puesta a punto de estreno de la incompleta *Atlántida*, sino—antes, siempre—en la fiel manifestación de una filiación que para el artista constituye motivo de permanente orgullo.

Halffter fue, casi adolescente, un músico de talla. Cuando a los dieciocho años escribió *Sinfonietta*, llevada en triunfo por toda España en los programas de Arbós y la Orquesta Sinfónica, se coronaban los primeros y ya sustanciosos ensayos con una partitura de fineza, de calidad suma. Desde entonces podríamos referirnos al frescor perenne, al valor expresivo, a la mezcla del clasicismo y la modernidad moderada, del evocador sentido dieciochesco y el muy actual de la armonización, de la sensibilidad que huye de fárragos y condena el énfasis, cela por la diafanidad.

Se ha dicho que Falla es su maestro, su norte, su guía. Recordemos también la devoción hacia el espíritu scarlattiano y el embeleso ante la policroma, exquisita paleta raveliana. Por lo que se refiere a influjos, el de España, sin necesidad de permanentes apoyaturas populares, se hace evidente; el de Portugal, lugar muchos años de residencia, se acusa en pentagramas con sellos que acreditan aquel origen y que se ven presididos por la *Rapsodia portuguesa*, por las *Seis canciones portuguesas*; el de Francia, no sólo en páginas vocales como *L'autonne malade*, sino en el tacto armónico sutilísimo.

El ritmo creador en Halffter no deja de ser irregular. A veces—y quien ahora escribe no está exento de culpa—se ha reprochado al artista cierta lentitud y desorden creador, cuando su categoría tan deseable hace una mayor obra propia; pero es lo cierto que en el momento de establecer un catálogo nos sorprende que el número no es tan escaso y que el total de producción alcanza una envergadura muy considerable.

Halffter, fundador y director del Conservatorio de Sevilla, dirigió en esta ciudad, por expresa voluntad de Manuel de Falla, su *Sinfonía Bética*, embrión de la actual Filarmónica, y ha dirigido en buen número de ocasiones obras propias y del repertorio universal. Con todo, es en la composición donde su figura alcanza perfiles fuera de lo normal. En la composición, tarea que realiza con enorme rigor, acreditado no sólo en la pulcritud inicial de sus frutos, sino en las tareas de revisión que de los mismos realiza.

Por lo demás, una característica es su talante de normalidad, sin reaccionarismos, pero también sin prisas :

“Hombre de mi tiempo—escribe un día—, si por principio y convicción no me enrolo, con esa prisa desesperada que parecen mostrar otros compositores de mi edad y aún mayores, en el cortejo de la última vanguardia, estudio y analizo todos los capítulos del devenir musical. A muchos de ellos debo también orientaciones e influencias que yo encauzo en mi sentir personal, basado en la creencia de los principios de la tonalidad. Al decir ‘principios’, está claro que no me refiero a la práctica estricta de los modos mayor y menor, sino a la vigencia histórica de unos ‘polos tonales de atracción’ que, a mi juicio, determinan el juego de tensiones por las cuales la música cobra existencia y razón de ser como arte de índole afectiva”.

Halffter, por ello, sigue el lema de Falla : “sumisión a las leyes eternas del ritmo y la tonalidad”.

Cuando nos hallamos ante un músico de esta clase, poco importa, por otra parte, determinar su concreta filiación, porque es artista que rebasa credos, escuelas y se impone por la razón suprema de su calidad. Para juzgarla, nos bastarían levísimos botones de muestra. En lo vocal, obras como esa maravilla de síntesis—menos de dos minutos de duración—de *La corza blanca*; la preciosista línea, entroncada en el clavecinismo por lo que se refiere al fondo primoroso en el teclado, de *La niña que se va al mar*, o el vuelo sugerente, con mezcla de popularismos y arcaísmos, de las *Seis canciones portuguesas*.

Esas, las *Piezas para voces solas*, las *Canciones del niño de cristal*, representan una parcela muy felizmente alimentada.

En música de cámara, los *Preludios románticos*, el *Cuarteto*, la *Sonatina fantasía*...

En piano, *Pregón*, *Habanera*, *Serenata a Dulcinea*, el *Homenaje a Viñes*... Preciosa obra esta última, que forma en un breve ciclo integrada con páginas de Joaquín Rodrigo, de Federico Mompou. Intención de recuerdo albeniziano en el compositor de Valencia, de popularísimos catalanes en Mompou, dan paso a cierto grave sabor religioso, contenido y profundo, en el llanto de Halffter.

Mucha música orquestal, bastante de ella con coros. Aparte de transcripciones de obras de Bach, Moussorgsky, Ravel, Falla, Mompou, la *Sinfonietta*—glorioso punto de partida—, la *Sonatina*, *Dulcinea*, son obras más lejanas, como la encantadora *Rapsodia portuguesa*, fragante y directa, en la estilización del fado típico, de ritmos y melodías llenas de sabor y de "saudade".

Obras deliciosas, pensadas para el "ballet" la *Sonatina*, ya citada, con dos números, las danzas de la "pastora" y de la "gitana", que son alimento de repertorios pianísticos y sinfónicos, y *El cojo enamorado*, en el que culmina el acierto de las acentuaciones rítmicas e intencionadas del artista.

Una obra más reciente es el *Concierto para guitarra y orquesta*, realización de una idea ya lejana. Fue estrenado en diciembre de 1969, con Narciso Yepes de solista y la Sinfónica de la RTVE a las órdenes de Igor Markevitch. Está dedicado a Yepes y nació por encargo de la RTVE. Poco después de *Sonatina* había escrito Halffter tres piezas para guitarra, que pueden ser el antecedente lejano. La posición rectilínea del autor hace que no renuncie al principio tonal, ni a las estéticas de Falla, Ravel y Strawinsky, asimiladas con madura depuración. El núcleo de la obra está en el movimiento central, "Fantasía alla madrigalesca", en el que—en frase de su biógrafo y comentarista Enrique Franco—"el compositor reinventa el mundo de las fantasías de nuestros vihuelistas". En el "Fandango" inicial o en la "Villanella-Tamburina", que cierra el concierto, aparece algún material histórico y popular: la canción castellana "Ya se van los pastores", un villancico gallego, un tema de "corro" y la "Tonada de folías", de Francisco Salinas. Elemento popular es también el ritmo de fandango, tan querido por los "dieciochescos". Todo ello no tiene sino el valor de punto de partida. Lo tiene grande el cuidado del timbre y el hecho de que la guitarra no abuse del rasgueo, renuncie a lo andaluz, explote al máximo su capacidad melódica y polifónica...

En Milán escribió una obra desconocida todavía entre nosotros, *Entre'acte*, sobre guión de Federico Caldura, en donde juegan la danza, la música y la acción en un "divertimento" al estilo napolitano.



En fin, los últimos años determinan una proximidad de Ernesto Halffter a la música de mayor o menor filiación religiosa. Antecedentes en su obra podrían hallarse en su *Oración*, para coro mixto, en el *Homenaje a Viñes*, en los mil trabajos realizados en el estudio, la continuidad de *Atlántida*... Refirámonos a los principales frutos.

El *Canticum in PP. Johannem XXIII* acusa bien—lo confiesa el propio Halffter—la huella de la obra póstuma de Falla. Le mueve a escribirlo el ejemplo egregio de la vida y la obra de un papa que removi6 su especial sensibilidad, acuciada también por el encargo de los Festivales de América y España. El autor lo estructura en tres tiempos: *Ad matutinum*, *Ad Benedictionem* y *Communio Missae pro Defunctis*. Intervienen una voz de soprano, otra de bajo, coro y conjunto instrumental. La obra es clara, sincera, muy bella de factura como de contenido.

Vendrá después la *Elégie à la mémoire de S. A. S. le Prince Pierre de Monaco*, del año 1966. Un *Canticum elegiacum in memoriam Petri de Polignac, praeclarissimi Principis*, que, por la sinceridad de los sentimientos que poseían a Halffter, fue escrito en quince días, en un incesante fluir. El mismo compositor seleccionó los fragmentos del *Libro de Samuel* y del *Salmo CL*. La forma se reduce a dos secciones continuas, a lo largo de las que monodía y polifonía le han servido para exprimir sensaciones profundas y sinceras del pensamiento, a través de una orquesta de cámara reducida y las voces humanas.

Mencionemos, en fin, dos cantatas de alto relieve: *Dominus Pastor meus* y *Los gozos de Nuestra Señora*.

Aquella, con destino a las Semanas de Música religiosa en Cuenca, refleja, más que las influencias, las enseñanzas de Manuel de Falla. Con variantes de la propia personalidad, poder moderador, no se desdeñan conquistas de la música actual. El propio compositor selecciona los salmos 22 y 116. La obra está escrita para cuarteto solista, coro y orquesta.

Para conmemorar el xx aniversario del Festival de Santander, se encargó a Halffter una obra, *Los gozos de Nuestra Señora*, cantata para solistas, coro mixto y orquesta, texto del Marqués de Santillana. Son las voces solistas, soprano, "mezzo", contralto, tenor, barítono y bajo. Halffter trabaja inmerso en el espíritu del Marqués cada armonía, cada combinación sonora. Para redondear una música muy personal, recoge la herencia de los trovadores hasta Falla, en un largo período de la música española. Tras la entrada orquestal, los doce gozos adoptan las siguientes combinaciones: 1) Coro y orquesta. 2) Seis solistas y pequeña orquesta. 3) Aria de bajo. 4) Solistas, coro y orquesta. 5) Solistas femeninos, coro femenino y orquesta. 6) Aria de sopra-

- no. 7) Solos, coro y orquesta. 8) Aria de barítono. 9) Coro "a capella". 10) "Mezzo", contralto, tenor y orquesta. 11) Solos, coro y orquesta. 12) Seis solistas y orquesta : solos, coro y orquesta.

Cuando se refiere a esta obra comenta Enrique Franco :

"Pasaron muchos siglos desde que el Marqués de Santillana tratara los 'gozos' o desde que el gran polifonista catalán Juan Budrieu llevase los 'gozos' de la tradición provenzal a sus pentagramas. Los supuestos para un compositor de hoy han de ser distintos; pero, a través de tanta mudanza, el espíritu que animó a los primitivos 'textos' volverá a orear la inventiva de quien quiera cantarlos. Ante ese caso nos encontramos. Halffter, desde un refinamiento máximo, unas necesidades líricas que, a su modo, rozan el *bel cantismo*, por cuanto la voz puede moverse libre e incitadora, ha buscado la musicalización adecuada a cada 'gozo'. La savia popular, carente de 'citas', anima el discurso religioso y culto, lo que acerca los 'gozos' al *Concierto para guitarra y orquesta*, más que a las anteriores composiciones de matiz religioso escritas por Halffter".

En el presente, Halffter trabaja en diversas obras y empeños, entre ellos el *Himno en memoria de Falla* y una revisión a fondo que realiza, insatisfecho siempre, en *Atlántida*, para cuya viabilidad tan decisiva fue su prestación de muchos años.

En el momento actual, Halffter se nos ofrece a la altura de su obra como un artista personal, de clase y con firmes principios, capaz de no renunciar a ellos, ni aun por el temor de que alguien pueda considerarle rebasado en sus inquietudes de tipo estético. Un artista que, hoy como ayer, cuando adolescente mostraba lo personalísimo de su voz, merece lugar preeminente en la relación de músicos españoles del siglo xx, por cuya nómina discurrimos en este libro.

#### VICTORINO ECHEVARRIA

Victorino Echevarría, palentino, que había nacido en Becerril de Campos el 29 de marzo de 1898, que falleció en Madrid de forma casi repentina y en acto que podríamos considerar de servicio el 1 de marzo de 1965, es uno de esos músicos a los que cabría encasillárseles en muy distintas actividades, porque en las parcelas de la composición, la pedagogía y la dirección dejó cumplidas muestras de su formación artística sólida y con voluntad ejemplar de apertura. A este último respecto, el de un deseo indeclinable de estar al día, conocer las nuevas corrientes creadoras e incluso evolucionar hacia ellas solo; en el panorama de la música desplegada en Madrid podríamos buscar paralelismo—exaltado más aún por los años últimos, intensos,

en los que ya no existía el artista del que nos ocupamos—en la actitud de Gerardo Gombau, reflejada en páginas inmediatas. Desde que se creó el aula de música del Ateneo madrileño, muy especializada en el servicio de lo nuevo y la exaltación de los valores contemporáneos, pudo vérselo todos los jueves, a las cinco y media de la tarde, puntual asistente a las sesiones de estudio, análisis, coloquio y discusión; vibrar, él, que originalmente formaba en campos estéticos muy diversos, con las creaciones de los jóvenes, hermanarse con ellos, defenderlos, fraternizar, intercambiar opiniones y hacerlo todo con razonada moderación, dispuesto sin reservas a adoptar incluso la conveniente y repudiar, más bien declinar, con razones dulcemente opuestas, lo que no interesa. “En este arte nunca se concluye de aprender. Yo me considero voluntariamente discípulo perpetuo”. En estas frases puede hallarse como el lema al que atemperó su vida, su actitud firme, Victorino Echevarría, autor, para que no quedasen dudas sobre su manera de pensar, de una *Obertura para un aula de música*, dedicada a la del Ateneo.

En realidad habríamos de buscar los rasgos diferenciales de este personalísimo artista en la dualidad que suponía, de una parte, su trabajo al frente de la Banda Municipal madrileña, vehículo de las más castizas fantasías de zarzuelas y sainetes, y, de otra, su interés hacia las últimas producciones postseriales, sin perjuicio de sostener un eclecticismo que le permitía, sin fingimientos y menos sin rigores de selección cronológica, extasiarse con Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Debussy, Strawinsky, Bartok...

En León recibe las primeras enseñanzas musicales que una espontánea vocación reclama de manera perentoria. Es su profesor don Eugenio Lobo, que profesaba en el Centro Obrero. Vino pronto el traslado a Madrid y el comienzo de estudios en el Conservatorio, de la mano de Antonio Fernández Bordás, Francisco Calés Pina, Bartolomé Pérez Casas, Rogelio del Villar y Conrado del Campo. Ya en posesión de los premios de armonía y de composición, se presenta o consigue una beca de la Junta de ampliación de estudios, para Alemania y Francia, y en el primero de estos puntos recibe consejos y enseñanzas decisivas del insigne Paul Hindemith.

Vendrá, después de esta siembra fructífera, el momento de recoger la cosecha, no sin ejercicios, concursos, oposiciones, desengaños. Será desde 1940 catedrático de Armonía en el Conservatorio madrileño, profesor en donde había sido alumno. Echevarría no descansa ni huye de las pruebas de todo tipo, y oposita sin descanso en las distintas facetas de su personalidad, en cabeza la de compositor, que expone

sus obras—valga el término en la doble significación de la muestra y el peligro—en busca de premios que no siempre se otorgan.

Un momento de importancia para él, miembro del Cuerpo de Directores de Bandas de Música, es aquel en que se le nombra director de la de Carabanchel Bajo, que, al anexionarse a Madrid, le incorpora a la Banda Municipal, de la que es adjunto con Arámbarri, amigo entrañable y maestro muy admirado, hasta que, por su muerte, pasa a convertirse en director titular.

Se han cumplido así dos grandes ideales de Echevarría: la cátedra en el Conservatorio y la vinculación a la que juzga una verdadera joya, esa Banda madrileña, orgullo de España, digna de codearse con las mejores que por el mundo existan.

En medio, siempre, Echevarría se significa por la actitud de lucha con los propios medios, sin zancadillas ni orgullos petulantes. Con la verdad de sus dotes y sus esfuerzos: instrumentista en fosos líricos, director de pequeñas orquestas estudiantiles, mentor de elementos jóvenes con talla, hoy situados muy en primer plano, como es el caso de Enrique García Asensio.

Echevarría, con todo, fue en los últimos años de su vida un hombre feliz. En una entrevista formulada por entonces, respondió a una pregunta sobre lo que pedía para su Banda: “El auditorium que precisa”. A una inmediata sobre lo que para él deseaba: “La Banda”. La Banda que ya tenía, en lección de conformidad que no siempre, muy pocas veces, se da. Por eso no es de extrañar que realizase un trabajo ingrato, difícil, poco brillante, en múltiples transcripciones que demostraban muy bien el conocimiento que de esa formación de viento poseía, equiparable al de las obras originales para orquesta, sin cuyas dos cualidades todo trabajo de calidad sería imposible.

Victorino Echevarría, por ese rendimiento en otros campos, pudo hallarse en peligro de que sucumbiese la tarea creadora, la más importante, la que hoy refleja más lo que fue, lo que significó. El catálogo de su obra recoge páginas orquestales, otras de cámara, ejemplos vocales, ya para solista, ya para conjunto y piezas con destino al teatro. Si las circunstancias del género lírico español no hubiesen resultado tan calamitosas, especialmente en el largo período que pudo ser alimentado por Echevarría, habríamos tenido en él un claro ejemplo de compositor para el teatro. Recordemos, entre sus títulos, los sainetes *La fuente del avellano*, *El clavel del altozano* y *La fuente de Embajadores*, con libreto de Francisco Losada, y la ópera de cámara *El anillo de Polícrates*, con Eduardo Aunós y Guillermo Fernández Shaw, amén de la comedia lírica de éste y su hermano Rafael *Pierrot*.

Mucha música vocal de concierto, quizá como consuelo a la soñada



para la voz en la escena que no pudo crear ante el ambiente cerrado que oprimía. Sirvan como ejemplo *Angélica*, una cantata litúrgica para las Semanas de Música Religiosa en Cuenca; las *Canciones asturianas para coros*, precisas muestras de refinada sensibilidad en la armonización de lo popular; la colección de *Madrigales españoles*, para voz de soprano y orquesta, que sin duda forman el ciclo más conocido, y las *Cantigas ao ouvido*, sobre unos versos galaicos de Augusto Casas, en las que imita los giros de sabor gallego en los que surgen las cadencias propias espontáneas, en clima de "berceuse". Además, la orquesta, con un paisaje muy rico en el que resalta la *Obertura bética*, plena de carácter; el *Preludio fantástico* y la *Suite fantástica*, estrenados respectivamente por los maestros Fernández Arbós y Pérez Casas, y la jugosa *Música para muñecos de trapo*, originalmente escrita para un cuarteto de cuerda con clarinete, amén de la ya citada *Obertura para un aula de música*, que por las razones apuntadas se convierte en su partitura más representativa y de mayor significación, que parte de la dedicatoria y se afirma en el contenido, símbolo de una bella actitud inquieta. Vuelvo a recoger sus propias manifestaciones:

"Los problemas del compositor nunca se acaban. Yo considero ya pasada la estética de algunas obras más de sólo hace unos años. Todos los compositores forman la raíz, el poso indeterminado que presta el influjo necesario. Quizá Bartok y Strawinsky me impresionan particularmente más que los típicamente nacionalistas, de concepto ya rebasado. Nada me asusta más que el que puedan tildarme con razón de quietismo. Incluso en la revisión de obras propias, busco atemperarlas a gustos más del momento".

Victorino Echevarría, de presencia inconfundible, era un hombre vehemente, cordial, distraidísimo, quemado físicamente en sus propios nervios, en su celo e incansabilidad, rodeado por completo de música, impulsado a ella, feliz entre los músicos, sus amigos, sus compañeros, sus maestros, sus discípulos. Varios de ellos, de sus colaboradores en la Banda, Molina, Alonso, Chicano, Bernaola, instrumentistas muy destacados, hubieron de llevarlo desde el ensayo al equipo quirúrgico, herido ya de muerte.

Con Echevarría, el hombre, el artista, desapareció uno de esos seres difícilmente reemplazables en el afecto y el servicio, en la ejecutoria y la lección de su trabajo constante, de su autoexigencia, de su acendrado amor a una profesión que fue, con la familia—la esposa, los dos hijos—, meta de una vida.

## GERARDO GOMBAU

El otoño de 1971 nos trajo la pérdida, llorada con unanimidad infrecuente por la dispersa y anárquica familia musical española, de Gerardo Gombau. Fue su muerte inesperada, cuando todavía unas horas antes planeaba actividades y soñaba con nuevas realizaciones musicales, una ocasión de comprobar hasta qué punto su personalidad había calado muy hondo entre quienes, contemporáneos y continuadores, veían en él un modelo muy difícil de superar en cuanto a rigor e inquietud estética se refiere. Había nacido en Salamanca el 3 de agosto de 1906, y realizado en su ciudad los primeros, ya importantes, estudios musicales. Gombau, discípulo de Dámaso Ledesma, Buxaderas, Eloy Andrés, tocaba el piano, se familiarizaba con el violín, extendía sus conocimientos musicales, al tiempo que iniciaba los de medicina. Pero él era, por vocación y disposición, músico. Ya en Madrid, muy joven, José Balsa y Conrado del Campo habían de ampliar sus bases de manera extensísima y decisiva. Gombau se convertía en el pianista, el director de orquesta con menos salidas de las que su maestría recomendaba y el compositor. Pronto, de una manera natural, habría de completar con las pedagógicas las disciplinas cultivadas. Se forjó así el músico íntegro, de una pieza, sin fisuras: uno de los más completos y también de los más representativos de España. Persona extraordinariamente culta, sensible, cortés, amiga, lo más característico de él, en su actitud general, fue la inquietud constante, el deseo de saber, de estar en activo en el conocimiento y hasta la puesta en práctica de los modos nuevos. Por eso Gombau, sexagenario, habría de ligarse a promociones mucho más jóvenes, que vieron en él su colega, su máximo impulsor, su modelo en muchas cosas.

Hablaremos después de sus obras fundamentales. Queda siempre, por encima de las otras misiones, la del compositor, ya que es la creación labor que pervive, mientras que las glorias interpretativas desaparecen con el interesado y dejan relativa estela. Gombau, por otra parte, nunca fue un "divo", ni aun del piano, el instrumento más dominado. En él, como buen músico que era, prestó valiosas colaboraciones en sesiones de cámara, intérprete de sonatas, apoyó bellas voces en recitales de *lieder* y fue pianista—director, asimismo—en muchas compañías de *ballet* cuyos componentes sabían de su gran eficiencia.

En ellas, aparte algún concierto suelto, es donde mostró su maestría directorial, que, de todas formas, queda tangencial con respecto a su personalidad básica.

No así lo que atañe al cometido pedagógico. En el Conservatorio madrileño, hasta el momento de su muerte, Gombau fue puntal firme. Su propio lema, "Se aprende enseñando", lo puso en práctica, y si un día había sido uno de los más dilectos y queridos discípulos de Conrado del Campo, él mismo, después, ayudó a que se forjasen valores hoy en circulación, pertenecientes a muy diversos campos. Gombau, precisamente por lo serio de sus bases y lo generoso de sus amplios criterios, fue un mentor excepcional, muy digno de recordarse en este círculo donde tantos naufragan por desinterés, falta de medios o afanes ridículos de hacer alumnos a la propia imagen y semejanza.

Decíamos que la misión de compositor habría de situarse en primer plano siempre. Para ello, nos queda la base de una producción nada corta, realizada sin prisas, pero también sin interrupciones, a lo largo de muchos lustros y en la que se puso de manifiesto ese inflexible afán evolutivo que constituía su virtud mayor.

Gombau comienza por cultivar, de acuerdo con la época, pentagramas de signo claramente nacionalista. Mientras es profesor en el Conservatorio de Salamanca, ingresa en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles, crea la Sinfónica de su ciudad; sus ideas se reflejan con léxico de un españolismo no sólo en el espíritu, sino en la letra. Al principio, incluso los primeros intentos se ciñen a lo salmantino. Después, otras obras tienen ya un vuelo menos ligado a lo regional, aunque siempre con esa filiación de tipo nacionalista. Es la etapa de los poemas, herederos de los romanticismos straussianos, y su *Don Quijote velando armas* tiene, de una parte, esas vecindades, y, de otra, cultiva inconfundibles acentos de compositor español "que ejerce" tal y como entonces se entiende el cometido creador. También la *Sonata de cámara para orquesta* es un buen exponente de ese período, un modelo de buen quehacer en la etapa que culmina con una obra muy hermosa y aplaudida en el estreno madrileño ateneísta, las *Siete claves de Aragón*, con versos de Santiago Galindo.

En esta última obra, la voz huye por completo del tópico, el lenguaje es más personal, más depurado y anuncia una voluntad de evolución palpable.

Años después, Gerardo Gombau responde a una encuesta sobre su forma de entender la canción de concierto. Había compuesto buen número de ellas, en más de seis lustros de labor, con punto de partida en 1935, año en que estrena *Se baja al fondo del mar*, texto de Valenzuela, y de llegada, muy de la mano de versos de Góngora, ya en combinación nada frecuente: voz, clarinete, viola y guitarra. En medio, los pentagramas animan poesías de Gerardo Diego, Rafael Alberti,

José del Hierro, Calderón... Pero hablábamos de la actitud de Gombau sobre la canción, reflejada en sus propias palabras. Helas aquí :

“Si la música pura tradicional tiene una formalística determinada —sonata, *suite*, etc.—, al pasar a servir a un texto, queda supeditada a la forma impuesta por el poema. Ciertamente que la elasticidad de la música puede convertir una sola sílaba en inflexiones melismáticas de longitud considerable, pero en este caso la voz está tratada como una variación instrumental. La experiencia surrealista del *Pierrot*, de Schoenberg, abre un nuevo camino al aplicar el *semiparlato* a la voz. Boulez llega más allá, apurando las posibilidades vocales, de la misma manera que a partir de Webern los instrumentos reclaman un mundo tímbrico diferenciado e inédito hasta entonces, y escuchando el *Canto de los adolescentes*, de Stockhausen, se presiente una nueva orientación que hace pensar en las posibilidades cada vez mayores de la técnica, como colaboradora valiosísima de la música puesta al servicio de ésta, pero no al contrario”.

Se han copiado las manifestaciones concretas sobre un campo, ya que parecen harto expresivas sobre una actitud estética general, que busca incansable y evoluciona sin desmayo por caminos que permitan siempre que el horizonte no se cierre.

En el fiel de su balanza creadora podríamos resaltar una canción, la *Cantiga da vindima*, por cuanto ha sabido convertir la incitación que le brindan los versos galaicos de Manuel Delgado Burriarán en algo más ambicioso e importante que un simple *lied* con imperio melódico. Gombau respeta el elemento popular y lo sirve, más o menos implícito, más que en la melodía, en la armonía, en la textura contrapuntal, en los comentarios pianísticos. Huye de todo “ismo”: del “vanguard” y el “arca”; da tal relieve al piano, que llegamos a soñar con la necesidad de que toda una orquesta recoja las muchas glosas, efectos, matices que sólo con un muestrario de timbres quedarían reflejados de manera perfecta. Los aires se encienden, como en la poesía, por los *Alalás*; el enxebriismo se diría que surge del alma. Gombau, más que una canción, logra un poema vocal para voz sola, del todo encasillable en el mundo del concierto.

Vendrá después la época en que el contacto con las muy juveniles promociones, que comienzan su vida en los años cincuenta, le decide a intentar el dodecafonismo y el serialismo. Lo hace con el rigor proverbial, con una amplitud ejemplar y un deseo de familiarizarse con algo para él extraño hasta entonces. Con dos melodías solicitadas por Enrique Franco para el ciclo *Navidad*, de Alberti, desarrollado por muy distintos compositores, Gombau inicia el camino. Es el propio Franco quien, a raíz de la muerte del músico, recuerda sus manifes-



taciones: "Ahí termina mi composición de tipo tradicional y comienza la de vanguardia".

Más de diez años, desde entonces, habrán de dejar testimonio de que también en ese nuevo derrotero la voz de Gerardo Gombau persiste con personalidad y con altura, fiel a sus lemas de sinceridad consigo mismo, entre los que es el primero no cerrarse en zonas concretas, por muy bellas y de experimentada eficacia que éstas sean.

Vendrán, a partir de ese momento, partituras muy significativas, tales como las de *Músicas para voces e instrumentos*, *Músicas tres más uno*, el *Homenaje a Bécquer*, el más reciente a Beethoven, como encargo de la Orquesta Nacional, prólogo a uno de sus conciertos en el bicentenario del músico.

Tiene particular significación, envergadura y originalidad la *Cantata para la inauguración de una losa de ensayo*, que lleva la voz de músicas sugerentes y adecuadas a lugares alejados de las salas de conciertos, a lugares de técnica y trabajo, en el que las ideas de Gombau encuentran su más feliz empleo y adecuación.

Gombau colabora como autor para los empeños actuales de "Alea" y los sirve con fe de elegido, atiende a encargos de muy distintas entidades, así la obra *Grupos tímbricos*, dedicada a Enrique Franco y realizada para los conciertos de la Sinfónica de la RTVE, estreno póstumo de altísimo nivel.

Gombau se encuentra en posesión de todos los medios, dueño de principios y técnicas que le permiten figurar por derecho en la relación más activa de compositores contemporáneos. Este es el momento en que, por la actitud normal del gran público, su figura no alcanza la dimensión popular que la obra merece. No toda se conoce, ni la conocida se estima en lo que vale, fuera de los medios especialmente interesados y con base para la calificación. En el fondo, es algo que pesa de manera inevitable sobre el compositor, que avanza, que no se estanca y desea escribir con arreglo a un tiempo no aceptado todavía por los aficionados, más remisos en el momento de captar las evoluciones, los progresos o los cambios de giro. De todas formas, Gerardo Gombau, bien puede afirmarse, nos ha legado partituras de un personalísimo, interno mensaje, de una calidad y una seguridad constructiva ejemplares y de una magnífica elasticidad en el concepto estético. Fue, sin duda, uno de los adelantados indiscutibles de su campo y el más avanzado de los compositores de su generación.

Por ello, fue también el más querido, el más comprendido, el más llorado por los jóvenes, por las filas de "Alea", de "Sonda", las Juventudes Musicales, el grupo ateneísta más inquieto. No hacían sino corresponder a su voluntad de comprensión, a su paternalismo frater-

nal. Porque Gombau, que de una parte podía ser, por los años, padre de todos estos valores actuales que bullen, vibran, polemizan y trabajan, de otra se convirtió para ellos en un hermano entrañable, cordialísimo, maestro y compañero a la par, en una dualidad infrecuente y por ello más meritoria. Cuanto más pase el tiempo, más se afianzará el recuerdo, elevado a la condición de modelo, de uno de los artistas más honda y noblemente consagrados a su profesión de cuantos figuran reflejados en este libro.

### JOSE MUÑOZ MOLLEDA

Una de las personalidades musicales más activas de los años de posguerra en España, de aquellas que pueden mostrar un catálogo más fecundo y una significación más acusada en ese período, es la de José Muñoz Molleda, nacido en La Línea de la Concepción en el año 1905.

Sus primeros estudios, realizados de la mano de Luis Criado, sirvieron de punto de partida para otros, ya más completos y coronados con sendos primeros premios del Conservatorio madrileño; el solfeo, piano, armonía y composición, como discípulo relevante de los maestros Cardona, Tragó, Bretón y Conrado del Campo. Sumemos las enseñanzas y consejos recibidos posteriormente en Roma de Respighi.

La carrera de autor se abre en 1932 al conseguir el premio de composición con su poema sinfónico *De la tierra alta*, y encuentra un decisivo impulso al ser pensionado en la Academia Española de Bellas Artes, de Roma, donde su cuarteto fue premiado y elegido entre todas las obras enviadas por las academias extranjeras a Santa Cecilia.

En sus comienzos había realizado trabajos pictóricos, galardonados incluso algunos de ellos; actividad que abandona ya en 1930 para dedicarse por completo a la música.

La concesión del premio de Roma tiene el decisivo significado que supone abrir la posibilidad de viajes y trabajos durante varios años en Italia, Francia, Alemania y otros países europeos.

Es en Roma donde escribe su *Cuarteto en fa menor*, al que se hizo referencia y que, estrenado allí, obtiene un gran éxito, anuncio del que había de alcanzar en España, andando el tiempo, cuando lo estrena la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Es tal entidad la que en distintos momentos—y siempre en su repertorio las obras de nuestro autor—le estrena el *Quinteto con piano en sol menor*,

el *Segundo cuarteto en la mayor* y el *Trío en fa mayor* para flauta, violoncello y piano, premio nacional de música en 1951.

La visión creadora de Molleda busca los más diversos vehículos. Así, al cultivar los instrumentos de viento con el *Divertimento a cinco*, para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

Una de las obras más representativas es el *Concierto en fa sostenido menor*, para piano y orquesta, del que fue intérprete solista Leopoldo Querol, dirigido en el estreno por su autor, al frente de la Orquesta Nacional, en las primeras etapas de este conjunto. La obra, muy extendida en diversas versiones por España, logró también los más halagüeños resultados en Alemania.

Fruto que marca una fecha de importancia en las tareas de Molleda compositor, por la ambición del empeño y la felicidad del logro, es el oratorio *La resurrección de Lázaro*, para solos, coros y orquesta, que llegó a ser traducido al alemán y estrenado con éxito similar al conseguido en España en sus audiciones.

Otra, también de envergadura, la realización de las partituras con coros y orquesta para las películas americanas sobre *Los misterios del Rosario*, del padre Peyton, proyectadas seis meses consecutivos en la Exposición Universal de Bruselas y traducidas a dieciséis idiomas. Se trata de un empeño de la mayor altura y dificultad, con dieciocho coros a voces mixtas y una duración de tres horas y media.

Recordemos, en fin, el *Segundo concierto para piano y orquesta*, también con Querol de solista; su *suite* de amplia difusión estadounidense *Circo*, su *Concierto para trompa y orquesta*, estrenado en los conciertos de la Orquesta Nacional; el *Tríptico sacro*, para coro y orquesta, estrenado en la Semana Religiosa de Cuenca, y las *Rimas de Santa Teresa*, con destino, por encargo de la Comisaría General de la Música, a la Semana Polifónica de Avila.

En realidad, no se ha hecho sino citar algunas partituras, puesto que son muchas más, y de géneros muy distintos, las compuestas por Molleda. Algunas, como las *Miniaturas medievales*, en el doble campo de la orquesta y el piano. Para éste es ancha la producción, encabezada por la *Suite de danzas*, de 1939.

No faltan tampoco los *lieder* y canciones de concierto. En este grupo destaca mucho por su popularidad *La rueca giraba*, seguida de *Comme quell'uccelletto della palma*, con versos de la propia esposa, y *Morreu un mozo*, con base en los galaicos de Vicente Risco, de los que se han sabido exprimir matices y contrastes con verdadera fortuna y acierto creador.

Por fin habríamos de resaltar la extraordinaria aportación, muchos años de sorprendente intensidad, en el mundo cinematográfico, en

donde Molleda sabe conquistar buen número de premios y servir a *films* de ancha popularidad, desde *Carmen la de Triana*, hasta los documentales sobre *El Escorial* o la biografía de Menéndez Pidal, pasando por *Sarasate*, *Goyescas*, *Boda en el infierno*, *La casa de la lluvia*, *La vida en un hilo*, *Inés de Castro*, *Nada*, *El marqués de Salamanca*, etc., etc.

Muñoz Molleda se ofrece como un compositor dueño de una formación seria, con técnica segura, enamorado muy particularmente de las formas clásicas y atento a su especial servicio. Un artista siempre fiel a la tonalidad, muy lejos de cualquier intento que suponga innovaciones que pudieran tildarse de extravagantes.

Por lo que se refiere, dentro de ese concepto clásico de escritura, al espíritu y los ingredientes que animan sus pentagramas, cabría decir que son dos fundamentales: de una parte, los acentos de la patria chica, de la tierra de origen—la de María Santísima—, que no se pierden, ni aun con la muy continuada y permanente residencia en Madrid, y de otra, un lirismo, un romántico deseo de cantar, afirmado más y más en las etapas de estancia en Roma, en la Academia Española, en San Pietro in Montorio, en el poético Gianicolo, en donde oye cantar a los pájaros y de donde vuelve con la que ha de ser, ya para siempre, la mejor compañera de su vida. Muñoz Molleda, por ello y muy a su manera, cultiva una especie de romanticismo andaluz, ceñido siempre a las inatacables e irremplazables consignas del orden más riguroso.

En los últimos años, la actividad se remansa más, sobre todo en lo cinematográfico. Diríamos que Molleda huye del dinamismo y la motorización, del “oficio” harto profesionalizado, que no va con sus maneras.

A la altura del momento en que se escribe, es la suya una personalidad muy considerable. Y si se han citado ya varios de los premios que jalonan su producción, habría de recordarse también como jurado en buen número de concursos, consejero de la Sociedad General de Autores de España, jefe del departamento sinfónico de la misma. Fue elegido académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando el 23 de octubre de 1961.

José Muñoz Molleda es ya una figura que podríamos calificar de clásica en el paisaje musical de nuestro siglo. Pocas de su clara filiación españolista y pocas también más fieles a su credo, aun a costa de que los más inquietos censuren un inmovilismo, que no es sino lealtad a conceptos que se llevan muy dentro.

## OTROS COMPOSITORES

Se han formulado referencias concretas y particularizadas sobre algunos compositores adscritos a la zona que se estudia en este capítulo. Bueno será que ahora completemos el paisaje con las menciones, ya más ceñidas, sobre otros muchos también dignos de la cita.

Vive todavía cuando comienza el siglo EDUARDO OCÓN, que desaparece ya en 1901, en Málaga, donde había nacido en 1834. Su obra, por tanto, sólo tangencialmente puede indicarse en un panorama que se ocupa de nuestro tiempo; mas es justo que resaltemos su valor de compositor y, de manera especialísima, de folklorista. Aparte su música para órgano, sus colecciones de *Cantos populares españoles* han sido fuente en la que han bebido muchos músicos posteriores, y es ello precisamente lo que determina la mención.

Murió en Madrid, en 1939, EMILIO SERRANO, que había nacido en Vitoria el año 1850. Fue un paladín de la ópera nacional. Entre las suyas alcanzó especial relieve *Gonzalo de Córdoba*, seguida por *Mitridates*, ambas estrenadas en el Real, pero antes de comenzar el siglo. Ya en 1910, y en el Colón de Buenos Aires, ofreció *La maja de rumbo*. Sinfonías, oberturas, obras de cámara, piezas para piano, canciones de España y melodías italianas componen su producción, nada corta. Sin embargo, Serrano se impone más en el paisaje de su tiempo en razón de sus dotes organizadoras—fue también director artística del Teatro Real—y sobre todo por su brillante labor de pedagogo. Por su clase del Conservatorio desfilaron personalidades como Ricardo Villa, Conrado del Campo, Julio Gómez, Emilio Vega, María Rodrigo y otros muchos.

Otro pedagogo insigne, éste en la parcela violinística, JOSÉ DEL HIERRO (Cádiz 1864, Madrid 1933). Fue mentor de una pléyade importante de alumnos y autor de alguna página violinística muy popular.

De RICARDO VILLA, madrileño de pro, que vivió en su ciudad entre los años 1873 y 1935, cabría muy bien establecer la doble referencia: sobre el compositor y el director de orquesta y banda. Villa, dedicado a la batuta de forma particular, fue un músico de mucha calidad. Operas como *Raimundo Lulio*, zarzuelas como *El patio de Monipodio*, poemas, impresiones y suites sinfónicas; las *Escenas montaňesas*, para coro; la *Marcha solemne*, para banda; la *Canción de la maja*, de tan castizos perfiles, dejaron testimonio de su fecundo y brillante quehacer. Puestos a calificar su personalidad como compositor, quizás antes habríamos de aplaudir su maestría, dominio y talento excepcionales

en la nada fácil tarea de transcribir para banda las obras inmortales de la literatura sinfónica universal.

Tres años antes del nacimiento de Villa se produjo en Granada el de JOSÉ MARÍA GUERVÓS, fallecido en Madrid en 1944. Alumno del Conservatorio madrileño, llegó a desempeñar en él la cátedra de acompañamiento. Miembro de la Sociedad Didáctico-Musical, profesor de canto, piano, armonía y música de cámara, autor de un tratado de armonía, colaborador de Sarasate, firmó varias páginas pianísticas, entre ellas un *Allegro de concierto*, zarzuelas y una colección de *Rimas* sobre las de Gustavo Adolfo Bécquer. Fue inventor de un nuevo sistema de notación musical, y pianista en distintos grupos de cámara.

ROGELIO DEL VILLAR, que había nacido en León el año 1875, murió en Madrid en 1937. Durante muchos años fue profesor de música de salón en el Conservatorio de la capital, en el que había estudiado. Las *Escenas populares*, la *Suite romántica* para violín y piano, algún cuarteto, varios ciclos de canciones, constituyen su obra, cuyo peso y significación mayor se produce en la parcela vocal. Su producción en este grupo se dirige a dos vertientes: la romántica, de que son fruto las muchas melodías, y la popularista, fuente de sus cuadernos de canciones leonesas, muestra de adhesión a la tierra de origen.

ANGEL BARRIOS podría figurar en el doble paisaje de la composición y la interpretación, como autor de distintas obras y guitarrista. Nació en 1882 y hasta su fallecimiento rindió especialísimo culto al instrumento citado. Hijo de un "tocaor" y "cantaor" andaluz muy popular, nacido en Granada, supo llevar a sus versiones y pentagramas el espíritu de la tierra de origen. Fundador del "Trío Iberia", con laúd, bandurria y guitarra, trabajó para él en labor de cuidadas transcripciones. De su obra propia, *El Lavapiés*, en unión de Conrado del Campo, y la zarzuela *La Lola se va a los puertos*, intento de calidad en sus últimos años, dejan constancia de una clase musical incuestionable.

BENITO GARCÍA DE LA PARRA nació en Bargas, provincia de Toledo, el año 1884 y estudió en el Conservatorio madrileño, del que fue catedrático en la especialidad de la Armonía. Y no sólo por lo pedagógico se ligó a este campo, sino también, y de manera muy acusada, en lo creacional. Académico de la Real de Bellas Artes, profesor de muy distinguidos continuadores en las tareas formativas, su obra más importante, sin duda, se refleja en la colección de *Sesenta cantigas de Alfonso X el Sabio*, en versión coral para voces blancas, al unísono y cuarteto de cuerda. Con un como particular deseo de llevar a la práctica sus enseñanzas, es autor de multitud de armonizacio-

nes de melodías populares, así en varios volúmenes del *Cancionero español*, sin que olvidemos como compositor su *Tríptico galaico*, para orquesta, y como pedagogo, su *Tratado de Armonía*. Sin metas ambiciosas en su trabajo de compositor, siempre acreditó en él buen pulso de artista artesano, con plena base para una digna realización.

Su hermano MÓNICO, nacido tres años más tarde, y un larguísimo plazo de su vida, hasta su jubilación, director de la Banda Municipal de Vigo, quiso rendir con jugosas canciones galaicas homenaje a su segunda tierra, para él tan abierta y hospitalaria.

Como se puede observar, figuran en este bloque artistas en los que, al margen o quizá por encima de su propia labor de compositores, destaca el trabajo rendido a la enseñanza. Sumemos otro nombre, el de MANUEL BORGUÑO, nacido en la provincia de Barcelona en el año 1886; alumno en la Escolanía de Montserrat y muchos largos años de su vida activa, prolongada en la más avanzada edad, director del Instituto Musical de Pedagogía Escolar de Santa Cruz de Tenerife. Autor de canciones de concierto, de villancicos, de cantos escolares e infantiles, lo es más aún de métodos pedagógicos, de estudios, ponencias, consideraciones y propuestas personalísimas, algunas de relieve internacional, que denotan su formación e incansabilidad en el servicio formativo.

Otro nombre digno de cita, el de MARÍA RODRIGO, nacida en Madrid en 1888 y que varios años desarrolló brillante labor en su Conservatorio al frente de su conjunto vocal e instrumental. Ha residido en Hispanoamérica a partir de 1939. Desde entonces apenas ha podido seguirse en España su labor, nada corta en la composición, entre la que descuellan las óperas *Becqueriana* y *La canción de la vida*, una sinfonía, varias canciones, piezas para piano y, sobre todo, una encantadora colección, *Rimas infantiles*, para pequeña orquesta.

MANUEL INFANTE, sevillano; mucho tiempo, los últimos lustros de su vida, residente en el extranjero, compositor multitud de veces seleccionado por José Iturbi para sus conciertos, él mismo pianista y buen conocedor del instrumento, lo sirvió con páginas de un españolismo directo y eficaz, al estilo de *El vito*, *Danzas andaluzas*, *Gitanerías*, *Sevillana*, *Variaciones*. Partituras sin especial ambición de originalidad renovadora, pero con un punto de atracción para quienes desean el *cliché* de lo español más conocido, indudable.

Más recogido en su musa, VALENTÍN RUIZ AZNAR; nacido en Borja, provincia de Zaragoza, en 1896; infancico de la Seo, alumno del padre Otaño, como él sacerdote, adscrito a la catedral granadina al concluir la carrera eclesiástica, maestro de capilla y canónigo en ella, entrañable amigo y admirador de Manuel de Falla, su catálogo es muy

amplio, sobre todo en las parcelas coral y religiosa. También es autor de muy delicadas canciones españolas armonizadas con rara sensibilidad, algunas premiadas en Concurso Nacional de Bellas Artes.

Se ha dejado para el final la cita sobre el músico quizá más importante de la etapa: JULIO GÓMEZ. Nació en Madrid en 1886, estudió en el Conservatorio de su ciudad, en el que llegó a ser, hasta el momento de su jubilación, muy eficaz catedrático de Composición, aparte de bibliotecario. Académico, crítico musical, persona muy culta, se forjó musicalmente en las enseñanzas de Tomás Bretón, Emilio Serrano y Felipe Pedrell.

Su presencia como compositor se produjo ante el gran público con la *Suite en la*, estrenada con éxito clamoroso por Pérez Casas al frente de la Filarmónica el año 1917.

Julio Gómez recuerda siempre en su música el origen madrileño. Impresiona la relación de premios que merecieron sus obras. Desde 1911 a 1945, varios nacionales y provinciales en la parcela de la composición. Quien glosó con acierto la personalidad de Julio Gómez al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando resumió la actitud al componer del recipiendario:

“Es melodista, sin preocuparle las formas y las fórmulas abstractas. En su música ve un fin; de ninguna manera un pretexto para ofrecer juegos sonoros. Y ve un fin ligado a la especialidad humana, lo que le alejó de aquellos que predicaban la necesidad imperiosa de deshumanizar el arte”.

En efecto, la vena melódica de Julio Gómez, en las canciones y las obras de cámara y orquestales, se produce directa, lógicamente, sin aspavientos ni recursos forzados. Constituye siempre la razón de ser de su labor, en la que la orquestación, cuando existe, el fondo pianístico y el tratamiento armónico siempre son consecuencias del espíritu que preside la composición y aquello que reclaman los temas adoptados.

Entre sus canciones ofrecen particular interés un bello “villancico” con versos de Lope de Vega y el ciclo *Seis poemas líricos*, sobre textos de Juana de Ibarbourou, amén de la última, *Tecelana*, sobre poesías galaicas, modelo en el ambiente y el clima logradísimos.

Recordemos, entre otras obras, *El pelele*, en estilo de la antigua tonadilla; *La parábola del sembrador*, para coros y orquesta, y el poema sinfónico *Maese Pérez el organista*.

Julio Gómez hace muchos años que está de vuelta. No es músico al que asusten las corrientes vitalizadoras—renovadoras—de los procedimientos clásicos de la composición. Acepta en otros lo que a sus



propias maneras no les ha convenido y se nos brinda como el ejemplo del maestro eficaz, a quien tantos deben una formación que les permita seguir los personales caminos con oficio suficiente para producirse al margen de problemas.

\* \* \*

Dentro de la independencia y las peculiaridades consustanciales en un país como el nuestro, caracterizado por el individualismo, cabe hablar de lo que un día se designó con la etiqueta “generación de la República” y que supuso un bloque muy considerable de compositores. Sobre tres de ellos—Oscar Esplá, Rodolfo Halffter y Fernando Remacha—nos ocupamos aparte, lo mismo que de otra figura, la de Ernesto Halffter, de perfiles muy singulares y actividad más extendida en el tiempo.

Uno de los músicos más representativos, SALVADOR BACARISSE, había nacido en Madrid el año 1898 y ejercido en esta ciudad una labor muy extensa, como después de nuestra guerra, en los últimos lustros de su existencia la desplegó en París. Alumno de Alberdi en el piano, de Conrado del Campo en la composición, varias veces premiado con el Nacional de Música, crítico en los comienzos, director de “Unión Radio”, sus tareas de organizador, de figura muy activa, le granjearon prestigio reverdecido, como se indica, en Francia, siempre con la base de una labor creadora muy considerable. Son muchos los géneros por él cultivados y es muy fecundo su catálogo, que se aproxima a ciento cincuenta títulos. También ha logrado premios internacionales, como el conseguido en París en el Concurso Internacional de Operas de Cámara, convocado en 1958 por la Televisión francesa.

Un dato curioso: es mucha su prestación al mundo sutil de la canción de concierto, y él, dominador del idioma francés, ha preferido siempre el nuestro, al margen de la actitud musical de aquél, ¡quién sabe si como reflejo de una latente nostalgia de exiliado con vivos recuerdos de su tierra!

Hubo una época en la que abundaban los perfiles irónicos, los rasgos incisivos y agudos, los acentos caricaturescos en su, para entonces, avanzada escritura. Con el tiempo, la voz se ha mesurado más y más y se ha impuesto la particularísima humanidad, la efusividad muy atrayente. En efecto, es en sus años últimos cuando se pretende en la obra un reflejo de lo personal más hondo, menos atenido a circunstancias y tácitas consignas de grupo. Es también por entonces cuando se alcanza una mayor popularidad en el gran público.

Reconozcamos, por otra parte, el influjo de la "circunstancia": la condición de músico español, lejos de España, a quien el público pide siempre un lenguaje típico, una "música española" en el sentido popular que a tal expresión suele darse. Y es precisamente con la armonización y orquestación de ciclos populares de canciones con lo que el predicamento del artista se hizo mayor. He aquí los títulos con que fueron grabadas: *Paseando por España*, *Catorce canciones populares españolas*, *Ocho villancicos populares de España*. La parcela vocal se completa con páginas sobre poesías clásicas, preclásicas—del Marqués de Santillana, el Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Cervantes, anónimos...—y modernas—de Juan Ramón Jiménez, Alberti, Machado, entre ellos.

Se ha dicho que Bacarisse cultivó muy distintos sectores de la creación musical. Recordemos *Heraldos*, *La tragedia de Doña Ajada*—poema bufo-siniestro para canto, recitativos, linterna mágica y orquesta—, el "ballet" *Corrida de feria*, la ópera bufa *El estudiante de Salamanca*, la ópera *Fuenteovejuna*, varios conciertos para piano y orquesta, el tercero de acusada importancia; veinticuatro preludios pianísticos, un concierto para guitarra...

Nacido tres años después, JULIÁN BAUTISTA, residente asimismo fuera de España hasta su fallecimiento, a partir de 1939, con actividad especialísima en América, en Puerto Rico y Buenos Aires, sobre todo, fue discípulo de Conrado del Campo y destinatario, varias veces, como Bacarisse, del Premio Nacional de Música. Profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid, pedagogo en tierras de allende los mares, figura inquieta y de positivo interés, su labor creadora máxima en España, aunque fallece en 1961, se centra en los años 31 al 36 de un Madrid que le tiene como elemento valioso de su vida filarmónica. La destrucción de su casa durante la guerra es culpable de que se hayan perdido algunas de sus obras más características. Julián Bautista fue, por encima de todo, un músico de alta calidad. Preocupado de hacer compatible la mejor tradición española con las nuevas conquistas europeas de su momento, muy lejos de timideces creadoras, pero también de cualquier asomo de excesos, con voz muy personal y sensibilidad grande, Bautista impuso el nombre con la base de una obra sólida, bien hecha y que representa el período en que le cupo vivir con la mayor brillantez.

Uno de sus títulos más calificados, el "ballet" *Juerga*, se escribió en 1921 y fue estrenado, ya en 1929, por Antonia Mercé en la Ópera Cómica de París. Antes, en 1920, había mostrado su sensibilidad al poner música a la obra de Maeterlinck *Interior*.

Es de 1932 su *Obertura grotesca*, muy ordenada, pese al título, expresión de una forma de hacer y un conocimiento instrumental muy sólido.

La nostalgia de lo español dicta dos obras escritas en Buenos Aires en los años 1945 y 1946: la *Fantasia española*, para clarinete y orquesta, y *Cuatro poemas gallegos*, sobre poemas de Lorenzo Varela, que son una felicísima prueba de la calidad y originalidad armónica del artista, autor, en las épocas sucesivas, de una *Sinfonía breve* y de la *Segunda sinfonía*, que, con el *Tercer cuarteto* y el *Romance del Rey Rodrigo*, para coro "a capella", constituyen lo más representativo de esa última época.

Julián Bautista se nos ofrece hoy, a través de su obra, como uno de los compositores con más clase de los de su época; un punto perdido, por la lejanía, para un servicio a la música española en el que habría sido muy eficaz.

Otro nombre adscrito al período, el de GUSTAVO PITTALUGA, que trabajó privadamente con el maestro Oscar Esplá y amplió en París sus conocimientos. Había nacido en 1906, y en los años treinta se consideraba de avanzada estética. Ha residido varios lustros fuera de España. Sus obras más representativas son *La romería de los cornudos*, muy del repertorio contemporáneo empleado por Arbós y sus profesores de la Sinfónica; después de su finalidad "balletística" original, un *Capricho alla romantica*, para piano y orquesta; la *Petite suite*, para diez instrumentos; una colección de danzas españolas para piano, alguna canción y el *Concierto militar* para violín y orquesta. Pittaluga fue, en momentos, el portavoz de sus compañeros, cuyos afanes e ideas se encargó de recoger en *La Gaceta Literaria*. Propugnaba entonces por la necesidad de escribir una música ajena al sentido étnico, en reflejo exclusivo de la propia sinceridad del autor. En otras palabras, unas obras correspondientes al tiempo, demostrativas del conocimiento de sus coyunturas, pero sin empeñarse en lograr originalidades a la fuerza, que no nazcan por natural necesidad de expresión y reflejo del sentir personalísimo de cada artista.

Recordemos también a FEDERICO ELIZALDE, nacido en Manila en 1908. Estudió en San Sebastián y Madrid, en donde fue discípulo de Tragó y de Pérez Casas, y en los Estados Unidos, bajo la guía de Ernest Bloch. Residió casi todo el tiempo fuera de España. En 1948 fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Manila. Como compositor cultivaba un léxico no muy conformista, en cierto modo agresivo—se habla siempre de los años de frecuentación madrileña, cuando el habitual se caracterizaba por una fidelidad a patrones inamovibles casi—, del que son exponente algunas obras, entre las que la más

discutida fue un concierto para piano y orquesta. La *Música para quince solistas*, un *Impromptu*, *Los títeres de la cachiporra*, con texto de García Lorca; un *Cuarteto* y la ópera *Paul Gauguin*. En las canciones modera el tono y las anima con un eficaz sentido expresivo, de acuerdo con las poesías que selecciona.

También dentro del grupo de Madrid ha de citarse a JUAN JOSÉ MANTECÓN, figura culta, con varias carreras universitarias, crítico musical bajo el seudónimo de "Juan del Brezo" y estudioso de los problemas del arte, en especial de los que atañen a la voz humana. Escribió algunas obras instrumentales—cuartetos, tríos, páginas para piano—, amén de buen número de canciones, inscritas en un catálogo que parte de unas con texto del Marqués de Santillana, correspondientes a 1930, y se extiende hasta *¡Oh dulces prendas!*, que emplea versos de Garcilaso. Mantecón nació en Vigo en 1896 y vivió en Madrid, donde ha fallecido años atrás.

Recordemos, en fin, a ROSA MARÍA ASCOT, que, perteneciente al grupo, no tiene en él significación tan acusada como los anteriores; y, por lo que fue como impulsor, profeta, defensor decidido y al servicio de cualquier labor creacional ambiciosa, de manera particularísima la de Ernesto Halffter, quede expresa cita del nombre de ADOLFO SALAZAR, el crítico de mayor entidad entre cuantos hayan surgido en el panorama español del siglo que se comenta.

Salazar nació en Madrid en 1890 y murió en Méjico, punto de residencia y labor admirable en todos sus últimos años, en 1958. Discípulo de Pérez Casas, de Manuel de Falla y de Ravel, crítico musical que prestigió su sección de *El Sol*, fundador de la Sociedad Nacional de Música, miembro de la S.I.M.C., su carrera de compositor habría de juzgarse adjetiva, aunque brinde tan sazonados ejemplos como el cuarteto *Rubaiyat*, páginas guitarrísticas y canciones sobre textos de Verlaine. Trabajos musicológicos de la altura de "El siglo romántico", "La música actual en Europa", "Sinfonía y ballet", "Música y músicos de hoy", son fuentes documentales del mayor interés y acreditan la sólida cultura y la firme personalidad de Salazar, bien digno ahora de este especial recuerdo.

Uno último, el más joven de esta etapa, ENRIQUE CASAL CHAPÍ, nieto del famoso compositor de este nombre; nacido en 1909 en Madrid, discípulo de Conrado del Campo, director musical del Teatro Escuela de Arte, para el que escribió música escénica—para *La dama boba*, *El villano en su rincón*, *El caballero de Olmedo*—, aparte una *Fantasia sinfónica*, un *Preludio*, una *Sonatina* y algunas páginas vocales.

Completemos el paisaje musical del sector que nos ocupa con algunas menciones y apostillas, forzosamente de muy diverso carácter y en régimen de cierta dispersión. Vaya la primera cita para IGNACIO TABUYO, vasco formado en Milán, profesor muchos lustros, hasta su muerte, ya bien avanzado el siglo, en el Conservatorio de Madrid, en la cátedra de Canto, y autor de canciones y melodías, entre las que *La del pañuelo rojo* alcanzó la mayor y más sostenida popularidad.

Dos nombres de músicos, si nacidos fuera de España, de un españolismo evidente en su quehacer musical: padre e hijo. Aquél, JOAQUÍN NIN, de La Habana, que a los efectos de la composición estudió en París con Moszkowsky, primero, y al fin con Vincent D'Indy, en la Schola Cantorum, centro del que llegó a ser profesor. Si como pianista dedicó sus esfuerzos al repertorio antiguo, fiel a su interpretación desde el piano, en vez del clavecín, y a él se deben audiciones y revisiones muy felices de los clavecinistas españoles, en la creación se especializó en el mundo de la canción, en su mayor parte la popular armonizada, género que le valió extraordinaria nombradía y que se recoge en los dos cuadernos de *Veinte cantos populares españoles* y en los *Catorce aires antiguos de autores españoles*.

JOAQUÍN NIN CULMELL, su hijo, nació en Berlín, el año 1908; estudió también en la Schola y fue alumno directo de Paul Dukas, aparte el trabajo realizado con Manuel de Falla, en Granada, en distintas épocas. Se destacó en misiones pedagógicas, largo trecho realizadas en la Universidad de California, en Berkeley. Su actividad es múltiple: en la dirección, el piano, la composición. En el catálogo cabría destacar asimismo muestras pianísticas, de cámara y orquestales, amén de poemas y, fiel a la tradición paterna, ciclos de canciones populares: de Cataluña, Salamanca, Andalucía... Resaltemos el *Concierto para piano y orquesta*, *Tres piezas antiguas españolas* y un *Quinteto*.

Nacido en Zaragoza el año 1886, alumno en el Conservatorio de Madrid de José Raventós, Julio Francés, José María Guervós, Emilio Serrano y Tomás Bretón; miembro relevante del Cuerpo de Directores de Música del Ejército, catedrático del Conservatorio madrileño, como compositor, FRANCISCO CALÉS PINA, en posesión del Premio de Roma, se califica por un conservadurismo clasicista, una clara y transparente firmeza de instrumentador y un buen oficio acreditado en dos óperas, dos sinfonías, una *Misa solemne* y varias páginas vocales. Su obra más representativa es, sin duda, el *Poema helénico*, varias veces interpretado y lucida muestra de un estilo bien afirmado en la tradición.

También nacido en la provincia de Zaragoza, ANGEL MINGOTE, que vio la luz en Daroca el año 1891, fue "seise" en la catedral metropolitana de la Seo, organista, director—muy joven—de la banda de

su ciudad, pianista, pedagogo, publicista, director artístico de la Unión Musical Española y hasta su muerte, en 1961, profesor numerario en el Conservatorio. Aunque discípulo de Ardanús y Vega, puede considerársele autodidacta. Buena parte de su producción desapareció en la guerra. *Bocetos sinfónicos* y *Daroca*, poemas sinfónicos, una *suíte* pianística, dos cuartetos, composiciones para órgano, ciclos vocales, en los que destaca el escrito sobre poesías de Lope de Vega, redondean una labor que se engrandece con el *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, aparte colecciones de cantos de León, Galicia, Santander, Toledo, Extremadura y Mallorca. El de Mingote es un caso típico de artista que en vida se entregó tan de lleno al trabajo, al margen de su propia conveniencia personal y de relación, que apenas tuvieron salida pública unas obras merecedoras, al menos, del conocimiento.

Autor de salves, motetes, lamentaciones, fragmentos religiosos múltiples y páginas para órgano, RAMÓN GONZÁLEZ BARRÓN, nacido el año 1897 en Villanueva de Campo, cursó en León las carreras eclesiástica y musical. Maestro de capilla en la santa iglesia catedral madrileña, ha creado el coro de Nuestra Señora de la Almudena y realiza una labor ejemplar en lo que se refiere a la inquietud de dotar al culto y las celebraciones religiosas de un servicio musical cuidado. González Barrón ha escrito asimismo algunas canciones, entre ellas, con acompañamiento de órgano, la *Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad*.

En las tareas de la musicología es figura de relieve BONIFACIO GIL, nacido en Santo Domingo de la Calzada el año 1898. Del Cuerpo de Directores de Bandas de Música del Ejército, discípulo de los maestros San José, Blanco, Vega y padre Otaño, fundó el Conservatorio de Badajoz, en el que fue director y profesor de Armonía. En posesión de múltiples galardones y títulos, miembro de varios institutos hispanoamericanos de musicología, su fundamental labor se orientó a transcribir multitud de canciones populares de varias regiones de España, publicadas en libros y cancioneros de tanto relieve como el *Popular de Extremadura*, el *Infantil universal* y el de *Villancicos regionales*.

Natural de Mondejo de la Sierra, en la provincia de Madrid, ANGEL MARTÍN POMPEY, que nació en 1924, estudió armonía y composición en el Conservatorio de la capital de la mano del maestro Conrado del Campo y extendió sus inquietudes al piano, el órgano, el violín y la música de cámara; es músico en posesión de buen número de galardones nacionales y extranjeros. Se ha especializado en la pedagogía musical, que ejerce en el colegio de Nuestra Señora del Pilar.

Pompey ha enriquecido la parcela de la música vocal, con canciones y ciclos importantes, como el de *Veinticinco canciones líricas* y *Veinticinco canciones sobre poesías populares*; otras infantiles, algunas para solista con orquesta y multitud para voces solas, aparte la *Suite en estilo antiguo*, para pequeña orquesta; la *Obertura optimista*, para conjunto sinfónico; varios cuartetos y tríos y algunas revisiones de clásicos españoles de la polifonía, estrenadas en Cuenca, en sus Semanas de Música Religiosa.

Nacido en Astorga en 1902, con estudios de composición de la mano de Conrado del Campo, ampliados más tarde en Berlín, EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO se muestra como un músico solvente que, si en lo profesional se ciñe a la actividad pianística, ha sabido dejar muestras de su pulso de creador tan logradas como el *Quinteto*, para flauta, clarinete, fagot, trompa y piano; el poema sinfónico *Exaltación* y distintas otras páginas orquestales.

Es la vena lírica, reflejada en canciones varias, la que determina más la personalidad de JUAN ANTONIO MORENO, nacido en Arenas de San Pedro (Ávila) el año 1904; discípulo en el seminario de Comillas, donde cursó los estudios sacerdotales, del padre Otaño, y durante muchos años maestro de capilla y magistral de la santa iglesia catedral de Lugo. Sus canciones son un punto novecentistas y en ellas —ciclos de Rosalía de Castro, colección de villancicos...—acredita la delicada musa reflejo de una efusividad sin duda muy sincera.

También MANUEL MARTÍNEZ CHUMILLAS, arquitecto de profesión, es músico nato por entusiastas y constantes esfuerzos. Nació en Madrid en 1902, y, realizados los estudios de solfeo y armonía, empezó a componer primeras obras. Alumno después de López Varela, Francisco Calés y Julio Gómez, lo más característico de su labor se recoge en la "suite" para orquesta *El buen Retiro*, *Dos bocetos sinfónicos*, un *Cuarteto*, páginas vocales—textos de Machado, Vivanco, Gerardo Diego...—y *Tres piezas de aire popular flamenco*, *Letargo*, *Cinco sonoridades*, para piano... Chumillas puede ser ejemplo de amorosa dedicación a la música, *hobby* no abandonado al margen de su carrera básica.

Tres hermanos, REGINO, EDUARDO y MARIANO SAINZ DE LA MAZA, ofrecen muestras de su calidad en distintos campos musicales. El primero, nacido en 1897, como sus hermanos en Burgos, afirma su prestigio sólido como guitarrista, y de él se hablará entre los intérpretes; pero la personalidad se completa, de una parte, con su labor pedagógica largos años, hasta la jubilación, ejercida en el Conservatorio de Madrid, y la de autor de obras originales y armonizaciones y transcripciones muy bellas para el instrumento de sus amores. Regino Sainz

de la Maza es académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Eduardo nació en Burgos en 1903 y estudió composición en Barcelona con Enrique Morera, amén de violoncello y guitarra. Es autor de fineza grande, tanto para la guitarra como para la voz humana, en canciones muy felices. Mariano, nacido el año 1909, estudió, con Morera y Costa, composición y violín en Barcelona. Instrumentista de relieve, es autor de obras de cámara, violinísticas y de canciones que demuestran la calidad musical más sensible.

Una de las personalidades más completas de este período, una de las figuras más ligadas al acontecer musical español, es la de JAVIER ALFONSO, nacido en Madrid el año 1905 y que realizó estudios en el Conservatorio con Tragó, Pérez Casas y Conrado del Campo, aparte cursarlos en París con Alfred Cortot y José Iturbi, en el piano, y con Pierre Monteux, en orquestación. Catedrático de piano en el Conservatorio de Madrid, con multitud de premios en su haber; miembro de honor de buen número de organismos y jurados internacionales, becario de la Fundación Juan March, la figura de Javier Alonso podría estudiarse en el triple campo de la interpretación, la pedagogía y la composición. Ceñidos a este último sector, su catálogo es muy variado y ofrece obras tan distintas como el *Concierto fantasía*, para piano y orquesta; la *Suite*, para guitarra y orquesta; la *Romanza*, para violín y orquesta; un *Concierto para arpa*, en lo sinfónico; un *Trio* y un *Cuarteto*, en música de cámara; canciones, ya originales, ya en labor de armonización, y un apretado grupo de páginas pianísticas: *Sonata*, *Seis escenas infantiles*, *Guajira*, *Capricho en forma de bolero*, *Preludio y tocata*, *Impromptu*, *Suite de homenaje a Albéniz*, *Variaciones para dos pianos*... Javier Alfonso luce, en todo ello, una voz sincera y un oficio firme, un pulso libre de vacilaciones que confiere brillantez al discurso.

Es también de 1905, nacido en Talavera, SALVADOR RUIZ DE LUNA, discípulo de Conrado del Campo, especializado en el cancionero español y de Hispanoamérica. Es su obra más representativa la extensa colección de villancicos en lengua castellana, con letras propias y de una vena lírica también personal, con base en el espíritu popular. Ha escrito numerosas canciones.

ESTEBAN VÉLEZ, violinista, director de banda, titular de la Municipal santanderina, con la que realiza una gran labor, es músico preparado y autor de clase. Nacido en Burgos en 1906, discípulo de Arbós y Conrado del Campo, titular de premios y distinciones—desde el otorgado en Santa Cruz de Tenerife a sus canciones infantiles, al de los “Tres Ejércitos”—, Vélez ha compuesto música muy varada: desde obras como la *Sonata para violín y piano* hasta zarzuelas, desde la



original y poemática *Primera salida de Don Quijote de la Mancha* hasta la brillante versión orquestal del *Preludio y allegro*, de Pugnani.

El mismo año nació en Madrid ENRIQUE MASÓ, sacerdote, que cultiva de manera especial la música religiosa, ya coral, ya instrumental, sin olvidar algún *lied* de este carácter. Masó realiza en la actualidad una brillante tarea como director de músicas pretéritas en grupos de instrumentos antiguos.

Desde hace años residente en Puerto Rico, ALFREDO ROMERO, pianista madrileño nacido en 1907, discípulo de Cubiles, García de la Parra y Turina, no limita su actividad al fundamental campo de trabajo, el de intérprete y colaborador de cantantes y solistas, sino que escribe algunas sustanciosas páginas vocales, entre las que *Tristeza de hilo blanco*, texto y música propios, ha logrado figurar en un extenso repertorio.

Es también, por actividad permanente, instrumentista LUIS LERATE, que nace en 1910 y trabaja en su patria chica, Sevilla. Cursados los estudios de armonía y composición con Almandoz, Conrado del Campo y Nadia Boulanger; los de violín, con Del Hierro y Thibaud, catedrático de música de cámara en el Conservatorio de la capital andaluza; violinista de relieve, autor de obras pedagógicas, lo es también de obras para piano, violín, música de cámara y religiosa, lo mismo que de páginas vocales. Tiene relieve especial su *Pentodía a Santo Domingo*, para solo, coro y órgano.

Murciano, que nace en 1910, MARIO MEDINA estudió en su ciudad y más tarde en Madrid como alumno de Joaquín Turina, y en el piano, de Enrique Aroca. Es autor de páginas orquestales como una *Sinfonietta murciana* y un *Concierto murciano*, de dos cuartetos para instrumentos de arco y uno para flauta, clarinete, violín y piano. Anótese también sus "ballets" *El estudiante de cristal* y *Vida vulgar* y algunas obras pianísticas.

El actual director del Conservatorio, JOSÉ MORENO BASCUÑANA, ha nacido en Madrid el año 1911. Catedrático de Armonía en el Centro que ahora rige y del que fue alumno, es la pedagógica la actividad más relevante y a la que dedica sus mayores y más sostenidos esfuerzos. También ha realizado una cumplida labor en la Sociedad Didáctico-Musical. Aparte algunas páginas galaicas, resaltan dentro de su catálogo la *Sinfonía rural*, en estilo gallego, y el tríptico sinfónico *San Francisco de Borja*, para gran orquesta.

Se habló de MANUEL PARADA—salmantino, 1911—al glosar el trabajo de los continuadores de la tradición lírica. Algunas otras obras, como *Riancheira*, canción galaica; un poema orquestal, y sus *Tres momentos*

*charros*, le representan en el campo de la música pura. Su labor cinematográfica, esmaltada por muy constantes aciertos y galardones, es impresionante.

Seis años más tarde, en 1917, nace en Madrid ANTONIO RAMÍREZ ANGEL, alumno en el Conservatorio de Lucas Moreno, García de la Parra, Joaquín Turina y Julio Gómez. En este centro, en emisoras oficiales de radio, discurren buena parte de las horas de un músico especializado en los fondos cinematográficos y en el mundo de la canción, que cultiva con asiduidad y esmero grandes.

De 1920 es ENRIQUE FRANCO, madrileño, discípulo de Rogelio del Villar y de Conrado del Campo; en el piano, de Luis Galve. Sus tareas de intérprete y de compositor tienen menos continuidad que las que realiza en la crítica musical, como titular de *Arriba*, y en la rectoría musical de Radio Nacional de España, aparte su voluntad de adscripción y servicio a las más jóvenes promociones de artistas y a nuevos grupos musicales. Canciones para voz y piano, villancicos de Alberti, músicas escénicas y de *films*—para los entremeses de Cervantes *El burlador de Sevilla*, el auto *La hidalga del valle*, un retablo de Navidad, la película *Rueda de presos*—, pueden unirse a diversas páginas para coros, violín y violoncello y piano.

Sumemos dos referencias femeninas: la de ELENA ROMERO, nacida en Madrid en 1923, discípula de Frank Marshall en el piano, de Ricardo Lamote de Grignon y Joaquín Turina en la composición; y de MARÍA DEL CARMEN VEGA, que nació en Cádiz en 1920 y estudió con José Gálvez, en su ciudad; con García de la Parra y Joaquín Turina, en Madrid. Esta, autora de villancicos y canciones y de dos sonatas para piano; aquélla, de más amplia producción: desde el "ballet" *Títeres* a buen número de canciones, pasando por las *Sinfonías del recuerdo* y *Concertante*, además de piezas para piano, violín y piano, guitarra y arpa.

ANTONIO PÉREZ OLEA nació en Madrid, el año 1923, y cursó en el Conservatorio las enseñanzas musicales; las de composición, de la mano de Conrado del Campo. Ha realizado interesantes estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en "Óptica y Cámara", en "Sonido" y en el "Centro Sperimentale di Cinematografia", de Roma. También de dirección orquestal, en París y Siena. Obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona 1958 con sus *Suites de cantos populares*, que se brinda originalmente para soprano y viola y después en versión orquestal.

Después de estos nombres, son muchos los incorporados a la lista, pero quizá tengan acomodo en el apartado que este libro rinde a la

composición a partir de 1950, porque, nacidos ya muy avanzados los años veinte, sólo después de aquella fecha comenzaron a componer. Hagamos, pues, un momentáneo punto final.

## MUSICOS DE CATALUÑA Y LEVANTE

### *OSCAR ESPLA*

Bien cabría decir que la figura de Oscar Esplá, compositor nacido en 1889 en Alicante, viene a presidir, por la doble confluencia de una edad avanzada y una significación que la importancia de su obra determina, un buen período de la música española, en la que, muerto Falla, se ofrece en bastantes aspectos como continuador por las sendas rigurosas de una escritura con ambición limpia de concesiones a lo fácil.

En efecto, Oscar Esplá, cuyo prestigio es muy anterior a nuestra guerra, hasta el punto de ser el artista más representativo y brillante de la que se conocía como “generación de la República”, puede considerarse ligado a las tendencias de universalizar nuestra música iniciadas por Albéniz, por Granados.

Oscar Esplá, magro, vivaz, nervioso, pulcro siempre en la exigencia y el autorrigor, comenzó muy pronto su carrera, en la que ha de registrarse una base cultural muy amplia, con estudios que rebasan los estrictos del campo musical y le confieren una expansión fomentada siempre con la inquietud de no estancarse. Las carreras de Filosofía y Letras, de Ingeniería industrial, vienen a unirse a las enseñanzas todas capaces de forjar al músico que desde los comienzos denota posibilidades para el emplazamiento en un cuadro internacional, en un paisaje no limitado por nuestras fronteras, que se abre, ya en 1911, con un premio internacional de Viena.

Largas permanencias en Francia, Italia, Bélgica y Alemania, estudios de la mano de figuras tan ilustres y prestigiosas como Camille Saint Saëns y Max Reger, no impedirán que siempre, por encima de cualquier influjo extraño, lo que Esplá escribe tenga signos de un claro españolismo.

Señalaba un crítico tan sagaz como Adolfo Salazar que Esplá se propone “universalizar los elementos esencialmente musicales sobre los que se apoya el canto popular y de los que depende su calidad intrínseca, basándose en ellos para construir un arte general”. El propio músico reconoce que un examen de la materia musical brindada por su región de origen le lleva a la convicción de que ha de apoyarse

en una sección armónica particular, para lo que construye una escala muy personal, plena de originalidad y fuente de muchas de sus obras, sobre todo en las etapas iniciales.

“He construido mis obras muy francamente—manifiesta un día el artista—sobre la base de esta escala, cuyo especial color conviene a la de los cantos levantinos y a su propia tendencia melódico-armónica; los enlaces de tónica-dominante están en parecida relación que la establecida en la escala diatónica; pero, excepción hecha del acorde perfecto, que puede ser construido sobre la tónica, no existe exacta equivalencia entre los encadenamientos armónicos de las dos escalas”.

Queda planteada una “constante” de interés: la adecuación melódico-armónica, por los caminos de un levantinismo que se lleva en el alma. Podríamos incluso decir que viene a ser como una bandera en alto que plantea la actitud más valiente. Recuérdese el momento: cuando en el extranjero la referencia sobre España se hacía coincidir, casi con carácter de exclusividad, con el andalucismo un poco de pandereta, muchas veces adulterado, mixtificado, muy *typical*. Esplá, no. Muy al contrario: aquel paisaje de sus hermanos mayores se abandona, porque el suyo propio reclama especial atención. Gracias a ello puede afirmarse que “Esplá es para el folklore levantino lo que Falla para el andaluz”. Sin embargo, la aseveración no es del todo exacta: Falla tiene como un poder mágico para proyectar en formas la esencia del canto; Esplá se produce más instintiva, menos literalmente, y escribe “en levantino”, porque el contacto con el clima, el azul del Mediterráneo, España, aun sin el empleo preciso del canto popular, habían de dar origen a la música propia de un compositor español, levantino. “La música de Esplá—escribe su biógrafo Karel Willems—refleja la grandeza de un paisaje indomable, abrupto como las cimas de Aitana, al borde del mar de un azul cobalto”.

Esplá se produce, por otra parte, con una conciencia liberada de toda clase de prejuicios nacionalistas. Su lenguaje es de un músico español, porque español es el autor, pero no porque busque un tipismo forzado, un popularismo cuya estética es más de ayer que de hoy. Las alusiones folklóricas quedan como al margen de la esencia, exteriores a su espíritu; no así el clima, que nos hace decir a cada paso que el levantinismo de los pentagramas es palpable.

Esplá emplea una armonía modal imaginaria, que conviene de forma perfecta a sus intenciones expresivas. La evolución de la actitud progresiva, sin abruptos cambios, no limita el frescor del contenido, siempre efusivo y tierno. He aquí una palabra del todo aplicable a la producción de Esplá, como, en contra de apariencias superficiales de

sequedad y rudeza, puede aplicarse también al hombre. El lenguaje de Esplá compositor es delicado, sensible, de un gran refinamiento y de una ternura palpable. En él queda claro como el día el espíritu latino.

Más: la apariencia normal de las formas, el respeto a la tradición, el conocimiento profundo de sus principios básicos, no impide la audacia innovadora de su espíritu; como la fidelidad al mundo tonal, de ninguna forma puede juzgarse como fruto de un desconocimiento de las posibilidades que el atonalismo brinda. El lenguaje de Esplá es siempre sincero y actual siempre, porque actual puede ser aquello que, según dijo Falla, venera los principios inmutables del ritmo y de la tonalidad.

Esplá no cae en “ismos” ni siente, como tantos otros en un largo trecho de su vida, la necesidad de los “retornos”, actitud que, como la dodecafónica, quedó, según él, atrás. Su lenguaje es de hoy, sincero, preciso, limpio de agresividad, pero lejos de la timidez. Lo que ocurre es que las innovaciones, las conquistas, como las disonancias empleadas, resultan siempre lógicas, medidas por la esencia, por el contenido musical de cada caso. A ese respecto, pocas obras merecen más que las de Esplá el análisis detenido, minucioso, que reclaman, y que sólo en el caso del repertorio pianístico se le ha brindado en el sustancioso libro de Antonio Iglesias, modelo de estudio técnico, pero sin asepsia.

El ya citado Karel Willems no duda al afirmar que “se puede clasificar a Esplá en el grupo formado por músicos tales como Bartok, Hindemith, Honegger o Martin, situados en una plataforma de la música tonal, renovada por ellos mediante sus aportaciones personales por oposición a las tradiciones caducas”.

De forma ininterrumpida, sin pausa, también sin prisa, Oscar Esplá supo alimentar el catálogo propio con títulos coronados siempre por el éxito. En muy distintos campos, incluso el de la ópera, que entre nosotros permanece inédito. Así, *La bella durmiente*, *La balteira*, *Plumas al viento*. Un bello “ballet” titulado *El contrabandista*, algunas páginas corales, alguna de cámara, redondean el catálogo en el que lo fundamental se brinda en el triple sector del piano, el canto y, sobre todo, la orquesta.

En el piano, quizás lo más representativo, aparte otras muchas obras—*Romanza antigua*, *Impresiones musicales*, *Suite de pequeñas piezas*, *Levante*, *Cantos de antaño...*—, se dé en los cuadernos primero, segundo, cuarto y quinto del ciclo *Lírica española*, completado con el tercero, para voz y piano, y en la *Sonata española*, exponente de la gran forma y su más ambicioso y maduro logro, escrito “in memoriam” de Federico Chopin, por invitación de la UNESCO, para

el "Tombeau de Chopin", homenaje internacional celebrado en París en 1949, bajo los auspicios de aquella entidad, al cumplirse el centenario de la muerte del compositor polaco.

En el canto hay un ciclo, para voz de soprano y piano, que también se ha instrumentado magistralmente por el autor y que le ha valido una popularidad tan justa como sostenida: las *Canciones playeras*, en las que se nos brindan una serie de páginas muy variadas de carácter, ricas de intención expresiva, líricas en el acento y agudas en el clima armónico y el color instrumental. Cabe recordar también una preciosa canción sobre textos gallegos de Curros Enríquez.

Pero un músico de tan sólidos conocimientos, de tan brillante oficio, en el más noble sentido del término, como Esplá, es en la orquesta en donde había de alcanzar su plenitud mayor, a lo largo de un recorrido que se abre con la *Suite levantina*, premiada en Viena, que nos conduce hasta obras recientes sinfónico-corales, hasta muy bellas cantatas y que tiene exponentes magníficos en páginas muy distintas, de las que, para la personal estimación, destacan mucho algunas, que citaremos, con breves apostillas. En el mundo poemático, en el clima de episodios sinfónicos presididos por las grandes obras de Ricardo Strauss, *Don Quijote velando armas* nos regala con el lírico acento de unos temas directos y con la savia levantina que se avala por la más rica instrumentación.

*La pájara pinta*, conjunto de ilustraciones musicales para un cuento escénico, viene a ser una *suite* breve, jugosa, fresca de invención, preciosa en los timbres y con momentos de honda ternura y vuelo.

Como contraste, la *Sonata del Sur*, una de las obras fundamentales de Oscar Esplá, de las más objetivas y profundas, acredita el dominio del artista en paisajes limpios de la menor ganga de pintoresquismo, con talante y léxico de suma contemporaneidad y dominio en el tratamiento personal del piano como instrumento solista que se liga a la gran orquesta.

La *Sinfonía Aitana*, homenaje al rincón para Esplá más entrañable, es sobre todo en su prólogo y en el epílogo, muy hermanados, como la culminación de su rica vena lírica, representada tanto en el tema, bellísimo, como en la orquestación.

Sin embargo, es en *La Nochebuena del Diablo*, a pesar del ya largo período que media entre su escritura y la de estos apuntes de comentario, donde alcanza Oscar Esplá una indiscutible diana, que se acredita por el justo éxito sostenido. La *suite*, tan poco gustada en su original destino escénico, pero tan permanente de inserción en los programas sinfónicos, es una de las obras maestras de la música española del siglo XX. Por su léxico humanísimo, por su levantinis-

mo de altos vuelos, por más que la intención caricaturesca del “chotis del diablo y la vieja”, que pudo tener su momento, la enorme fuerza lírica de sus temas, la fluidez de unas melodías que no son populares, pero se ven escritas en el clima de lo nacido en el pueblo; en fin, por la dulzura exquisita de los villancicos, en el número que exige participación de una voz solista. Partitura, sí, magistral, que por sí sola acreditaría la personalidad y clase del artista que supo darle vida tan feliz.

No quedaría completa, ni aun dentro de la relatividad de esta expresión cuando se trata de trabajos por fuerza muy ceñidos a un espacio no elástico, la personalidad de Oscar Esplá si no nos refiriésemos a otros aspectos en los que también brilla con fulgor propio.

Esplá fue catedrático por oposición del Real Conservatorio de Música madrileño y presidente de la Junta Nacional de la Música. En los años de nuestra guerra y los sucesivos residió en Bélgica y dirigió el Laboratorio Musical Científico de Bruselas. Más tarde, en París, redactó las bases para la adopción de un diapason universal. Ya en España, en 1953, es elegido académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, y su discurso de ingreso en la Academia—como tantas otras conferencias y lecciones—deja bien claro lo serio de su formación y personalidad de artista culto y sensible. El tema, “Función musical y música contemporánea”, se desarrolla con firmeza, valentía y dominio admirables y queda como un modelo no superado en la materia. Esplá, más tarde, es designado por el Instituto de Francia para ocupar la vacante producida por la muerte de Honegger, presidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C.) y miembro del Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

Para terminar, un nuevo, sobresaliente mérito de Oscar Esplá, es el de haber realizado la ejemplar restauración del drama musical de nuestro siglo XIII *El misterio de Elche*, recobrado por su personalísimo esfuerzo y joya de nuestra música pretérita. Labor realizada con la mayor voluntad de pureza, con el rigor consustancial y con esa exigencia que fue siempre y sigue siendo la virtud mayor de un artista cuya obra y vida ocupa todo el período del siglo XX, en el que ciñe su mirada este libro.

### MANUEL PALAU

En el panorama de la música española del siglo, pocas figuras de más sólidos trazos, perfiles más representativos y personalidad más completa que la de Manuel Palau, nacido en Alfara del Patriarca el

4 de enero de 1893 y que había de rendir a su tierra levantina, desde la capital valenciana, el tributo de una larga dedicación hasta la muerte, ya en 1966. Sin antepasados musicales, pero con una fuerte inclinación musical de los suyos. Palau se forjó músico por imperios acuciantes de un amor desmedido. Los estudios de profesor mercantil —¿estará en ellos la razón del orden preciso acreditado en las tareas artísticas?—, los de formación literaria y filosófica, deben considerarse como simple expansión complementaria de los muchísimos realizados ya dentro de la parcela musical de sus amores. Como pianista y como compositor. En el primer aspecto, con la carrera que, esmaltada por primeros premios, cursa en el Conservatorio de Valencia; en el segundo, con estudios en el mismo centro, ampliados más tarde merced a los cursos con Charles Koechlin y Alberto Bertelin y las lecciones con Maurice Ravel.

Un poco al estilo de Conrado del Campo, Palau ejerció las actividades musicales en toda su amplitud: como pianista, al colaborar multitud de veces con solistas instrumentales y cantantes, aparte ilustrar sus propias conferencias; como director de orquesta, al gobernar buen número de sesiones sinfónicas, no sólo como vehículo de sus obras, sino como intérprete de las del repertorio universal, ya en Valencia o en otras ciudades, amén de plantear sus experiencias en los cursos de dirección de orquesta que estableció en el Conservatorio de Valencia, un poco adelantado en España de esta disciplina, hoy del máximo predicamento y necesidad; como pedagogo, en sus cátedras, en sus múltiples misiones docentes y muy en particular en los cursos libres de técnica musical, que han sido forja de muchos compositores y directores; en la composición, con una obra ingente: una de las más copiosas y considerables que puedan hallarse entre los músicos españoles del ancho período por él abarcado.

Premio Nacional de Música, en posesión de multitud de condecoraciones, destinatario de galardones múltiples, Palau se ofrece, repetimos, como el mejor ejemplo del músico sólido en el que tan importante como la obra misma, sustanciosa y brillante, es su actitud de servicio, de implicación en el momento artístico al que pertenece.

Como compositor, son muchos los géneros en los que el artista puso cuidadosa mirada. El orquestal, entre ellos, a partir de una obra de 1926, que lleva por título *Poemas de juventud* y es un fruto sinfónico en cuatro tiempos. Más de cinco lustros se animarán por obras variadas, incluidas dos sinfonías—*Murciana*, la segunda—, algunos conciertos, poemas, “trípticos” y fragmentos sueltos. Por lo que se refiere a la popularidad lograda, cabría destacar, en primerísimos lugares, la *Marcha burlesca*, magnífico ejemplo de dominio instrumental



y de adecuado tratamiento y proporciones, que el autor transcribe para piano a dos manos, banda y saxofones solos; el atrayente *Concierto levantino*, para guitarra y orquesta, una de las muestras más sensibles de este carácter que se ofrecen como frutos de un compositor español, y un *Tríptico catedralicio*, que pertenece a los años 1955-1956.

Música religiosa y "a capella", también, con relación que podría presidir una *Misa en sol menor*, fechada en 1944 y escrita para solistas, coro y orquesta. Y de cámara, con un atractivo *Cuarteto en estilo popular*. Teatral, con *ballets*, operetas, óperas merecedoras, según los casos, del estreno, de la revisión. Fragmentos pianísticos: impresiones, tocatas, danzas, sonatinas... Eso y, por encima de todo, una copiosa relación vocal, de canciones de concierto, ya con piano, ya con acompañamiento de orquesta, que constituyen su más completa, valiosa y personal contribución y aseguran a Palau un brillante lugar en el paisaje de la música nacional.

Palau acopla sus obras vocales ya en ciclos, ya con número independiente y titulación particular. Aquéllos se abren con las *Siete canciones*, con orquesta, que se adscriben a los años 1918 a 1922 y llegan a las *Líricas lucentinas*, pequeña colección con letras populares, firmada en 1952; pero son mucho más recientes algunas otras páginas sueltas, la mayoría inspiradas en el clima poético de su región, aunque algunas también de más extendido alcance, hasta llegar a *Chove*, canción galaica sobre unos bellos versos de José Ramón y Fernández Oxea, que me está dedicada.

Diríamos que es en este sector de la voz apoyada por la orquesta o el piano en donde Palau se desenvuelve con mayor fortuna. Palau conoce muy a fondo las posibilidades de las voces. El mismo estudió canto, con el deseo de forjarse la base precisa para el tratamiento adecuado, y diríamos que una de sus características más raras y meritorias es la de que nunca fuerza las tesituras y que escribe de manera que lucen los timbres de los cantantes al no sometérseles a tratamientos de tipo extremo que desquician el color. Pascual Roig, el tenor valenciano, fue su mentor a esos efectos, al tiempo que su propia hija María fue, en las horas apacibles del hogar, la más sensible intérprete, el campo de experimentación mejor para el cumplido número de páginas que el autor califica de "liedísticas". El término, de todas las formas, no puede considerarse exclusivo, ya que él mismo destaca en su producción la existencia de típicas canciones—de *Bresol*, de *Capvestre*—y de melodías, al estilo de *Madrigal*, *Nostra Senyora de l'Esperanza*, y advierte cómo para él es de aplicación tan adecuada, según los casos, el piano como la orquesta.

Palau podría ser el prototipo del artista consciente, que aborda con experimentado pulso y criterio de sereno analista los mil problemas que acechan en el *lied*. Primerísimo, el de los respectivos fueros del poeta y el músico, en el sentido de que si, de una parte, ha de respetarse la prosodia natural, espontáneamente puntuada, de otra, no puede aprisionarse la libre expansión del vuelo melódico.

Después se da el problema del carácter, nacionalista o no, de la creación. A ese respecto cabría decir que Palau, a partir de los primeros ensayos en donde acredita la voluntad de emplear los originales elementos popularistas, quiere para su melodía, para su tratamiento armónico, para el ropaje pianístico e instrumental, flexiones de mayor universalidad, que no restrinjan el estilo rigurosamente nacionalista.

En la colección tan variada y rica de melodías y páginas vocales de Palau, por fuerza habían de manifestarse muy distintas corrientes, y así lo advertimos en lo que atañe a la parte instrumental, en dos grupos bien diferenciados: aquellos en los que el fondo es simple soporte para la voz, líneas maestras de apoyo, y los que piden al piano, a la orquesta, una contribución mucho más rica en el afán de glosa, descripción, complemento, subrayado de las melodías y hasta del sentido latente en las poesías elegidas.

Y ya que nos referimos a ellas, bueno será recordar cómo Palau sabe utilizar textos múltiples, de los más variados orígenes, con abundancia de los valencianos, catalanes y baleares, fiel a la voz de su levantínismo de entraña; pero también castellanos de alcornia muy alta, aparte de las poesías francesas, germanas y las traducciones de poemas originales, especialmente chinos y japoneses, que su cultura le facilita en el conocimiento y su sensibilidad destaca en el amor.

De todo, lo más importante, quizás, sea la preocupación básica de Palau: mostrar cómo al *lied* alemán, de eclosión tan fecunda y gloriosa; a la melodía francesa, tan refinada, o la italiana, siempre *cantábile*, cabe oponerle en nuestro país, no ya la canción popular armonizada, sector presidido, con cetro indeclinable, por las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla, sino el *lied*, la canción de concierto de autenticidad incuestionable.

Más: Palau quiere y sabe que puede alcanzarse una voz españolísima, sin necesidad de acudir al texto literal nacido en el pueblo; con sólo dejar cantar lo que un músico español lleve dentro, que, por nacido en él, será, más o menos acusado, de sabor nacional. Ese es el caso de las *Canciones de España*, ciclo donde no hay un solo compás, una melodía sola arrancada del folklore. Idéntica actitud es seguida por Palau incluso cuando emplea poesías ya musicadas en

los siglos XVI y XVII, porque no se limita, como hacen tantos otros colegas, a pequeñas revisiones, transcripciones, acomodamientos, sino que escribe una música por completo propia, nueva, distinta y diferenciada en el carácter y el espíritu.

Se ha dicho que Manuel Palau adoptó un lema en su actitud de compositor, un lema que es norma de vida y de trabajo: "Nunca sin bases; jamás con límites". Viene a ser como una manera de confesar que la forma, el orden, la regla, aquellos que Falla definía como "los principios inmutables de la tonalidad y el ritmo", se hallan presentes siempre, pero no como lazo que impide movimiento, sino como base que no permite lo anárquico. Dentro de esa limitación básica, toda la capacidad de libertad, para que el trabajo creador no resulte producto de fábrica, frío e inhóspito, por aséptico.

En tan largo período como el ocupado por Manuel Palau en las tareas creadoras, y siempre con especial dedicación a la música vocal, se advierte una evolución clara. Desde el principio se trata de eliminar cada vez más la herencia folklórica para obtener un léxico más y más universal ya.

No ceñido a la provincia, la región, el país. Después vendrá otra decisiva etapa: aquella en la que se tiende a una concentración, que no es sino depuración de elementos accesorios en el léxico propio, a fin de decir con las menos palabras posibles y de quintaesenciar aquello que se intenta reflejar. En fin, todo ello derivará en el momento en el que la voz se hace, porque se vigila y exige, más personal.

¿Y cuál es la filiación típica de Palau, donde se encuentran sus orígenes, sus nexos estéticos? Sin olvidar las enseñanzas recibidas de maestros tan insignes como Giner y López Chavarri, Palau asimila con fervor las de Koechlin y Ravel. De éste adopta el afán de luminosidad, de huir de cualquier tinte sombrío que empañe la pureza de la visión. La suya, que le conduce al teatro, sufre la ausencia de medios en el país que permitan cultivarlo, y busca la compensación en el *lied*, en esa producción "liedística", cada uno de cuyos pequeños cuadros viene a ser como el reflejo de la escena soñada. Sumemos a todo ello una seducción máxima que le causa el lejano Oriente y que puede ser causa de cierta vena de sensualismo perceptible en los frutos.

Palau está reflejado, en resumen, por su propia música vocal, tan variada, pero tan firme siempre, tan precisa en quien, dueño de todos los recursos y medios técnicos, sabe lo que quiere y cómo lograrlo. La medida de un artista no puede buscarse en la envergadura de los géneros que cultiva, sino en cómo es capaz de animar con su voz personal los elegidos. Canciones como *Avila*, de un piano her-

manado con el impresionismo italiano que podría hacernos recordar al Respighi más conocido; como *Chove*, con línea melódico-dramática muy afín a los manes puccinianos; como *Arroyuelo del molino*, en el que los versos de José María Pemán se ven llevados a un estilo popular atrayente; o *Montesa*, evocadora de cornos medievales de caza y con muy diferenciados períodos de serenidad y exaltación, quedan como ejemplos de bien hacer.

Manuel Palau, hombre pulcro, de cortesía reverencial, de sobrio porte y suave acento, fue en Valencia, en su Valencia, una de esas instituciones vivas irremplazables. Nada del acontecer de su capital le resultaba ajeno. En su etapa, el Conservatorio tuvo rectoría firme. La misma que acreditó en el momento de la interpretación pianística, de una dirección de orquesta seria, antes que aparatosa, y de una composición ejercida como un rito de quien cumple, sin bohemias falsas ni alardes pedantes, sin ojos en blanco de artista en trance, la misión que le corresponde como un artesano artista, como un músico de profesión, preparado para ejercerla y dispuesto a no abjurar de lo que es, al tiempo, deber y goce, regalo y servidumbre sostenida con celo hasta el momento mismo de su muerte.

### JOAQUIN RODRIGO

Es la de Joaquín Rodrigo la figura más representativa y característica de la vida musical española en el campo de la creación de los años inmediatos a nuestra posguerra. No es que el artista después se caracterice por una actitud de pasividad. Antes bien, ahora, cuando se escribe este libro y Rodrigo ha cumplido los setenta años de edad, permanece, siempre fiel a sus lemas predilectos, en trance de incrementar su obra. Sin embargo, es en la de aquel período en la que hallamos, de una parte, la representación más acabada y personal; de otra, la más intensa y, por fin, hasta el título que, sin disputa, logra una popularidad más inmediata, sostenida al correr de los lustros, incluso con adaptaciones que en nada benefician su original fuerza y belleza. Nos referimos al *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta.

Rodrigo nace el año 1902 en Sagunto. Valencia, su provincia, la región levantina, se diría que están siempre muy presentes en la obra y que dan sello característico al hombre. Rodrigo, invidente, muestra una sensibilidad acusadísima, increíble, para todo cuanto es luminoso, para cuanto es eco del paisaje natal, de su perfume, colorido, que cabría decir que olfatea con fruición, presente... y refleja—esto lo más importante—con maestría. Su música, sin duda, tiene brillo,

vida, y el lirismo levantino de sus pentagramas, unido a la fuerza cruda, el choque disonante, el acento incisivo de algunos momentos, ha hecho decir que el artista es buena piedra de toque para dos constantes de la tierra natal: la voluntad de cantar y la traca. Sentimos todos los oyentes la presencia de la brisa, del sol, de la calma estival; a la par, nos beneficiamos de la risa abierta, la libertad de trazo, el estallido de optimismo, la pujanza. Alguna vez intenté decir que Joaquín Rodrigo, en su doble línea, podría verse representado en dos páginas pianísticas harto distintas: la delicadísima *Pastoral* y el resallante, directo humor de *El gallo mañanero*.

Para el músico hay tres escenarios sucesivos en la vida, el quehacer, el estudio y la composición propia: el levantino, del que ya se habló, el parisiense y el madrileño.

Después de la etapa más joven, realizados con brillantez todos los estudios, en los que es mentor muy eficaz e importante Eduardo López Chavarri, se traslada Joaquín Rodrigo a París, en donde ha de conocer a figuras decisivas para él: Ricardo Viñes, el admirable pianista leridano, intérprete generosísimo, auténtico mecenas con sus servicios artísticos de los jóvenes compositores, de los músicos contemporáneos tan necesitados de ayuda; Vicky, su esposa, compañera y—ella también pianista—su intérprete, y Paul Dukas, en cuyas enseñanzas se desarrolla y fructifica de forma esencial.

En Levante ha iniciado ya sus primeros trabajos de compositor, al tiempo que, como suplente de López Chavarri, aborda la crítica musical, una disciplina desplegada luego muchos años en Madrid. Es joven, nada conformista. Siente el embeleso máximo ante el descubrimiento de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, y se afirma en algunas “constantes”, verdaderos “leit motiv”: unir el arcaísmo y la modernidad, acercarse a éste por aquél, huir del andalucismo y buscar un clasicismo latino, en el estilo de un Scarlatti como punto de partida, que afianzará en París, al tiempo que se encandila con la obra y la personalidad fabulosa de Strawinsky.

Hablábamos de Paul Dukas y será bueno insistir en su influjo, tan decisivo como el que pudo sentir Falla ante Debussy, pero más directo, como el de Turina con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum.

Joaquín Rodrigo, al tiempo, se muestra pianista de calidad, a pesar de la forzosa limitación que la ceguera produce, y no se olvida nunca del teclado de sus amores, que cultiva al tiempo que enriquece una bellísima parcela en él decisiva—la vocal—y refleja su maestría instrumental en las obras para orquesta, en la mayoría de los casos con solista.

Pienso que al Rodrigo autor de canciones habría siempre de rendírsele un capítulo esencial como figura básica en el panorama contemporáneo español. Desde *Muy graciosa es la doncella*, fechada en el año 1925 con texto de Gil Vicente, hasta obras de los años sesenta, el catálogo es abundoso y atractivo como pocos.

Rodrigo como compositor prefiere en general los textos clásicos; no se ve muy atraído por la poesía modernista. Es en los versos del Marqués de Santillana—“Serranilla”—, de Lope de Vega —“Coplas del pastor enamorado”—, en el “Cántico de la esposa”, con versos de San Juan de la Cruz, en donde se encuentra más a gusto. La música no puede medirse por la cantidad. Por ello, en los contados minutos de la última obra citada podríamos hallar, sin más, la demostración de la gran clase, de los altos, profundos vuelos del artista, hondo, pleno, desolado: perfecto en el servicio del texto.

Las citas cabría multiplicarlas. El encanto, el clima refinado nos subyuga en *La espera* y *Coplillas de Belén*, con textos de Vicky Kamhi, la esposa; la gracia virtuosista, en *Esta niña se lleva la flor*; el servicio actual de motivos pretéritos, en los popularísimos *Cuatro madrigales amatorios*; el desenfadado modo peculiar de glosar la intención de Rosalía de Castro, en la canción galaica que me está dedicada: *Un home, San Antonio...* Esas, docenas de canciones más, rodean un breve ciclo orquestal, maravilloso de realización y clima, el *Triptic de Mosén Cinto*, con textos de Jacinto Verdaguer, en el que *San Francesch i la cigala* señala cotas envidiables de intensidad expresiva.

Centrar a Rodrigo dentro de un determinado estilo puede no ser fácil, aunque ahora, pasados los años más activos, parezca brotar una sensación genérica más clara que en el momento de nacidas las obras.

Ya se ha dicho que la suya más popular es el *Concierto de Aranjuez*, en donde elige la guitarra como instrumento solista. Voz tenue, intensa, delicada y llena de pasión. Elegancia; brevedad de proporciones; orquesta reducida también. Rodrigo escribe en poeta. Parece recordar sus pequeñas piezas para piano, sus canciones sobre textos clásicos. Elementos peculiares—cucillo, cánticos infantiles, pimpante optimismo de algunos temas—se funden con algunos otros típicos de la obra en que se derrocha simpatía, fragancia y habilidad al entrelazar guitarra y orquesta y conseguir la perfecta audición de aquélla, lleve o no la frase esencial, sea solista o fondo, exprese con intensidad en su bordón o sirva de caja de resonancia para mil caprichos y juegos. Rodrigo, pues, se ofrece cautivo de lo delicado, lo pequeño, lo fino y sutil. El tiempo lento, en el que la melodía se presenta

por el corno inglés y se recoge por la guitarra, que despliega la cadencia, es, sin duda, la más feliz realización del autor.

Antes, el poema *A la flor del lirio azul*, empleaba una dotación orquestal mucho más amplia y un desarrollo quizá más ambicioso. El *Concierto de Aranjuez* parece llevarnos a un mundo más íntimo y sutil.

De pronto surge exuberante, bronco, amplio de voz y de proporciones, el *Concierto heroico*, del que se habían hecho apuntes ya en 1933—el de Aranjuez fue estrenado por Regino Sainz de la Maza en 1940—, aunque el estreno se ha de realizar en 1943. A la guitarra leve sucede el piano de cola; a la pequeña orquesta, el nutrido conjunto; a los encajes, las toscas ropas de los soldados; a la clásica melodía ya citada de corno, guitarra y violines, la copla popular, que mil guerreros cantan, mientras las pisadas rudas de sus zapatonos apoyan y acompañan la frase.

Hay, claro, elementos comunes entre una y otra obra. ¿Cómo no, si es el mismo el espíritu que las ha concebido? Podrían señalarse la exquisitez, la poesía—segundo tiempo, en el concierto de guitarra; tercero, en el de piano—; también el ritmo.

He aquí otro factor característico en la música de Rodrigo. Precisamente el de mayor relieve en su tercer concierto, el de *Estío*, para violín y orquesta. La obra es, ante todo, capricho, juego, pirueta. Salvado el segundo tiempo, la dulce e ingenua siciliana, todo se nos ofrece vivo, justo, concluyente. Hay esbozos, añoranzas, señaladas apenas, de aromas legendarios; la frase más española de la obra posee un gran ambiente evocador; aparece también el inevitable cuculillo... Todo, sin embargo, es secundario ante ese dinamismo, esa savia rítmica que circula por la obra, desde el comienzo hasta el final, lleno de muecas y atrevimientos, en que el violín juguetea con los solistas, en caprichoso escondite, al que una orquestación moderna confiere picardía, gracia y juvenil encanto.

De nuevo la trayectoria de Joaquín Rodrigo evoluciona en el *Concierto in modo galante*, para violoncello y orquesta. Son aquí los manes de nuestro género lírico, de nuestra zarzuela castiza; de Chueca, citado literalmente, y Barbieri; del espíritu garboso, pimpante y directo de pentagramas teatrales muy de género chico, lo que impulsa y enciende la inspiración personal, siempre aguda y de un virtuosismo cierto en el tratamiento del solista, nada fácil, en verdad.

Cabría, claro es, multiplicar las referencias sobre obras de Joaquín Rodrigo. Han de limitarse en esta visión, que de ninguna forma quiere ser exhaustiva. También el arpa tienta al autor, que le dedica un *Concierto serenata*, en cuyo título va implícito el carácter que

busca para su obra, formada por piezas breves, en las que el arpa recuerda y evoca lejanos madrigales trovadorescos, y lo hace sin mengua de la sensibilidad y personalidad rodriguera.

No se olvide, en fin, una obra capital, en la que se alcanza por Rodrigo la medida mayor en lo que se refiere a la rica evocación poética y el clima descriptivista que no precisa de la exactitud de la letra, sino de la atmósfera, del ambiente debidos: las *Ausencias de Dulcinea* amparan las añoranzas de Don Quijote y sirven a sus imaginativas evocaciones de la dama de sus sueños, con la repetición por cuatro voces blancas—los cuatro puntos cardinales puestos en juego—de la insistente y dolorida llamada: “¡Dulcinea, Dulcinea!” El poema es bellissimo, y, aparte el acierto de buscar contraste a las exaltaciones y los lamentos del protagonista—voz de bajo—en los ecos que su llamada despierta en la intervención de las cuatro sopranos, ha de reconocerse un gran acierto en la orquestación, que subraya, apoya, anticipa, anuncia y da relieve a todo el curso, medido y ponderado, de la página.

Rodrigo, conferenciante, pedagogo—en la madrileña Facultad de Filosofía y Letras habla con asiduidad a los muchos alumnos de su aula—, crítico incisivo un tiempo, irónico, mordaz, agudo, inteligente, culto personaje, con puesto de importancia en la Organización Nacional de Ciegos, se impone en el paisaje musical contemporáneo en su cualidad de compositor. Ciertamente que otros son hoy los vientos y que las corrientes estéticas discurren por caminos muy distintos a los suyos. Rodrigo se mantiene siempre fiel a la tonalidad, inmutable en sus procedimientos—choques de segundas, moderadas disonancias, cuclillos, intencionados diseños garbosos que recortan la seriedad del curso que pudiese quedar un punto blanco—y leal consigo mismo y con quienes le han rendido su confianza. Los “ismos”, las actitudes “vanguard” no van con él. Quédense, en buena hora, para otros. No podríamos juzgarlo revolucionario, innovador, con personalidad que contagie, arrastre y rectifique líneas; pero sería tan injusto hacerlo como desconocer lo que supone en un momento de la música española, después del forzoso cierre de fronteras que toda contienda determina, cuando es él quien más fecundo, fluido y directo se nos brinda y son para él las más cálidas muestras de adhesión del gran público, al que siempre—también ahora—sabe llegar con una musa lejos de la trascendencia, pero más todavía de la vulgaridad.



## AMADEO VIVES

El 18 de noviembre de 1871 nació Amadeo Vives en Collbató, pequeña villa bajo las montañas rocosas de Montserrat. En realidad, y salvo el estreno barcelonés de *Arthus*, que le proporciona medios para el decisivo traslado a Madrid, en donde ha de residir ya casi con carácter permanente, la producción toda que lleva la firma del compositor catalán nace con nuestro siglo. Por ello, como porque se trata de la figura más representativa que en el campo del teatro lírico español trabaja para él en el período a que este libro se ciñe, parece indicado que nos detengamos un poco en la glosa de su vida y su obra.

Desde que a los diez años se instala en Barcelona su familia, desde que ingresa en la escolanía de la parroquia de Santa Ana, quedan patentes las dotes y los amores musicales del niño. Ya por esa época descubre el teatro: canta en el Liceo, con la escolanía, el prólogo de *Mefistófeles* y aprovecha la venturosa coyuntura para seguir con deleite los ensayos todos de la obra. Luchan por entonces gayarristas y masinistas, tocan en los cafés fantasías de zarzuela grupos de instrumentistas, los coros Clavé siguen su apostolado en pro de la canción popular, Wagner impone su mandato, largo tiempo sostenido en el teatro de las Ramblas. Vives forja las bases de una personalidad que pronto se ha de mostrar firme: cuando en Málaga, nombrado a los catorce años maestro de la banda del Asilo, renuncia por no prestarse a dirigir las obras que no le gustan. De nuevo en Barcelona, maestro de capilla de las monjas de Loreto, ofrece su primera muestra de facilidad creadora: escribe cincuenta avemarías, de forma que no haya de repetirse una sola del Rosario. Mientras lee, crea su cultura, estudia. La teología, la filosofía, la ética, la poesía, le interesan. Adquiere así la base que ha de convertirle en la antítesis del músico cerrado en sus círculos, que no sabe de otros. Por entonces descubre a su ídolo, Beethoven, y su obra predilecta, las treinta y dos sonatas de piano. Podrá vérselo con ellas, enrolladas, copiadas con amor, dispuesto cuando se quiera a la demostración de que las conoce todas de memoria.

En el café Pelayo, conoce a Luis Millet, quien más tarde habrá de prestarle su levita para la ceremonia del enlace con Montserrat Giner. Se realiza la siembra de opiniones, de anhelos intercambiados que han de conducir a la creación del Orfeo Catalá, pronto abandonado en las manos autorizadísimas de Millet, fiel Vives a sus derroteros líricos permanentes.

Tipo característico, cuerpo robusto de payés curtido, con una cabeza que podríamos calificar de beethoveniana, era como una escultura viva: con masas carnosas, volumen acentuado, ojos negros, pequeños; boca sensual, pálido el rostro, cabello rizado, cierto aire de propietario rural, inválido en la pierna y el brazo derechos por una atrofia que limita el juego normal.

Vives viene a Madrid y amplía su círculo de acción al frecuentar en distintos momentos a figuras de la intelectualidad tan relevantes como Benavente, Baroja, Unamuno, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset... Habrá de convertirse en fiel ateneísta, visitador permanente de su biblioteca en busca de ampliar conocimientos de filosofía, literatura griega, latina, española... Colabora en distintas publicaciones, en *La Mañana*, *El Liberal*, *La Tribuna*, principalmente. Escribe multitud de artículos, muy sustanciosos, con múltiples temas, aunque el musical tenga siempre lugar preeminente. Se afirma más y más en su condición de español catalán, que confiesa tal actitud en una frase bien expresiva: "Cada noche, aunque hablo castellano, rezo en catalán las oraciones de mi madre". Evoca sus etapas barcelonesas, cuando escribe canciones catalanas de tan hondo acento como *L'Emigrant* y afirma que "el Orfeo contiene y resume toda la entraña romántica de la ciudad de Barcelona".

En Madrid cultiva el género lírico español: el chico y el grande, la zarzuela y el sainete. Destruído por un incendio el teatro Novedades, quedaban los teatros Alhambra, Felipe y, de forma ya más definitiva y duradera, el Apolo, un día víctima de la expansión bancaria, y la Zarzuela.

Vives consigue un primer éxito en los albores del siglo con *Don Lucas del Cigarral*, de Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw, basada en la obra de Francisco de Rojas *Entre bobos anda el juego*.

Vendrán después otros muchos títulos; *La balada de luz y Dolorettes*, de Carlos Arniches, consiguen el éxito más relevante. La relación copiosa de obras, que se eleva a más de ciento treinta títulos, sería imposible de seguir en detalle.

En 1904, en el teatro de la Zarzuela, se produce uno de los más sonados acontecimientos: el estreno de *Bohemios*, con texto de Perrín y Palacios. El mundo lírico es hermano del tradicional de la opereta vienesa, pero la savia es muy española. El amor de Cossette y Roberto, las incidencias de una serie de personajes representativos, el ambiente parisiense de las grisetas y los bohemios, dan margen al músico para que luzca las galas de una invención fluida, muy directa y brillante. Un dúo, una romanza de soprano, el dúo final, un popularísimo intermedio y el coro de bohemios se aplauden con fervor

sostenido después, no ya en las representaciones inmediatas, sino a lo largo de todo el curso del tiempo hasta nuestros días. Porque *Bohemios* persiste como piedra base de las campañas líricas del presente.

En compenetración absoluta con Jerónimo Jiménez escribe *El hú-sar de la guardia*. *La gatita blanca* es también título de relieve, lo mismo que, ya en 1910, *Juegos malabares* alcanzan mucho éxito en el Apolo, y dos años más tarde se obtiene con otra opereta, asimismo de Perrín y Palacios, *La generala*.

Una de las obras más ambiciosas de Vives, *Maruxa*, con texto de Pascual Frutos, ve la luz en 1914. Egloga lírica, la titulan los autores. En el fondo, se trata de una ópera española de ambiente galaico. Si no acentuamos mucho la exigencia sobre la fidelidad regional, habríamos de reconocer los altos vuelos de la partitura, en la que hay una demostración cierta de maestría, con sólo el empleo de cinco personajes, un coro en número solitario y otro interno y el intermedio orquestal, escrito en horas y merecedor de un éxito completo. Vives alcanza el "clímax" lírico-poético de mayor entidad en su producción. Por lo que se refiere al dominio técnico, cabe advertirlo bien a través del tratamiento orquestal de máxima entidad y del concertante final, perfecto en el juego distributivo de las voces.

De todas las formas, la fecha cumbre en la historia teatral de Vives se ciñe a la noche del 17 de octubre de 1923, cuando se estrena en Madrid, en el Apolo, *Doña Francisquita*, con espléndido libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *La discreta enamorada*, de Lope. Vives tiene una gran fe en la obra. Interviene de forma decisiva en el libreto, que inicialmente había de llamarse *Doña Mariquita* y que adopta el nuevo nombre para no emplear el de un establecimiento de té famoso. La obra se estrena después de minuciosos ensayos. Enfermo Vives, dirige el maestro Juan Antonio Martínez a una compañía formada y financiada por el autor. Vives, decíamos, interviene en el trabajo de manera eficaz y activa, hasta el punto de que incluso algunos renglones de su "monstruo" de orientación a los libretistas se respetan por éstos. Así, el "Canto alegre de la juventud, — que es el alma del viejo Madrid"... Ese "viejo Madrid" con el que sueña desde su casa frente al Retiro. Se ha comentado que *Doña Francisquita* es como la ofrenda entrañable a la tierra de residencia, a sus "tipos", ambientes. La verdad es que la obra, tantas veces revisada, tantas tabla de salvación de campañas líricas en peligro, es un modelo. Más: diríamos que señala el ejemplo de una zarzuela escrita en el siglo xx y que después de ella son pocas las merecedoras del recuerdo especial y quizá ninguna de su fuerza.

*Doña Francisquita* hace compatible lo fácil y directo de la música y la alta calidad de la partitura, de un tratamiento nada superficial. En ella se glosan los momentos, las situaciones, y se reflejan los distintos “tipos” en acción de mano maestra. Números que arrebataron al público el día del estreno, tales como ese canto a Madrid, el “¡Soy madrileña!”, que cierra el primer acto, persisten con su fuerza intacta. El clima se logra desde la primera escena, con los pregones, y se sostiene hasta el cuadro final, con el baile de Cuchilleros y el fandango. Páginas como el dúo de la “Beltrana” y “Fernando”, la romanza de éste, el “Marabú”, el coro de románticos, de tan sugerente acento, suponen la mayor demostración de lo que Vives fue como compositor, que hubiese triunfado en cualquier campo.

En el suyo lírico todavía podrían reflejarse otras fechas, tales como las del estreno de *Los flamencos*, en 1928, y un año antes, *La villana*, basada en “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, también de Romero y Fernández Shaw, menos popular por más dramática, pero de altísima calidad en la inspiración musical. En fin, ya después de muerto, a los pocos días, *Talismán* probaba la fuerza de una técnica firme.

Cuando el 2 de diciembre de 1932 murió Vives, cuyos restos fueron trasladados a Barcelona en olor de multitud, desaparecía con él, no ya, como se dijo, el cantor de Madrid, sino el músico más representativo y característico de nuestro teatro musical.

Algo hay, en fin, que debe plantearse: la limitación voluntaria de Vives a su propio mundo. Cierto. El, hombre de cultura y formación grandes, músico dotado para los más altos empeños, prefirió seguir el camino imperante en la época. No fue, como Granados, como Albéniz, un “pionero” de nuevas sendas, un adelantado por las rutas del españolismo de altura, con afán de internacionalidad. Tampoco, al estilo de Falla, buscó rectificaciones, acusó evoluciones grandes en su forma de producirse. Vives se limitó a responder a lo que, como secuela de etapas anteriores y ya en sus postrimerías, imponía: el teatro cantado para gran público, sin buscar la atención de minorías más rigurosas. Fue, sin embargo, un gran músico, porque tal condición la llevaba dentro y habría surgido en cualquier género que cultivase. Pudo adscribirse al mundo del Orfeo Catalá, por él tan querido—¿no es sintomático que el hogar del coro, su “Palau de la Música”, esté en la calle de Amadeo Vives, porque no se encontró más justa asignación de título a la barcelonesa que la circunda?—; pudo continuar la creación de canciones de concierto, al estilo de las *Epigramáticas*, en tantos aspectos ligadas a las *Amorosas* y las *Tonadillas*, de Enrique Granados, o escribir más cuartetos, en vez de legarnos uno solo de positivos méritos. No lo hizo. En nosotros

está no buscar lo que Vives pudo ser, dado que el Vives que fue hizo lo único exigible a un artista verdadero: conferir calidad al género que elige y demostrar cómo no hay campos buenos o malos, sino, dentro de todos ellos, obras felices o torpes. Amadeo Vives, en el panorama de la música española del siglo xx, se nos ofrece como el continuador de los manes líricos de Chapí, de Chueca, de Jiménez, apenas asomados éstos a nuestro siglo. Y en concepto de tal, con puesto de relieve conquistado a fuerza de amor, pero también de maestría, de autoridad de armonista, instrumentador, músico con muchas cosas que decirnos y léxico para que sus ideas llegasen a nosotros vestida la inspiración galana con el ropaje adecuado. Fórmula, por otra parte, que habría de ser la única salvadora para el difícil presente del género lírico español, al que le faltan, sí, apoyos, subvenciones, medios de expansión, pero que sólo recobraría la fuerza de antaño si lo alimentasen los "Chuecas", "Barbieris", "Chapís", "Vives" de nuestro tiempo.

### ROBERT GERHARD

Pocos músicos de mayor significación, entre los nacionales del siglo xx, que Robert Gerhard. Nacido en Valls en 1896, muerto en Cambridge en 1970, cubre casi todo el período que ocupa este libro, y lo hace con signos distintivos de una personalidad no muy conocida—pero reconocida—, lejos del ambiente restringido de los profesionales que supieron de su calidad; más prestigiosa fuera que en España, donde quizá no se valoró debidamente lo ejemplar de una actitud de anticipado con respecto a las corrientes que imperaban cuando se entregó a las tareas creadoras.

Gerhard, que comenzó sus estudios importantes en Munich con W. Courvoisier y los realizó en Barcelona con Granados y Pedrell, había de redondearlos de forma definitiva y fundamental para su obra con Arnold Schoenberg, durante varios años vividos en Berlín y Viena: entre 1923 y 1928. Desde el primer instante se convierte en alumno fiel, amigo profundo, continuador de su estética, difusor de su credo. Hasta su muerte en el exilio, en los Estados Unidos, habrá de continuar la relación afectiva y profesional, y hasta la de Gerhard persistirán las consecuencias de ese trato.

Gerhard puede considerarse como el adelantado del dodecafonismo peninsular. Persona cultísima, musicólogo varios años al frente de los servicios de la Generalidad, escritor agudo y sensible, capaz de analizar la problemática de la música contemporánea, es la condición

de compositor afiliado al campo del que hablamos la que da firmeza inmovible al artista.

La formación musical que indicamos antes confería una cierta raíz nacionalista, lo que no supone una actitud folklorizante; pero el influjo de Felipe Pedrell, de Enrique Granados, no podían por menos de existir. Ello no impedirá que Gerhard, en unión de su discípulo entrañable y fiel Joaquín Homs, haya sido el primero en plantearse en nuestro país el problema de una composición atonal. Es, a ese respecto, artista de un relieve especialísimo, que debe exaltarse por encima de cualquier otro punto al esbozar detalles que configuren su personalidad.

Vivía en Inglaterra hasta el momento de su muerte desde poco después de concluidos los años de la guerra civil española. Allí, establecido en Cambridge, continuó en la doble actividad de la composición y la investigación musicológica, iniciada ésta, primero, con Pedrell, más tarde con Higinio Anglés. Ya en Cambridge, las dos direcciones se perfilan. De una parte, hacia el estudio, revisión y utilización de la música popular española como elemento básico y la creación independiente, sin concomitancias nacionalistas, derivada de la estética y las técnicas dodecafónicas.

Antes de su definitiva entrada en órbita de la Escuela de Viena, Gerhard había escrito unos tríos con piano, *7 Hay-Kais*, y quizá, sobre todo, *L'infantament meravellós de Scheherezade*, obra con base en un poema de López Picó. Pronto se hará sentir el influjo de Schoenberg. Ya en 1936, estrenado en versión orquestal en el Festival de la S.I.M.C., en Barcelona, dirigido por el insigne Hermann Scherchen, aparece *Ariel*, obra escrita sobre un tema de J. V. Foix, que había de decorar Miró. Pero en esta obra, en la cantata con texto de José Carner "L'alta naixença del Rei Jaume", en ciclos vocales, alguno de canciones populares catalanas, en diversas partituras de cámara, se diría que, ya claras la inquietud, la agudeza, la personalidad, el autor no quiere apartarse de una base nacionalista. Es como un afianzamiento de una doble vertiente, con voluntad de hacerla confluír: de que la estructuración atonal encuentre empleo en algo muy nuestro.

Vendrá después la etapa del traslado a Inglaterra. Es un momento difícil, condicionado por mil circunstancias y problemas. Hay un forzoso renunciamento al rigor de los principios que, tan hondamente sentidos, configuran la personalidad. Si ya en ocasión del estreno de *Ariel* se había referido a un propósito de componer un "ballet" con destino a las *Soirées de Bruxelles*, aparecerán entonces, como frutos menores, arreglos y paráfrasis sobre zarzuelas, piezas de muy variado carácter, tales como *Soirées de Barcelona*, *Don Quijote*, *Alegrías*, va-

rias tonadillas, *Cante hondo*, páginas para guitarra y hasta fondos musicales cinematográficos.

Es el período españolizante, quizá a la busca de un más directo contacto con las audiencias, sin duda necesario para imponer el nombre y defender la existencia.

Pronto, de todas formas, se vuelve al camino idealmente sentido. Es en 1942 cuando inicia la composición de una obra trascendente y representativa: el *Concierto para violín*, que no concluye hasta 1945 y no ha de estrenar—lo hace el español, también residente en Londres, Antonio Brossa—hasta 1950. Puede ser éste el momento en que en torno a Gerhard se produzca un clima de interés y de expectación que no había de abandonarle ya.

Cinco años más tarde, en el Festival de la S.I.M.C., de Baden-Baden, se estrena su *Sinfonía número 1* y se afianza de forma intensísima el prestigio, subrayado con su designación para profesor en los cursos de Michigan y Tanglewood como expositor de sus propias tendencias y sus lemas de compositor. En fin, es en 1957 cuando se afirma en un serialismo atemático, con la *Segunda sinfonía*, y en 1966 cuando su oratorio *La peste* le vale una extraordinaria resonancia, en época casi coincidente con su LXX aniversario, abundoso en solemnes celebraciones por Inglaterra.

Queda claro, por lo tanto, que es el *Concierto de violín*, que algunos consideran harto próximo al de Schoenberg, sin recordar el sello españolista del de Gerhard, el que plantea una conexión ya definitiva con el sistema schoenberguiano, que él es el primero en conocer y estudiar directamente con su creador. Incluso destacan los críticos una cita textual de la serie base empleada en el *Cuarteto número 4*, de Schoenberg.

Todavía es más objetiva, menos afirmada en españolismos, la *Primera sinfonía*, en la que hay calidades sonoras ciertas y atractivos de una construcción sólida, firme. El interés por los elementos tímbricos se acentúa más todavía en el *Noneto*, de 1957, y en el *Segundo cuarteto*, de 1961, encargo del Stanley Quartet, de la Universidad de Michigan, en cuya obra se centra Gerhard en lo que ha de ser hábito muy usual de la última época: la escritura en un solo movimiento.

Si a Gerhard ha podido imputársele cierta sequedad objetiva de constructor que todo lo mide, calcula y emplea con rigor, es en *La peste*, el oratorio compuesto sobre la novela de Albert Camus, en 1963 y 1964, en donde se humaniza más, y, a los efectos de cuanto pueda tener de voluntaria denuncia, hay quien hermana la obra con el *Superviviente de Varsovia*, de su maestro.

La orquesta es cruda, como descarnada, para apoyo de un coro que canta, que habla y recita.

En fin, Gerhard ha legado un catálogo tan copioso que se hace muy difícil no ya apostillar, ni aun citar las obras que lo integran. En la época última, aun sin abjurar de sus principios básicos y firmes, cabe advertir, bien lo señala Montsalvatge, como un afán de buscar una salida obligada por la crisis o la extensión de sus preceptivas seriales. De ahí nacen algunas obras, como *Collages*, para orquesta y cinta magnetofónica; las ya citadas *Primera sinfonía* y el oratorio *La peste* y la sinfonía *Epitalami*, que los juicios más prestigiosos disputan como esencial, aparte varias páginas de cámara. Algunas de ellas —*Himnody*, *Concierto para ocho*, *Libra* y *Leo*—se integraron en un programa del Festival Internacional de Barcelona, en su octava edición, correspondiente al año 1970—el de la muerte del autor—, por lo que su audición tuvo carácter de homenaje. Su discípulo Joaquín Homs suscribió entonces las notas al programa. Por lo estrecho de la relación que les unió, por lo ilustre del origen de estos comentarios, bien vale la pena de ceder puesto a parte de ellos, tan documentados como orientadores:

“Como todas las composiciones escritas a partir de 1960, constan de un solo movimiento en el que se alternan y contrastan los períodos contemplativos con los movimientos vivos y dinámicos. En realidad, constituyen verdaderas sinfonías de cámara por la extraordinaria riqueza y variedad de estructuras sonoras que contienen. Otra característica común en las mismas es que no se repiten nunca los acontecimientos sonoros, por lo menos en la misma forma. La impresión de recapitulación que se produce a veces, más que una misión funcional puede ser comparada, según el autor, a la persistencia con que nuestro pensamiento retorna una y otra vez sobre cuestiones que le atraen especialmente”.

Para que sepamos la actitud creadora de Gerhard, bueno será recoger también algunas de sus palabras de autocrítica con respecto a la partitura de *Himnody*, escrita en 1963:

“Mi mente estaba llena de salmos mientras trabajaba en la obra. Me sentía impulsado, refrescado y angustiado por las palabras del salmista, aunque no tuviera conciencia de la menor correspondencia entre las imágenes musicales y las poéticas. Si, a pesar de ello, he citado dos versos del libro de los Salmos, al principio y al final de la partitura, no ha sido para referirme específicamente a ellos en el contexto musical, sino para evocar simbólicamente el clima imaginativo que me envolvía al escribir la obra”.



Se han consignado estas frases por cuanto hablan de una honda vibración sensible, cuando a Gerhard se le ha imputado de un frío objetivismo, que en verdad no corresponde a su actitud creadora.

Por lo demás, otra de sus características permanentes surge por la variedad de los vehículos empleados. Tomemos ejemplo del citado programa y de sus obras. *Himmody* reclama once instrumentos: flauta-flautín, oboe, clarinete, trompa, trompeta, trombón, tuba, dos pianos y dos percusionistas. El *Concierto para ocho*: flauta, acordeón, clarinete, mandolina, guitarra, piano, contrabajo y percusión. *Libra*: flauta-flautín, clarinete, violín, guitarra, piano y percusión. *Leo*: flauta, oboe, trompa, trompeta, trombón, violín, viola, violoncello, piano, celta y percusión. Como puede observarse, no hay cómodos apoyos en grupos tradicionales ni aun en grupos invariables de compositor original, sino que cada vez se alteran los dispositivos, en lección de adecuar los medios a los fines; actitud seguida siempre por el músico a lo largo de una vida creadora intensa, brillante y sólo a medias estimada entre nosotros. Porque lo cierto es que incluso quien vive el ambiente musical español desde hace ya muchos lustros ha de apoyarse en noticias y referencias para establecer algunos informes en torno a un artista que, por su envergadura y también por lo que significó, en su actitud de adscribirse a corrientes por entonces harto minoritarias, bien merecía el más amplio conocimiento.

### FEDERICO MOMPOU

Cabría decir que el tiempo no pasa por Federico Mompou. El, que nunca fue un joven trepidante, dinámico, activo y vital, se acerca a los ochenta años—nació en Barcelona en 1893—, en la plenitud de sus habituales despliegues de compositor, de pianista, incluso más comunicativo en las actuaciones públicas desde el teclado y en la vida de relación que seis lustros atrás. Convengamos en que la razón ha de buscarse, en buena parte, en el estímulo de su matrimonio con Carmen Bravo, pianista, intérprete y prolongación de su especialísima sensibilidad, a la que sabe animar con solícito y permanente apoyo.

Federico Mompou, pianista, compositor: músico. Ahora, como hace ya tiempo, más, si cabe, es figura predilecta, querida en el ambiente barcelonés, en todo el paisaje musical de España. Querida y respetada incluso por los menos afines a sus conceptos estéticos, por los más inquietos en la aventura de unas buscas que abran nuevos, revolucionarios caminos a su creación. La de Mompou no es que sea impermeable al acontecer en su torno. Lo conoce, lo frecuenta, lo

analiza... y lo abandona para el propio uso, por fidelidad a las normas que siempre le impulsaron a reflejar sus sentimientos.

Entre las primeras obras, entre las *Impresiones íntimas* y *La hora gris*, canción ésta con versos de su amigo y colega Manuel Blancafort, y los últimos pentagramas, con destino a la "Decena Musical de Sevilla 1971", sobre versos de Gustavo Adolfo Bécquer, Mompou se nos aparece incommovible a credos y posturas estéticas por él muy queridos.

Perteneiente a la generación que produce sus primeras páginas en los años de la guerra europea del 14—las antes citadas surgen el año 1915—, el comienzo de la española, en 1936, lo encuentra situado en su Barcelona natal entre Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Robert Gerhard, como personalidad representativa.

En otras oportunidades, el comentario sobre un músico ha de tener forzosa dispersión, ante los distintos campos por él abarcados. No así en el caso de Mompou, fiel siempre a sus dos permanentes, dominados, más queridos vehículos: el piano y la voz humana. Ciertamente que en las últimas etapas amplía el artista sus medios y algunas obras buscan expansión de intérpretes no frecuente en sus hábitos, pero hasta en ellas sostiene lo que cabe considerar invariable norma de creador. Nos referimos, de manera especial, a las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, para orquesta, y a los *Improperios*, para coro y orquesta, encargo este último de las Semanas de Música Religiosa en Cuenca. Mompou se acerca a estos horizontes del grupo coral, de la masa—nunca menos recomendable la aplicación literal del término—orquestal, con mesura, cautela, exquisito cuidado. El mismo lo dice: su actitud es la misma que cuando se sitúa ante el piano de sus muy gestadas elaboraciones de compositor.

La razón es que la palabra "más" no se diría acuñada para él, que siempre busca el "mejor", entendido por tal cualquier resultado sensible, refinado, pulcro en la letra, de acuerdo con la intención expresiva.

Para Federico Mompou se han utilizado mucho las referencias sobre el impresionismo francés y sobre el popularismo catalán. Bueno será apuntar que dichas vinculaciones han de aceptarse de manera muy limitada, muy condicionada. Porque es cierto que Mompou puede resultar beneficiario de las conquistas armónicas del impresionismo francés, pero ni él es un impresionista, ni sus propias armonizaciones son sino espirituales hermanas de aquéllas. Lo que ocurre es que una muy difundida calificación del famoso crítico galo Emile Vuillermoz, que no dudó en designarle como el Debussy español, hizo las veces de base para un encasillamiento de sólo relativa justifica-

ción. Ciertamente que Mompou se ve en el concepto mucho más afín a Francia que a Alemania, que no son para él ni las grandes voces ni las formas amplias; que entre el poema straussiano de poder sólo comparable al contingente empleado y el teclado sutil que alimentó el genio de Claudio Debussy, la conexión es indiscutible. Pero se trata, vale bien la pena de insistir, sobre todo de una cuestión de sensibilidad.

Lo mismo cabría decir en lo que se refiere al catalanismo. Sí, en lo que existe de amor a la región, de un nacionalismo localista, que impone el clima, el perfume, el acento, que no el apoyo textual en temas populares.

¿Entonces? El elemento armónico, de vecindad francesa cierta, es vehículo expresivo para el acento personal. El impresionismo influye, sí, en el clima sonoro, pero sin mengua de una gran libertad. El armonizador recrea la canción popular, pero con la voluntad, con el designio inocultable de descubrir horizontes nuevos: los propios. Son muy justas las manifestaciones de un biógrafo tan sagaz como Manuel Valls: "Comienza en cero y nos vuelve al primitivo encanto del sonido, al margen de toda contaminación intelectual".

Hay un título entre los de Mompou que podría servir como lema de toda su obra: *Charmes*: "estados de encantamiento producidos por un agente mágico".

En tal situación de embeleso, de trance, de evasión, de pérdida completa de cualquier noción temporal, de la menor consigna sobre fechas, circunstancias o encargos, Mompou se sitúa ante el teclado y se entrega al deleite de la composición, en una busca despaciosa, en la que todo se aquilata, del timbre, del acento, del trino, del diseño, de la armonía, del efecto, al plano, el juego sutil de un pedal. Surge de esa forma su música. Una música no alejada del credo impresionista, porque es el más afín al propio espíritu; con perfiles de acusado catalanismo, porque el paisaje entrañable, el clima, las cosas, las gentes, han de influir en quien no se mantiene como un islote, sino que vive implicado en el mundo que le rodea y que inconscientemente deja en él una semilla que fructifica.

Mompou no es, ni busca serlo nunca, un innovador armónico. A él le basta con ser rabiosamente sincero consigo mismo. Tal actitud da paso a una serie de constantes, que hacen inconfundible su obra. En ella—intentemos el análisis genérico—se observará, en primer término, la ausencia de lo descriptivista y lo pintoresco. Son medidas quizá demasiado tangibles para el músico. No se trata de plasmar realidades, convertido en pintor de paisajes determinados, y menos de caer en lo anecdótico. Tampoco se da una preocupación acuciante

de lograr mensajes trascendentes o profundos. Queden para otros los pentagramas dramáticos, las tensiones, los “clímax” crispados; que Mompou prefiere más la delicadeza, la ternura, el intimismo, la confianza sin aspavientos.

De ahí la consecuencia de la forma. Mompou tiene un sentido innato de la proporción y un horror al énfasis que todo excesivo desarrollo puede implicar. Sus obras son breves. Muchas, muchísimas, se despliegan con carácter de ciclos o *suites* de números muy cortos, unidos por un nexo espiritual, por un título genérico. La concisión es norma permanente, de toda la vida, como si tuviese miedo al alarde, incluso a la simple expansión afectiva que no se mesura. En pocas palabras, en pocas notas, cabe decir muchas cosas. Por eso Mompou, en cierto modo un romántico, un soñador, es mucho más afín al Chopin de los preludios, de las mazurcas, que al Liszt de los estudios trascendentales, y se ve más a gusto ante un fragmento debussyano que ante el fabuloso despliegue de *La consagración de la primavera*, de Strawinsky.

Confidencia, expresividad... en Mompou todo canta, todo tiene una especialísima efusión, que nace en la armonía misma, en el color. Pero la expresividad, por las razones varias veces aducidas ya, se vigila con rubor, para no dar margen a excesos de cualquier tipo. Más que dramas, apuntes melancólicos, dejes nostálgicos, lo mismo que antes, mucho antes que risas desatadas, matices de leve ironía. En todo, por encima de todo, el elemento expresivo de Mompou es ciento por ciento personal, propio: en la gracia, el leve humor, el sesgo triste; en la melodía propia y en el diseño con regusto popular, que lo es más que en la transcripción literal en la atmósfera nacida por el empleo de la armonía, más de acuerdo con el origen, gracias a la que el aristocratismo del artista no apaga la frescura del modelo. Sin fárrago, sin pintoresquismo, sin excesos popularistas, con margen para la evasión, pero sin que las riendas se pierdan un solo instante, Mompou nos brinda en su obra la esencia de aquello que ha buscado, mucho de lo que abandonó por no corresponder exactamente al fin propuesto.

Se hablaba de los influjos, de los “ismos” y los “antis” de Federico Mompou. Sumemos a los nombres de Chopin y Debussy el de Grieg, tan lírico, tan perfumado, tan sucinto, antes que Schoenberg, que Bartok, que Strawinsky.

Otro autor, que muchas veces se ha citado al hablar del músico barcelonés: Scriabin. Pienso que con menos razón, porque su nacionalismo y el de Mompou no son paralelos, y menos su savia románti-

ca, más apasionada e intensa en aquél, más soñadora, recogida, íntima en éste.

Se decía al comienzo que el piano, la voz, son los vehículos permanentes de Mompou. Desde *L' hora grissa* hasta las *Canciones sobre textos de Bécquer*, desde 1915 a 1971, el recorrido no es parco, si bien no quepa exaltar una producción fecunda y ajetreada, que alterase el ritmo típico del artista. En lo vocal, los *Comptines*, deliciosas pinceladas, llenas de intención y de gracia; el hermoso *Combat del somni*, *Cantar del alma*, con versos de San Juan de la Cruz; la *Cançó de la fira* y *Aureana do Sil*, pueden servir las muestras más logradas.

Al Mompou que intentamos describir en este comentario se lo encuentra, sobre todo, en "Damunt de tú només les flors", primera de las páginas del *Combat*, con versos de Janés, que marca una de las más altas cimas del dolor nostálgico, sin aspavientos, en un curso de romántico lirismo asistido por un piano de alta calidad, y en *Aureana do Sil*, sobre versos galaicos de Ramón Cabanillas, en donde se marca el punto mayor de pasión que pueda registrarse en toda la obra. Quizá también en la hermosa forma de servir las hondas palabras de San Juan de la Cruz y en la *Cançó de la fira*, de Tomás Garcés, donde entre dos períodos vivos que intentan evocar el ambiente dinámico de la feria, sin caer jamás en burdos perfiles, hay un remanso central bellísimo: cuando el poeta se evade por completo de cuanto le circunda y sueña con un cielo estrellado, en la noche hermosísima.

Por lo que se refiere al piano, las primeras páginas nacidas en el de Mompou son las *Impresiones íntimas*, también de 1915. Después, hasta llegar a los cuadernos de *Música callada*, título tan expresivo de la intencionalidad del autor, aparecen bellísimos ejemplos de la fineza que caracteriza su producción en los *Suburbios*, colección de estampas en las que se filtra la evocación popular liberada por completo, incluso aquí, de tosquedades y desaliños, y la encantadora colección de *Canciones y danzas*, pequeñas piezas maestras en las que una breve introducción da paso a un fragmento más rítmico, a veces con acento y ecos de un regionalismo musical claro, otras con una voz por completo personal.

Personalidad, ésta es la palabra. Para enjuiciar al Mompou pianista y compositor—aquel también delicado, sensible, amigo de las finezas, antes que de las demostraciones cuantitativas—y para comprender algo infrecuente: que respetuosos con ella, conscientes de la sinceridad del músico a sus propios lemas, incluso los más entusiastas de otras corrientes, los más implicados en el quehacer contemporáneo, lo consideran, lo estiman y lo aplauden como exponente de una forma de crear válida por la calidad envidiable de quien ha sabido darle vida.

## EDUARDO TOLDRA

Escribo sobre Eduardo Toldrá cuando se cumplen los diez años de su fallecimiento, el 31 de mayo de 1962, y se rinden los debidos homenajes al hombre y al músico, a la gran figura, de inconfundible personalidad, nacida en Villanueva y Geltrú en 1895 y pieza capital en nuestro paisaje hasta el mismo instante de su muerte.

Sobre Toldrá se impone una triple referencia, y será necesario formularlas en lo que se refiere a la interpretación, ya como violonista—muchos años—, ya como director de orquesta, uno de los fundamentales de España en cuatro lustros de labor ininterrumpida, con ya puntos de partida anteriores. No obstante, bueno es rendir el más amplio comentario al compositor, faceta en la que la confluencia de la permanente modestia consustancial del artista y su posterior dedicación sin reservas a la batuta limitó el conocimiento de manera que podemos calificar de injusta. Porque, como no podía por menos de ocurrir, tratándose de un músico tan personal y de formación tan completa como Toldrá, su obra tiene una calidad, un sello tan propio que bien justifica la glosa.

Insistimos, antes de abordarla, en lo rico de la personalidad musical de Eduardo Toldrá, muy acusada también por lo que se refiere a las tareas pedagógicas como catedrático de violín, con largo ejercicio profesional, en la Escuela Municipal de Música, desde hace años Conservatorio Superior de Música en Barcelona.

Es en 1915 cuando Toldrá inicia su actividad de compositor, muy limitada desde que a mediados de siglo, más bien desde la creación en 1944 de la Orquesta Municipal de Barcelona, comienzan a faltarle horas para la dedicación sin prisas, rigurosa en el detalle, sin medida en el tiempo, que precisaba cuando quería reflejar personales sentimientos en el papel pautado.

Porque una de las características de Toldrá, quizá de las peculiaridades más invariables, señala su incapacidad de cumplir trámites creadores y su afán de que hasta en la obra menor, en la sardana o la canción, se vigilaran detalles y cuidasen formas lo mismo que en la partitura de responsabilidad o exigencia mayores.

Toldrá, en la composición, se produce siempre como autodidacta. No podemos verlo afiliado a escuela o grupo determinado. A lo sumo, fiel a un sello catalán que surge de manera espontánea y suma su voz a la de otros artistas como él enamorados de la tierra, a la que cantan sin necesidad de recurrir, sino en contadas ocasiones, a literales citas populares.

Toldrá tiene una constante en su obra de compositor. En el fondo, la misma que dicta su forma de actuar como violinista, como cuarteta, como director de orquesta: el afán de cantar, de que la voz se humanice, sirva para reflejo de sentimientos, de afanes, de matices, al margen de los grandes alardes, o los descriptivismos, de los poemas o sinfonías de vastas proporciones.

El músico entiende pronto que tiene cosas personales que decir. Habrá de servirse de aquello que mejor conoce—el violín, el cuarteto—o de lo que más ama: la voz humana, vehículo para una expresividad que se busca de manera incansable.

Un repaso al catálogo de Eduardo Toldrá es concluyente: el grueso—restemos densidad y pesantez al término—de la obra se ciñe, salvo contadas escapadas solitarias, a la voz.

Habrá de escribir, sí, muchas páginas para cobla. Le tienta la combinación regional, el sabor del timbre agridulce, vibrado y típico de la tenora, la combinación de instrumentos de lo que podríamos llamar orquesta sinfónica de la prehistoria. Compondrá también algún número para orquesta, como *La maldición del conde Arnau*; pequeñas *suites*, tal *Ampurias*. No pueden faltar la dedicación al cuarteto de cuerda, que dominó como intérprete en sus años mozos, lo mismo que el violín. El conocimiento de uno y otro vehículo, el comunitario y el solista, se unen a la preocupación grande, al respeto ante la dificultad formal. Prefiere refugiarse en unas piezas, con el respectivo destino, al margen de iniciales intentos de un cuarteto del que él mismo prescindirá después: se trata de que la inspiración literaria sirva de ayuda. Nacen así los *Seis sonetos*—el del “Rocio”, bellísimo, quedará para siempre en el repertorio violinístico—y las *Vistas al mar*, tres estampas llenas de sabor, de poesía, de intención lírica y evocadora, para dos violines, viola y cello, que sirven el paisaje sugerido por las de Maragall y dejan testimonio de maestría, fe de lirismo; que son, en otras palabras, como hermosas canciones instrumentales. ¡Las canciones! Desde los dieciocho años—*Menta, farigola, ruda i rumani*—hasta los sesenta y seis—su ofrenda al Montseny—, pero sobre todo entre los veinticinco y los cuarenta y cinco años, Toldrá compone multitud de canciones, casi un centenar. Solitarias y en ciclos. No hay premio, por entonces, que se convoque al que no concurre y que no se alcance. Garcés, Maragall, Carner, Sagarra, sirven los versos catalanes. Toldrá nació para cantar—he dicho antes de ahora—. La humanidad tierna, la efusividad vibrante, la expresiva delicadeza consustanciales, exigen un cauce adecuado y una voz propia, sincera. Cuando compone canciones se encuentra en su elemento.

Su odio al exceso, su exquisito sentido del humor, su efusión lírica permanente, su ternura, encuentran plasmación perfecta.

Se habló de la condición autodidacta. No faltan, no pueden faltar, los influjos, cuando la personalidad es tan receptiva, tan sincera, tan sensible como la de Toldrá. Puede ser que en el Granados menos castizo, en el de un melodismo aristócrata, sensible, encuentre un punto de referencia, de espiritual partida. No hay duda sobre cómo influyen Fauré, con sus armonías sutiles, con su elegancia lírica, y Debussy, con el refinamiento de su paleta, de su clima. Y en cierto modo, aunque mucho más diluidos, se encuentran los ejemplos de dos "liederistas" de singular relieve: Schumann y Brahms.

Con todo, son las pequeñas cosas las que más influyen e incitan la creación de Toldrá: la ramita de un pino, la brisa, el rayo de sol que muere, el reflejo de la luna a través de un paraguas roto, las flores silvestres de los "tojós" en Galicia... Las pequeñas cosas... y las grandes inspiraciones que a ellas pueden rendirles poetas de calidad, capaces de aprehender estos detalles. Porque una de las peculiaridades de Toldrá es que respete, subraye, resalte, ilumine con un nuevo brillo el espíritu reflejado en los versos que elige, a los que sirve con una sinceridad, una dedicación y un cuidado particularísimo. No se trata ya de un empleo de tipo general, con petulante primacía del músico, sino de una labor atenta, sensible, cuidadosa, humilde y, sobre todo, sincera.

Toldrá, por ello, por ese mismo afán de perfección, no puede escribir con alegre espontaneidad en cualquier momento. Precisa de una situación espiritual particularísima, una dedicación sin reservas, un aquilatamiento detenido que luego, por las mismas razones de sus resultados perfectos, llega a parecer espontáneo. Todo lo contrario. Se mide hasta el matiz último, en los puntos, las comas, los acentos; en el piano, la armonía; en la atmósfera, el ritmo, la prosodia, la sintaxis. Alguna vez—caso de *As froliñas dos toxos*—el giro melódico adoptado se rectifica al repetirse, tiene otro dibujo sólo para destacar algo que se estima fundamental del texto.

En *A l'ombre del lledoner* y *La rosa als llavis* se encierran las más populares series. *Romanc de Santa Llusia*, *Mayo*, *Cançó incerta*, *Cançó de passar cantant*, son otras tantas deliciosas muestras de calidad. Y los ciclos populares: doce para niños, las nueve corales catalanas. Y las *Seis clásicas*, con Lope, Calderón, Quevedo... Y la ya citada galaica, *As froliñas dos toxos*, con destino personalísimo al crítico, entrañable amigo que ahora escribe, reflejo de un credo invariable de humildad: cantar a las florecitas tiernas, modestas, antes que a las rosas y los claveles, siempre exaltados...



En todo, lirismo, respeto al texto, frescor de espontaneidad alcanzado por el camino de la depuración, tacto armónico, justeza de proporciones, mucho impresionismo, mucho amor a Cataluña, mucha efusión personal...

“¿Mi mejor canción? : *El giravolt de Maig*”. Lo solía decir Toldrá. La ópera de cámara sobre versos de Carner se trató, se escribió por él con el ordenado impulso, la espontánea medida, la gracia fresca, que no impide el cálculo, de la canción más querida. Orquesta reducida, seis personajes; cuatro de ellos esenciales: la bailarina, el seminarista, el bandolero, la ventera, que por la noche de mayo y sus efluvios primaverales ven alteradas sus vidas y sienten, respectivamente, afanes místicos, amorosos, deseos de quietud, ansias de aventura. Todo vuelve, con el día, a la normalidad. El ambiente es dieciochesco, la fábula leve, pero el tema da margen a un vuelo inspirador que no desaprovecha el artista, que alcanza, con su fruto de claro clasicismo lírico, una diana insuperable en el mundo incontaminado de la canción.

Toldrá fue hombre de trazos recios, con rostro de facciones duras, humanizado por la mirada, la sonrisa, el corazón a flor de labio; de un señorío natural sin afectaciones; de máxima cordialidad y sencillez, con una falta completa de orgullo; con la satisfacción de ser músico, no por el triunfo ni el reflejo ante los demás, sino para sí mismo, para los suyos, para el hogar en que la esposa y la hija eran primerísimas en comprenderle, en saber la condición excepcional. Fue un hombre bueno y un músico digno, sin presumir de lo uno ni de lo otro. Durante su vida, el relieve mayor se alcanzó en las misiones directoriales, al servir los pentagramas de otros. Incluso las prestaciones últimas, víctima ya de la enfermedad que había de llevarle al sepulcro, se rindieron a la misión noble de estrenar, en el Liceo de su ciudad, ante el público excepcional concentrado en Barcelona para la memorable ocasión, *Atlántida*, la obra inconclusa de Manuel de Falla, a la que dio continuidad y complementó su discípulo Ernesto Halffter. Puede ser que entonces quedase apagado el signo distintivo de Toldrá compositor, incapaz él de aprovechar la situación de privilegio y hacer que sus obras se interpretasen. Lo indudable es que ahora, diez años después, recordamos, sí, al maestro de tantas gloriosas efemérides; pero damos relieve, cada vez más acusado y convencido, al compositor Eduardo Toldrá, cuya obra, por el rango de la dedicada a la voz humana, ocupa un lugar de importancia incuestionable en el panorama que se trata de abarcar en este libro.

## XAVIER MONTSALVATGE

Si es a partir de 1939 cuando el nombre de Xavier Montsalvatge, el compositor y musicólogo gerundense nacido en 1912, comienza a sonar en el ambiente musical catalán, sólo en 1946 logra el acierto máximo como autor de un ciclo vocal inserto desde entonces en el repertorio de todas nuestras cantantes y reiterado, una y otra vez, en sus programas: las *Canciones negras*.

Montsalvatge, desde entonces, ha sabido mantener, acrecido más y más cada día, su prestigio de músico al que podríamos situar en una zona media, como fiel de la balanza entre los compositores tradicionales, conformistas, apegados a normas invariables, y aquellos que se rebelan y buscan sendas nuevas para su arte.

Discípulo de figuras tan capitales como Enrique Morera, de honda significación regional, y Jaime Pahissa, nombre menos conocido, quizá, de lo que merece su personalidad rica de artista fecundo, Xavier Montsalvatge, situado en un ambiente barcelonés muy abierto a las artes y las letras; subdirector, director, crítico en el semanario *Destino*, con sección a la que dio ancho predicamento; crítico, más tarde, en *La Vanguardia*, puesto en el que permanece y desde el que es notario de la vida musical en su ciudad, es un ejemplo de músico de ininterrumpida tarea, que efectúa sin agobios, sin vertiginosidades, con una dedicación racional, consciente, como lo resulta su línea evolutiva, claramente perceptible en la obra.

Montsalvatge siente, al principio, el embrujo de dos personalidades que han de influir en sus *ballets*, en sus primeras obras pianísticas: Tschaikowsky-Strawinsky forman binomio de sus predilecciones. No es ajeno, al tiempo, a llamadas más próximas: la de Manuel de Falla, en lo que tiene de afán innovador sin abjurar de la condición españolista, le atrae fuertemente; lo mismo que, ya en Cataluña, le seduce el romántico, perfumado lirismo de Enrique Granados, y la amistad, el conocimiento de la obra de artistas como Federico Mompou, entrañable amigo; de Eduardo Toldrá y Manuel Blancafort, forjan la propia personalidad del artista.

Hay para él otro mundo que le capta, le admira y le impulsa. Es el de la que su biógrafo Valls apostilló "estética antillanista". Vendrán más tarde etapas de una mayor abstracción sonora, en las que se hace palpable, aunque no adoptado, el conocimiento del acontecer postserial, que es para muchos esencia.

En resumen, Montsalvatge se nos ofrece como un hombre de su tiempo, contemporizador, tan lejos de los "ultras" como de los inmo-

vilistas, y cada vez más dueño de unos recursos técnicos amplios que le permiten desplegar su talento sin trabas en muy distintos campos, incluso fiel a las consignas del momento, los del cine y la ilustración teatral, si bien dentro del panorama general de su obra estas demostraciones tienen un interés por completo relativo.

Una de sus primeras partituras se ciñe al mundo del *ballet*. Se trata de *La Venus d'Elne*, escrita en 1945. Sólo un año más tarde aparecen las *Canciones negras*, que tienen una fuerza directa, inmediata, insólita por su persistencia. Una de sus páginas, la *Canción de cuna para dormir a un negrito*, remanso en los pentagramas descriptivistas, acentuados, rítmicos, plenos de color restantes, supone el acierto sumo de aunar la ternura de una melodía plena de encanto y una sutil armonización, perfectamente adecuada al fin propuesto.

En ese mundo "antillanista" al que nos referimos, cabría ligar a la mención de estas canciones la de tres obras para otros tantos géneros: el *Cuarteto indiano*, que anima el mundo objetivo y formal de la música de cámara con el pintoresquismo de unos pentagramas seductores; los incisivos, atrayentes, con el grano de pimienta de su disonancia, *Tres divertimentos*, para piano, y el *Concierto pianístico*, de muy feliz adecuación al instrumento elegido.

En las postrimerías de los años cuarenta van a surgir otras dos obras que amplían los campos. En el teatral, su primera ópera en un acto, *El gato con botas*, con libreto de Néstor Luján y una línea estética muy castellana, defendida con el empleo de motivos populares españoles, y la *Sinfonía mediterránea*, que viene a ser una incursión primera y ambiciosa en el mundo sugerente de la gran orquesta.

Sin embargo, ambas parcelas habrán de sembrarse después con obras de mayor entidad, que vienen a ser la demostración mejor de cómo el artista es capaz de avanzar con firmeza en una tarea rigurosa, depuradora y consciente.

En lo teatral, Montsalvatge estrena en el Liceo, y triunfa con ella de forma abierta una ópera de cámara, con agudo tema que él mismo proporciona: *Una voz en off*, y que viene a convertirse en una de las pocas obras líricas de altura con talante de contemporaneidad, digna de codearse con lo que otros compositores—buen ejemplo Poulenc—realizan en distintos países. Dos intérpretes, más una voz grabada que juega decisivo papel, bastan para darnos la mejor medida sobre la capacidad de invención del artista, que en lo sinfónico multiplica los ejemplos. A ese respecto, incluso en lo que atañe a toda la carrera de Montsalvatge, una de las obras capitales, de aquellas que más anuncian la crisis de antiguos conceptos y buscan una abstracción sonora mayor, es la *Partita 1958*.

Esta partitura, para gran orquesta, consiguió uno de los premios más cotizados y relevantes de cuantos se convocan en España: el Esplá, del Ayuntamiento alicantino. Montsalvatge se produce en ella con dominio del continente instrumental y un pulso firme en el tratamiento armónico, instrumental y la adecuación a la forma propuesta.

Nueva demostración de su excelente oficio, que por un plausible autorrigor, por un sentido crítico muy acusado para sí mismo, se modifica distintas veces hasta adoptar la forma definitiva, es la *Desintegración morfológica de la Chacona*, de Juan Sebastián Bach, en la que el artista somete la página bien conocida a una reelaboración, un nuevo tratamiento anunciado en el título, y lo hace con maestría y acierto.

Destaquemos también, como fruto muy feliz y ganador del premio del cincuentenario del "Palau de la Música" barcelonés, su *Cant espiritual*, para coro y orquesta.

Los fines primarios, de colorido que se busca en el ritmo de habanera, el acento afro-cubano, el catalanismo de la mejor prosapia, dan paso a una etapa de objetividad. Nada tiene que ver ya Montsalvatge con los compositores nacionalistas que llevan a ultranza su credo. El no abjura de la tradición peninsular, pero busca un arte musical mucho más objetivado.

En él, como virtudes permanentes, habríamos de resaltar la claridad y el temperamento latino. Lo es, en su obra, el compositor, sin lugar a dudas, y cela siempre en ella por que no haya confusionismos, pasajes oscuros. Su tacto ha de llevarle a conseguir que todo aquello que se propone quede nítido ante el auditor sensible y que sea reflejo de sus propios sentimientos. Los de Montsalvatge no se muestran muy externos y desmesurados. Sin llegar a la pura contención de un Mompou, teme el exceso y se vigila para impedirlo. Hay, eso sí, un amor soterrado, permanente, a la región de origen, de vida y actividad, que se observa en las obras a ella rendidas, tales como la deliciosa canción del Montseny, tanto como en las que glosan otros paisajes, como la galaica *Meus irmans*.

Montsalvatge persiste inmovible en sus devociones por Stravinsky, en el respeto a sus mayores, en el cariño a cuantos, de valía, comienzan. Su posición estética es independiente a ultranza, y sería difícil encasillarle en escuelas. De todas formas, lo indudable es que tal independencia no representa, de ninguna de las maneras, abandono, desconocimiento de lo realizado por otros. Se ha dicho que Montsalvatge es un hombre culto, cuyos horizontes nunca se cierran dentro de lo estrictamente musical. Es, además, una figura represen-

tativa que ocupa en Cataluña un puesto equivalente al que en Madrid ostentó hasta su muerte reciente una figura tan querida como Gerardo Gombau: mentor, amigo, impulsor de los jóvenes.

Interesa destacarlo así: Montsalvatge tiene una posición de compositor independiente. Su instinto artístico, su afán de estar al día, le han acercado a las más modernas corrientes. Diríamos que las respeta, las comprende... y no las adopta por sí mismo. Continúa, salvo episódicos empleos seriales, fiel a la tonalidad, y toda su obra es una demostración de esta actitud, pero es el primero cuando llega el momento de estimular a los jóvenes promociones de seguidores por sus particulares caminos propios. Desde que en décadas anteriores nació el grupo Manuel de Falla hasta los más modernos bloques, algunos de ellos bajo la bandera de las Juventudes Musicales, Montsalvatge se ha convertido para todos un poco en el hermano mayor, el que analiza, aconseja y también impulsa con generosidad.

Su figura, por ello, cobra un nuevo relieve. No se trata sólo del compositor con bagaje sólido, ni aun del crítico despierto que informa y estudia, sino del nexo entre generaciones ya en el declive de sus vidas y otras que inician las suyas de creación con más ideas que inflexibilidades para quintaesenciarlas. Montsalvatge, en todo, es figura de maduros contornos y relevantes perfiles.

### JOAQUIN HOMS

Son hoy muchos los compositores que en España se afilian a lo que cabría designar—de alguna forma debe hacerse—como corrientes de vanguardia. Puede ser que la condición de adelantado máximo en el tiempo, de impulsor hacia una senda por entonces muy lejos de la aceptación del público y hasta de los ambientes profesionales de España, corresponda a Joaquín Homs, el más estrecho discípulo, panegirista y colaborador de Robert Gerhard. Pocas personas, por otra parte, de una cultura mayor, de una formación más sólida y un criterio más claro sobre la meta propuesta.

Nacido en Barcelona en 1906, esa anticipación, esa inquietud que muestra desde los comienzos, explica su nexo a promociones mucho más jóvenes en edad y la estimación de cuantos, dentro de ellas, siguen el ejemplo de su rebeldía hacia clásicos y hasta entonces inmovibles patrones.

Desde 1922, en que terminó el bachillerato y los estudios académicos de violoncello, hasta que finaliza la carrera de ingeniero industrial, su "otra" cara, su profesión no musical fija, Homs practica el piano y la composición de forma autodidacta. Posteriormente, y du-

rante largos períodos comprendidos entre los años 1930 y 1936, amplía sus estudios musicales con Gerhard, discípulo de Pedrell y de manera particularísima y devota de Schoenberg. Desde entonces las tareas son continuadas, ininterrumpidas, hasta el *Quinteto de viento*, estrenado con motivo de las Semanas de Música de Cámara en Se-govia correspondientes a 1971.

Homs es la antítesis del artista desordenado, bohemio, sin bases ni ataduras. Diríamos que lleva la condición de ingeniero, con técnicas ireemplazables, al campo de la música. Estudioso, culto, refinado en su formación, con una mente muy clara, muy organizada, la mayor parte de sus composiciones huyen de la técnica armónica tonal, como principio constructivo y unificador, y parten del empleo de una serie de sonidos. Desde 1954, concretamente, las obras se basan en series de doce notas desarrolladas en variadas formas y combinaciones, con punto de partida, que se adopta como credo, en la técnica dodecafónica creada por Schoenberg, para orientarse a nuevos campos de expresión musical que se exploran, analizan y sopesan con rigor y con un lema fijo: subordinar la técnica de cada caso a las necesidades de expresión musical del compositor, que distan de tener un carácter meramente especulativo.

Se refiere Tomás Marco, en su libro *Música española de vanguardia*, a la escasa duración que en ella tiene el período dodecafónico y el relativamente reducido número de obras compuestas bajo este principio técnico. Plantea que sólo dos compositores, Gerhard y Homs, llegaron a él por caminos ortodoxos, considerando como tal la enseñanza directa de la escuela de Viena.

En lo que atañe a Homs, el influjo, de una parte, nace en Gerhard, pero de otra se alimenta en Anton Webern. De este último podría arrancar la meritoria concisión, el sentido proporcional y equilibrado que siempre ofrecen las composiciones de Homs. El conocimiento, el cultivo de lo atonal, no se ciñe a lo dodecafónico hasta bien avanzados los años cincuenta. El mismo comentarista resalta cómo la *Música para arpa, flauta, oboe y clarinete bajo*, de 1956, muestra un sensible avance en lo que se refiere a la concisión, la atención a los timbres.

Pero es de mucho antes el prestigio de Homs. Ya el *Dúo para flauta y clarinete*, compuesto en 1935, merece el honor de ser incluido y seleccionado por los festivales de la S.I.M.C. Se da el caso de que Homs, no profesional de la música, en el sentido de que vive de otra profesión, sí se produce con un rigor de profesional, exigente, minucioso y cualificado.

Antes de cumplirse los dos años de aquella distinción, caso que

puede juzgarse insólito por completo para un músico español en aquel período, tan poco abierto al reconocimiento exterior de nuestros valores jóvenes, el *Cuarteto de cuerda número 1* se estrena también por la S.I.M.C. en Varsovia.

La personalidad se impone en Barcelona. En 1951, por encargo del "Club 49", organiza una serie de diez sesiones abiertas a la música occidental creada en la primera mitad del siglo, y a partir de 1952 tiene la impagable posibilidad de oír, de experimentar, con la interpretación adecuada, sus propias obras en los conciertos particulares debidos al mecenazgo de José Bartomeu.

La BBC londinense le estrena en 1953 un trío para violín, flauta y clarinete bajo, que habrá de ser su última obra no adscrita al serialismo.

El punto de partida en la nueva disciplina se produce con *Polifonía—1954—*y el *Trío para flauta, oboe y clarinete bajo*, nuevo estreno de la S.I.M.C. en su XXX festival, con sede en Estocolmo.

Impresiona pensar en lo amplio de la producción de Homs, en fecundidad tanto más meritoria cuanto que las horas de trabajo musical han de limitarse por las de actividad en su carrera.

Homs siente predilección por la música de cámara y se ciñe siempre a unos medios instrumentales reducidos, lo que le incita, en bello deporte, a extraer de ellos la mayor variedad y el mayor cúmulo de posibilidades expresivas, alcanzadas con rigor y con simplicidad a la vez. Volvamos a la impresión que a ese respecto le causó la primera partitura de Webern que llegó a sus manos.

El rigor serial, lejos de convertirse para él en atadura inflexible y limitadora, vino a constituir especial estímulo, nuevo impulso y atemperar a las normas todo el vuelo "tímbrico" imaginativo de Webern, al que tan bien calificó Strawinsky de "tallador de diamantes".

Homs se propone entonces no sólo atenerse a la serie dodecafónica, sino "serializar" los distintos elementos: el ritmo, la tonalidad, el timbre, la estructura... en un trabajo de ingeniero del sonido, para el que no hay metas impenetrables.

Homs viene a adoptar como propias aquellas palabras de Valéry según las cuales "hay una parte del hombre que no se siente vivir si no crea. Invento, pues existo".

Sus obras de juventud utilizan material temático sin referencia tonal. El lenguaje está basado con frecuencia en la libre utilización de los doce sonidos de la escala cromática, sin plantear entre ellos distinciones jerárquicas. Los grados que se consideraban principales en la música tonal no tiene aquí función alguna. "Para suplir—dice—el poder constructivo de la tonalidad comienzo a utilizar libremente

las series de doce notas y todos los recursos del contrapunto clásico”, con lo que tal serie no es obstáculo para el vuelo de la imaginación.

Homs, muchos años figura solitaria e incomprendida de nuestra música, sigue firme, independiente, su camino, pero con la estimación, el respeto, la admiración sincera de generaciones sucesivas que ven siempre en él a un ser capaz de huir de cómodas posturas, de rebelarse ante métodos tradicionales y desdeñar lo superfluo para reflejar el propio pensamiento estético de artista.

Se han citado algunas obras de Homs. Recordemos, entresacadas de su amplio catálogo, el *Vía Crucis*, de 1956—es mucha la producción religiosa—, con texto de Maristany; el *Sexteto*, de 1959; las *Invenções para clarinete y piano*, de 1962—¡qué cómoda la cronología, en el caso de Homs, cuando une al título la referencia de la época de escritura!—; las *Dos invenciones para dos pianos* y la “para orquesta”—año 1964—; la *Polifonía para once instrumentos de viento*, del 65; el *Trío*, el *Cuarteto*, el *Quinteto*, éste de viento—años 67, 68, 71—; el *Impromptu*, para guitarra y percusión; los *Diez responsorios para coro mixto*, *Las horas*, según el poema de Salvador Esprú, para flauta, oboe, clarinete bajo y contralto; las *Presencias*, siete movimientos para orquesta, premio Ciudad de Barcelona en 1967... Las citas, forzosamente incompletas, dejan testimonio de la variedad de obra y de combinaciones adoptadas en las suyas por Joaquín Homs.

Concluyamos su referencia con propias frases, que podrían servir de significativo resumen:

“Más que nunca considero preciso esforzarme en extraer las máximas posibilidades de los mínimos elementos y extremar la exigencia de unidad y homogeneidad de las obras, prescindiendo implacablemente de lo accesorio y arbitrario”.

## OTROS COMPOSITORES

No podría encontrarse figura más representativa para iniciar estos bloques informativos sobre compositores catalanes adscritos a nuestro siglo que la de ANTONIO NICOLAU, nacido en 1858 en Barcelona, donde fallece en 1933. Puede juzgarse decisiva su aportación por lo que se refiere a cristalizar la creación de una escuela de signo típicamente catalán. Fue pedagogo insigne, animador—en la organización y dirección—de muchos nobles empeños; desde la Sociedad Catalana de Conciertos dio a conocer obras fundamentales en la historia de la música y descubrió a valores de su región. Al tiempo, con la base formativa recibida en sus estudios realizados con las rectorías de Juan Bautista Pujol y Gabriel Balart, escribió partituras para distintos cam-



pos, incluido el sinfónico, el lírico, en los que destacaron el poema *El triunfo de Venus* y la ópera *Constanza*. Lo que da relieve singular y proyección que sobrepasa fronteras de tiempo y llega bien hasta el nuestro es su aportación coral, con muchas obras escritas, de manera especial para el Orfeó Catalá. Se trata de poemas admirables por su valor expresivo, como por su juego polifónico y su dominio de las voces, por su vena lírica propia y su conocimiento de lo popular. Entre ellos resaltan mucho *La mort de l'escolá*, todavía página predilecta; *La Mare de Deu*, *El Noi de la Mare*, *Entre flors* y *Divendres Sant*.

Nacido en Barcelona también, cuatro años antes que Nicolau, cabe decir que APELES MESTRES, persona de popularidad enorme en su región, puede ofrecerse como ejemplo del artista ligado a campos entonces muy de la predilección de sus paisanos. En su larga existencia, extendida hasta 1936, Mestres realizó una triple labor en la que se hermanaron el dibujo personalísimo, la poesía, llena de intención y frescura, y la música, en la parcela de la canción. El, que sirvió textos a tantos compositores relevantes, se apoya en ellos y ofrece unas muestras muy simpáticas, atrayentes; menores, sin duda, pero gratas, de madrigales, canciones, páginas para niños, baladas y sobre todo "cançonetas", género en el que sigue camino paralelo JUAN BORRÁS DE PALAU, nacido en 1869, que ve en él su reflejo musical exclusivo, pero en el que triunfa con pervivencia de tal calibre que todavía a su fallecimiento, ya mediado nuestro siglo, en 1953, comprobaba cómo se cantaban sus páginas más populares, desde *Vora, voreta, la mar* hasta *La papallona argentada*, pasando por *Aimada* y *No et coneixia*.

En el fondo, se trataba de alimentos simples, amables para, inicialmente, veladas de familia. ¿Por qué "cançoneta" y no "cançó"? Tal vez, decíamos en pasada ocasión, porque estas pequeñas composiciones sentimentaloides, un poco cursis, de texto dulzón, se dirigían a lo que de sentimentaloides, un poco cursi, también dulzón, tenían los oyentes, y quedaba más tierno llamarlas así. Sería injusto que hoy despreciásemos este género inefable, de extraordinario valor documental, especie de levadura para lo que vino más tarde, hasta el punto de que los compositores catalanes de ese "más tarde" llevan consigo, al lado de las esencias aprehendidas en los ejemplos de Schumann, Grieg, Fauré, Debussy, un poco de "cançoneta". Y es en ellas donde se da el arranque de una corriente que había de cristalizar en la edición de ciclos vocales bajo la etiqueta genérica "Les nostres cançons"; mientras Joaquín Pena, crítico y musicólogo relevante, decisivo en Cataluña, donde nace en 1873, presenta cinco volúmenes dedicados a los "cinco grandes": Bach, por sus "cantos espirituales"; Beetho-

ven, Schubert, Schumann y Fauré. Pero hemos de seguir la relación de autores de la época.

Verdaguer, Maragall, Masriera, sirvieron los textos fundamentales para las canciones de NARCISA FREIXAS; nacida en Sabadell en 1859, creadora de la entidad Cultura Musical Popular, organizadora de coros infantiles y suministradora de propias páginas para ellos, como los ciclos de “Cançons d’infants”, “Cançons catalanas” y “Cançons amorosas”.

Más ligado aún al paisaje de la “cançoneta”, defendida por Mes- tres y Borrás de Palau, lo estuvo FRANCISCO ALIO, nacido en 1862; alumno de Vidiella en el piano, de Nicolau en la composición, recopilador infatigable de canciones populares que armonizaba con sensibilidad, perceptible también cuando se trataba de obras propias como *Proleg*, con texto suyo; *A una morta*, de Guimerá, o *Cançó de l’estrella*, de Verdaguer, y *De l’oruga*, con versos de su amigo y compañero Apeles Mestres.

Llegamos así a un nombre fundamental, representativo y trascendente en la vida musical barcelonesa y para la exaltación de la música propia de la región: el de ENRIQUE MORERA, que nació en 1865 en Barcelona y comienza en la Argentina sus estudios musicales, incluso la actividad profesional como organista y violinista; pero es enviado a su ciudad pronto por el padre, también músico, para que realice ampliaciones pedagógicas de la mano de Tolosa, Pedrell y, por breve plazo, de Albéniz. Todavía tendrían que citarse nuevos estudios en Bruselas. Es al regreso cuando Morera funda la sociedad coral “Catalunya Nova” y emprende la composición de óperas. A la vez es nombrado subdirector de la Escuela Municipal de Música, el actual Conservatorio, en donde dicta clases de armonía, contrapunto y composición.

Tendríamos que establecer dos vertientes en Morera. La una—y siempre abstracción hecha del influjo que como pedagogo ejerce en sus continuadores—, de un claro wagnerismo, imantado por la fuerza que en la época tienen las producciones del músico de Bayreuth; la otra, de un regionalismo abierto, planteado en las formas, el tipo de obras, los elementos empleados. En todo, una intención expresiva cierta, que en el caso de alguna canción, como *Clavell del balcó*, se aproxima mucho al mundo amable, placentero, de la opereta, mientras que en otras, como *Lo que’t diria*, es de máximo anhelo e intensidad lírica.

Escribió varias óperas—*La fada*, *Emporium*, *Bruniselda*, *Titania*, entre otras—en las que los influjos del drama lírico, presidido por Wagner, y los acentos propios y de su pueblo se aúnan; fue autor

de más de treinta zarzuelas, de páginas corales, muchas de ellas armonizaciones populares; de dos misas, multitud de páginas para voz, algunas para el género menor del cuplé, y, por fin, de sardanas que alcanzan un gran predicamento, servidas por la voz rústica, inconfundible y de tanto sabor y atractivo como aquella que presta la cobla. Puede afirmarse que Morera es persona que deja huella y que, por su producción, por su trabajo en la enseñanza, siembra en su período frutos que aún hoy se recogen.

Otro nombre de extraordinario relieve, el de LUIS MILLET, nacido en Masnou el año 1867, muerto en Barcelona en 1941, discípulo de piano con Vidiella y de armonía con Pedrell. Si al principio actuó como pianista y pudo vérselo en misiones profesionales por distintos grupos de café, desde el momento en que decide con Vives la creación del Orfeó Catalá, dedica a él sus máximos desvelos, sus esfuerzos de artista y su alma entera de iluminado por los ideales que le sirven de impulso. Pedagogo en la Escuela Municipal de Música, maestro de capilla, Millet fue compositor sensible, de calidad y de una vena siempre con base en la región de origen. Autor de una gran fidelidad a un nacionalismo tradicionalista en lo musical, mezcla de gran señor y de payés, apóstol exaltado y místico, de una catolicidad profunda, en su obra no faltan los fragmentos religiosos con acompañamiento de órgano, las canciones, muchas de ellas de aquel signo, y una "suite" para orquesta que titula *Catalanesques*. Su más bello, más eficaz trabajo, con todo, lo realizó en la armonización y transcripción de obras para su coro, con el que realizó una labor que habrá de tener referencia en otro lugar de este libro.

De La Garriga, nacido en 1869, es JOSÉ SANCHO MARRACO, que despliega incesante actividad hasta su muerte, en 1960. Estudió piano, órgano y composición, fue organista y maestro de capilla en la parroquia de San Agustín y ha dirigido bastantes conjuntos corales. En la actividad creadora se nos aparece como autor de obras religiosas, entre ellas varias misas, corales, teatrales, sin desdeñar la especialidad instrumental, sobre todo en lo que atañe al grupo de viento, género en el que destacan *Celtibériques* y *Fantasia sobre motivos populares catalanes*. En lo coral, la *Cançó del lladre* y *El mestre*; en lo religioso, las misas dedicadas a San Juan, San Agustín y los mártires de la Cruzada española.

En 1872 se registra el nacimiento de un músico de alta significación por su extensa, importante, personalísima y múltiple labor: JUAN LAMOTE DE GRIGNON, que murió en Barcelona en 1949. Su prestigio fundamental lo alcanza como director, muchos años, de la Banda Municipal de Barcelona; en los últimos de su vida, de la Orquesta Muni-

cipal de Valencia, que fundó. Una de las misiones realizadas con más fortuna, brillantez y calidad original fue la de transcriptor para su banda de todo el repertorio sinfónico, en versiones de tanta calidad que el propio Ricardo Strauss aplaudió con entusiasmo la de su *Muerte y transfiguración*. Por lo demás, no faltaron las personales muestras de creación, como la ópera *Hesperia* y el oratorio *La nit de Nadal*, la trilogía sinfónica *Hispánicas*, la *Misa eucarística* y algunos delicados, muy sensibles “lieder”, en relación que se puede encabezar con *Violetas*, ciclo de doce canciones sobre textos de Apeles Mestres.

Del mismo año, JOAQUÍN MALATS, nacido en Barcelona, donde fallece en 1912, fue, ante todo y sobre todo, un excepcional pianista. Impulsado por los ejemplos de Albéniz y Granados, escribió algunas obras, en cabeza alguna *Serenata* de inmarcesible popularidad; pero si en aquéllos fue primerísima la faceta creadora, en él no pasó de muy secundaria en relación con su talla, ésta sí máxima, de intérprete.

Un recuerdo último para JOSÉ SERRA, nacido en Perelada en el año 1874. Y ello, fundamentalmente, por su aportación al mundo típico de la sardana y la producción para cobla, en la que bastantes piezas han logrado resaltar y sostenerse en el repertorio como demostrativas de un estilo popular y directo de gran eficacia.

\* \* \*

Abrimos el anterior bloque en los mediados del XIX, con el nacimiento de un músico de tan sobresaliente significación como Antonio Nicolau. Se inicia este nuevo grupo de referencias con la de otro compositor de importancia: JULIO GARRETA, natural de San Felú de Guíxols, en donde nace el año 1875. Vive sólo cincuenta—fallece en 1925 en su ciudad—y se nos ofrece como ejemplo de un autodidactismo insobornable, sin más bagaje que la propia experiencia: la que le deparaban las audiciones de un pequeño grupo instrumental, vehículo de particulares arreglos de obras inmortales. Habría de añadirse, por la emoción viva que le causó, un viaje a Munich para escuchar los dramas líricos de Ricardo Wagner. Desde entonces, Garreta, que apenas salió de su patria chica, se vincula espiritualmente a la escuela germana y deja muestras de su talento extraordinario, con una peculiaridad: que en una época en la que brilla, resplandece e impera la música coral, él, salvo algunas canciones de menor significación en su repertorio, se orienta a lo instrumental, con sardanas muy bellas y con algunas páginas sinfónicas de logradísima factura, tales una *Suite en sol*, la *Suite ampurdanesa* y la *Pastoral*, que, interpretada fuera de su región, lejos del influjo que el nombre pudiese

tener en los suyos, ofrecida en Madrid muchos años después de su muerte y en concierto sinfónico normal, causó la más feliz impresión, como fruto inspirado y como ejemplo de música bien escrita. Hablamos del entusiasmo hacia Ricardo Wagner. Completemos, para redondear las devociones que influyen de manera decisiva en la personalidad del artista, las referencias con los nombres de Ricardo Strauss y de Edward Grieg.

JOSÉ CUMELLAS RIBÓ, que nace el mismo año, es autor de una copiosa producción que integran obras teatrales, muchas para órgano, para voces con órgano, cobla, himnos, cantos infantiles, amén de varios métodos pedagógicos. Ejerció en Barcelona, su patria chica.

El año siguiente señala el nacimiento de la gran figura, la más representativa y universal de Cataluña, preeminente en la música española: la de PABLO CASALS. Natural de Vendrell, violoncellista de excepción, maestro de violoncellistas, alma de los festivales de Prades y hoy de Puerto Rico, en donde reside nonagenario, no faltarán las debidas referencias cuando se hable de los intérpretes, ya como nombre capital de su instrumento, ya como director de orquesta, pero tampoco puede omitirse aquí. Porque Casals, músico desde cualquiera de los ángulos, ha dejado cumplidas muestras de un quehacer de compositor fecundo y aplaudido. Es muy reciente el encargo y estreno de su *Himno* para las Naciones Unidas, constante impulsor de la paz. Con este fin, de hermandad entre los hombres, nació su *Pessebre*, el oratorio con texto de Joan Alavedra, que ha recorrido el mundo y es quizá la obra más representativa, por cuanto en ella se produce Casals lejos de incitaciones de renovar léxicos y menos aproximarse a credos vanguardistas; es el suyo de un clasicismo formal, de un lirismo romántico, efusivo y de suma expresividad. Fuera de estas obras, algunas canciones y muchas páginas para violoncello, entre ellas una para una orquesta formada por cuarenta de esta cuerda de sus amores, encabezan el catálogo, de ninguna forma desdeñable, de un artista incorporado, ya en vida, a la mejor historia musical de España.

De 1878 es FRANCISCO PUJOL, nacido en Barcelona, discípulo directo de Luis Millet, con el que habrá de colaborar estrechamente en la obra del Orfeó Catalá, entidad que llegó a dirigir en 1941, a la muerte de Millet y hasta la suya, cuatro años después. Figura de entidad organizadora en Cataluña, administrador general del "Palau de la Música", la casa del "Orfeó", fundó la "Associació dels Amics de la Música" y cultivó la musicología. El "Cançoner de Catalunya", como el Instituto Español de Musicología, tuvieron en Pujol colaborador fundamental. Su especialización le inclinó a la música para coro y la sardana, parcelas en las que ofrece un catálogo extensísimo y de gran

calidad, aparte algunas canciones, sobre todo populares, armonizadas. Composiciones religiosas, para coro, glosas, para cobla, de canciones populares, *Festa*, una "suite" característica de danzas para orquesta, recogieron el fruto de una sensibilidad sólidamente asentada en conocimientos profundos y en un amor a los valores espirituales de la región propia.

De un año más tarde, natural de Villanueva y Geltrú, es FRANCISCO MONTSERRAT AYARBE, autor de un tratado de instrumentación y de obras pianísticas y melodías vocales, algunas con textos de Verdguer.

Del mismo año, VICENTE MARÍA DE GIBERT, barcelonés, pedagogo, organista, crítico, musicólogo, es autor de poemas corales, canciones populares para coro mixto, música de cámara y *Marines*, para orquesta. Murió en 1939.

Nacido en Barcelona el año 1880, muerto en esta capital ya en 1953, discípulo de Granados, de Morera, de Millet, fundador de la Escuela Coral de Tarrasa, creador del Instituto de Rítmica y Plástica, si es en la organización activa en donde descuella más la personalidad de LLONGUERAS, su propia Musa queda reflejada en páginas pianísticas y algunas canciones de muy fino trazo.

De mucha mayor entidad como compositor, nacido este mismo año, muerto a muy avanzada edad en la Argentina, donde residió a partir de 1937, JAIME PAHISSA es uno de los músicos más considerables de su época. Estudiante de Arquitectura, se decidió por la música, cultivada bajo la guía de Enrique Morera. La personalidad de Jaime Pahissa es muy rica. Desde que en 1905 estrenó las primeras composiciones, seguidas en 1906 por las de su primera época, se puso de manifiesto el dominio técnico, raro en quien todavía los presentaba como trabajos de alumno. Conocedor de los recursos instrumentales y vocales, culto estudioso de las distintas líneas estéticas, él supo animar su obra con aromas de claro sentido popular, elevándolos a la mayor altura por el muy elaborado perfil. Director de la Escuela Municipal de Música en Barcelona hasta 1937, Pahissa, en su obra, se diría consecuencia de una serie de incitaciones. Se habló ya de la popular, de la técnica—incluso apuntó conexiones con el dodecafonismo—, y tendría que añadirse el halo del romanticismo schumanniano, por él muy admirado. Ha escrito libros, dictado conferencias, ejercido como profesor, pero es su obra misma la que le brinda puesto de altura en el paisaje de la música española. Recordemos entre sus frutos las óperas *Marianela*, *Gala Placidia* y *La princesa Margarida*, el "ballet" *Pastorela*, dos sinfonías, impresiones sinfónicas, el poema *El camí*, páginas corales y otras para voz sola, que

podrían representar el bloque extensísimo de su catálogo, al que han de adscribirse obras musicológicas, teóricas, biografías, como la tan popular de *Manuel de Falla, Los grandes problemas de la música*, un *Tratado de Armonía*. Pahissa llegó a Barcelona en sus últimos años, viajero nostálgico de su patria chica, y habló en los medios musicales de mil problemas y conceptos estéticos, entre ellos de su sistema de la disonancia pura. Nos impresionó a cuantos no lo tratábamos antes con su ímpetu de octogenario vital, discutidor, emprendedor, con energías pasmosas. Su presencia corpulenta, de hombre fuerte y saludable; su convicción misma, predisponían a seguirle por los caminos de unas charlas en las que, sabio maestro, tenía mucho que enseñar.

De 1882 es TOMÁS BUXÓ, barcelonés que estudió con Millet, Canals y Nicolau. Pianista hasta la interrupción de la actividad en 1925 —por motivos de salud—, subdirector en el Conservatorio, autor de obras didácticas y musicales, son cerca de trescientas sus canciones, género predilecto y buen vehículo para reflejo de su sensibilidad.

JUAN MANÉN realizó una carrera excepcional como intérprete. Fue un violinista que recorrió el mundo y habremos de citar en otro lugar del libro. Se impone, sin embargo, la mención aquí en el campo de la creación musical, porque el artista, nacido en Barcelona en el año 1883 y muerto a muy avanzada edad en su propia capital, demostró muy vastas cualidades para el cultivo de la composición. Niño precoz, realizaba ejercicios de armonía y pequeños intentos de obra propia. Concertista, director de orquesta, no le impidió esta labor aquella que hoy se refleja en una copiosa producción que abarca todos los géneros. Cabría citar muchas obras. Entre los ejemplos principales podríamos destacar cuatro conciertos para violín y orquesta, dos sinfonías, *Don Juan, Nerón y Acté, Soledad*, representada con gran éxito en el Liceo barcelonés; un *Concierto para piano y orquesta*, varios poemas sinfónicos, “suites”, sonatas y canciones, entre ellas *Lo divi estel* y *Lo frare*. Manén, como compositor, se nos ofrece heredero de la gran tradición germana. Ofrece la medida máxima de su capacidad en los poemas sinfónicos, alguno muy festejado en los conciertos madrileños y las óperas. Un espiritual parentesco, quizá no buscado ni admitido por un artista que justamente se cree dueño de propia personalidad, le une a Ricardo Strauss. Las vastas proporciones, los desarrollos amplios, los alientos románticos, son constantes en una obra de categoría. La personalidad habría de completarse con el recuerdo que merece su trabajo de escritor, autor de varios libros muy curiosos, como el titulado *Mis experiencias*, relato autobiográfico de valor indudable.

En la vida musical barcelonesa, como pianista y, sobre todo, como pedagogo y eficientísimo profesor, FRANK MARSHALL, nacido en Mataró en 1883 y muerto en el 59, tiene una significación y valor por completo excepcionales. Si el didáctico redujo el brillo del concertista en los últimos años, la doble actividad limitó la creadora. Con todo, Marshall, autor de dos obras para la enseñanza pianística de mucho relieve—*El mecanismo del pedal* y *Sonoridad del piano*—, muy unido en el arranque de la Academia Granados al artista leridano, del que, subdirector, fue heredero y cambió el nombre del Centro, al que asignó el suyo propio, ha compuesto algunas obras, tales como la “suite” *Catalonia*, premiada en concurso musical gerundense; un *Allegro de concierto*, una *Fantasia* y varios “lieder” para canto y piano.

Completamos las citas correspondientes a esta década de los años ochenta con las debidas a ANTONIO TORRANDELL, mallorquín, nacido en 1881, compositor prolífico que, alumno del Conservatorio de Madrid, amplió sus estudios en París e hizo compatible la actividad creadora con la de pianista. Entre sus obras figuran una sinfonía, una misa y una colección de danzas. JUAN BAUTISTA LAMBERT, barcelonés, de 1884, que dirigió la Escuela Municipal de Música de Granollers y destacó en el campo de la música religiosa, muy fecundo en él, con misas, himnos, piezas para órgano y plegarias. Intervino en el teatro lírico catalán. De su producción teatral resalta *Por una mujer*. Ya en 1887, FERNANDO ARDÉVOL, alumno de Vidiella, Nicolau y Lamote, autor de la ópera de cámara *La reineta s'espera*, de una sinfonía y páginas de estilos diversos; y FRANCISCO FORNELLS, alumno de Nicolau y Millet, muy unido al Orfeo Catalá; transcriptor, con Pujol, de obras polifónicas pretéritas. Su producción es de claro signo regional, con obras para pequeña orquesta, treinta y cuatro sardanas y varias páginas corales. Ambos nacieron también en Barcelona.

Así como en la formación de compositores, de muy distintas corrientes y principios estéticos, la figura de Conrado del Campo ha sido muy decisiva en el ambiente musical madrileño, la de CRISTÓBAL TALTABULL tiene especialísimo relieve en Barcelona, en donde muchos artistas hoy con prestigio y personalidad se han forjado en sus enseñanzas. Nació en 1888 y murió en 1964. Residió tres fecundos años en Munich, trabajando con Max Reger, y desde 1912 a 1940 residió en París, donde vive el gran momento y el máximo impulso de la música impresionista. Pero el influjo más radical es el de Reger, hasta el punto de que sus escritos, sus enseñanzas, sus trabajos teóricos—tratados de armonía, de contrapunto y fuga—toman como punto de partida la fuerte estructuración dictada por el compositor alemán,



sin que pueda olvidarse la profunda lección recibida en la obra ingente de Juan Sebastián Bach.

El establecimiento definitivo de Taltabull en Barcelona el año 49, en momentos de confusión y crisis en materia de creación musical, fue trascendente. Sólo en una labor callada, con años de trabajo serio e ilusionado, como la de Taltabull, habrían de ofrecerse nuevos caminos. El mismo compositor—obras como las *Cinco canciones chinas* o *La Pasión*, aparte páginas corales—une al refinamiento impresionista el rigor de escritura lógico en un discípulo de Reger.

Es el año 1890 en el que surge a la vida un compositor catalán de relieve singular y personalidad muy acusada: el padre ANTONIO MASSANA, que fallece en Lérida en 1966. Discípulo de Granados, Morena, Pedrell y Marshall, miembro de la Compañía de Jesús, amplió sus estudios con el padre Otaño y en la Scuola Superiore di Musica Sacra, en donde se especializó en canto gregoriano. Si en las primeras etapas su labor máxima se realiza como pianista, después alcanza prestigio como autor fecundo, ambicioso de cultivar la gran forma heredera de los poemas straussianos; pero, al tiempo, no del todo lejos del influjo impresionista, que se acusa más en las páginas pianísticas, lo mismo que aquéllas en las obras religiosas de amplios contornos—los oratorios *Montserrat*, *La creación* y *Javier*, cantatas, misas...—y en la obra teatral, parcela encabezada por su *Canigó*, de resonante éxito en el Liceo y en la grabación discográfica. *Canigó* exige grandes conjuntos, intervenciones de coro y orquesta de relieve y acusa un interés de continuar, y de hacerlo con plena solvencia, el camino de las grandes formas. En los antípodas se hallan *Idils y cants mistics*, canciones con texto de Verdaguer, de muy sazónada línea en el campo del *lied*. Otra obra que debe citarse en este recuento, ceñido por fuerza, es el *Concierto para violoncello y orquesta*, muy hondo en el acento, compatible con un virtuosismo de la mejor ley.

De 1890, asimismo, es JUAN GIBERT CAMINS, alumno en Barcelona de Millet, trasladado a París, en donde siguió cursos con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum y en la Normal con Paul Dukas, aparte las enseñanzas recibidas de Cortot y de Wanda Landowska. Formó como miembro e intérprete del Grupo de los Ocho (compositores independientes de Cataluña) y ejerció como catedrático de piano y clavicémbalo en el Conservatorio. Ha escrito música para canto, órgano, piano, violín y pequeña orquesta de cámara.

Dos nombres en 1891: los de ANTONIO PLANAS, nacido en Reus, violoncellista, elemento del Cuarteto Renacimiento, fundado por Toldrá, y compositor para el instrumento que cultiva y algunas cancio-

nes; y JUAN ALTISENT, barcelonés, que dirigió algunos años el Orfeón barcelonés y luce en el campo de la composición una producción muy vasta, de todos los géneros: desde el *lied*, que anima con canciones catalanas y castellanas, a la ópera, con *Amunt*, y obras de música pura, entre las que destacan un concierto para oboe y orquesta, una de sus partituras más frecuentadas; otro para arpa y uno doble para flauta, clarinete y orquesta, amén de producciones de cámara. Si sus actividades profesionales no se implicaron en la música, ésta fue su amor máximo. Altisent buscó inspiración, más de una vez, en el paisaje poético de la Edad Media y el Renacimiento, en un deseo, palpable en todos sus frutos, de entroncar con el pasado sus aportaciones.

No sólo por el apellido paterno, tan ilustre, EDUARDO GRANADOS, nacido en Barcelona en 1894 y muerto en 1928 a temprana edad en Madrid, ha de recordarse aquí. Sus estudios en la academia de su progenitor, de las manos de Lamote de Grignon y Conrado del Campo, le sirvieron para desplegar una musa personal que halla el mejor empleo en canciones sobre textos de Apeles Mestres y en el teatro lírico, por su *Valle de Ansó*, cuyo intermedio fue página un tiempo muy frecuentada.

De ese mismo año, JOAQUÍN ZAMACOIS. Nació en Santiago de Chile, desde donde vino muy pronto a Barcelona, en donde centró su actividad musical. Fue, hasta su jubilación, director atento, eficacísimo, del Conservatorio Superior de Música. Es autor de numerosas obras didácticas sobre armonía y teoría de la música y de composiciones de muy variados géneros: sardanas sinfónicas, una *Sonata de piano y violín*, una *suite* para piano, que titula *Aguafuertes*; muchas canciones y dos poemas sinfónicos, *Los ojos verdes* y *La siega*; este último, su obra más representativa, sustancioso ejemplo de un buen oficio, de un colorismo descriptivista y un perfume lírico muy directo y brillante. Muy dentro de la lírica catalana del momento en que las obras fueron escritas, el propio temperamento tiende al calor y al color expresivos, respetando, cuando escribe para ella, todas las prerrogativas melódicas clásicas en la voz humana. Zamacois no es un innovador. Posee el talento de utilizar con fortuna las eternas, tradicionales fórmulas. Tolerancia lo moderno, lo supermoderno, pero no lo siente. Quizás, aun tratándose de páginas de tan breve curso, encontraríamos sus mayores aciertos en *Cuca de llum*, sobre el encantador poemita de Guasch, y *Ve i va*, con versos de Carner, en donde el cromatismo de las escalas y la gracia de los acordes resaltan más el atractivo de una perfecta línea vocal.

También de 1895 es FEDERICO LONGÁS, alumno de Malats y Granados; creador de la academia Albéniz; residente en América a par-

tir de 1940; pianista de relieve y autor de un concierto para piano y orquesta, de páginas dedicadas a este instrumento y de varias canciones, entre ellas un ciclo castellano. CLEMENTE LOZANO, de un año más tarde, fundador del "Orfeo Nuria", acompañante de "liederistas", escribió sobre todo para la escena y de manera principalísima para coro, con obras tan populares como *Els pastorets*, *Els soldats* y *La gentil minyona*.

Llegamos, así, a un compositor de mucha más entidad, relieve, significación y mérito: MANUEL BLANCAFORT, muy unido en tiempos a la vida y las tareas creadoras, tan próximas en el espíritu, de Federico Mompou. Como él, como Toldrá, es músico que persiste siempre fiel a un delicado, acendrado lirismo. Nacido en La Garriga en 1897, discípulo de Juan Lamote de Grignon, el punto de partida para su carrera pública lo marca el estreno por Viñes en París del *Parque de atracciones*. Varios premios vendrán a jalonar su obra. Recordemos, entre ellos, el "Rabell Civils", en 1927; "Concurso franciscano", en 1928; Nacional de Música, en 1949; Ciudad de Barcelona, en 1950, y del Orfeo Catalá, en 1963; éste con el oratorio *Virgen María*, una de sus obras más importantes en los últimos lustros. Sin pausa, sin prisas, Blancafort redondea un catálogo muy vasto, muy variado. Burgués trabajador en la vida, que ha de multiplicar sus horas en actividades no musicales para defender la existencia de una familia numerosísima, tiene en la composición su regalo, su evasión posible, su, por otra parte, necesidad de artista. Ponderado, seguro en la estructura formal, dentro siempre de un culto a la emotividad, sin ambiciones de "epatar", sino de producirse con arreglo a su propio gusto, lleva latente siempre la condición de músico catalán. Un tiempo, en los años veinte, buscaba el tono incisivo, el punto de ironía que la música strawinskyana parecía recomendar, pero él mismo lo confiesa:

"El afán de originalidad no me obsesionó, y mi guía fue la sinceridad: componer modestamente, con arreglo a mí mismo, procurando afirmar un sentido personal, sin dejarme llevar por cualquier tendencia con la que no me sintiera identificado. Sin poesía, sin emoción, no cabe alcanzar algo que eleve el espíritu. Han pasado cerca de cincuenta años y, en el fondo, sigo lo mismo".

Blancafort entró en la adolescencia cuando el wagnerismo imperaba, pero sintió inquieto su espíritu al oír la *Iberia*, de Albéniz; al escuchar unos festivales de música rusa y francesa. De ahí, del ejemplo impresionista, nace el amor a la simplicidad; de la oriental, su fe en el nacionalismo.

Recordemos, de sus obras, el *Preludio, aria y giga*, la *Sinfonía en mí*, el *Concierto ibérico*, la *Rapsodia catalana*, con violoncello; varios cuartetos, entre ellos el de *Pedralbes*; canciones, páginas pianísticas...

Otros varios músicos del mismo año en que nace Blancafort: GASPAR CASSADÓ, que tendrá cumplida referencia como violoncellista, pero que también habría de citarse por su ejemplar actividad pedagógica en Siena, Colonia, Música en Compostela, y por las obras, en especial para su instrumento, que llevan su firma: *Sonatas en estilo español antiguo*, un *Concierto para violoncello y orquesta*, una *Partita*, un *Trío* y, sobre todo, sus *Requiebros*, que figuran en el repertorio universal de sus colegas. ANTONIO MARQUÉS, también de Barcelona, alumno de Pedrell y de José Barberá, autor de un cuarteto de cuerda, un trío, varios preludios pianísticos, la ópera *Beatriz* y una sonata para piano. Fue también concertista y crítico musical. Por fin, FERNANDO J. OBRADORS, alumno de Millet y Lamote de Grignon, si bien su formación en la armonía y la composición fue de autodidacta, apoyado en los consejos del maestro Nicolau. Es autor de obras sinfónicas, zarzuelas y muchas canciones, entre ellas un ciclo de *Clásicas españolas*, de renombre. Buena parte de su vida la dedicó a la dirección orquestal. Residió en Las Palmas un largo plazo y vino a fallecer a su patria chica en 1945.

Ya en vísperas del nuevo siglo, en 1899, nace RICARDO LAMOTE DE GRIGNON, hijo de Juan, con quien estudió composición, al tiempo que cursaba las enseñanzas de piano y violoncello. Fue, como aquél, director de banda y orquesta, y cuando muere, en 1962, ocupa el puesto de subdirector, director en funciones desde la muerte vecina de Eduardo Toldrá, de la Orquesta Municipal de Barcelona. Pero no es desde tal ángulo desde el que se trae aquí el recuerdo de Ricardo Lamote, sino por su extensa, importante obra de compositor. Cabría citar, como títulos fundamentales, el "ballet" *Sueños*, las óperas *Magda*, *La flor* y, principalmente, *La cabeza del dragón*, que por sí sola justificaría su prestigio; *Niebla*, *Facecia*, *Enigmes*, *Sinfonía catalana* y *Tríptico de la piel de toro*, aparte páginas para voz, piano y transcripciones en las que hereda la maestría paterna, como en el estilo, dominador de la gran forma.

También de ese año es el barcelonés ARTURO MENÉNDEZ ALEIXANDRE, teórico de la música, crítico en activo, autor de un *Diccionario*, amén de compositor con una muy extensa relación de canciones, páginas bellas y sasonadas, que parte de 1917, con las *Ocho fábulas de Samaniego e Iriarte*.

Una última cita para otra figura de muy activa participación en la vida musical barcelonesa, ROSENDO LLATES, licenciado en Derecho, persona culta, autor de libros de poesías en catalán, de ensayos y trabajos de crítica musical, conferenciante, traductor y con algunas obras propias, entre las que abundan las canciones con base en sus mismos versos.

\* \* \*

Si avanzamos hasta 1902 nos hallaremos en la época de nacimiento, en Lérida, de JOSÉ MARÍA ROMA, que de niño perteneció a los Cantores de Montserrat. Alumno de Marshall, de Lambert y de Mas Serracant en piano, órgano y composición, fue el primer instrumento el vehículo de sus inclinaciones iniciales, pero pronto se vio tentado por la dirección de orquesta y la composición. Varias páginas sinfónicas, varias corales—en cabeza, *Brisas de la Maduresa*—, canciones múltiples, muchas de ellas instrumentadas por el propio autor, le confieren puesto entre los compositores catalanes, al tiempo que su prestigio como concertista de órgano es muy grande.

En 1903 nació en Barcelona JOAQUÍN SALVAT, muerto prematuramente, cuando podía muy bien augurársele una brillante carrera. Alumno en piano y composición de Buxó y de Morera, se especializó en el campo de la música de cámara. A él, aparte alguna canción, legó un bello cuarteto para instrumentos de cuerda.

Instrumentista, director de orquesta, compositor, GABRIEL RODÓ, nacido en Barcelona en 1904; solista muchos años en la orquesta del Liceo, director después en Canarias, con la Filarmónica de Las Palmas; en algún país americano, pedagogo siempre y artista muy sensible, es, aparte su tarea de transcriptor fecundo, el violoncello quien se beneficia fundamentalmente de su numen, con páginas a él dedicadas, aparte sinfonías, un quinteto, varias sonatas, una "suite". Diríamos que Rodó fue el ejemplo del profesional serio, formado, que en todos los campos supo lucir la verdad de su maestría y competencia.

JOAQUÍN SERRA, nacido en Barcelona en 1907, se incorpora a esta relación de compositores, sobre todo porque se trata de una de las figuras más sobresalientes en la composición de sardanas y obras para cobla y de las más decisivas en el impulso y dignificación de este conjunto, a cuyo favor realizó esfuerzos ímprobos. Su repertorio sardanístico es muy extenso. Cuando fallece, a los cincuenta años, deja también una *Suite pastoral*, *Variaciones para piano y orquesta*, la partitura del "ballet" *Inés de Castro* y algunas canciones.

De 1908, gerundense, nacido en Ribas de Fresser, JAIME PORTET; residente en Francia, donde ve editada su música, ha escrito *El*, poema para orquesta; *Tres danzas*, *Suite de ballet*, *Diez canciones populares españolas* y multitud de obras, en especial para voces mixtas.

El actual director del Conservatorio Superior de Música, JUAN PICH SANTASUSANA, director de orquesta, varios años titular de la Banda Municipal de Barcelona, nació en 1911; estudió en su ciudad violoncello y dirección de orquesta y amplió su formación en el Conservatorio de Ginebra, como discípulo de Blanca Selva y de Hermann Scherchen. Como compositor, un poema sinfónico se ve rodeado por un buen ramillete de canciones, muy variadas en el estilo; a veces popularista, otras personal y atendido a un lirismo romántico, sincero siempre, servido por un apoyo pianístico sensible y trabajado.

Un año más tarde nace en San Celoni, provincia de Barcelona, RAFAEL FERRER, que realizó en el Conservatorio estudios de muy variado carácter, desde los de armonía y composición a los de dirección de orquesta y violín. Aunque tendrá que ser citado como intérprete, podría serlo también por su múltiple labor organizadora, pedagógica y teórica. En Radio Nacional de España, como director musical en Televisión Española, como director de algún programa; en casas discográficas, en algún libro profesional, Ferrer ha mostrado siempre su rica gama de posibilidades, que tuvieron asimismo cumplido reflejo como compositor. Después de obtener el premio extraordinario del Conservatorio en 1950, ha estrenado muy distintas obras: el "ballet" *Romance de la fragua*, en Barcelona y Madrid; la fresca, seductora *Suite mediterránea* y un logrado *Concierto de violín*, al que lleva sus experiencias de intérprete conocedor. Autor de villancicos para coro mixto y coros de niños, con instrumentos de percusión; de las *Habaneras de la Costa Brava*, para coro mixto y conjunto instrumental; de *Canciones de corro*, para niños al unísono; de canciones, fondos e ilustraciones musicales y de la nueva versión de los *Bohemios*, de Amadeo Vives, duplicada su duración con fragmentos elaborados sobre música del maestro; con un incontable material de fondos musicales para cine, teatro y cuentos infantiles en discos, Ferrer podría ser el modelo de un profesional dotadísimo, incansable, que también circula por este paisaje de la composición con la solvencia y holgura de medios que pudiese reclamar el más exigente.

De muy distinto signo es la personalidad de MIGUEL QUEROL, nacido el mismo año que Ferrer, en Ulldecona, provincia de Tarragona. Estudioso de filosofía, humanidades y música, formando parte de la capilla musical de Montserrat; más tarde, doctor en Filosofía y Letras y con estudios musicales ampliados con Lamote de Grignon, es la

tarea musicológica la más importante y fecunda en su haber, como calificado miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto Español de Musicología, aparte profesar en la Universidad la disciplina de Historia de la Música. Querol es, además, al tiempo, compositor de muy rara calidad y una voz personal, original y sensible. Lo acredita en ciclos de canciones sobre textos de poetas catalanes, en armonizaciones felices, en páginas corales de gran ambición y empeño, entre las que destacan el oratorio *Començ de l'hiverns a Montserrat*; varios poemas... En fin, si hubiese de señalarse una obra representativa, ésta podría ser el *Cant espiritual*, modelo de escritura por el tratamiento de voces y el refinamiento armónico, en el juego equilibrado y preciso.

Querol, analista severo, primer crítico de su labor, sabe ofrecer su inspiración regida por un orden que impide todo extremo y luce una técnica digna del prestigio que en otros campos ha dado vía libre a su nombre.

De 1913 es JUAN COMELLAS, nacido en Barcelona. La producción es copiosa y abarca buen número de campos—la orquesta, el teatro, la música de cámara, el coro “a capella”, el piano, la canción...—. Su posición es autodidacta. El mismo afirma :

“Mi labor de destrucción e incredulidad es mi fuente continua”.

Tratándose de alguien tan personal, ¿qué mejor que seguir su propia voz?

“En todos los trabajos del catálogo que compone mi obra existen fórmulas, giros, ecos, música desvelada quizá por la poesía. Yo busco siempre mi sonido y a él voy directamente. Quizá con cierto don de músico y buena parte de sentido común, decidí no manchar más poesías, leyendo, en cambio, más para oír su sonido, apenas captado antes”.

De esta manera surgió su *Libro de sonidos*, testimonio sincero de una voluntad creadora no atendida jamás a fórmulas preestablecidas por otros.

Dos años más tarde que Juan Comellas nace CARLOS SURIÑACH, estudioso en los Conservatorios de Madrid y Barcelona, de Bonn más tarde, aparte ampliar su radio de acción en la dirección orquestal de la mano de Hugo Balzer. Suriñach reside ya desde hace muchos años en Norteamérica y ha conseguido un predicamento indudable. Su música se interpreta por todas las orquestas, muchas veces conducida por él mismo, y con un dominio evidente de la técnica y un agudo sentido en la instrumentación, ha sabido aunar esta maestría

con un instinto práctico, de mantenerse propicio a ofrecer al público lo que busca de tipismo y color en un músico español "que ejerce". Ha orquestado la *Iberia*, de Albéniz, algunos de cuyos números no habían sido trasladados por Arbós al campo sinfónico, y su labor se extiende al "ballet", la ópera—en Barcelona estrenó su *Mancebo que casó con mujer brava*—y el sinfonismo, con una relación presidida por la *Sinfonía passacaglia* y animada por la *Obertura flamenca*.

En el año anterior a Suriñach nació en Tarragona JAVIER GOLS, en donde habrá de dirigir el Orfeo Tarragoní, heredado de su padre. Cabe considerarlo artista malogrado, puesto que fallece en 1938, cuando todo auguraba un futuro musical envidiable, que en la composición anunciaban sus *Tres preludios rurales*, para piano y orquesta; una *Suite* para piano, alguna canción y un *Quinteto*.

LUPE SELLÉS, nacida en 1916, violoncellista como su esposo, Gabriel Rodó, con el que estudió el instrumento y se forjó en la disciplina de la composición; profesora como él en Las Palmas y Centroamérica, recobrada para la profesión interpretativa, es autora de algunas canciones, con textos religiosos y profanos, de trazo suelto y feliz andadura.

De 1916 es el barcelonés MIGUEL ASÍNS ARBÓ, cuya filiación artística es netamente valenciana, ya que desde los cuatro años hasta su traslado profesional a Madrid, en misiones de director de banda castrense, reside sin interrupción en la ciudad del Turia. Estudia en el Conservatorio con el maestro Palau. Se halla en posesión de múltiples galardones y premios. Pertenece al Cuerpo de Directores de Músicas Militares. Cultiva con especial atención, sin abandonar la sinfónica, la música cinematográfica. Un *Concierto* para piano y orquesta, el poema sinfónico *Alvargonzález*, un *Cuarteto*, *Dos melodías levantinas*, *Seis canciones españolas*, con texto de Machado—premiadas—, constituyen su fundamental producción.

JOSÉ MARÍA LLORENS, nacido en 1918 en Sabadell, se ciñe como compositor al campo del *lied* y la canción de concierto, al tiempo que cultiva la pedagogía pianística, luego de ser él mismo intérprete desde el teclado. Es considerable, por el número y calidad, su obra vocal.

Cerramos el recorrido con un nombre que bien podría encabezar, por conexiones profesionales y afectivas, el apartado que se ocupa de los compositores que producen a partir de 1950: con el de MANUEL VALLS, nacido en Badalona en 1920 y que, al tiempo que cursaba estudios universitarios, los realizó musicales en el Conservatorio del Liceo, ampliándolos, como compositor, en las orientaciones del padre Donostia. Valls ocupa hoy un puesto muy destacado y relevante, por-



que a su labor creadora se deben unir las de musicólogo y crítico, no sólo en publicaciones y emisoras, sino en el trabajo sustancioso de libros que constituyen la mejor documentación sobre el acontecer musical, sobre todo en lo que atañe a su región y después de Manuel de Falla, en período analizado con sereno juicio y conocimiento seguro. Es en 1943 cuando aparece la primera de sus canciones, *Estatua*, con texto de Juan Perucho. En 1946, la primera producción no vocal de cierta importancia: una *Tocata* para piano, instrumento que recibe el legado de una *Sonata*. En el mundo de la canción, su musa ilumina los versos de Perucho, Espriu, Machado, Garcés... En lo instrumental y escénico tendrían que recordarse el *Tema y variaciones a la memoria de Bela Bartok*, para oboe, fagot y orquesta de cuerda; el *Trio*, para flauta, violoncello y piano; un *Salmo penitencial*, para dos solistas, violín y piano; *Tres invenciones*, la ópera de cabaret *Cal. 33-33 o el Buen Samaritano* y un *Concierto para guitarra*.

Valls fue uno de los creadores del Círculo Manuel de Falla. Siempre se ha caracterizado por un concepto ecuánime, equilibrado, que le permite sostener la relación con promociones musicales muy diversas y ser el mejor puente para el recuerdo que se debe a las más jóvenes.

\* \* \*

Completamos el recorrido por el paisaje musical del este de nuestro país con referencias y datos sobre compositores no catalanes.

El primer nombre que surge en el recuento es el de SALVADOR GINER, que nace en 1832 en Valencia, donde muere en 1911. Algunas de sus composiciones—tal una misa—fueron compuestas a los dieciocho años; otras—en cabeza una ópera, *El soñador*—pertenecen ya al siglo que nos ocupa. Residente unos años en Madrid, profesor de composición en el Conservatorio de su ciudad natal, sus campos de creación más frecuentados fueron la música sagrada, los himnos y algunos poemas sinfónicos, orquestales y para banda, con base en cantos populares. Si el éxito de mayor envergadura se produjo en 1871 con la cantata *La feria de Valencia*, los poemas *Una nit d'albaes* y *Es chopá hasta la Momao*, el pasodoble *L'entrá de la murta*, hablan ya, desde sus mismos títulos, de una conexión permanente inspiradora con el mundo regional.

En Castellón de la Plana, concretamente en Villarreal, nació FRANCISCO TÁRREGA, cuya existencia llegó a su término, en 1909, en Barcelona. Figura de primerísimo relieve como guitarrista y compositor para su instrumento, revalorizó los matices y posibilidades de la gui-

tarra y la dotó de un repertorio vasto. He aquí un caso en el que la personalidad del concertista y del compositor van estrechamente unidas. Preludios, estudios, mazurcas, gavotas, minuettos, danzas, caprichos y variaciones, la mayoría de ellas nacidas con anterioridad al comienzo del siglo XX, han sido en éste alimento de muchos programas de continuadores de Tárrega, y, en concepto de tal, era justa la evocación exaltada en concursos que ahora se celebran organizados en su patria chica.

Mucho más ligado al acontecer musical de España, EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI, nacido en Valencia el año 1875 y fallecido cuando faltaban muy pocos años para que nos dispusiésemos a celebrar el centenario, fue uno de los discípulos más calificados, sensibles y laboriosos de Felipe Pedrell. Doctor en Derecho, persona de extensa cultura, autor de libros y publicaciones múltiples, apenas podríamos encontrar parcela musical no animada por su talento. Fue, durante más de medio siglo, crítico musical bondadoso y sapiente; divulgador, en conferencias y publicaciones de todos los tipos, de temas musicales; apóstol del wagnerismo, profesor de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Valencia, cuyo conjunto instrumental dirigió, al tiempo que creaba y dirigía uno de cámara. Como compositor fue un verdadero ejemplo de lealtad estética a la región de origen y su música popular, e inculcó estos amores en discípulos muy relevantes, desde Manuel Palau a José Iturbi, para destacar dos ilustres ejemplos de distintas zonas musicales. Menos conocidas que sería deseable, las obras de López Chavarri corresponden a diversas parcelas: desde la vocal, animada con canciones originales y armonizaciones; con *Cantigas de Alfonso el Sabio*, por él armonizadas y con melodías propias de un lirismo efusivo y tierno; desde los fragmentos para piano a los múltiples con destino a coros, mixtos o de voces blancas; sin olvidar las *Acuarelas valencianas*, su fruto instrumental más conocido y que constituye fiel exponente de una Musa muy sincera, amable y, si lejos de lo trascendente, jugosa, fresca y fluida. López Chavarri es de esas figuras que llegan, por los años, por la dedicación, por el ejemplo, a convertirse en patriarcales e irremplazables en su ambiente. En posesión de buen número de condecoraciones y destinatario de premios, ahora se ha instituido en Valencia uno que lleva su nombre y perpetúa de esa forma el debido recuerdo al hombre y al artista.

Una cita, ceñida y cordial, para JOSÉ PADILLA, nacido en Almería el año 1889 y muerto en Madrid ya en 1960. Musa fresca, ligera, la suya, que dio relieve y empaque a canciones tan difundidas como *Valencia*, *El relicario*, *Estudiantina portuguesa*; a operetas y comedias

musicales que sólo de manera tangencial pueden consignarse en este libro, que no debe olvidar la referencia sobre ANTONIO PÉREZ MOYA, que bien pudo incluirse en el bloque de Cataluña, por cuanto, si nacido en 1884 en Valencia, fue en aquella región donde sostuvo un más permanente trabajo profesional. Organista y maestro de la Escolanía de Nuestra Señora de la Merced, con Luis Millet, sucedió al "mestre" no ya sólo en la "capilla", como director, sino en lo que se refiere al sostenimiento de sus credos corales, al frente de orfeones, en cabeza el de Sans y de la Schola Cantorum Universitaria, de Barcelona. Fue su propio trabajo el que dictó la composición de páginas religiosas, sardanas y multitud de piezas armonizadas para coro—*La pastoreta, Sant Josep i Sant Joan, Els fradins de Sant Boi, La mal maridada...*—, modelo de adecuación al vehículo. También compuso alguna canción de concierto, en su mayoría con base de origen popular.

Y ya que se habla de un músico de particular dedicación a la obra coral, artista de origen levantino que se liga profesionalmente a otra región, las mismas circunstancias pueden señalarse para RAFAEL BENEDITO, nacido en Valencia el año 1888 y trasladado a Madrid, en donde realizó su máxima y más meritoria labor. Creó, con grandes esfuerzos y en época difícil, la Masa Coral de Madrid, con la que fue piloto de empeños ambiciosos; animó el nacimiento de coros universitarios y fue mentor decisivo, impulsor solvente y apasionado de las actividades corales de la Sección Femenina. Tanto en ese aspecto como en sus campañas pedagógicas, realizó una gran labor didáctica. El aspecto creacional puede registrarse no sólo por la adecuación, traducción y popularización de *lieder* universales, sino por la armonización y revisión de cantos populares. A esos efectos, sus colecciones, *Pueblo, Raza, Natura* y otras, son ejemplo muy feliz de una tarea de mérito. Fue autor también de alguna canción. Pero es en los ciclos corales—en los ya citados; en *Nacimiento*, grupo navideño para voces blancas; en *Belén, Nochebuena*, las colecciones de villancicos populares y extranjeros—en donde cobra envergadura la personalidad de un artista empeñado en un trabajo cultivado con idealismo y generosidad.

Es también lo coral, en buena parte, el patrimonio más relevante en BALTASAR SAMPER, nacido en Palma de Mallorca el año 1888 y con residencia en Barcelona desde 1907. Discípulo de Enrique Granados, profesor de piano en su academia, alumno en la armonía y la composición de Felipe Pedrell, es proverbial su desvelo en la busca y la popularización de melodías arrancadas en el folklore más puro. La notación del balear, bello recuerdo a su origen, y el *Cancionero popular de Cataluña* le valieron notoriedad, que también alcanzó como

crítico. Fijó su residencia en Centroamérica a partir de nuestra guerra. En su producción original puede advertirse también ese amor encariñado a la temática popular. Así, en las *Dos suites de cançons y dances de la illa de Mallorca*, para orquesta, y en las *Danzas mallorquinas*, para piano.

Y nunca más oportuna la referencia sobre JUAN MARÍA THOMAS, en todos los aspectos. Porque este sacerdote músico nació en Palma de Mallorca en 1896 y en ella falleció, después de viajar y formarse ampliamente como especialista en la música coral y la de órgano, sin desdeñar una parcela mimada en la ofrenda múltiple y sensible: la canción de concierto, a la que ofrece tan bellas muestras como *L'Intim recer*, las *Canciones españolas de instrumentos*, la *Partita Eucharística* y bastantes melodías y piezas sueltas. Thomas impulsó en su isla creaciones de altura como la Asociación Bach, el Comité pro Chopin en Mallorca y principalmente la Capella Clásica, dirigida con un celo y sensibilidad extraordinarios, con un rigor selectivo y preparatorio grandes y con resultados un tiempo brillantes. Por fin, habríamos de resaltar el rango del publicista y escritor, a quien se deben obras tan personales como *Manuel de Falla en la isla*, de interés grande.

Si Thomas ciñó en gran parte su vida a la isla de nacimiento, JOSÉ MORENO GANS, natural de la provincia de Valencia, de Algemesí, en donde ve la luz el año 1897, se traslada pronto a Madrid, estudia en su Conservatorio de la mano de Conrado del Campo y comienza la publicación de obras. El primer premio se alcanza con las *Pinceladas goyescas*, en 1928. Una beca de la Fundación Conde de Cartagena le permite ampliar estudios en el extranjero. En su producción, no corta y muy variada, resaltan, aparte obras vocales, una *Sonata* pianística, una *Sinfonía*, un *Concierto para piano y orquesta*, otro "para cello y orquesta" y varias aportaciones en el campo de la música de cámara.

También levantino, RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT, nacido en Alicante el año 1902 y también residente en Madrid. Fue discípulo de Oscar Esplá y recibió consejos de Manuel de Falla. Compositor invidente, por raro contraste, su música tiene un perfume lírico, un colorido que habla siempre de la región de origen, sin perjuicio de que se acusen, asimismo, influjos de la Mancha, en algunos de cuyos pueblos residió varios años. Poseedor de varios premios, finalista en concursos internacionales, el catálogo de Rafael Rodríguez Albert es muy extenso y son muchas sus obras editadas. De su producción orquestal consigue popularidad y estimación generales el *Homenaje a Chapí*, un bello preludio escénico. Son muchas las canciones para voz, aparte

cuatro con guitarra, instrumento al que dedica *Introducción, recitado y marcha*. También es rico el grupo de páginas pianísticas, y en música de cámara se animan los distintos campos—desde la pequeña orquesta hasta el dúo violín y piano—con obras diversas, entre las que figuran un quinteto con clarinete e instrumentos de cuerda y varios cuartetos. Conferenciante, pianista, pedagogo en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid, Rodríguez Albert es un vivo ejemplo de artista que no limita sus actividades, aun a pesar de la dificultad acrecida que para ellas pueda tener y que las anima con una voz propia, en cuyo tratamiento armónico y orquestal podrían advertirse los ecos de los encuentros con Honegger, Milhaud y Poulenc, en ocasión de su estancia en París. En los tiempos de residencia en Granada, anteriores a la definitiva conexión a Madrid, Rodríguez Albert escribe una estampa andaluza, *Homenaje a Falla*, y *Nueve preludios*, que aparecen muy destacados en su bloque pianístico.

Es de 1905 RICARDO OLMOS, valenciano que estudia con Manuel Palau y amplía conocimientos con Koechlin y Renaudin, ya en París. La pedagogía y la composición de canciones y obras pianísticas suponen la parte más nutrida y calificada en su labor.

La de VICENTE ASENCIO, nacido en Valencia el año 1903, recibe base formativa en las enseñanzas de composición recibidas en la Escuela Municipal de Barcelona, de la mano de Enrique Morera. Consejos posteriores de Joaquín Turina, cursos en París, devociones por la obra de Manuel de Falla completan su personalidad, que tiene en las misiones de profesorado, ejercido en su patria chica, el mejor complemento. En su labor de creación se observa un triple, deliberado influjo: el de la propia región, el que recibe de Manuel de Falla y el de Claudio Debussy, cuya obra, dado su interés por el tacto y el refinamiento armónicos, analiza y estudia con fruición.

Un "ballet" que lleva por título *La casada infiel*, el *Llanto por Manuel de Falla*, la *Elegía* a este músico, el *Preludio a la Dama de Elche*, un *Concierto para violín y piano*, varias canciones—la más bella, *O neno preguntaba*, con texto galaico de Celso Emilio Ferreiro—, ofrecen ejemplos de su variada producción, cuya última obra guitarrística fue estrenada con éxito por Narciso Yepes en recientes salidas públicas.

Nacida en Castellón el año 1918, citamos seguidamente a MATILDE SALVADOR, no sólo por tratarse de la esposa de Vicente Asencio, sino porque fue él su mentor en el piano y la composición. Se trata no ya de la compositora más fecunda entre las españolas que se dedican de forma principal a la canción de concierto y el *lied*, sino de una de las figuras más relevantes de esta especialidad, sin perjuicio de

haber cultivado con fortuna otras, como la ópera, *La filla del rey Barbut* y los "ballets" *El segoviano esquivo*, *Sortilegio de la luna*, *Retablo de Navidad*; pero son sus canciones, con un total de cerca de cincuenta, ya sobre textos castellanos, ya con poesías valencianas, las que determinan su rango en el panorama de la música española. Imposible un recuento. Con voluntad de orientación y ejemplo, recordáramos, en funciones de punto de partida, el ciclo *Alba lírica*, de los años 36 a 39; las *Canciones de nana y desvelo*, el *Homenaje a la poesía femenina de América*, las *Arietas de primavera*, las *Canciones infantiles*, ciclos populares...

No es la primera vez que se recogen las manifestaciones de Florent Schmitt sobre las melodías vocales de Matilde Salvador: "Personalmente, las encuentro en extremo originales, admirablemente hechas y de un sentimiento profundo y comunicativo". Ella, por su parte, resume: "Pretendo respetar exacta y minuciosamente la expresión del texto, dentro de una línea sobria y natural". Matilde Salvador sigue fiel a conceptos tonales y tiene un horror palpable al tónico. Hay en ella cierta proximidad a la estética francesa, mayor que al germanismo imperante un tiempo. Páginas como la *Canción de vela*, con versos de Lope de Vega; *La señora luna*, la gallega *Eu en ti!*, bastarían para imponer su presencia en el paisaje musical español de la que es figura positiva.

Algunos nombres más, para concluir: JAIME MÁS PORCEL, nacido en Palma, en 1909; alumno de Tragó, de Cortot, concertista de piano, pedagogo en el Instituto Musical Oscar Esplá, de Alicante, ha probado con buen pulso cualidades de compositor en algunas obras orquestales, la *Cantata luliana*, para orquesta, coros, solistas; ciclos de *lieder* y canciones amorosas; la ópera *El castell de irás y no tornarás*, fragmentos pianísticos y transcripciones de obras de Juan Sebastián Bach.

JOSÉ BÁGUENA nació un año más tarde en Valencia; es miembro del Instituto valenciano de Musicología, realizador de transcripciones polifónicas de maestros de capilla del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia—Gomis, Ginés Pérez, etc.—. Cuando escribe con voz original, lo hace para orquesta, a veces con presencia de solista. Busca a menudo la inspiración en antiguas leyendas clásicas, sobre textos religiosos o profanos. Aparte un ciclo de *lieder*, merece mención su bloque de ilustraciones musicales para orquesta y coro, con destino a la obra *San Ignacio de Loyola*, de Gil Albers y Celedonio Rodríguez. También, más implicadas en ciertas inquietudes renovadoras, la *Miscro suite para un ballet moderno*, de 1959, y una *Sinfonía*, de 1965.

FRANCISCO LLÁCER PLÁ, que nace en 1918, también valenciano, distingue entre música como sentimiento, que rechaza, y como sensibilidad intelectual, que acepta. Director de coral, crítico y conferenciante, son sus obras más representativas *Nou cançons per a la intimitat*, para tenor, soprano, bajo, clarinete, flauta, fagot y piano; *Invencción*, para seis instrumentos—tríos de cuerda y de viento—, obra muy abstracta, e *Intercomunicaciones*, quizá su partitura de mayor modernidad.

Nacido tres años antes, en 1915, el valenciano ROBERTO PLÁ cierra este grupo de compositores. Alumno del Conservatorio madrileño—García de la Parra, Calés, Conrado del Campo...—, estudió piano, armonía y composición. Catedrático en el Centro citado, subdirector ahora de la Escuela Superior de Canto, fundó y fue director de los Coros del SEU; jefe, dos lustros, de programas musicales de Radio Nacional de España, director musical de "Hispavox", fomentador de sus publicaciones musicales de altura, creador de los Coros de Radio Nacional de España, en formación de cámara; director hoy de los de la Escuela Superior de Canto, en el apartado polifónico de sus amores. Especialista en la música antigua española, arregló multitud de canciones antiguas, muchos años en colaboración con don Ramón y don Gonzalo Menéndez Pidal, en el extenso ciclo *El idioma y la tradición*. Ha revisado canciones de los diversos *Cancioneros* y escrito páginas para coro—*Salmo, Pater noster, Oración sin palabras, Misa de Nuestra Señora*—, de orquesta de cámara—*Cinco danzas del siglo XVI*—y canciones de concierto. En todo ha lucido siempre un refinamiento y pulcritud consustanciales.

## MUSICOS DEL NORTE

### JOSE MARIA USANDIZAGA

Dos fechas—1887-1915—marcan el breve plazo vital concedido por la Providencia a José María Usandizaga. Veintisiete años, por lo general, no son sino momento de arranque en la actividad creadora, de primeros pasos, de vacilantes intentos iniciales. Para José María Usandizaga, desarbolado por una enfermedad cruel, no habían de llegar las ocasiones de otros que se anunciaban trascendentes para la música española. Quizás en toda la historia nacional de nuestro arte no se dé otra figura en esta situación, si nos olvidamos de Juan Crisóstomo de Arriaga, muerto muy joven también y con calidades altísimas de creación. Sobre Arriaga se ha dicho, más de una vez, que

nos hallábamos ante el músico más importante en ciernes del XIX español y no han faltado quienes, ante sus cuartetos, su sinfonía o sus *Esclavos felices* lo equiparaban a Mozart y lo calificaban así con el aditamento de “español” que centraba su condición artístico-nacional. Bien. Puede ser atrevido afirmarlo, y de ninguna forma quiere desconocer la extraordinaria calidad de ese artista; pero su obra no acusa valores de renovación, sino de inspiración por caminos ya conocidos; y la de Usandizaga, en el paisaje lírico del primer cuarto de siglo en nuestro país, sí viene a constituir un empeño ambicioso, distinto y de un rango sólo comparable a la entidad dramática de los pentagramas. Recuérdese, a ese respecto, el clima de expectación en torno al estreno, en 1915, de *Las golondrinas*, interpretada por Luisa Vela y Emilio Sagi Barba en el Price madrileño, y cómo son los propios músicos que asisten quienes destacan la importantísima personalidad del colega, con Amadeo Vives, ya triunfador a la sazón, muy en cabeza de quienes suscriben juicios laudatorios.

Desde los cinco años se manifestó la vocación musical de Usandizaga, que en un pequeño piano de juguete repetía, repentizándolas, obras que acababa de escuchar a la Banda Municipal de la capital donostiarra. Fue niño prodigio, porque antes de cumplir los diez años fue presentado por su maestro, Germán Cendoya, ante el público del Palacio de Bellas Artes; pero podríamos decir que Usandizaga se nos ofrece en los antípodas de lo que tenemos por clisé de los precoces “monstruos” del alarde en la ejecución mecanicista, que repiten lo aprendido como papagayos.

Después de la salida, un famoso músico donostiarra, Beltrán Pagola, es quien se encarga de instruirle en el piano y la armonía. No hay duda: todas las voces coinciden al señalar la excepcionalidad del músico en ciernes, que sufre varias pruebas, siempre con los más satisfactorios resultados, y es, ante la unánime opinión propicia, enviado por su familia hasta París, en donde trabaja, después de ingresar por indicación del pianista Planté en la Schola Cantorum, a los catorce años. No es cosa de citar a todos los maestros, pero sí de recordar, por esenciales y decisivas, las enseñanzas recibidas del insigne Vincent d'Indy en la composición, que permiten coronar los estudios con un primer premio conquistado a los dieciocho años.

El camino de la composición está abierto ya, con marchamo oficial de la máxima brillantez. El de los premios, asimismo, porque Usandizaga comienza a presentarse en concursos de distintas fiestas, y los alcanza, siempre primerísimos, en San Sebastián, Elgóibar, Eibar y Hernani, entre los años 1906 y 1909.



Es al año siguiente cuando, en el teatro bilbaíno de los Campos Elíseos y en el sucesivo curso en el Teatro Circo de San Sebastián, se produce el deslumbramiento que por fuerza ha de causar la pastoral lírica en tres actos, con letra en vasco de José Power, *Mendi-Mendiyan*. Deslumbramiento por partida doble, diríamos que absoluto y relativo. Porque es raro que a los veinte y muy pocos años se pueda escribir una obra de tal envergadura y porque ese rango existiría aun sin el considerando de la edad del autor y de tratarse de la primera obra escénica. Es bueno el momento para decir que sólo en un país como el nuestro, carente de teatro lírico nacional, puede explicarse el casi absoluto desconocimiento en que los aficionados se hallan con respecto a *Mendi-Mendiyan*. No es razón alguna el empleo del vasco, y menos cuando en nuestras latitudes no se estila brindar las obras en traducciones al castellano; por lo que, si seguimos sin rechistar libretos en alemán o ruso, no hay motivo de no admitir el de *Mendi-Mendiyan*, que tampoco es peor que muchos avalados por la fuerza de su partitura. En esta obra, la de Usandizaga es mucho más que el logro feliz de un buen melodista: es el fruto de un artista con cosas personales que decir, alientos para decirlas con gran fuerza lírica y un léxico instrumental de primer orden, que culmina en páginas como la *Fiesta de Romería*, que no puede entenderse, cuando ahora disfrutamos de orquestas que ven unidos coros fijos a sus dispositivos instrumentales, cómo, al menos, no se interpreta en los conciertos sinfónicos.

Años más tarde, en 1913, en ocasión del estreno de un *Himno* del que es autor, la ciudad de San Sebastián le concede la medalla de oro del centenario de su liberación.

Con todo, la consagración definitiva, el gran éxito a escala nacional, se produce en 1915, con *Las golondrinas*. Usandizaga, que había leído el *Teatro de ensueño*, de Gregorio Martínez Sierra, solicitó de su autor permiso para la adaptación, como drama lírico, de *Las golondrinas*. El trabajo, el extraordinario y ambicioso trabajo, se realizó en sólo tres meses. El músico había escrito una zarzuela—después, no fue difícil para su hermano Ramón convertirla en ópera—, pero una zarzuela grande, tensa, vibrante y de los más altos vuelos. En vez de seguir el cómodo camino de un melodismo fácil, Usandizaga elabora su partitura con temas que guardan conexión entre sí, los desarrolla, sirve con ellos a las situaciones y al drama que viven los personajes y subraya con extraordinario acierto en la orquesta el mundo que discurre en la escena: el de unos titiriteros ambulantes, a los que ha de llegar la tragedia, por culpa del amor, de los celos. Quedan reflejados de mano maestra los distintos “tipos”: de Lina,

de Puck, de Cecilia. Abundan las transiciones líricas y dramáticas, los momentos de “climax” los subrayados tensos. No falta el coro elaborado con maestría, y, en el centro de la obra, una pantomima, que descubre el dominio contrapuntista del autor, merece salvar los confines de la escena e incorporarse a otros mundos: del *ballet*, del estrado sinfónico. Usandizaga impone, en una sola noche, su nombre de artista en triunfo. Tiene veintisiete años y todo parece sonreírle. Todo menos la salud, que no cuida, porque, impulsado por el gran triunfo, se empeña en acometer la composición de una obra nueva, también con libro de Martínez Sierra, la ópera *La llama*, en la que trabaja con ilusión e intensidad hasta su fallecimiento, sin llegar a concluirla, aunque sí a punto de una terminación realizada después con maestría por su hermano Ramón, del que inmediatamente se hablará.

El mismo año de su triunfo con *Las golondrinas*, el 5 de octubre de 1915, fallece en San Sebastián Jose María Usandizaga. Son pocas sus obras contabilizables, aunque sí cabe recordar un bello cuarteto de cuerda, la obertura *Hassan y Melilan*; alguna pieza de piano, de órgano; pero son las tres páginas teatrales aquellas que justifican la primacía en el recuerdo y la catalogación. Usandizaga, de haber tenido una existencia de más normal plazo, habría sido el gran, el extraordinario músico teatral de España, el mayor impulsor de su lirismo de altura, incluso un espolique en la lucha contra la crisis del género. Como tantas veces, no cabe sino lamentar la pérdida y ampararse en lo ya legado, merecedor del más cálido, fervoroso aplauso.

Lo merece, asimismo, la actitud de RAMÓN USANDIZAGA, él mismo buen músico, pedagogo—muchos años director del Conservatorio donostiarra—, director de orquesta, autor sensible, que, por modestia sostenida, habría gustado de verse unido ahora en la evocación al recuerdo de su hermano, del que fue primer admirador, servidor abnegado, continuador brillante. Respetemos su ejemplar humildad:

“Mi labor en la música se puede decir que viene derivada de haberme hecho cargo de la herencia musical de las obras de mi hermano, y así son mías la versión para ópera del drama lírico *Las golondrinas*, que en la versión de mi hermano tenía escenas de recitado hablado; la conclusión de lo que con carácter accidental dejó sin terminar en *La llama* y los trabajos de transcripciones o conclusiones en obras suyas incompletas”.

Añadamos—insistamos en ello—que la calidad de la tarea es digna de aquello a lo que sirve con tan fraternal dedicación. Ramón

Usandizaga, ya desaparecido también, merece, por ello, nuestro reconocimiento más sincero y es digno titular de un apellido básico en la música española de la primera parte del siglo xx.

### *JESUS GURIDI*

Nació en Vitoria, el 25 de agosto de 1886, y su cariño por la tierra natal fue grande; pero hay otras ciudades: Bilbao, tantos años fondo para sus tiernas etapas infantiles; San Sebastián, visitado en multitud de estíos, y Madrid, residencia de los últimos lustros, que se disputan la filiación de Jesús Guridi, que al desaparecer, en 1961, deja escrito un bello capítulo de profesionalidad y amor musicales.

Con un bisabuelo, Nicolás Ledesma, compositor, organista, quiere el destino que Jesús continúe fundamentalmente por esas mismas sendas, no excluyentes de otras actividades, siempre, eso sí, de signo musical.

Santuario bilbaíno de la época, en los finales del XIX, el famoso "cuartito", de los Cortázar, los Arisqueta, los Alaña, los firmes puntales del culto a la música. El ambiente de la capital vizcaína es del todo propicio para quien la exalta y se convierte en su acólito. Tiene once años Guridi cuando ya hace la primera demostración. Los fieles del "cuartito" conocen sus "cosas", sus "Morceaux" y se pronuncian abiertamente a favor de la calidad incipiente del músico, al que, ya en pleno declive su vida, muy próxima la fecha del definitivo adiós, rinden los nuevos aficionados de la ABAO, herederos, con los "filarmonicos", de la mejor tradición, el más entrañable de los homenajes, encendido en la organización cálida, filial de un sacerdote, Pablo Bilbao, posiblemente el mejor amigo de Guridi y su más rendido admirador.

No es difícil seguir la vida del artista. Entre otras cosas, porque el camino es lineal, sin paisajes turbios, sin derroteros objetivos: que nació músico y a tal condición se orienta desde siempre, sin ni aun desmayos en los instantes anteriores a la muerte, cuando buscaba en su piano, horizonte incalculable de experimentación, de felicidad al lograr la melodía bella, el detalle armónico soñado, el clima sonoro presentado con fuerza en el interior.

Pronto, muy pronto, quedará subrayada la calidad de Jesús Guridi. Ya en 1902 es premio de unos juegos florales. En 1904 serán estimados sin disidencias sus méritos en París, corazón entonces de la vida musical europea. Conoce por entonces a un vasco ilustre y malogrado, José María Usandizaga, y sabe de sus altísimas ambiciones teatrales; se familiariza con el impresionismo y admira la sensibilidad de unos

pentagramas de los que parece nacer la atmósfera ideal, a través de las armonías, de los timbres más sutiles y refinados. Al tiempo, se adentra en los estudios sólidos, que profesa en la Schola Cantorum, de la mano, siempre solícita y magistral, de Vincent d'Indy. También analiza con fruición, con arrobos ante la envergadura de la obra y los mil detalles acreditativos de genialidad, los dramas líricos de Ricardo Wagner. El, tan poco nomadista, viajará hasta Bélgica, hasta Munich, para ampliar conocimientos como organista, como compositor.

Vendrá después la etapa bilbaína más activa; aquella que deja permanente huella. Conservamos programas de Guridi en la Sociedad Filarmónica, en un modo de espaldarazo concedido al artista, ya con méritos que justifican la devoción de quienes se consideran muy unidos a él. Será organista de la basílica de Santiago y en su tarea prestará toda la devoción a los grandes, en relación presidida por Juan Sebastián Bach, por César Franck, pero sin que él mismo deje de contribuir con su propia musa. Al mismo tiempo, como director de la Sociedad Coral, logra momentos decisivos en la vida de este conjunto, de gloriosa historia, y escribe para ella buen número de páginas aún hoy modelo de maestría constructiva y de feliz armonización de cantos muy entroncados en el pueblo. Visita Madrid, en traslados que habrán de repetirse muchas veces, que habrán de ligarle, al fin, a la capital de España, por deberes insoslayables de catedrático en el Conservatorio, del que llegará a ser director.

Es de entonces de cuando nos viene el personal conocimiento y la estimación más firme del músico, de la persona. Guridi, siempre respetuoso, atento, sensible a cualquier halago, tímido, ingenuamente gozoso con el éxito, un punto despistado y un mucho cortés, será uno de los más asiduos y constantes testigos del acontecer musical; un poco asombrado, sin duda, de los cauces que sigue, fuera de los, para él, principios inalterables; curioso y siempre modesto al justificar la limitación de sus comprensiones en motivos de pertenecer a otras épocas, cuando siempre fue su característica la de no estancarse y renovar medios con insaciable afán.

La verdad es que, acostumbrados a ver a Guridi con asiduidad, quizá no analizábamos su envergadura de compositor y la gran talla de artista, impermeable a consignas de bohemia, como a cualquier actitud petulante, jactanciosa. ¡Cuántas veces, en San Manuel y San Benito, en la iglesia del Espíritu Santo, pudimos oír sus magníficas versiones, sus improvisaciones al órgano, el instrumento de sus amores, dominado más cada vez por el ininterrumpido cultivo! ¡Y cuán-

tas no supimos de su eficacia pedagógica, en unas cátedras llevadas con celo puntual y con autoridad difícilmente superable!

Por encima de todo, el compositor. Música religiosa y de órgano: misas, motetes... En la bilbaína parroquia de Santiago siempre se emplea su *Rosario de Nochebuena*; en celebraciones y jornadas solemnes no faltan los fondos musicales de Guridi, que tantas páginas legó también al órgano, en relación que podría presidirse por el *Tríptico del Buen Pastor*. La verdad es que, en la parcela del teclado, es la del órgano la contribución de importancia, muy superior a la pianística, en donde no faltan algunas muestras como las juveniles *Piezas fáciles* o la danza de *La carrasquilla*, glosa de los felices versos de don Víctor Espinós, crítico amigo e insigne.

Tampoco es el violín, salvo en algún breve fragmento, como la *Elegía*, vehículo predilecto. Sí, en cambio, lo resulta, como antes se dijo, el coro. De los muchos ejemplos destacables, aparte los *Cantos populares vascos*, uno hay de trascendida emoción y muy representativo: *Así cantan los niños*, un delicioso tríptico de páginas para voces infantiles, con apoyo de orquesta, que por sí solas valdrían un lugar relevante al autor. Juegos, alegrías, dolores que pronto desaparecen para los chicos, que han de suspender sus juegos porque ven cómo entierran a uno de ellos y quedan para siempre con un tinte muy tierno de melancolía al evocarlo. Fruto feliz de un gran artista más que nunca humano y sensible.

Lo popular, en fin, siempre muy presente en Guridi: cuando se decide a tratarlo, sometido a su armonización, y cuando sirve de espiritual referencia. Cuando escribe las hermosas y siempre seleccionadas *Seis canciones castellanas* y cuando se enfrenta con la gran forma en los cuartetos. En éstos hay, aparte la solidez del trabajo temático, del juego contrapuntista y armónico, una escapada, consciente o no, al motivo folklórico, sobre todo al clima de danza, con melodía que habla en lenguaje nacional inconfundible. En las canciones, Guridi luce un tacto exquisito, logra contrastes, realza melodías y alcanza climas de armonización espléndidos, como en *No quiero tus avellanas*, digna de codearse por la pureza sin énfasis con la *Nana* de Falla. Eso, la gracia de la acentuación en esa preciosa jota que encierra, *Cómo quieres que adivine*, marcan, quizá, los puntos más altos de la serie, a cuyo recuerdo cabe sumar el de una hermosa canción galaica, *Todol'os días*, que me está dedicada.

Un músico de tan rico bagaje como Guridi había de ser, por fuerza, cultivador del sinfonismo. *Una aventura de Don Quijote* muestra ya su dominio, en 1915. La *Leyenda vasca*, en 1925; las *Diez melodías vascas*, en 1941; la *Sinfonía pirenaica*, en 1946; la *Fantasia de Walt*

*Disney*, premio Oscar Esplá, en 1956, son testimonios inatacables de esa clase creadora. ¿Preferencias? Si la *Sinfonía* es el fruto más ambicioso, un poco heredera de los manes de Ricardo Strauss, las *Melodías vascas* son la más sazónada, maravillosa demostración de servicio a lo popular trasplantado a la orquesta, en brillantísimas instrumentaciones, ricas en contrastes, abundosas en efectos, sin que el sello de origen se limite. Páginas como la *Amorosa*, que cantan los violoncellos, tienen valor de permanencia entre el más bello repertorio de música española.

El cine también, porque Guridi, por una parte, no deja de ser hombre de su tiempo y se ve impulsado, por otra, con motivaciones profesionales y de subsistencia.

El cine... y el teatro. Guridi fue un músico nato, ideal para estas misiones líricas. Fue una víctima cierta de las circunstancias tristemente peculiares de un país sin coliseo nacional de la ópera y en situación de marcada crisis por lo que atañe a la zarzuela. Comenzó por escribir óperas, tales como *Mirentxu* y *Amaya*, sobre todo ésta, y siguió con la zarzuela, con títulos de tanto relieve como *El caserío* y *La Meiga*. No faltó el retablo escénico, tipo *Peñamariana*, y hasta la comedia musical, en *La condesa de la aguja y el dedal*. Pero el terreno firme de Guridi podríamos, habríamos de encontrarlo en el género lírico de altura, llámese ópera o zarzuela: siga las sendas wagnerianas, como en *Amaya*, o *Los vascos en el siglo XIII*, libro de José María Arroitia Jáuregui, o, para dar más realce al nacionalismo que en esa partitura ya se advierte firme, las de nuestra mejor tradición lírica en *El caserío*, una de las más populares y felices zarzuelas, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

Porque Guridi, en lo fundamental, ha de juzgarse uno de los más firmes puntales de la corriente nacionalista, hoy diluida, pero un tiempo capital de la música española. Esa corriente de la que fueron base artistas como Falla, Turina y, en sus personales formas, Esplá, en Levante; Mompou, en Cataluña, y tantos otros.

Al repasar la herencia que lleva la firma de Guridi, nos impresiona de una manera particularísima el largo período de sostenida, brillante, calificada labor. Desde que en 1911 escribe la exquisita *Mirentxu*, con el texto de Alfredo Echave, hasta los frutos nacidos poco antes de la muerte del artista. Hombre sin desplantes nerviosos, libre de prisas, ajetreos, inquietudes, trabajó siempre con un celo, un fervor de elegido y fue un modelo de sinceridad a su propio sentir.

En premio a tal actitud, cabría decir que Jesús Guridi, siempre dentro de las limitaciones forzosas por los medios y las circunstancias de la relatividad artística de nuestro país, lo tuvo todo. Disfrutó con

títulos de hijo predilecto, de hijo adoptivo, de director honorario; fue académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, consejero y directivo de la Sociedad General de Autores de España, consejero superior del teatro, catedrático y director del Conservatorio, destinatario de condecoraciones.

Hace unos años, lo recordé ya en otros lugares, Jesús Guridi, en nueva demostración de generosidad, dedicó al autor de este libro una canción sobre muy hermosos versos galaicos de Ramón Cabanillas. La estrofa básica decía textualmente;

“Todol’os días gañar o pan,  
todol’os días unha oración,  
todol’os días un novo afán,  
todol’os días unha canción”.

En el fondo, no cabría un epitafio mejor para el artista, porque nada más cierto como resumen de una vida en la que hubo de ganarse el pan, multiplicar su trabajo como una oración, con el nuevo afán de quien ofrece a su Hacedor el tributo de esas canciones que son el mejor reflejo de su alma de artista.

#### *JOSE ANTONIO DE DONOSTIA*

El padre José Antonio de Donostia—José Gonzalo Zulaica Arregui—nació en San Sebastián el 12 de enero de 1886 y murió en Lezcároz el 30 de agosto de 1956. Corresponde, por lo tanto, en vida y obra musical por completo a nuestro siglo, en su primera mitad. Se trata de una figura singular, de voz no trascendente, pero de una calidad que justifica bien el recuerdo y la especialísima cita.

Religioso desde una edad temprana, vistió los hábitos capuchinos en el mismo convento de Lezcároz en el que había realizado sus estudios de bachillerato, así como los de noviciado, para convertirse después en profesor del Centro. Ya con anterioridad había estudiado solfeo y violín en San Sebastián, ampliándolos en Lezcároz con Ismael Echezarra, y más tarde, otra vez en San Sebastián, con Gabiola para composición, y en París, los años 20 y 21, con Eugenio Gools, en las especialidades de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación. Habría de redondearse la referencia sobre los escenarios del padre Donostia con uno circunstancial, en Madrid, donde llega a formar un coro femenino y desarrollar para Acción Católica un curso de liturgia y canto gregoriano, y otro, por muchos motivos entrañable y decisivo, en Barcelona, ciudad a la que se vincula más tarde y con carácter de largas permanencias.

La personalidad del padre Donostia se extiende a muy diversos campos. Su biógrafo, el también religioso padre Jorge de Riezu, los analiza en una apasionada monografía con verdadero detalle y nos permite recordar las facetas de compositor—sobre la que volveremos en seguida—, gregoriano, folklorista, conferenciante agudo y personal, muy especializado en temas de música vasca, en especial de música popular y religiosa. Esta parcela puede ir unida a la del teatro, al que llega por su amistad con H. Gheon, representante del renacimiento del teatro católico francés. Tal es la causa de que al volver de París traiga consigo las ilustraciones musicales para el poema dramático *Les trois miracles de Ste. Cécile*. Años más tarde, en 1926, con motivo del centenario de San Francisco, se representa el drama del ya citado Gheon *Vie profonde de Saint François d'Assise*, cuyas ilustraciones musicales se deben al padre Donostia. El éxito en el parisiense teatro de los Campos Elíseos es muy grande.

Otra actividad cultivada con maestría y amor palpables en muchas oportunidades y momentos de su vida es la de musicólogo, en tarea que puede presidir la reedición de las *Danzas de Iztueta* y la busca amorosa en archivos y bibliotecas de material manuscrito sobre clavecinistas vascos. En uno de estos centros, en la Biblioteca Nacional de París, halló la *Marche de la Marine*, bien conocida como *Marcha de San Ignacio*. A esa actividad puede sumarse la desarrollada en una revista cultural vasca de Bayona, *Sure Herria*, tanto con canciones populares para voz y piano y para voces mixtas como con muy atractivos trabajos sobre folklore de la región.

Los años de residencia en Francia, enviado por sus superiores en noviembre de 1936 y sólo interrumpidos con el regreso a Lezcároz en 1943, ven discurrir su vida en distintos puntos: en Toulouse, París, Mont de Marsan y Bayona. El tiempo no se pierde, aun a pesar de las dificultades que supone el curso de la guerra europea, y, aparte sus cometidos religiosos, frecuenta archivos en donde copia canciones y documentos folklóricos vascos, al tiempo que escribe partituras propias, trabaja en Biarritz como organista y funda la coral *Sine Nomine*.

La creación del Instituto Español de Musicología en 1943, con sede en Barcelona, y comienzo de actividades en los arranques de 1944 bajo la dirección de mosén Higinio Anglés, reclama su concurso, que presta hasta el verano de 1953, con trabajos y asistencias a congresos internacionales de folklore en Londres y Basilea.

La última etapa de su vida vuelve a Lezcároz, en donde todavía el 1 de abril, Pascua de Resurrección, toca por última vez el órgano,



para fallecer el 30 de agosto de 1956 y descansar en el pequeño cementerio de la villa.

Hasta aquí se habló del padre Donostia fundamentalmente como folklorista y musicólogo, también como organista, pero apenas como compositor, parcela sin duda la más importante y la más fecunda entre las suyas de actividad.

Nacen las primeras composiciones bajo el signo del romanticismo, tan apto para su vena lírica y sensible; pero no ha de serlo menos, desde el punto de vista del refinamiento sonoro, el de los impresionistas franceses, Ravel y Debussy en cabeza, que conoce muy bien a través de sus obras, analizadas con deleite. Estas podrían considerarse bases fundamentales, si no se olvidan otras no menos importantes, como son la gregoriana y la polifonista del Renacimiento. Todo ello forja la propia personalidad, muy lejos de consignas en extremo renovadoras y presidida por una fineza espiritual, un cariño a las cosas menudas, un detallismo que huye de las vastas proporciones y se refugia mejor en mundos más entrañables del piano, la canción, el pequeño grupo coral y, a lo sumo, el órgano, que se domina.

Tratándose de un religioso, de una vida muy ligada, en la presencia física lo mismo que en los años de residencia exterior, a la comunidad de que forma parte, en su producción habían de abundar las obras religiosas, y así se cuentan como propias multitud de melodías en estilo gregoriano: motetes, himnos, antifonas, armonizados con la sobria sencillez peculiar. También dentro de esa tarea de armonización pueden gustarse, ya trasplantadas al órgano, ya incluso al armonio, canciones vascas, elegidas siempre con voluntad de sencillez y de conservar su innata facilidad, acrecida. Junto a estas obras que él arropa, surgen las originales, como las *Saetas Gertrudianas* y las *Antifonas del Oficio del Sagrado Corazón de Jesús*.

Los trabajos se dispersan y publican sin demasiado rigor, muchos de ellos en revistas cuyas colecciones no son siempre fáciles de encontrar, al tiempo que colabora en cancioneros no propios. Hay, sin embargo, muchos motetes y canciones para coros, villancicos y, en los últimos años, motetes "a capella", publicados éstos en la revista "Tesoro Sacro Musical", y entre los que figuran los *Responsorios de Semana Santa* y el *O Iesu mi dulcissime*.

El órgano, ya se dijo, aparece como uno de los instrumentos predilectos. Y para él, las "suites" *Itinerarium mysticum*, sobre temas gregorianos de Pascua; *In Festo VII Dolorum B. M. Virginis*, el prelude *Im paradisum*, el coral *O Iesus Gurttzera* y una colección sobre temas de Navidad, *Tríptico sobre las notas do-si-re-do*.

El otro vehículo querido, el piano, es destinatario de una copiosa

producción, que desde los títulos al contenido nos habla de su fundamental conexión con el país vasco: *Andante para una sonata vasca*, *Danza vasca*, *Música de tecla en el país vasco*, *Menuet vasque* y, sobre todo, la colección de cuatro cuadernos, publicados en distintos momentos de su vida, que contienen los preludios vascos. Cierto que son ésas y otras muchas las obras; que no falta una *Sonata da chiesa*, para violín y piano; *Piezas para violoncello y piano*, un *Cuarteto* y una *Glosa sobre un tema gregoriano*; pero quizá no se dé una estampa más representativa del quehacer compositivo del padre Donostia que en los preludios citados y en algunas páginas vocales. De aquéllos, alguno ha logrado una popularidad sostenida, permanente a lo largo, ya casi, de medio siglo, como el que lleva por título *Dolor*, y que corresponde a la delicadeza, la sinceridad expresiva y el melodismo peculiar del artista.

En lo que atañe a la música vocal, se alimentan los dos apartados corales y de *lied* o canción de concierto. En aquél impera el conjunto de ciclos vascos; hay muestras muy diversas, desde un ambicioso *Poema de la Pasión*, fechado en 1937, hasta el "scherzo" humorístico *Venerabilis Barba Capuccinorum* y algún ejemplo catalán; pero es en la canción donde más se advierte el influjo levantino en quien tantos años residió en la capital barcelonesa, vivió su acontecer artístico, se relacionó con sus ambientes musicales y poéticos. Ya en 1913 aparece un primer ciclo, que lleva por título *Pom de cançons*. Poco más tarde, *Quatre melodies catalanes*, sobre textos de Mesures, Ribes y Guasch. Sin abandonar jamás lo propio, que se refleja con especialísima ternura en las *Dieciséis canciones de cuna vascas*.

Ese dilecto, constante servicio a la tierra de origen se acusa también cuando escribe como musicólogo, y de ahí su monografía, ya de 1951, *Música y músicos en el país vasco*.

En resumen, con el padre Donostia, del que tan justamente dijo el Dr. Marañón que "tenía el arte supremo de la sencillez elegante", no hemos de buscar ni construcciones sólidas, ni amplios contingentes orquestales que las sirvan; ni sinfonías vastas, ni óperas en varios actos, que se extienden a veces en detrimento del contenido. Pero como la música no se mide por kilos, podremos encontrar siempre en su obra esa calidad, ese buen gusto sensible, ese saber adecuar las ideas a los medios que sólo poseen algunos elegidos. Quede para otros la meta de innovar, de romper moldes y alterar principios. Muy fiel a los suyos tonales, de conexión romántico-impresionista, el padre Donostia, músico vasco, fue un artista que supo cumplir su misión de crear sin ambiciones excesivas, pero con seguridad en que tal era, y no otro, su destino.

## ANDRES ISASI

Pocas figuras de una personalidad más inconfundible y atrayente que Andrés Isasi. Ceñidos al dato biográfico, habría de consignarse que nació en Bilbao el año 1890; murió, también ligado a su paisaje natal, en Algorta en 1940. Ya en la época de sus estudios de bachillerato dio a conocer al público de Bilbao sus primeras composiciones, y en 1908 se ofrecieron en la sala de la Filarmónica varios "conciertos Isasi", integrados en exclusiva por obras suyas y con él de pianista. El éxito le impulsó a trasladarse al extranjero. En el Conservatorio de Berlín, con los maestros Karl Kämpf y Humperdick, se convirtió en discípulo predilecto. Escribió, ya entonces, seis poemas sinfónicos, una "suite" para orquesta, un "cuarteto" y un *Lieder álbum*, colección de catorce canciones sobre textos de Heine. Desde el estallido de la primera guerra mundial volvió a su tierra Isasi. Desde entonces se encerró en su propio ambiente, al margen de toda gestión, de toda "promoción"—utilicemos el término, tan en boga hoy—de su obra, que se incrementaba más y más.

Puede ser que en las obras de Isasi haya cierto eco, lejano, de la herencia wagneriana, recibida de alguien tan fiel a la figura de Bayreuth como Humperdick. En todo caso, ello es tan dudoso como pueda serlo esa pretendida utilización del material folklórico de su tierra natal a que se refiere algún trabajo bibliográfico de enciclopedia. Más verdad es que sólo en la *Segunda sinfonía*, en el cuarto tiempo, se apunta, como señaló su biógrafo José Sautu, agudo comentarista, una melodía ancestral de "txistu".

Por el contrario, Isasi puede ofrecerse como ejemplo de voz propia, única, excluyente de referencias y fiel a sus lemas queridos: la exaltación del sentimiento a través de versos, de poesías que él mismo creaba de acuerdo con sus estados de ánimo y que constituyen verdaderas muestras de una calidad extraordinaria. Fue, a ese respecto, magnífica prestación, para el mejor conocimiento, la publicación por la Junta de Vizcaya, en el año 1955, de un tomo con la letra de los *lieder*, facsímiles musicales compendio de lo más granado y típico del artista.

No puede saberse, quizá sea atrevido aventurar, si su derrotero estético habría seguido otra línea, de haberse forjado, más que en el área del germanismo, en la parisiense. En todo caso, no es presumible que el campo abonado—la canción, la melodía con piano—fuese otro. Porque la verdad es que la historia de Isasi, tan mal conocido por las generaciones actuales, se anima con obras de orquesta y de

cámara, pero es en el *lied* en donde hallamos su fisonomía inconfundible.

Recuérdese, de todas formas, algo de su otra producción: *Amor dormido*, poema sinfónico estrenado por Pérez Casas; la *Segunda* de sus sinfonías, que estrenó Arbós con la Sinfónica. Las *Baladas*, estrenadas por el pianista húngaro Emeric Stefaniai.

La ocasión que este concertista nos depara, sirve la coyuntura para que recordemos que en Budapest, en 1930, se estrenó el tríptico mariano, para coros "a capella", *Angelus*, multitud de veces cantado después en la capital húngara.

Una *Sonata* para violín y piano, un cuarteto, podrían ser los ejemplos más granados en estas parcelas instrumentales.

Mientras, Isasi, que había trabajado en un tratado de *Armonía*, lo hizo en otro muy curioso de *Ornitofonía*, estudio sobre el canto de los pájaros, fruto de sus anotaciones del canto de las aves que escuchaba en los atardeceres alaveses de Sobrón. Muchas de sus obras ven incorporados a sus perfiles tales cantos: así, en el *Atardecer ante la ermita de Lantarón*, se oye el canto del mirlo; en la canción *Primavera*, el canto del ruiseñor; en el "adagio" de la sinfonía indicada, el canto del cuclillo; en la *Primera balada*, el canto del canario.

La musa de Isasi, al comienzo con paisajes y elementos más amplios, se ciñe más y más en la etapa algaroteña y se orienta a la voz, al piano, como en su obra *Films para la juventud*, doce pequeñas impresiones, divididas en tres cuadernos, llenas de ternura y gracia.

Pero hablemos ya de los *lieder*, sobre cuyos textos nunca estableció referencias Isasi, con voluntad de no indicar que a él fundamentalmente se debían. Incluso, cuando le preguntaban, afirmaba que las letras "se las hacía un amigo". Y, sin embargo, uno de los grandes aciertos surge de esa fundida y rara dualidad del poeta-músico o del músico-poeta que coinciden en una sola persona.

Isasi llegó al *lied*, y esto es importante, no porque no supiese y pudiese cultivar otras formas, de amplitud y contingentes mayores. En su misma naturalidad, no le daba demasiada importancia, él que no vivió el acontecer profesional de la música, a sus obras. A ese respecto, es bien significativa la respuesta cuando, a raíz del estreno madrileño ya citado de la sinfonía, cuyo "scherzo" hubo de bisarse, la Reina Madre le confió: "Debe de ser muy difícil escribir una sinfonía", a lo que Isasi pudo responder. "¡Es más arduo que se toque, Majestad".

Isasi, repetimos, había asimilado y probado fortuna en distintos géneros. Lo había hecho con voz y procedimiento propios. Así, en el *Angelus*, que no sigue los modelos polifónicos, sino que trata las

voces, sobre todo las de los niños, con un matiz orquestal, logrando precisos efectos.

No fue, repetimos, un profesional que “ejerciese”, pero menos un *amateur*, porque tuvo siempre conciencia clara del valor e importancia de lo que hacía.

Romántico, postromántico en los *Lieder* de Heine, lo es también cuando sirve a sus propias ideas. Sus melodías son naturales, fáciles, pero no vulgares; claras, pero no escritas al desgaire. Una elegancia consustancial da jerarquía de arte a lo que se compone sin preocupaciones de abrir nuevos cauces, porque el deseo único y logrado no es sino el de cantar: en los versos y los pentagramas. Como el espíritu mismo canta. Los *Lieder* de Isasi son como humildes flores de un perfume que no se pierde, porque no se marchitan; que es bien sabido cómo cede antes el producto elaborado con arreglo a técnicas y modas circunstanciales que el nacido en el sentimiento.

La personalidad de Isasi queda redondeada con sus dotes de dibujante de calidad poco común. La obra es, en la parcela vocal, muy amplia. Limitémonos a recordar dos grupos: los ya citados *Lieder* de Heine, que llevan las fechas 1909 a 1914, y los muchos, con texto propio, agrupados entre las fechas de 1934 y 1939.

Isasi murió a los cincuenta años. De una manera interrumpida, en ocasión de alguna efemérides—así en los veinticinco de su muerte—, se celebran en Bilbao conciertos de exaltación a su figura. Aquel al que nos referimos, organizado por la fina sensibilidad de la Sociedad Filarmónica, ofreció un paisaje muy representativo, con obras pianísticas, *lieder* y el *Cuarteto de cuerda* en “do menor”, dedicados a Brahms.

En cualquier caso, al margen de la mayor o menor utilización y conocimiento, pocos músicos vascos más personales de su período que éste, recogido y humilde, que tan bien supo cantar sus propios sentimientos de artista exquisito y músico por naturaleza.

#### VICTOR DE ZUBIZARRETA

Nace con el siglo en Bilbao uno de los músicos más relevantes, calificados y eficientes en el servicio artístico de su región, Víctor de Zubizarreta. Su vida discurre, con sede fija en la propia ciudad, entre 1900 y 1970.

Casi hasta el fallecimiento, hasta 1969, había desempeñado durante muchos años la dirección del Conservatorio, en una tarea seria, de gran altura y de autoridad unánimemente reconocida. En el aspecto cronológico, Zubizarreta habría de situarse en la generación inmediata-

mente posterior a Guridi: cuando éste, ya en 1920, se consagra con *Amaya*, está en los comienzos de sus actividades Zubizarreta, que a los veintiséis asume la dirección de la "Schola Cantorum Sancta Caecilia", de la que fue motor en fecundas singladuras como especialísimo difusor, sin olvidar la profana, de la música sagrada, antigua y moderna. Muchas catedrales de España conocieron la calidad de este grupo, intérprete incansable de los frutos capitales de Palestrina, Victoria, Goicoechea. Completamos la silueta del músico con un recuerdo particular a su condición de espléndido organista, muchos años, a partir del término de la guerra, titular de Begoña, en cuya basílica, lo mismo que antes en otros puntos, se acreditó como intérprete magnífico de Juan Sebastián Bach, de César Franck, pilares de programas variadísimos, con representación de todos los estilos.

En realidad se citan esas tareas de intérprete, unidas a la pedagógica, porque el coro y el órgano determinaron la parcela más fecunda de su producción. Aparte su cálida dedicación a la liturgia, la carrera de compositor de Zubizarreta se cñó con preferencia al ámbito de lo coral y al órgano. No soplaba la actual ventolera del "euskal hit parade" cuando Zubizarreta armonizaba orfeónicamente con singular destreza y mimo canciones populares vascas y "bilbaínas sietecalle-ras", muchas de ellas de repertorio. También el órgano se anima con páginas del joven y maduro maestro.

Había estudiado solfeo, piano, órgano y armonía con los maestros Arando, Baldar, Guridi y Sainz Basabe. Los amplió luego, en Madrid, en piano y órgano, con Gabiola; en contrapunto, fuga y composición, con Fontanilla. Realizó cursos en París con Vincent d'Indy.

Su personalidad de autor se completa con buen número de canciones religiosas; en estilo popular, un "lied"—*Anoche cuando dormía*, texto de Machado—, un cuarteto de cuerda, una sonata para violín y piano, varias páginas orquestales, multitud de piezas para órgano y otras religiosas, entre ellas dos misas, *Regina coeli* y *Santa Cecilia*.

Sin embargo, quizá, de cara a crítica y público, el logro más cuajado entre los debidos a Zubizarreta sea su "ballet" *Kardin*. Su biógrafo, apasionado y sensible, Pablo Bilbao Arístegui, resume su juicio: "Obra robusta de técnica orquestal e ingrátida de gracia y ternura, feliz amalgama de humor y lirismo", *Kardin*—sobre inspirado guión de ambiente vasco de Manuel de la Sota—se montó en Bilbao y Madrid la vez primera por las calendas de 1931. Ya en 1970, con carácter de homenaje al autor, revivió en el escenario del Coliseo Albia, de Bilbao, de la mano de los Olaeta, Pirfano y la Sinfónica, en versión memorable. "Nadie iba a presentir entonces—añade el

padre Bilbao—que Zubizarreta se estaba despidiendo de su heroína, la que, en el argumento del *ballet*, no sabría hasta el fin a cuál pretendiente elegir”.

Recordemos algunas otras obras. Así, *Melania*, opereta-“ballet” en tres actos, letra del conde de Superunda y del marqués de Bolarque, estrenada en el Coliseum de Madrid y de la que ha salvado el paso del tiempo y se interpreta con éxito en los conciertos un bello “Intermedio”.

Así también *Acuarela bilbaína*, que lleva el subtítulo “Estampas líricas sobre motivos populares de principio de siglo” y que se estrenó ya en 1947. Antes, en 1933, *Blanca Nieves*, cuento popular escenificado, de cuya partitura hizo el autor una *suite* sinfónica para concierto.

El análisis, hoy, de la obra de Zubizarreta nos lo muestra como un músico verdad, sincero, seguro en el léxico, ausente de vanidades innovadoras, pero, sobre todo en lo que atañe a la producción coral y la música religiosa, figura digna de ocupar un puesto muy relevante en el panorama de su tiempo, en el que fue el vivo ejemplo de invariable adhesión al lar y los manes entrañables de su patria chica.

## FERNANDO REMACHA

“Una obra tiene por derecho propio la misión de abrir el panorama —dice Tomás Marco en su *Música española de vanguardia*, tan rigurosa en el tamiz selectivo de lo que considera dentro de este campo—, y, sin embargo, sospecho que su intención puede causar alguna sorpresa. Se trata de la cantata *Jesucristo en la Cruz*, de Fernando Remacha, una pieza que, pese a su aspecto relativamente tradicional y a lo moderado de la escritura, no tengo ningún reparo en tachar de vanguardia. La razón está en la libertad creativa de primer orden que el autor despliega en ella, aunada al desarrollo, con caracteres formales, de un dramatismo sin parangón en toda nuestra última música, ya que la obra de Remacha es rabiosamente dramática y, desde luego, noblemente dramática. Fue creada por encargo de la III Semana de Música Religiosa de Cuenca y es, probablemente—con la *Cantata* de Cristóbal Halffter—, la máxima realización hasta la fecha de ese festival. *Jesucristo en la Cruz* está compuesta en Pamplona en 1963. Es posterior en cinco años a la *Rapsodia de Estella*, obra antecedente de su autor, pero dista estética y técnicamente años-luz de ella. Si hay algo verdaderamente impresionante en la *Cantata* es su radical eficacia, su laconismo, tendente a evitar no sólo lo ornamental, sino todo lo que no sea esencial. Todo ello contribuye a formar una obra angulosa, erizada de aristas, donde lo de menos es la suspensión, en todo caso moderada,

de las funciones tonales, sino el tipo de mentalidad creativa que supone. Es probablemente una obra que está solitaria en su panorama, pero aquí lo solitario no debe querer decir ignorado o baldío”.

Se ha transcrito el muy largo comentario con carácter excepcional. Porque viene a mostrar la estimación que músicos de vanguardia, en general poco propicios al aplauso de cuanto les precede con signos estéticos diversos, guardan hacia el talante creador de Fernando Remacha, nacido en Tudela en 1898 y que, por lo tanto, podría no ya ser padre, sino incluso abuelo de los benjamines de la composición contemporánea.

El caso de Remacha es muy singular en nuestro paisaje. Enviado a Pamplona por su familia para que realizase los estudios de perito mercantil, en vez de ello, y con el maestro Felipe Aramendia, comienza los violinísticos. Puede ser impulso y siembra decisiva para Remacha el conocimiento y trabajo de una sonata de Corelli. Es de ahí de cuando parte la afición, ya incommovible. Ya en Madrid, continúa los empeños mercantiles, pero también, con más ansias que nunca, los de violín con don José del Hierro. Los años de preparación virtuosista para el Premio Sarasate chocan con los íntimos afanes del artista, que se refugia en la música para violín solo de Bach. Corelli-Bach... A través de ellos, el deseo de estudiar la composición. Comienza a trabajar la armonía con Conrado del Campo. A sus espaldas, las preferencias de quienes son compañeros de aulas—Bacarrisse, Julián Bautista, Remacha—les inclinan hacia Debussy, Ravel, Strawinsky, Satie. El gerente de la Unión Musical Española, Manuel Villar, permite el acceso al piso en el que están instalados los pianos de cola, primeros vehículos de lo que Remacha califica de iniciales “engendros” en la original designación de Villar, que, poco a poco, rectifica e incluso edita los *Heraldos*, de Bacarrisse; *Colores*, de Bautista, y las *Tres piezas para piano*, primera obra propia.

Pensionado en Roma, conoce a Malipiero y compone, bajo su guía, su único *Cuarteto* para instrumento de cuerda, que puede ligarse en la referencia al posterior, con piano, que en los albores de 1930 conquista el Premio Nacional.

Viene después una curiosísima etapa de Remacha. Resuelve su vida con el trabajo de adaptación de músicas de discos a películas mudas, labor que realizaba en los estudios de Unión Radio. Nació de esas aventuras la distribuidora Filmófono. La tarea cinematográfica de Remacha continúa hasta 1936, ya como compositor de música para películas.

Una larga etapa de abandono musical, casi absoluto. Con pro-





blemas de índole material, sin un horizonte que permita la existencia holgada, Remacha es reclamado por su padre para trabajar con él en menesteres comerciales. Se pierde el contacto con el músico durante diecisiete años. En ellos, no obstante, escribe algunas obras, como *Visperas de San Fermín*, *Rapsodia de Estella* y páginas corales para la Agrupación de Cámara de Pamplona.

En 1957 Remacha es recuperado para la música activa, en una labor que va a resultar más fructífera para los demás que para él mismo, porque le dedica todas sus horas: la de director del Conservatorio Pablo Sarasate, de Pamplona, al que convierte en un centro ejemplar, entre los españoles, abierto a todas las corrientes musicales. Remacha se entrega de lleno a esta labor pedagógica. Con todo, compone algunas otras obras: *Nouturnio*, su canción gallega con texto de José Luis López Cid, que viene a completar el camino abierto con las *Seis canciones vascas*, de 1954—fechaada aquélla en 1958—, un *Concierto de guitarra* y la cantata *Jesucristo en la Cruz*, que le vale el premio Tomás Luis de Victoria.

*Nouturnio* señala una curiosa experiencia politonal, de sumo interés. La visión pianística es monologal, divagatorio el clima, independiente la narración. He aquí, recogida, una breve autocrítica de Remacha:

“Observando que en el piano, cuanto más distan los sonidos tocados por las manos, más se pierde el efecto de consonancia o disonancia, lo he aprovechado para crear unas armonías—orden vertical, color—‘claro de luna’, mientras la voz se mueve por su lado, poniendo con su melodía—orden horizontal, dibujo—‘humanidad’ dentro del indiferente paisaje”.

La obra, con todo, más significativa de Remacha es la cantata ya citada, *Jesucristo en la Cruz*, para soprano, tenor, coro y orquesta. En el subtítulo, el autor aclara: “compuesta sobre textos anónimos del *Cancionero de Barbieri*”. También que “la denominación de *cantata* indica, en su más amplio sentido, que se trata de una música cantada sobre un texto. Las palabras de ese texto han sido seleccionadas y ordenadas de forma que la música pueda adoptar la de un tema y cinco variaciones sentimentales, tomando el término de variación no en el sentido tradicional de transformación de un tema musical, sino en el de un desfile de diversos sentimientos que, dentro de un mismo clima emocional que le confieren cierta unidad, puede adoptar la música”. Un recitativo de tenor en la primera parte; un comentario por el coro, en la segunda, del dolor de la Virgen acompañando al Hijo en su agonía; la misma Virgen, que lo expresa en la tercera; una descripción por el coro del aspecto trágico que

ofrece la Virgen al pie de la cruz; unos responsorios del coro en la quinta, en que responde a la pregunta de la voz sola: "Di, ¿por qué mueres en cruz, universal Redentor?" Por fin, la última parte recoge la meditación sobre el sacrificio de la vida que ha hecho Jesús por salvar a la humanidad.

Remacha figuró un día, en los años anteriores a la guerra española, entre los músicos del momento más calificados, con el grupo de Barcarisse, Bautista, Pittaluga, Elizalde... Ahora, muchos lustros después, voluntariamente adscrito a su tierra, sigue inmovible en unos ideales sinceros de artista cuya voz reciben con respeto las más jóvenes promociones, como exponente de una inquietud no conformista, que asimila conceptos y los sirve con el propio de músico sensible.

### JESUS GARCIA LEOZ

Cuando el 23 de febrero de 1953, sin haber cumplido los cincuenta de edad, desapareció Jesús García Leoz, fulminado por una enfermedad que lo llevó al sepulcro en sólo unas horas, puede afirmarse que perdía la música española una de sus figuras más relevantes y prometedoras, de aquellas en las que su brillantez presente era augurio firme de un futuro envidiable, para el que se había forjado hasta cobrar la madurez de una voz personal y plena de interés.

Jesús García Leoz había nacido en Olite, en la provincia de Pamplona, el año 1904. Sus actividades musicales se iniciaron en la capital, como niño de coro en el conjunto catedralicio y como orfeonista del Pamplonés. Madrid, más tarde, conoció la disposición extraordinaria del adolescente, alumno del Conservatorio, muy destacado en las cátedras de Conrado del Campo—curiosa coincidencia: las muertes se producen con brevísimo plazo de separación, a pesar de la distancia de las edades—y, sobre todo, como discípulo predilecto de Joaquín Turina.

Si un día se intentase un estudio serio sobre la música en el cine, sobre las partituras cinematográficas, nadie sino García Leoz encabezaría la relación de los compositores nacionales con voz propia, dominio de la técnica, facilidad inmensa y tacto para adecuar sus fondos a las imágenes, las situaciones, el carácter argumental de las distintas obras. Desde que en 1933, de la mano de Florián Rey, realizó su primera película en Barcelona, hasta el mismo año de la muerte, cuatro lustros después—aquella mañana dominical del fallecimiento había visto la proyección privada de *Bien venido, Mr. Marshall*, que él iluminara con su música—, el número de lo por él producido pasma,

lo mismo que la calidad reconocida. Más de ochenta filmes se cuentan en su haber, entre los que se descuellan :

*Manigua, El huésped de las tinieblas, Un hombre va por el camino, Botón de ancla, Balarrasa, Cielo negro, El abanderado, Eugenia de Montijo*—las dos últimas con Joaquín Turina, su maestro queridísimo—, *El señor Esteva*, con Eduardo Toldrá, partituras todas ellas testimonio de un oficio de artesano artista, porque no se trata de películas musicales, sino de músicas pensadas por y para el cine, subordinadas a él. De ahí que a Jesús García Leoz mucho tiempo se lo encasillase como compositor fácil de este campo, sin detenerse en análisis de los muchos otros que alimentó con una savia fresca y una calidad de músico ciento por ciento.

Porque Leoz, por encima de cualquier otra condición, podía mostrar esta de un profesional completo que, si dedicó sus esfuerzos mayores a las tareas de la creación, supo acreditar su maestría en misiones pianísticas, como intérprete de muy considerables dotes directoriales, como conductor firme, seguro, sin aspavientos, dueño de recursos y en posesión de los suficientes medios técnicos. Leoz, en efecto, se forjó en la dura disciplina de un profesionalismo sólido : como pianista bajo las pantallas de los cines mudos, en sus más juveniles etapas ; como músico de café, pianista y maestro en los teatros líricos. Al tiempo, una característica muy acusada en el artista es su afán de ampliar campos de cultura, ya en la frecuentación poética de Alberti, Lorca, Paredes, Antonio Machado, Gerardo Diego, a los que después dio nueva vida en sus pentagramas ; ya con el trato de pintores, de los que, en la medida de sus fuerzas, resultaba el primer cliente, como Juan Antonio Morales, Pedro Bueno, José Caballero, Eduardo Vicente, Mozos, Viudes o el escultor Carlos Arévalo, autor de una impresionante cabeza del músico ante la que siempre tenemos la sensación de presencia.

Profesional artista, capaz de ceder propios trabajos ante la satisfacción de acompañar *lieder* de Schumann o de extasiarse con *Los maestros cantores, La Pasión según San Mateo, el Woczeck*, de Berg, en lección de absoluta, completa heterogeneidad.

Se hablaba del eclecticismo de Leoz como compositor. Son varios los campos que cultiva. Uno, de especial calidad, es el de la canción de concierto, en el que junto a páginas sueltas bellísimas, como el *Tríptico*, garboso y pinturero, con versos de García Lorca ; o la romántica página *O meu corazón che mando*, con texto de Rosalía de Castro, en el lenguaje galaico, tan musical por sí mismo ; o el precioso, exquisito *Villancico*, de Gerardo Diego, hay algunos ciclos de entidad : el poemático, breve, para el que es punto de partida en la inspiración

la de Juan Ramón Jiménez, con sus *Mar lejano* y *Verde, verderol*; el de *Cinco canciones*, de Juan Paredes, que escribe, muy joven, por el año 1932; por fin, el trascendente de las *Seis canciones*, con versos de Antonio Machado, estrenadas poco antes de la muerte y de las que *Llamo a mi corazón* alcanza la más perfecta, exquisita síntesis de hondura expresiva.

Leoz cultiva también la música de cámara con varias obras—*Giga en rondó*, *Sonata para violín*, *Sonatina para piano*—, en las que es la de mayor importancia el *Cuarteto con piano*, la última de las composiciones de este carácter, ya muy aguda en el léxico, nada conformista, y engalanada con unas “variaciones” y un “coral” de positivo mérito.

La *Sonatina* citada consigue también el mejor efecto en la orquesta, en donde lo más ambicioso es una sinfonía, merecedora de mayor utilización que la conquistada a partir de su estreno. Unas danzas, un *Llanto por Manolete*, son también ejemplo de la soltura con la que se produce el artista, dueño de recursos de instrumentador fácil y muy brillante.

El “ballet español”, por otra parte, recibe de Leoz partituras que en el menguado paisaje nacional deben resaltarse por el atractivo de una escritura colorista y un fuerte descriptivismo, tan lejos de la cominería como eficaz para la visión general. *La zapatera prodigiosa*, el predilecto del propio autor; *Sacromonte*, *Noche de San Juan*, *Contrabandistas*, *Aquelarre*, completan la relación atrayente.

Aunque podríamos pensar en que Leoz era músico especialmente dotado para el teatro, es lo cierto que su prestación dentro de esta parcela fue muy parca: una zarzuela semiperdida, olvidada hoy, *La alegre alcaldesa*; otra que consigue justamente el Premio Nacional y es un modelo de calidad, muy dentro de las premisas del género, *La duquesa de Candil*, con números que incluso fuera de la obra podrían tener viabilidad—así la serrenilla deliciosa—, y un primer acto, inconcluso, de una ópera que se anunciaba de altos vuelos, *Barataria*.

En cambio, sí cabe registrar con alborozo el estreno, meses antes de su muerte, de un admirable retablo navideño, en selección exquisita de José García Nieto, poeta de fuste, autor él mismo de varios de los versos: *Primavera del portal*; en la escenografía de José Caballero, supuso un verdadero acontecimiento y por sí sola representaría con legitimidad a Leoz en el plano de los grandes compositores nacionales. Por la fragancia melódica de sus números, para voces solistas, coros, orquesta, y por el primor de una instrumentación sutilísima, con el raro acierto de su exquisitez y aristocratismo y la estilizada rusti-

cidad, el sabor popular latente siempre. Hay un hecho triste en nuestro ambiente: obras así habrían de revisarse, año tras año, en las etapas navideñas. Puede que en algún número, en el de clausura, haya reminiscencias deliberadas bachianas y sea en ese momento cuando menos brilla, cuando menor es el relieve personal del artista; pero hay otras páginas, tales *Mañanicas floridas*, *Llorando al amor*, *Cáido se le ha un clavel*, de un raro encanto y un perfume que nos capta.

Por lo que se refiere al concepto estético, Leoz estaba de vuelta de afanes revolucionarios, renovadores de la tradición de manera radical. Su musa buscaba la universalidad por el españolismo. Cada vez sentía más el embrujo de las músicas pretéritas de España, y en la herencia del pasado buscaba una savia con la que intentaba sostener el nexo permanente que configurase una producción. Strawinsky, por otra parte, le tentaba siempre, con el ejemplo de su inconformismo y la maestría permanente, cualesquiera que fuesen las épocas, aunque eran las de los primeros *ballets*, las del orientalismo y el color, aquellas que más le atraían. Eso y, ante todo y sobre todo, por selección irreprimible de la propia sensibilidad, la corriente impresionista, las exquisiteces de Maurice Ravel, de Claudio Debussy, lo que Falla designó el "oro y las piedras preciosas por ellos cincelados". No presumía Leoz de "enfant terrible", pero le abrumaba la ñoñería. Lo viejo, lo caduco, no; el gregoriano, de perenne encanto; los modos antiguos, la liturgia, el eco de las armonías y los juegos polifónicos medievales, constituían para él como un permanente sostén, una guía, un estímulo. Para él, sí, había un lema insustituible: que los medios se adecuasen a los fines, las armonías e instrumentaciones al carácter de las melodías, sin buscar en modernismos forzados e insinceros caretas que muchas veces no son sino medios para el disimulo de la verdad: que no se tiene absolutamente nada nuevo que decir.

Lo descriptivo, por otra parte, no le atraía en el momento en que hacía música pura. El, que tantas atencidas a programa hubo de componer a lo largo de su vida, parecía querer que los campos se delimitasen. Bien que el músico sirviese con su habilidad el momento, la situación, el carácter del tema o del personaje cinematográfico puesto en sus manos; pero cuando se trataba de hacer un cuarteto, una sinfonía, una sonata, importaban los pentagramas por sí mismos, la música por la música, y a sus íntimos impulsos creadores se atenía, sin más.

Es preciso volver al punto de partida. Jesús Leoz murió joven. No se trata ya de la edad, no redondeado aún el medio siglo, sino del momento, cuando nacían sus obras capitales: el cuarteto con piano, las canciones de Machado, *Primavera del portal*. Era un hombre

que vivía el acontecer de su tiempo, los afanes y corrientes literarios, pictóricos, musicales. Nadie más puntual que Leoz en la novedad, en el estreno. Pero por entonces, en los comienzos de los años cincuenta, el panorama de la música en España se ofrecía harto cerrado, nada propicio al conocimiento de lo que por el mundo marcaba el nacimiento de nuevas tendencias. Leoz, quizá, fue en parte una víctima del momento que le corresponde vivir y la situación estrecha de toda posguerra. Por entonces eran muy raros los viajes al extranjero de nuestros artistas, que hoy ven multiplicadas salidas y posibilidades, encuentros e intercambios. Puede quedarnos la duda sobre lo que habría sido, hasta qué punto se habría producido una evolución en la manera de hacer, en la actitud estética de Leoz. Pienso, de todas formas, que su numen fresco, su lírica fluidez, heredera amorosamente de las consignas de Joaquín Turina, limpias del andalucismo proverbial del compositor sevillano, pero no de su romanticismo evocador, nunca hubieran renunciado a cierto apoyo en la tonalidad y en la voluntad de cantar, aun a fuer de que algunos le deputasen rebasado, anquilosado. En todo caso, no se trata sino de suposiciones. Para situar a Leoz en un lugar de relieve, dentro del panorama creador de la música española en el siglo XX, nos sobra con su propio legado, con el argumento de insoslayable legitimidad de una obra sincera, bien hecha y nada corta, en la que el artista dio rienda suelta siempre a su efusividad consustancial, servida con el bagaje de una formación de persona culta y sensible, buen exponente del quehacer musical español en los mediados de siglo, si lejos de gritos rebeldes, ya con el sello de una voz propia y de muy alta calidad.

### *FRANCISCO ESCUDERO*

Entre los compositores maduros de la España contemporánea, ocupa Francisco Escudero un lugar de importancia grande, conquistado a pulso en el trabajo sostenido, firme, incommovible a desalientos que el músico realiza, en los dintintos campos de la creación, la dirección y la pedagogía, aunque es el primero el básico y el determinante de la personalidad con especial relieve.

Francisco Escudero nació en San Sebastián el 13 de agosto de 1913. Su familia reside en Zarauz y es en la Academia Municipal de esta villa en donde comienza sus estudios. A los once años ingresa en su banda, tocando la flauta y el oboe. Los estudios sucesivos los realiza ya en San Sebastián, en la Academia Municipal de Música, y después en el Conservatorio, del que llegará a ser su director, puesto que ocupa cuando se redactan estos apuntes informativos. En San Se-

bastían sigue los cursos de piano, armonía y composición de la mano del maestro Beltrán Pagola. Adolescente aún, en 1929 presenta una serie de piezas breves para piano, seguidas, un año más tarde, por otras, también páginas de este carácter, para cuarteto de arco. Prosigue en Madrid sus formaciones musicales, como compositor guiado por el maestro Conrado del Campo. Es de entonces la adquisición de conocimientos fundamentales para sus futuras tareas sobre técnica de ejecución en instrumentos dispares como el violín y la trompa. Vendrá luego una etapa en el extranjero, con sendas becas: de la Diputación de Guipúzcoa, para armonía y composición, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para dirección orquestal. Los estudios de perfeccionamiento se realizan en Francia y Alemania, con Paul Dukas, Le Flem y Wolff.

Las primeras consecuencias, con punto de partida en 1934, son la *Sinfonía* escrita en 1934 y un *Trío bucólico*, para oboe, trompa y fagot, del año sucesivo. Sin embargo, es en 1937 cuando logra su primera obra, ya de un relieve capaz de merecer el galardón del Premio Nacional de Bellas Artes, un *Cuarteto en sol*, cuyo "scherzo" sigue mereciendo, andando el tiempo, la estimación del propio autor.

Escudero compone después, en un deseo de abarcar los distintos géneros, sobre una *Fantasia literaria* de Luis de Castresana, la música del "ballet" que titula *Sueño de un bailarín*.

Mientras, demuestra también sus dotes interpretativas, director un tiempo de la Sociedad Coral de Bilbao. Son de entonces—estamos en el año 1945—su *Misa en re* y las *Estampas líricas*, sobre motivos populares bilbaínos.

Otra obra de singular relieve en su producción es el *Concierto vasco*, para piano y orquesta, galardonado en el concurso instituido en homenaje a la memoria de Manuel de Falla, en ocasión de su muerte en tierra argentina.

En 1948 hace las oposiciones que le convierten en catedrático de armonía y composición en el Conservatorio de San Sebastián.

No es posible seguir, paso a paso, el curso de la actividad musical del artista. En 1953, su oratorio *Illeta* obtiene el premio Iparagirre. Un año más tarde ingresa en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música civiles. En 1957, *Aránzazu*, poema sinfónico compuesto en oportunidad de la conmemoración del cuarto centenario de la aparición de la Santísima Virgen, le vale un premio nacional. En el 61 es designado director del Conservatorio de San Sebastián.

Ya en 1967 se estrena *Zigor*, la ópera que Madrid había de ver representada en junio del año sucesivo, en versión de concierto, patro-

cinada por el Patronato pro Arte de Bilbao, en el Coliseo Albia de esta ciudad, en el Real madrileño, en Pamplona, Vitoria, San Sebastián...

En los albores de 1972 estrena, en versión de Pedro Corostola, el maestro Foster y la Orquesta Nacional, el *Concierto para violoncello*, encargado por esta entidad, y una espléndida obra religiosa para las Semanas de Cuenca.

Ahora trabaja en la partitura de una ópera nueva, sobre el drama *Fuenteovejuna*.

Se ha querido trazar la silueta recia, sólida y firme de este músico, al margen de pintoresquismos, de abstracciones: con apoyo en su propia obra. El mismo carácter de las citadas, siempre de ambición y envergadura, muestra el talante de un artista que huye de los caminos fáciles y quiere cultivar la gran forma, incluso condecorador de que las dificultades para el estreno se multiplican.

Hay unas frases del propio Escudero, muy lejanas ya en el tiempo, dado que corresponden a la época del estreno del *Concierto vasco*, en donde plantea algunos principios que, a pesar de cambios, evoluciones y nuevas actitudes creadoras, persisten vivos: el cariño a su región, como fuente, cantera inspiradora:

“Me he propuesto hacer—decía entonces—algo genuinamente vasco, por la armonía, el colorido, el ritmo. Si las melodías son originales, mi amor a la región creo que ha logrado evocar nuestras montañas legendarias, al margen del sensualismo italianizante”.

No es blando, no, el curso de la obra de Escudero. No lo ha sido nunca. Sus primeras partituras representan la síntesis de elementos componentes del folklore vascongado: renunciando a la melodía popular, al adquirir conciencia de los constantes generales y aplicándolos de forma muy particular, sabe conseguir un gran poder expresivo.

Al cabo de unos lustros, su música, sin adscribirse a procedimientos de vanguardia, que rompen de manera abierta con la tradición, se actualiza y busca nuevas fórmulas, aun sin perder la condición básica expresiva.

Diríamos que Escudero siente un afán especial de sostener la mayor identidad entre el fondo y la forma. No sigue “clichés” preestablecidos, pero aun con la existencia de audacias, de novedades en el color, la armonía, el ritmo, tiene la virtud de evitar cualquier confusión. Enemigo de abstracciones y desfigurativos, su música tiene el mérito de evitar borrosidades y desvaimientos y de procurar el es-



tablecimiento de una comunicación humana, sin tópicos ni lugares comunes.

En otras palabras, Escudero no es un artista que pretenda revolucionarismos estéticos, pero es menos todavía un conformista que se ciñe a normas, por repetidas, faltas de interés. Quiere una música sincera, expresiva, con respeto al caudal melódico espontáneo, pero sin que ello pueda ser sinónimo de renunciadas a una construcción firme, sólida, como corresponde a su amplio bagaje técnico.

En ese aspecto de la formación técnica, de los medios, del que podríamos llamar "oficio" para el mejor desenvolvimiento del arte, Escudero es uno de los músicos de más entidad en el panorama español.

De más entidad y—conviene insistir—de más ambición artística. Operas, oratorios, sinfonías, conciertos, cuartetos son el antídoto de lo fácil, de lo cómodo. Escudero sueña sólo con el premio del estreno, ya no de las compensaciones materiales fuertes. No bien conseguido un éxito como el de su *Zigor*, piensa en otra ópera y se enfrenta con el complejo mundo de *Fuenteovejuna*. Lo hace impulsado por sus ideales de siempre. Al frente de la Banda Municipal de San Sebastián, en el quiosco de la Alameda; en las aulas del Conservatorio que dirige, puede vérselo, profesional activo e incansable. Al artista lo encontraremos en sus partituras de hondo acento español, por tenerlo siempre vasco, muy acusado.

## OTROS COMPOSITORES

Algunos compositores de particular relieve quedaron destacados ya dentro de este capítulo, con comentarios, si breves, dedicados a ellos y su obra de manera particular. Una fórmula de completar el paisaje podrá ser que, como en ocasiones similares, hagamos un recorrido por el mundo musical de los restantes, por buen número de ellos, al menos, ya con ritmo vivaz y atentos a una posible ordenación cronológica.

Nacido en Garay (Vizcaya) el año 1837, VALENTÍN ZUBIAURRE, su vida se extendió hasta 1914. Tiple en la basílica de Santiago, organista en Santurce, viajero y profesor de música por tierras de América, alumno de Hilarión Eslava, pensionado en Roma, maestro en la Real Capilla, para reemplazar a Eslava; profesor en el Conservatorio, sus obras fundamentales, la *Misa en la* y *Luis Camoens*, ópera, corresponden al período anterior al que se analiza en este libro, que sólo plantea el recuerdo al artista por razones de su cronología.

Otro tanto, más aún, cabría decir en el caso de JESÚS MONASTERIO, porque, nacido en Potes el año 1836, falleció en 1903, por lo que su tarea ligada al siglo es nula. Tampoco el compositor justificaría especiales menciones, aun a pesar de la celebridad de algunas páginas violinísticas, en cabeza el *Adiós a la Alhambra*. Y, sin embargo, bien merece la referencia por cuanto, violinista en la Real Capilla, profesor de violín en el Conservatorio, fundador de una sociedad de cuartetos, director de orquesta al frente de la Sociedad de Conciertos, elemento activísimo de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, dejó en muchas de estas ramas la siembra que había de fructificar en realizaciones, ya de nuestro siglo, animado por sus alumnos y al que llegaron piezas para violín y otras para voz de limpia factura y amable contenido expresivo.

Tres años después que Monasterio, en 1906, murió en Madrid el músico de Mondoñedo—1842—PASCUAL VEIGA. Fundador de una espiritual escuela galaica, que alimentó con obras propias y muy “enxebres”, amén de obras religiosas. Una alborada, varias “muiñeiras”, hacen perdurable el nombre.

Hemos de avanzar hasta 1868 para encontrarnos con JOSÉ BALDOMIR, nacido en La Coruña y autor de baladas galaicas al estilo de la popularísima *Meus amores*, de *Como foi* o *Carmela*; pero, en realidad, sus trabajos, por fecha como por carácter, corresponden más bien al siglo romántico.

Entre Veiga y Baldomir, más próximo al nacimiento de éste—el suyo se produce en 1864—, nos hallamos con RESURRECCIÓN MARÍA AZKÚE, compositor y filólogo vasco, sacerdote y músico. Presidente de la Academia de Lengua Vasca, autor de obras gramaticales, diccionarios, teatro lírico vasco, lo fundamental, a nuestro respecto, surge en su contribución al descubrimiento, exaltación y cultivo del folklore. En busca de canciones recorrió toda su región, recogió cerca de dos mil, publicadas más de un millar. Ante ese brillante servicio, su misma labor original—óperas, canciones, romanzas, “zortzicos”...—pasa por completo a segundo término.

El primer nombre importante, a efectos de servicios y contribuciones musicales en nuestro siglo, adscrita su labor múltiple a él totalmente, es el del padre NEMESIO OTAÑO, de la Compañía de Jesús. Había nacido en Azcoitia, el año 1880, y falleció en San Sebastián en 1956. Discípulo de Goicoechea y Arregui; orientado, más tarde, por Felipe Pedrell; especializado en Silos en canto gregoriano, organista de la basílica de Loyola, una de sus actividades más brillantes se produjo en el servicio y la exaltación de la música sacra, tanto por crear la Schola Cantorum de Comillas y dirigirla con eficiencia

máxima cuanto por ser pilar en congresos, como el barcelonés de 1912, de música sacra y cursillos múltiples a ella dedicados. Encargado a partir de 1940 de la cátedra de folklore del Conservatorio de Madrid, que dirigió hasta 1951, inspector general de enseñanzas musicales en los centros pedagógicos oficiales de España, autor de un *Manual de canto gregoriano*, de estudios sobre *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, de los *Toques de guerra en el Ejército español*, el padre Otaño, presidente de la Orquesta Filarmónica de Madrid, ha mostrado unas dotes muy sensibles y firmes como compositor, en el mayor número de los casos, de obras religiosas. Desde la refundición y orquestación de la *Marcha real española*, que a él se debe, a la *Suite gregoriana para órgano*, son muchos los géneros abordados con fortuna, que pueden presentarse por el *Miserere*, el motete *Venite, populi*, el poema coral *Suite vasca*, la *Marcha de San Ignacio de Loyola*, la canción mariana *Estrella hermosa*, las magníficas páginas vocales *La montaña* y *La canción del carretero* y canciones montañesas, varios ciclos, así como los villancicos populares.

“La moderna música religiosa—dijo un día el padre Otaño—no es un concepto abstracto, sin realidad. Debe haber esa música ‘moderna’ y totalmente ‘religiosa católica’. Tengo ambición de aspirar a lo más perfecto”.

El ingente número de obras legado por el padre Otaño impone la publicación de catorce amplios cuadernos que sus compañeros, admiradores y discípulos editan, con el documentado estudio del padre V. Larrañaga, también de la Compañía de Jesús. La distribución se realiza de la siguiente forma y es harto expresiva sobre la importancia de la obra, en lo numérico y aparte los valores ya indicados que encierra: Ciclo de Navidad, Canciones marianas, Canciones eucarísticas, Canciones al Sagrado Corazón de Jesús, Himnos, Música de Semana Santa, Motetes, Réquiem, Obras para órgano, *Lieder*, Poemas corales pequeños, Grandes poemas corales, Música militar y Música patriótica.

Destaquemos que, buen conocedor de las bases clásicas, gran número de páginas, sobre todo las vocales de concierto, se ven ligadas a un ideal romántico, hasta en la schumanniana forma de tratar la participación pianística.

Nacido en Oviedo en 1888, encargado desde 1929 hasta su muerte, en 1935, de la jefatura de la sección de folklore en la BBC londinense, musicólogo, folklorista, investigador y compositor, catedrático varios años en el Conservatorio de Madrid, EDUARDO MARTÍNEZ TORNER nos lega una muy considerable obra polifónica y de transcripción

para voz y piano de antiguas canciones de España. Las titulaciones de sus ciclos resultan harto expresivas: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, *Composiciones escogidas del "Delphin de Música"*, *de Narváez*, para canto y piano; *Cuarenta canciones españolas y Cancionero musical*.

El nombre de ANTONIO IGLESIAS VILARELLE, nacido en Santiago en 1891, habría de unirse de manera especialísima a las glorias de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, que durante muchos años dirigió con amor y autoridad. Músico nato, al margen de actividades profesionales no artísticas, su vinculación al grupo citado sirve de impulso para una labor creadora de tan intermitente curso como cierta jerarquía. Son bastantes las obras que dedica al coro, muchos los arreglos y transcripciones, amén de melodías para voz sola—*O neno ten soñino*, *Nosa Señora da Barca...*—, el preludio sinfónico *Keltia* y la "suite" para flauta e instrumentos de arco *Chucurrunchu*.

Otro nombre, básico puntal en la vida artística madrileña de más de medio siglo, el de JOSÉ MARÍA FRANCO, fallecido todavía en 1971, cuando se hallaba en pleno despliegue de una actividad múltiple de crítico musical, pedagogo y siempre de músico afanoso de crear para la propia satisfacción de su espíritu. Nacido en Irún, el año 1894, fue pianista de calidad, tocó el violín y la viola y actuó en distintas ocasiones, muchos años como titular de la Orquesta Clásica de Madrid y buen número de veces con la Sinfónica madrileña, de cuyo maestro, Enrique Fernández Arbós, fue discípulo y biógrafo, además de pertenecer al cuadro pedagógico del Conservatorio madrileño, del que fue director. La obra de José María Franco, figura muy querida y ligada al acontecer profesional, es fecundísima, y sólo su modestia impidió un mayor conocimiento, amparado en su activa relación con los medios y organizaciones. Pero Franco prefirió comentar y servir—desde la prensa, en las aulas, en sus misiones de intérprete—las obras de los demás a beneficiarse de su posición. Hace años, en un libro sobre música vocal que recogía dos cumplidos centenares de autores, me vi sorprendido al catalogar la obra de Franco de esta especialidad, una de las más copiosas de cuantas se registran en ese volumen. Ahora se haría imposible una mención que abarcase lo ingente de su producción ya en régimen de generalidad. Una ópera cómica, una zarzuela, el "ballet" que lleva por título *Tres hermanos marineros*, partituras para teatro radiofónico, piezas para piano, canciones, *En una aldea* y *Escorial*, para orquesta; una *Sonatina* y un *Aria en estilo antiguo*, para violín; una *Sonata* para violoncello y piano, un cuarteto, el quinteto *Impresiones españolas*, completan una modesta relación representativa de lo que fue una vida consagrada por entero al arte.

También músico de horizonte amplio, MANUEL LÓPEZ VARELA, nacido en 1895 en Lugo. Discípulo de los maestros Gregorio Baudot y Emilio Vega, director de banda, que llegó, después de un largo plazo en Albacete, a ponerse al frente de la Municipal de Madrid hasta su muerte en 1951; si la creación personal no es desdeñable—y ahí están sus *Danzas de las brujas*, *Alborada en el Priorato*, *Cantan os galos pro día*, para orquesta, aparte piezas menores—, lo que califica y da relieve a su personalidad es la impresionante labor de transcripción para banda, en la que ha vertido con maestría singular para el conjunto por él dominado buena parte del repertorio sinfónico universal, en realizaciones en verdad no superadas.

Ya se habló, en las referencias líricas, de JUAN TELLERÍA, nacido en Cegama en 1895 y músico de vena fluida y melodismo directo.

En fin, aunque también se ha citado ya, en la sección correspondiente a glosar la continuidad lírica del novecientos, la magnífica labor de PABLO SOROZÁBAL, nacido en San Sebastián en 1897, parece justo que recordemos cómo también ha mostrado en otros campos su clase de compositor. Obras como las *Variaciones sinfónicas*, para orquesta, denotan la maestría y el pulso de un músico amplio conocedor de las posibilidades de la centuria; lo mismo que sus deliciosos *Dos apuntes vascos*, de tan bello contraste entre sí; aparte un cuarteto, alguna página para violín y muchas corales de gran altura y vuelo distributivo. Su cita puede cerrar las de compositores del Norte nacidos antes de que alborease el siglo de cuya vida musical se ocupa este libro.

\* \* \*

Nace con el siglo una personalidad de relieve, todavía en activa prestación de servicios cuando se recoge su mención aquí: el padre IGNACIO PRIETO, gijonés, de 1900. Como el padre Otaño, ingresó muy joven en la Compañía de Jesús y fue organista en Loyola, donde heredó, en 1924, el puesto de director de la Schola Cantorum que abandonaba el citado religioso y colega. Los maestros Lamote de Grignon, Lambert, padre Massana y Millet son sus profesores. Fundador, colaborador y miembro de importantes asociaciones y federaciones internacionales de música vocal y sacra, realizó larguísima giras en labor de difusión de la música española, que le llevó en distintas ocasiones hasta el Japón. Varios años profesor en el Pontificio de Música Sacra en Roma; en Comillas, reintegrado a sus antiguos lares; en Madrid, donde orienta y gobierna corales universitarias, el padre Prieto se ha convertido en el alma española de la organización "Pueri Cantores". Ni aun esa ingente actividad ha impedido la creación per-

sonal. Es autor de la *Sinfonía cántabra*, de varias *suites* orquestales, de *Hogueras de San Juan*, una *suite* sinfónica coral para solos, voces y orquesta, la cantata *Pasce oves meas*, el misterio *Xavier*, un ramillete no corto de canciones—muchas con versos de A. Salgado—y varias misas, salmos, responsorios, composiciones religiosas y profanas con destino a las formaciones de voces mixtas, que conoce bien y a las que sirve con firme pulso y vena muy expresiva y directa.

El mismo año nació en Oviedo, donde murió en 1936, MANUEL FRESNO, profesor en su Conservatorio, organista en su catedral y autor de piezas de exaltación a su patria chica: desde la orquestal *Paisaje asturiano* a las *Veinte canciones populares asturianas*.

Un año más tarde nació en Lezō (Guipúzcoa) TOMÁS GARBIZU, ligado en los últimos años a misiones pedagógicas en el Conservatorio de San Sebastián. Aunque no faltan en su catálogo algunas obras de otro carácter, como el “ballet” *Kresala* y el *Concierto para violín y orquesta*, la mayor parte de su producción se ciñe a la voz humana, con *lieder* y canciones vascas, y a la música coral y de órgano. Podrían destacarse de manera particular la *Misa Benedicta*, premiada en concurso nacional y varias veces interpretada por el Orfeón Donostiarra, y la cantata *Danos la paz*.

ARTURO DÚO VITAL nació en Castro Urdiales en 1901 e inició muy joven su carrera profesional. Realizó sus estudios de dirección de orquesta en París y Madrid, con Golschmann y Arbós; de composición, con Paul Dukas. Fue, hasta su fallecimiento, profesor del Conservatorio de Madrid.

Dúo Vital fue un compositor fecundo. El mismo confesaba la necesidad perentoria que sentía de escribir música:

“Es una fuerza interior la que nos empuja; más que una idea preconcebida, un ‘instinto’, como diría Cocteau; ‘la misma naturaleza’, como diría Ortega. No acepto la facilona comodidad; la tiranía extremista, menos”.

Siempre demostró Dúo Vital un empeño especial de servicio a la voz. Esa “necesidad” de crear, al margen incluso de toda posibilidad de estreno, puede explicarnos el número elevado de zarzuelas y obras líricas que llevan su firma, en su mayoría inéditas. Sus preferencias por el repertorio coral alcanzan el refrendo general de éxitos tan grandes como el conseguido por *El perro de aguas*, que ha recorrido el mundo en las voces de la Agrupación de Pamplona. Los ciclos *Seis canciones montañesas* y *Seis españolas* fueron premiados en Santa Cruz de Tenerife y Bilbao, respectivamente. Una obra característica entre las muchas vocales, *Alegraos, pastores*, con versos de Lope de

Vega, se ve elaborada con maestría y alterna, en el lenguaje sin duda con más acusada modernidad entre los suyos, las intervenciones solistas y de coro, con el apoyo de un pequeño grupo instrumental.

De 1902 es JESÚS ARÁMBARRI, nacido en Bilbao. Ciertamente que su personalidad más acusada, aquella en la que habrá de insistirse más en otro lugar de este libro, es la de director de orquesta; pero no por ello es menos verdad que Arámbarrí, músico muy completo, exige un puesto en el paisaje de la composición nacional. Inició sus estudios musicales de solfeo, armonía, contrapunto, fuga, composición, órgano y piano en el Conservatorio vizcaíno. En París trabajó la composición con Paul le Flem y Paul Dukas, compañero de Joaquín Rodrigo en una larga etapa, como pensionado por el Patronato Juan Carlos Cortázar.

No es mucha la obra conocida que lleva la firma de Arámbarrí, pero sí merecedora de toda la atención y el aplauso. Cabría encabezar las referencias con la de su poema *Castilla*, sobre versos de Machado, para solistas, coros y orquesta. En ella no sólo acredita el músico un dominio técnico evidente y una soltura de oficio que surge del conocimiento de los elementos por él empleados, sino una voz propia, sensible, cálida, no conformista; lejos, sí, del *vanguard*, pero todavía más distante de un reaccionarismo inmóvil, que no conviene a sus inquietudes.

Lo mismo cabría decir de la única zarzuela, quizá malograda por la relativa calidad del libreto y por el estreno en condiciones muy poco brillantes, que lleva su firma: *Viento Sur*, con una partitura digna de mejor suerte.

Un *Cuarteto en re* y *Cuatro impromptus*, para cuerda, son otras tantas muestras de calidad, que se acrece, se agudiza y cobra el especial realce de la maestría en la armonización y la orquestación sutilísima, intencionada, plena de gracia en las *Ocho canciones vascas*. En fin, la galaica *Río*, con texto de Eugenio Montes, no se halla muy lejos del credo impresionista, que tan bien conoció durante su estancia parisiense.

Del mismo año que Arámbarrí, nacido en Logroño, es SABINO RUIZ JALÓN, que ejerce de crítico musical en Bilbao y hasta comercialmente se adscribe al mundo de la música, desde un establecimiento en que la distribuye para todos los campos. Alumno de la Vizcaína de Música y del Conservatorio, particular de Andrés Isasi, primer premio de la Diputación con sus *Cuatro preludios vascos*, diríamos que el *hobby* máximo de Ruiz Jalón es el de rendir el tributo de su tiempo y de su inspiración a este cometido, en el que ha logrado muy felices muestras, como *El atalayero de Machichaco*, recibida en los concier-

tos orquestales con gran éxito; la canción gallega *Mariñeira*, texto de Baldomero Isorna, que lo tuvo en el campo del *lied*; lo mismo que *Eran siete hermanas*, un poema breve para violoncello y piano, y algunos empeños líricos y de *ballet*, estos últimos coronados por la mejor recepción pública.

También de 1902, ovetense, JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ PAJARES, cuya carrera básica de ingeniero no le impidió el trabajo firme en las disciplinas de la armonía, el contrapunto, la fuga y composición alimentada por páginas pianísticas—*Preludios, Rústicas, Sonatina*—y por canciones navideñas, con versos de Gerardo Diego.

Otro nombre de buen músico, al que, de una parte, habría de incluirse en actividades de ejecutante, como director de banda muy prestigioso, y, de otra, debe mencionarse en la parcela que nos ocupa: el de RODRIGO A. DE SANTIAGO, que nació en Baracaldo (Vizcaya) en 1907. Alumno en el Conservatorio de Bilbao de los maestros Navarro, Guridi, Sainz Basabe y Armand Marsick, si en lo directorial sus más brillantes campañas las realiza al frente de la coral polifónica El Eco, la Banda y la Orquesta Sinfónica de La Coruña, para ocupar más tarde el puesto de director de la Banda Municipal, que desempeña en la actualidad, como compositor ha dado frutos de gran ambición y amplias proporciones, entre los que se impone el recuerdo especialísimo del *Réquiem*, para voces y orquesta, en memoria del maestro Argenta; el *Concierto vasco*, para violoncello y orquesta; el *Concierto* para violoncello y orquesta, aparte estudios de musicólogo sobre la gaita y la música popular de Galicia y un número cuantioso de páginas corales y de obras para banda, así como transcripciones realizadas con una pulcritud que es gala de su léxico de compositor.

Dos años antes, en 1905, nació en Gijón ENRIQUE TRUÁN, que realizó en Barcelona sus estudios como alumno de Buxó en el piano, de Enrique Morera en la composición. Cultiva en su ciudad la pedagogía. Es autor de una serie de páginas pianísticas, desde el hondo *Homenaje a Falla* hasta el garboso *Pasodoble del toro*, aparte el *Mirraglo de Albelda*, para solistas, coro mixto y orquesta; la *Cantata del Sacramento*, y sobre todo canciones sueltas y en ciclo, como las *Cuatro*, de García Lorca, o las *Canciones de dentro*, texto de Miguel de Unamuno.

El año 1908 es en el que nacen a la vida tres compositores nórdicos: MARÍA TERESA PRIETO, ovetense; JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ BASTIDA, de Vergara, y JOSÉ LUIS ITURRALDE, natural de San Sebastián. Este último, estudiante de piano, violín y composición, como alumno de los maestros Esnaola, Larrocha, Pagola y Conrado del Campo, ya en Madrid. En su ciudad despliega actividades de intérprete, al tiempo que



firma obras de muy diverso carácter, desde *Canciones populares* y *Cinco poemas de ambiente*, para soprano y orquesta de cámara, hasta *Introducción y allegro*, para clarinete y orquesta de cuerda; *Escenas vascas*, para orquesta; *Concierto para violín y orquesta*, pasando por composiciones para cuarteto de cuerda.

GONZÁLEZ BASTIDA, titular del Coro Easo, de San Sebastián; director de banda, fue alumno de Luis Urteaga y, en Barcelona, de Lamote de Grignon. Autor de una *suite* de espirituales negros, para voz solista y armonización para voces de hombre, de algunas canciones y melodías, ha escrito para orquesta un *Tríptico vasco*, el poema sinfónico *Iñigo de Loyola*, para orquesta; un *Miserere*, para coro y orquesta, y la zarzuela *La Virgen de piedra*.

Por fin, MARÍA TERESA PRIETO, que estudió en Madrid con García de la Parra, se trasladó en 1936 a Méjico, donde reside y en cuyo punto ha ampliado estudios con Manuel Ponce, de composición, y de orquestación con Carlos Chávez, aparte seguir cursos con Darius Milhaud en Mills College (California). Uno de sus tres cuartetos—el *Modal*—fue galardonado con el premio Samuel Ros. Ha estrenado cinco sinfonías, varios poemas sinfónicos, una *suite* para orquesta... En su catálogo figuran asimismo algunas canciones. En todo, la vena melódica es sincera, con un tratamiento que huye de confusiosismos y artificios, en busca de que resplandezca la sencillez.

Una cita breve, todo lo que ha de extenderse en el campo directorial, para ATAÚLFO ARGENTA, nacido en 1913 en Castro Urdiales, provincia de Santander. La composición la cultivó sobre todo en su época juvenil, en la etapa de pianista forjado en las enseñanzas de Fernández Alberdi. Como compositor se produce en régimen de autodidacta. Dos obras para orquesta—*Rapsodia montañesa* y *Danza del Quiche Venach*—, la zarzuela *María de la Pena*, fragmentos corales, arreglos populares y la canción original *A filla do Rei*, ésta de 1951, llevan la firma del famoso maestro.

JOSÉ AMEIGIDE, lucense, alumno en Madrid de Julio Gómez y Conrado del Campo, nació en 1917. Se especializa en la canción, género en el que sus frutos han de contarse por centenares. El título genérico es *Mi cancionero mundial, épico y lírico*. Destaca el bloque *La humana pasión*, con texto del autor, para voz y guitarra.

También ha de surgir en otras partes la referencia sobre ANTONIO IGLESIAS, orensano, que ve la luz en la ciudad de las Burgas en 1920. Forjado en las aulas madrileñas de José Cubiles, en el piano, y Conrado del Campo, en la composición. Crítico, organizador de bellos empeños musicales, traductor al castellano de la *Música para todos*

*nosotros*, de Leopoldo Stokowsky, que le estrenó un poema sinfónico, *Primera salida de Don Quijote*; con varios libros de análisis sobre la obra pianística de compositores contemporáneos de España; autor de la canción *Ao lonxe*, con la referencia sobre Antonio Iglesias se cierran las de músicos del Norte, ya que los de cronología posterior se incluyen dentro del apartado que a las nuevas promociones de artistas creadores se reservan por la ordenación de este libro, uno de cuyos capítulos concluye ahora.

*LA COMPOSICION A PARTIR DE 1950*



## CONSIDERACIONES GENERALES

Nunca más complejo y problemático el trabajo del comentarista que cuando se enfrenta con el paisaje inmediatamente actual y se propone analizar, resumir sus características. Llegados a este momento del libro, todo alcanza una forzosa provisionalidad. Para el enjuiciamiento, para la determinación de aquello en que vivimos—ya inmersos, ya colaterales—, falta la necesaria perspectiva. Es el tiempo el crisol que todo lo purifica, determina y la criba seleccionadora de lo bueno, lo válido y lo que no lo es.

Se han hecho referencias y servido informaciones sobre compositores del siglo xx que ya producían con anterioridad a 1950. Algunos, que llegaron a la etapa con la mayor parte de sus vidas quemadas en el xix y que sólo de una manera relativa rindieron obra y servicio al período que nos ocupa. Otros, centrados por completo en la primera mitad. Un tercer bloque, en fin, de autores que continúan en la brecha, que al menos siguieron en ella, ya salvada la frontera que hemos señalado. Se trata aquí de acoplar a los que han comenzado a escribir no antes de 1950, nacidos, a lo sumo, bien avanzados los años veinte—los primeros, en 1924—y en plena actividad hoy.

Es preciso advertir inmediatamente que no se trata de músicos de vanguardia, sino de compositores que trabajan hoy en su labor creadora, que pueden ser, o no, cultivadores de corrientes que los incluyen dentro de aquella determinación. No faltan muy documentadas y personales contribuciones bibliográficas al respecto. De una parte—y para citar sólo aquéllas de signo fundamental—, Manuel Valls se ha ocupado en sus interesantísimos libros, y muy repetidamente, de la música a partir de Manuel de Falla y de los actuales momentos creadores de Cataluña, sobre todo los referidos a la década 1960-1970, de fecunda labor. De otra, Tomás Marco llega a más en su *Música española de vanguardia* y ofrece un paisaje completísimo, analizado, glosado, exaltado con el conocimiento y el amor de quien forma dentro de él, que es, por lo tanto, juez y parte, con las ventajas y los inconvenientes que ello puede implicar. Más, sin duda, aquéllas, por cuanto no sería posible prescindir de los capítulos de su obra como base de recuerdo, a veces, de orientación otras. Incluso cuando los puntos de vista sean no coincidentes y los ideales estéticos puedan hallarse en los antípodas.

La personal postura es muy clara: voluntad de informar y de hacerlo con bases objetivas. Ni sería justo prescindir de todo aquello

que no nos gusta, cuando lo de menos aquí es la opinión, ni podría pedirse un juicio entusiasta, no sentido. Respeto, curiosidad, esperanza, sí. Respeto, si se parte de que ha de confiarse en la honradez de intención que guíe a quienes pueden sorprendernos. Curiosidad, porque siempre la merece todo nuevo intento. Esperanza, porque en todos los géneros, campos, estilos, ideales y metas presididos por la llama espiritual de un artista, la sentimos en el deseo de que surja algo tan de verdad concluyente que, al margen de que tenga tal o cual filiación, se incorpore al mundo sin fronteras de la obra de arte intemporal, la que se afirma para siempre en la historia de la música y tiene tal fuerza que nos capta, nos enciende, contagia e impulsa a la más ferviente adhesión.

Tomás Marco, desde su ángulo de mira, establece distingos y se ocupa de los músicos de vanguardia. Nosotros lo haremos de los más de vanguardia y de los que no lo son, pero sí músicos de hoy, porque viven hoy, escriben hoy, sienten ahora, piensan en estos momentos y recogen las consecuencias de sus ideales, de sus afanes, de sus conocimientos en obras que pueden ser, o no, tonales, corresponder, o no, con lo que se considere vanguardia hoy—que quizás no lo sea mañana—, merecer, o no, la estimación de los “ultras”.

En resumen, toda una torre de Babel. Y tambaleante, por lo que se refiere a la caducidad. Recuérdese cómo un mismo compositor evoluciona, cómo cambia de concepto estético y acusa giros radicales; cómo, incluso, prescinde, cuando se habla con él—cuando se habla de él—, de toda referencia sobre determinadas épocas y reniega de lo escrito en ellas. O, al menos, lo considera prehistoria no representativa y sin valor. “Ese no soy yo”, parece afirmar. Y lo dice de algo que se escribió ya dentro de los años cincuenta, incluso en alguno de los sesenta.

Así, en esta parte de nuestro libro, en lo que atañe a la libertad creadora que discurre entre 1950 y el momento en que se escribe, más de cuatro lustros después, se ofrecerán informes y noticias biográficas y de obras sobre todo género de autores. Algunos, los que se estiman fundamentales, elegidos también sin vinculaciones a determinadas líneas estéticas, con menciones más detenidas; otros, con referencias más concretas, pero válidas para el recuerdo y la incorporación.

Tratándose de algo tan inmediato, en buen número de ocasiones, cuando ha sido posible hacerlo, se recogerán juicios de los propios interesados.

¿Un estudio, antes, de tipo general y analítico sobre tendencias, grupos, criterios puestos en juego?

Tomás Marco, en su citado libro, se refiere a cómo la estructura general y social de la música no les gusta a los nuevos compositores—habla de las últimas promociones—, y destaca su disparidad de criterio con respecto a los que inmediatamente les preceden. Señala, concretamente, “la escasa simpatía que la mayoría de estos autores sienten por compositores de una gran valía dentro de un criterio estructural—Pierre Boulez, por ejemplo—, en favor de otros quizás menos perfectos”. Habla del “pensamiento cambiante”, de músicos de una misma generación. De una “antinomía en principio” entre la posición de Luis de Pablo y la de Cristóbal Halffter.

“Iniciar el estudio de las tendencias aleatorias—dice en otro lugar— equivale a adentrarse en la música de hoy, propiamente dicha, y también a correr el riesgo de perderse en una maraña de conceptos ambiguos y terminologías difusas capaces de perder a cualquier especialista, incluso a los que hayan vivido cerca del proceso que se intenta describir. Música aleatoria es el título genérico de tendencias contrapuestas, a veces, que vienen a designar de manera poco precisa lo que con mayor imprecisión todavía se ha dado en llamar postserialismo”.

Lo aleatorio se ha convertido en un concepto puro, invocado en su descargo por compositores que creen que amparándose en él pueden seguir haciendo desde serialismo hasta soterrado folklore. Esta mezcolanza, este difícil encasillamiento, aplicado aquí a lo aleatorio, se da en cualquier grupo composicional. Muchos de los músicos pican de aquí, de allá, en terrenos diversos. En la mayoría absoluta de los de vanguardia, el abandono de lo tonal es la constante única. Fuera de ello, los empeños se dispersan y fluctúan. Incluso en el capítulo de la aleatoriedad, Marco distingue tres secciones: de música móvil, música flexible, música abierta y grafismo. A lo largo de los capítulos de su obra, desfilan materias de tanto interés como indeterminación de fronteras rígidas, por cuanto unos campos se insertan en otros, como unos y otros compositores alimentan los diversos paisajes con siembras distintas, a veces sucesivas en el tiempo, conscientes a veces. Lo dodecafónico, tardíamente conocido y con un rigor y pureza totales muy escasamente cultivado entre nosotros—ejemplos primeros, valientes y nobilísimos, de Gerhard y Homs—; lo expresionista, con reliquias de impresionismos y voluntad de expresividad, dan paso a otras tendencias. Marco las agrupa, dentro de lo posible, con el mérito de una ordenación intelectual y se refiere sucesivamente al constructivismo, al objetualismo, a la aleatoriedad...

No puede pasar inadvertido el mundo de la electrónica. Señala Cristóbal Halffter que, alrededor de 1950, el conocimiento de las nue-

vas electrónicas hizo pensar a muchos que ahí estaba el futuro de la música. Incluso bastantes pensaron que podía muy bien darse el final del concierto. Una década más tarde resurgen nuevas tendencias creadoras de vanguardia, basadas en la importancia de la música viva, la que exige al intérprete y se crea ante el público, porque el defecto congénito de lo electrónico surge de la falta de comunicación.

Vendrá, en fin, una etapa más actual, en que se busca la posibilidad de una colaboración basada, de una parte, en la asequibilidad del traslado de los elementos materiales electrónicos, llevados en proporciones de espacio reducido y completamente válidas a las salas de conciertos, y, de otra, en la elaboración ante el oyente de sonidos nuevos, muchas veces por el tratamiento de lo que se está interpretando y con un deseo de crear ese clima, que despierta curiosidad, en el esfuerzo inmediato de la música instrumental.

Analiza Marco los intentos que se basan en “palabras y acciones”, lo que agrupa en un apartado bajo la etiqueta “cita, *collage*, criticismo”... Se refiere a las participaciones cada vez mayores de los intérpretes, a su colaboración, más o menos gobernada, con la guía previa del autor, a las distintas versiones posibles de una obra.

Pone el dedo en la llaga Halffter :

“Toda manifestación creativa es practicada primero por uno o dos, luego por varios compositores, más y más tarde seguida por toda esa masa de epígonos que testifican, en el momento, la defunción de una determinada forma de creación en el momento en que llega a ellos”.

Verdad, pero verdad peligrosa. Porque incluso esos “epígonos” van más delante que el gran público, por lo que, cuando éste acepta una forma concreta, a través de los ejemplos multiplicados de quienes ya no son sus puros creadores, la forma puede estar ya derrumbada, sustituida por éstos.

En otras palabras, que no hay margen para la selección, el reposo discriminador, y que, sólo muy andando los años, habrá realizado el tiempo su misión de juez infalible que, de cada ciclo histórico, deja pocas, muy pocas obras válidas; éstas, sí, incorporadas ya para siempre a la historia.

En el fondo, lo que ocurrió en todas las épocas, agudizado por la multiplicidad de tendencias; porque ¿cuántas obras del XVIII, del XIX, no han desaparecido en nuestra estimación, ni siquiera se han llegado a conocer por nosotros, para que resplandezcan las de verdad excepcionales?

“En nuestra época, cualquier manifestación creativa pasa antes



de moda que en cualquier otra época histórica". Lo dice Halffter. Lo podría firmar cualquier colega.

Uno, Luis de Pablo, se ha distinguido siempre por su inteligente, cultísimo, desbordado afán de servir a la música de vanguardia, en sus conferencias, sus artículos, los medios todos a su alcance, que culminaron en la creación de "Alea", hoy con un espléndido estudio electrónico, decisivo campo de creación y experiencias para los músicos españoles.

Otro aspecto que podría apuntarse, al menos tangencialmente, es el de la creación de nuestro tiempo, íntimamente relacionada con las circunstancias que nos rodean. Con un doble influjo, de signo harto distinto: el intelectual y técnico, válido, lógico, necesario y estimulador, y el de la sociedad de consumo, en cuyo caso la música se convierte en un producto, una pura mercancía con la que se realiza un tráfico muy al margen ya de incitaciones altas, de bellos ideales, porque se ve gobernada por empresas comerciales: aquellas que, más o menos ocultas, dictan el nacimiento y despliegue de la mayoría de la "música pop".

Más: una cierta intelectualización del compositor, que ya no vive encerrado en la torre de marfil de su propio mundo, sino que amplía su mirada, conoce los problemas, las circunstancias, los afanes, las evoluciones vitales en otros terrenos.

¿Influjo del pasado? Se habló del relativo—punto de partida; pronto rompimiento con lo tonal—de Schoenberg, de su Escuela de Viena. Con él, en distinta medida, Strawinsky, Bartok, los "abuelos": aquél, empeñado en una sorpresa creadora permanente hasta el mismo instante de su fallecimiento; Penderecki, Boulez, Maderna, Webern, Stockhausen, Xenakis, Earle Brwon, John Cage, Petrassi, con sus teorías pedagógicas directas o su diversa capacidad de captación por la obra.

Podríamos mencionar aquí el influjo decisivo de algunas organizaciones en el devenir de las nuevas músicas y de las corrientes creadoras que a partir de 1950 dan brillante fisonomía al panorama de la composición española. Pero de eso, de los impulsos de organización y medios, se hablará en otra parte del libro. Entonces nos referiremos al Círculo barcelonés Manuel de Falla; a la creación en 1958 del grupo madrileño "Nueva Música", convertido pronto en el del Ateneo; de la fundación de "Música abierta", en Barcelona; "Tiempo y Música", en Madrid, donde se celebró la "Bienal de Música contemporánea"; de los Festivales de América y España, "Zaj" y "Alea"—reflejo ésta de las actividades organizadoras de Luis de Pablo, tan agudo en sus escritos de la revista *Acento*—; del "Estudio Nueva

Generación”, obra de las Juventudes Musicales y del Instituto Alemán; de las Juventudes Musicales barcelonesas, aglutinadoras de tantos esfuerzos...

Todo ello influye, y mucho. Como las enseñanzas privadas en Madrid de Pablo Garrido, compositor chileno que realizó gran tarea de orientación; como libros técnicos bebidos febrilmente por los interesados—Leibowitz, Stuckenschmidt, Juan Carlos Paz, Webern...—, precedidos por el conocimiento de *La montaña mágica*, de Thomas Mann.

No cabe duda: a partir de 1950, en España se intenta compensar a marchas forzadas—quizá forzadas en demasía algunas veces—el abandono, el inmovilismo anterior. Los años de nuestra posguerra, que en lo creacional no acusan mayor inquietud ni valentía que los anteriores de la República, se prolongan lustros. Es a mediados de siglo cuando renacen esperanzas y surgen a la vida con brío empeños ahora en pleno despliegue, todavía muy afanosos del encuentro de la verdad, en la busca inquieta y no siempre fácil.

¿Cuál será la herencia definitiva que nos legue este período? La incógnita es insalvable. Pero las aportaciones, sin duda, existen. Y el lector podrá encontrar información merced a los apuntes biográficos y las referencias de las páginas sucesivas en las que, después de algunos comentarios individualizados y más detenidos, siempre en régimen de brevedad forzosa, los restantes se acoplarán por un orden cronológico en el que se hermanan músicos de muy diversas tendencias, contemporáneos todos ellos, si no todos con etiquetas de vanguardia. Para establecer esa distribución se prescinde de límites por zonas o regiones marcados antes, en el más vasto panorama.

Digamos, para concluir estas notas orientadoras, que es en 1930 y sus alrededores cuando surgen los nombres más representativos y hoy ya en disfrute de un prestigio y notoriedad ciertos: justo en el año citado, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, cabezas de serie en los empeños vanguardistas, y Manuel Castillo, que podría presidir la relación de quienes sostienen un credo más tradicional y lo hacen por caminos de alta dignidad. Veamos.

### LUIS DE PABLO

Con Luis de Pablo nos acercamos a uno de los capítulos esenciales en el acontecer musical español de vanguardia. En la plenitud de su vida, con poco más de cuarenta años de edad, impresiona la obra realizada, como sorprende la eficacia proselitista de su actitud, la fuerza de contagio, de estímulo, de impulso y ayuda que a la creación

contemporánea y la difusión de toda obra nueva digna, sea cual fuere su filiación dentro de una actitud renovadora, ha sabido prestar con todos los medios a su alcance. Forjado en el trabajo, en la autoexigencia de un estudio firme, en la disciplina de su autodidactismo, Luis de Pablo tiene mucho de ejemplar. Hemos de aproximarnos a él, por lo tanto, con el respeto debido a una labor no conformista, con muy ancho crédito internacional y con el interés que su personalidad despierta en cuantos han frecuentado al hombre y lo han conocido por sus frutos y hasta por su reflejo en los de quienes continúan su trayectoria.

Luis de Pablo nació el 28 de enero de 1930, en Bilbao, en familia sin antecedentes musicales. Comienza sus estudios en Fuenterrabía. Los de solfeo y los de piano, compatibles con los normales que comienzan a forjar su cultura. Existe la vocación musical, pero no hay una dedicación firme, permanente. Ya en Madrid, le deslumbran *Las bodas de Fígaro*, pero el bachillerato impone su tiranía. El bachillerato y la carrera de Derecho, que habrá de concluir con la licenciatura en 1952. Incluso por imperios de la existencia y defensa familiar a su cargo, ingresa en la Compañía Iberia y—ya músico activo, del que empieza a hablarse, y mucho—trabaja en el departamento de seguros y siniestros. Trabaja, pero sólo hasta que la música le permite, sin lujos ni pretensiones triunfalistas, independizarse para dedicarse de lleno a lo que cultivó como autodidacta, en horas difíciles, de forma ininterrumpida y seria. Destaca Tomás Marco, en la excelente biografía que firma sobre Luis de Pablo, esencial si queremos conocer en detalle vida y obra del músico, lo amplio de sus conocimientos, en la armonía, el contrapunto, la práctica instrumental, y señala como dato curioso cómo en su cuarto de trabajo podían verse el armonio con la partitura en estudio, la caja del violoncello, la flauta, elementos de experimentación. Señala también cómo la primera gran sacudida se produce el año 1951, al encontrarse con significativos ejemplos de música concreta, presentados por Jean Etienne Marie en el Instituto Francés de Madrid. Eso y los libros, entre los que habrá de ser el *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, quien le aproxime, por vez primera, hasta la curiosidad en torno a la técnica dodecafónica.

Puede ser éste el momento para señalar cómo De Pablo es una de las personalidades culturales más ricas en el paisaje de la música española. Cuantos le conocemos hemos podido admirar sus dotes de conversador, de polemista—¿no habrá sido buena la base jurídica para plantear cuestiones, analizar temas, seguir ideales guiones en el desarrollo de conferencias, coloquios, sesiones de toda índole?—y de persona cuyo mundo, centrado en la música de sus amores y des-

velos, no aparece del todo cerrado por sus contornos; antes bien, abierto a mil incitaciones exteriores, entre las que las artes plásticas, la literatura, la política, la sociedad, la vida misma tienen amplio acomodo. Luis de Pablo, suave en las maneras, con un castizo bilbainismo, irónico sin acritud en la intención, de una mente clarísima para saber lo que quiere y cómo lograrlo, trabajador infatigable, por y para sí mismo, por y para los demás, había de convertirse en centro de una corriente renovadora en la que es punto de partida. Para ello, además, contó con medios infrecuentes—justo es reconocer que ganados a pulso—en publicaciones y organismos. Desde aquéllas sembró ideas, consejos, orientaciones, juicios. Desde éstos facilitó ejecuciones, hizo posible el experimento, la prueba, la realización, incluso el estreno ante el público en condiciones de bondad excepcional. Y la actitud sigue en pie. El, que podía ceñirse al propio cultivo de su prestigio, se ve más que nunca implicado en el acontecer general de los músicos de su generación y las posteriores.

Recordemos algunos momentos y hechos capitales a este respecto. Así el trabajo en *Acento*, publicación alimentada con sus colaboraciones plenas de interés, a partir de 1958. La creación de “Tiempo y Música”, en 1959. El servicio como presidente, a partir de 1960, de las Juventudes Musicales Españolas. Sus intervenciones decisivas en el Aula de Música del Ateneo...

*Acento* es la revista cultural del Sindicato Español Universitario y hasta la extinción de la revista, en 1961, presta una tribuna eficaz, por dirigida a un sector juvenil e inquieto de lectores. También con dependencia del Sindicato Español Universitario, “Tiempo y Música” sirve de tribuna en pro de la música contemporánea, a la que atiende desde la sección musical de *Aulas*, revista del Aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional. Es en 1964 cuando concluye “Tiempo y Música” sus actividades, iniciadas un lustro atrás, muy meritorias en lo que se refiere al estreno de obras capitales. Pronto, en 1965, se funda “Alea”, con un generoso patrocinio privado, absolutamente necesario y decisivo. Con “Alea” organizará de una parte conciertos públicos de sumo relieve y con desusada calidad interpretativa en el paisaje de la música contemporánea, siempre abandonada y cenicienta a ese respecto, y creará un laboratorio electrónico, con el que se realizan trabajos y buscas de importancia suma para la evolución y la ampliación del paisaje nacional.

Si volvemos a De Pablo, él mismo compositor, habría de recordarse el afán de familiarización con las partituras de la Escuela de Viena, que estudia y analiza con fruición. Es en 1953-1954 cuando empieza a componer. Para su uso personal, sin darlos a la luz pública, estable-

ce ya unos borradores seriales, al tiempo que nacen sus primeras obras. Es la etapa de frutos como—recogemos del trabajo de Marco—*Gárgolas*, el *Quinteto con clarinete*, la *Sonatina Giocosa*, *Elegía*, *Cuarteto de cuerda*, *Canciones sobre Antonio Machado*, el cuarteto distinguido con el Premio Samuel Ros...

De Pablo, de todas formas, no está a gusto, porque lo que da a la luz pública está sólo relativamente de acuerdo con su forma de sentir, de soñar, de querer la música. Todo ello es ajeno al hecho de que alguna de sus obras, como ya se apuntó en el caso del cuarteto, reciba galardones y para otras haya acceso incluso en los no siempre fáciles programas de la Orquesta Nacional, harto conservadores por hábito y tradición que apenas se altera a lo largo de su historia. Se trata de una íntima rebeldía, que ha de hallar justo momento de expresión cuando, allá por 1958, se crea el Grupo “Nueva Música”, en el que se alinean compositores de credos incluso no afines, todos ellos próximos por razones generacionales. El grupo que Cristóbal Halffter, él mismo inserto, califica como “Generación del 51”, habrá de servir para un autoestímulo impagable. El grupo se forma por iniciativa de Ramón Barce y del crítico musical Enrique Franco y en él se adscriben con ellos, con Halffter y De Pablo, Moreno Buendía, Antón García Abril, Manuel Carra, Alberto Blancafort y Fernando Ember, éste por entonces presidente de las Juventudes Musicales. Es de aquellas fechas la decisión que De Pablo toma—ni fácil ni corriente—de renunciar a toda su obra, de volver a empezar.

Poco más tarde, en 1960, comienza la proyección internacional de Luis de Pablo. Es ya el momento en que se halla en posesión de una voz personal, de acuerdo con sus ideales, lograda con rapidez pasmosa y meritoria en extremo. Palermo, en su primer Festival del año citado, conoce alguna de sus obras. Al siguiente, Darmstadt reclama su *Libro del pianista*. Desde entonces se suceden los encargos. Alguno nacional—Ministerio de Información y Turismo, Fundación March, Orquesta Nacional—y muchos del exterior, como los del Festival de Royan, la Bienal de Zagreb, Munich, Donaueschingen, Radio Hamburgo, Radio Bremen, Televisión de Baden-Baden, Buffalo. También artistas intérpretes de relieve internacional—así la soprano Carla Henius, el flautista Severino Gazzelloni—le piden obras. Venturosa consecuencia de todo ello, que en las “Journées Internationales de Musique Contemporaine” celebradas en octubre de 1970, en París, se dedique una sesión íntegra, entre las rendidas a los compositores más importantes y representativos, a la obra de Luis de Pablo. Así queda afirmada una popularidad tanto más meritoria cuando se alcanza en vida, en la madurez, por un joven compositor no fácil, no con-

formista ni amigo de la concesión a los gustos del gran público; un compositor que sigue su camino y puede, aun con este rigor, captarse la estimación sin fronteras de sus colegas, de los músicos compositores o intérpretes, los críticos y los aficionados más exigentes.

Luis de Pablo ha sabido llegar a ello con una producción de relieve por la cantidad como por la calidad. En un libro de tipo general, que abarca todo un panorama de casi tres cuartos de siglo, no hay margen para el análisis ni el estudio detenidos. Remitimos al lector a la monografía de Tomás Marco. En ella dedica un amplio examen a la obra y establece momentos que clarifica su juicio, desde la etapa preliminar hasta la que designa como conquista del total sonoro, pasando por la conquista del lenguaje, su afirmación y la que designa con la palabra "módulos".

Ya se dijo algo sobre el período preliminar y las obras que lo integran, hoy abandonadas por De Pablo, sin perjuicio de que—publicadas y hasta en discos algunas—sigan interpretándose. Influjos de Stravinsky, Ravel, Bartok, Falla y otros antecesores de España supusieron una semilla implícita, no buscada con deliberación por el artista, que desde 1956 presenta en su producción pública algún rasgo atonal.

A los efectos de esta conexión atonal y de la importancia que se confiere a los timbres, el *Cuarteto de cuerda*, escrito en 1957, puede ser anuncio ya de interés, lo mismo que las *Cinco canciones de Antonio Machado*, que marcará, para Luis de Pablo, el límite de la etapa preliminar, cuya frontera se atraviesa con las *Cinco invenciones para flauta o violín y piano*. Con ellas ya se produce De Pablo con medios independientes, lenguaje propio, expresividad peculiar y muy dentro ya del lenguaje serial.

Harto expresivo sobre el rigor y la inquietud depuradora que prende en el músico es el hecho de que sus *Cuatro invenciones* sufran distintas revisiones desde que se inician, en 1955, hasta llegar a la última versión de 1962, que entremezcla los distintos aspectos sonoros que antes había planteado independientes en los cuatro movimientos que llevaban por títulos *Tímbrica*, *Rítmica*, *Vertical* y *Antifónica*. Ese mismo proceso renovador se advierte en las *Sinfonías para instrumentos de viento*, que después lo fueron para metal y volvieron, al fin, a una versión definitiva que emplea la dotación de viento, como fue estrenada por la Sinfónica de la RTVE.

Más: la originalidad en el tipo de elementos empleados. Un ejemplo: los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, para soprano, piccolo, vibráfono y contrabajo, en mezcla de muy rara calidad. Por lo que se refiere al dominio en la utilización de formaciones complejas, podría recordarse *Radial*, escrita con destino al Festival de Pa-

lermo, en que los veinticuatro elementos están distribuidos en ocho grupos de tres, con una forma completa en cada grupo, lo que da origen a ocho composiciones cerradas que se combinan.

Nuevo ejemplo de distribución nueva, con resultados sonoros muy atrayentes, el de *Glosa*, con una soprano, piano, vibráfono y dos trompas; como *Cesuras* lo es de capacidad de sintetización y de concreción feliz.

Dentro de la etapa señalada por Marco bajo la designación de *Módulos*, al principio llamados *Unidades mínimas de comunicación expresiva*, busca De Pablo “unidades musicales con capacidad de existencia autónoma y al propio tiempo con posibilidad de combinarse con otras similares o diferentes”. El título *Módulos* acoge una serie de obras: para conjunto de cámara, orquesta, diecisiete instrumentistas, cuarteto, muy original esta última, que ofrece a los instrumentistas la posibilidad de escoger entre una serie de realizaciones a partir de unas explicaciones del propio autor, que así conserva el control de la obra y su desarrollo. Otros dos *Módulos*, para órgano la número V y titulada *Paráfrasis*, en forma definitiva la VI, coronan el ciclo.

Esta última utiliza materiales procedentes de otros compositores, así de Tomás Luis de Victoria, buscando una ordenación con base en la originalidad y personalidad de los timbres.

Muy de última época, de 1969, *Quasi una fantasia* utiliza materiales de la *Noche transfigurada*, de Schoenberg, de forma original: el sexteto ejecuta dicha obra mientras la orquesta subraya, comenta, contesta, resalta su discurso.

Hay una obra, *Protocolo*, estrenada en la Opera Cómica de París, y algunas, entre ellas *We*, compuesta en 1970, para cinta magnetofónica, que busca una imagen del mundo actual lograda por la mezcla de lenguas, folclores y realizaciones culturales y anticulturales, conducido todo por un hilo de canto gregoriano, que busca la unidad de material tan heterogéneo.

En el presente, Luis de Pablo—que no ha desdeñado realizaciones cinematográficas e ilustraciones teatrales—se ofrece como un artista inquieto, siempre en activo, personal, agudo, interesante, incluso para quienes más lejos puedan hallarse de sus conceptos estéticos, y representativo de una creación de vanguardia independiente, por lo que tiene de propia, y por su voluntad de servicio, capítulo importante en el acontecer más avanzado de la música española.

## CRISTÓBAL HALFFTER

Una de las personalidades más firmes, seductoras y representativas de la composición musical de la España contemporánea es la de Cristóbal Halffter, sobrino de dos músicos relevantes, Rodolfo y Ernesto, continuador, por trayectorias personalísimas, de la tradición musical creadora, situado en la madurez de su vida y con ancho campo frente a sí en un lugar preeminente, con reconocimientos y prestigios que rebasan fronteras y le han valido una cotización internacional envidiable.

Cristóbal Halffter nació en Madrid el 24 de marzo de 1930. Realizó sus estudios de composición con el maestro Conrado del Campo en las aulas del Conservatorio que un día, entre 1964 y 1966, había de dirigir y en el que obtuvo los máximos galardones. En 1962 conquistó por oposición la cátedra de Composición. Cuatro años más tarde abandona las actividades pedagógicas y rectoras para dedicarse libremente a la tarea de compositor, director de orquesta y conferenciante. Recorre en tales misiones diferentes países de Asia, América y Europa. En el marco del "Berliner Künstlerprogramm" reside en la ciudad germana, becado por la Deutscher Akademischer Austauschdienst. Es el año 1967. En el sucesivo escribe, por encargo de las Naciones Unidas, la cantata *Yes, speak out, yes*, con la que el 10 de diciembre se celebró en Nueva York la conmemoración del vigésimo aniversario de la firma de los Derechos Humanos.

Es el propio compositor quien destaca una serie de obras como representativas. Pero antes de la relación, en la que se respetan sus predilecciones, cabría destacar otros frutos, muy juveniles y sazonados ya con la impronta de una personalidad, que, sea cual fuere la meta propuesta, no falla nunca en la producción creadora de Cristóbal Halffter. Podríamos recordar el *Concierto para piano y orquesta*, los *Dos movimientos para orquesta y timbal*, la *Misa ducal*, las *Cuatro canciones populares leonesas*... Por entonces acusa Halffter influjos de Bartok, de Strawinsky, del Falla último, de lo español, visto lo popular con afán de altura y estilización, más que de rigor textual.

Las *Microformas*, para orquesta, vienen a suponer un giro importante en la forma de concebir la composición y suscitan una de las reacciones más apasionadas que se recuerdan por un público muy tradicional en sus gustos y preferencias.

Vienen después las partituras destacadas por Cristóbal Halffter: *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, encargo de la Süddwestfunk, de Baden-Baden, para el Festival de Donaueschingen de 1963.



*Secuencias*, para orquesta, encargo del Ministerio de Información y Turismo, en 1964. *Symposion*, para orquesta, coros y barítono solista, encargo de la Fundación Koussevitzki. *Líneas y puntos*, nuevo encargo para el Festival, en 1967, de Baden-Baden. *Anillos*, para orquesta, encargo de Radio Nacional de España en 1968. *Fibonacci*, para flauta y orquesta, que lo es, en 1970, de la Fundación Gulbenkian; el *Cuarteto II*, encargo de la Library of Congress, de Washington. *Noche pasiva del sentido*, para Baden-Baden, y *Planto*, estrenado en el Festival de Donaueschingen de 1971.

Cristóbal Halffter ha escrito, cuando se redactan estas notas informativas, y con destino a su estreno en el "Maggio Musical Fiorentino", por la Orquesta Nacional de España, a sus órdenes, el *Réquiem por la libertad imaginada*. Se trata, según el autor, de una obra orquestal, en un solo tiempo, dedicada a Pedro Laín Entralgo. Trabaja asimismo en *Gaudium et spes*, para coro "a capella". Un coro de treinta y dos voces actúa en vivo, y otro, también de treinta y dos voces, está grabado y sirve como fondo y contraste al coro que actúa en presencia del público. El elemento electrónico juega un papel importante dentro de la estructuración de la obra, con destino a las Semanas de Arte Actual en Pamplona. Halffter emplea textos de la Biblia, del libro de Isaías, un Kyrie, el texto de las Bienaventuranzas del Evangelio del día 1 de noviembre y un escrito del que es autor José Luis Beúnza, joven español enfrentado con el problema de la paz y la comprensión entre todos. De ahí el título, extraído de la encíclica de Pablo VI, *Con alegría y esperanza*. Ya en imprenta el libro, se estrena por González Amezín su *Concierto para órgano*, en los de la Orquesta Nacional.

Se ha hecho explicación detallada de lo que es la obra y cuáles sus propósitos, porque bien podrían simbolizar los generales del músico. Cristóbal Halffter siente más y más cada vez y evoluciona hacia una mayor toma de conciencia de la responsabilidad que el arte tiene en la sociedad actual. Busca reflejar las inquietudes, esperanzas, alegrías y profundas tristezas del momento, de la sociedad, ya que, como músico, sólo haciendo música puede enfrentarse con los problemas, dice.

Cristóbal Halffter no es persona que aborde la composición con simple talante profesional, por impulsos de un oficio que se domina, para cumplir un trabajo. Es persona culta, inquieta, deseosa de servir con su propia obra los ideales de su tiempo. En otros casos hemos de basarnos en conjeturas. Nos faltan, las más de las veces, informaciones, hasta noticias escuetas, ya no digamos referencias sobre propósitos y afanes rectores. Con Halffter sucede lo contrario. Su per-

sonalidad, para el crítico, es cambiante. La mejor demostración de que todo en él puede ser tan sincera actitud momentánea, como rebasada años, meses más tarde, la tenemos en que un músico de poco más de cuarenta años prescindía ya de buena parte de su producción y no la considere válida al menos para representarle hoy, aunque lo haya sido en un ayer reciente. Algo hay, de todas formas, insisto, que sí puede advertirse: en todo lo que Halffter aborda, en lo más próximo y lo más alejado de nuestra personal sensibilidad, hay siempre un acento propio y una sustancia de músico, porque él lo es, con cosas propias que decir y medios para valerse en esta comunicación no repetida.

“La creación musical nace en mí—dice—por una necesidad de comunicación que se realiza a través de la ordenación de los sonidos y silencios en el tiempo y en el espacio. Cualquier técnica en la que este principio general esté presente, es para mí válida. Aunque por razones de tipo personal me incline hacia aquellas que, de una manera clara o tácita, reflejen el mundo del tiempo en que vivo. Por lo tanto, mi técnica creacional está en continua transformación: según estos impulsos que recibo del mundo exterior, me van creando nuevas posibilidades de comunicación. Hay, sin embargo, características que creo serán constantes en mí, como son la necesidad de ordenar personalmente el producto que llega al público. Por lo tanto, creo que por muy lejos que lleve en mi obra lo aleatorio, hoy por hoy no me veo suficientemente dispuesto a abandonar la creación de un orden temporal en el que se inscriban los diferentes acontecimientos sonoros que integran una obra que se mueve técnicamente en el control de lo aleatorio”.

Halffter siente muy honda la preocupación sobre la forma de llegar, de captar al oyente, de interesarle :

“Para lograrlo—dice—tengo que ofrecerle algo lo suficientemente inusitado y nuevo como para que prenda su atención, venciendo esa resistencia natural que todos tenemos a que nos saquen de nuestro mundo. Lo intento por dos caminos diferentes: la continua contrastación del material sonoro, ordenado por estructuras enormemente contrastadas entre sí o en relación con las demás, o la insistencia en una misma y continuada sonoridad, que, precisamente por su insistencia, produzca en el oyente hasta una cierta irritación, que impida que su atención se vea desviada por otras cosas. A la primera solución pertenecen obras como *Anillos*, la *Cantata de las Naciones Unidas*, el *Concierto de flauta*; a la segunda, obras como la *Oda*, *Noche pasiva del sentido* y el *Cuarteto II*”.

Halffter siente su condición de persona implicada en el acontecer cultural de su tiempo: “el compositor de hoy no puede olvidar que

es un eslabón de una cadena que se llama tradición cultural”, pero señala bien la forma en que ha de producirse :

“Que la sociedad debe tener pleno acceso a la cultura en general, y la música en particular, es un hecho en el que no solamente estamos todos de acuerdo, sino también por el que estamos luchando todos en la medida de nuestras fuerzas en contra de no pocas incomprendiones y fuertes resistencias. Ahora bien, para que ese ideal se logre algún día no podemos hacer, puesto que eso sería traicionarnos a nosotros mismos, que la cultura descienda al nivel de la sociedad, sino todo lo contrario, unir nuestros esfuerzos para que la sociedad ascienda a los más altos niveles de la cultura”.

Halffter se muestra hostil a todo fácil conformismo. Al “no hay nuevo nada bajo la capa del cielo”, opone un “todo para mí es completamente nuevo desde que podemos aceptar algo como una realidad. Creo que el simple hecho de *ser* implica ya la circunstancia de *ser diferente*”.

Ya en sus citas sobre alguna obra en tarea de creación se refiere a la participación de lo electrónico. Es quizás en este campo en donde, con moderada y muy estudiada utilización, ve Halffter un futuro expansivo a la música.

“Vimos en los primeros años cincuenta su fulminante nacimiento, pleno de vitalidad y fuerza creativa, y cómo pocos años más tarde iba desapareciendo en el interés de los compositores verdaderamente preocupados por escribir una música representativa de nuestro momento y al mismo tiempo que cumpliera las necesidades básicas para establecer una comunicación. Ahora vuelve la música electrónica a estar plenamente activa, si bien sus formas de producirse son distintas. Ha influido muy directamente el mundo de lo aleatorio, la perfección de los medios electrónicos, el poder hacer música electrónica en vivo—*life electronic*—, que le da esa presencia humana, imprescindible, de la que antes carecía. La música electrónica ha llegado a ser capaz de realizarse en el momento mismo del concierto. La electrónica viva puede proporcionar máximos alicientes al compositor. El peligro es que las ideas no estén a la altura de los medios técnicos con que se nos sirven. Pero el peligro no reside sólo en la música electrónica, sino en la instrumental, pues ante el compositor de hoy se presenta el solista, el músico de orquesta que domina el instrumento como nunca había llegado a hacerlo en ningún momento de la historia. El compositor cuenta con unos fabulosos medios técnicos, instrumentales y electrónicos, a los que tendrá que dar un contenido sin el cual estos medios no tendrán razón de ser. La posible evolución de la música estará regida por la evolución de las ideas, más que por cualquier otra cosa. La sociedad de consumo está llegando a su fin, reemplazada por una sociedad más humanizada, más cerca

de la esencia misma del hombre. Si esto fuera así, la posible evolución de la música estaría regida por este concepto de humanización, aprovechando, como es lógico, todos los avances técnicos que en cada momento estén a nuestro alcance”.

Halffter, hoy, se ve captado por una forma aleatoria de creación, en la que participa decisivamente, muchas veces, la electrónica. El mismo explica sus ideas :

“Personalmente hice el intento de utilizar la electrónica, dentro de mi personal manera de entender la creación musical, en *Lineas y puntos*. Aquí, una cinta previamente elaborada y de la cual sólo existe una partitura informativa sobre la que es imposible reproducir el contenido sonoro de dicha cinta en cualquier laboratorio, corre de principio a fin, paralelamente, a un conjunto de veinte instrumentos de viento. Es decir, que la cinta es una especie de instrumento solista al que, en el sentido tradicional de concierto con orquesta, acompaña un grupo instrumental. He querido unir en un todo dos mundos que en algunos casos se complementan y en otros realizan misiones totalmente antagónicas. De esta manera podía poner en juego todo un mundo tímbrico y una potencia dinámica que me posibilitaba la electrónica, con una estructura instrumental ligada a ese mundo que, por tener que estar interpretada por un conjunto en vivo, bajo las órdenes de un director, cargaba en este segundo grupo toda la intención de comunicatividad, que hubiese sido para mí imposible de conseguir en la cinta por sí sola”.

Halffter, en el presente, se halla en plena actividad, en incesante labor creadora, que anima con salidas al “podium”. Se habló ya de buen número de obras de encargo. Recordemos una beca de importancia, por él disfrutada, en los años 69-70, concedida por la Fundación Ford, que le permitió dedicarse íntegramente a la composición, su labor descollante.

Y señalemos con satisfacción el hecho de que son muchas las ediciones de obras de Halffter y cada vez más las grabaciones discográficas, hasta el punto de que alguna de las composiciones, tal *Fibonacci*, se ha publicado ya en tres diferentes.

Más que nunca, en el caso de Cristóbal Halffter, sus líneas futuras de compositor resultan imprevisibles, cuando han sido tantas las evoluciones, los cambios, en poco más de veinte años de actividad. En cualquier caso, nos hallamos ante una de las figuras, como se dijo al comienzo, de más relieve y significación en el acontecer contemporáneo de España.

## MANUEL CASTILLO

Manuel Castillo nació en Sevilla en 1930. Realizó estudios en su ciudad con Antonio Pantión y Norberto Almandoz; en Madrid, con Lucas Moreno y Conrado del Campo; en París, con Nadia Boulanger y Lazare Levy. Catedrático de piano y director del Conservatorio sevillano a partir de 1956 y 1964, respectivamente; ya en 1959 obtiene el premio nacional de Música, con un homenaje a Albéniz en el centenario de su nacimiento. Lo mereció su obra *Preludio, diferencias y tocata*, sobre un tema de aquel compositor. Termina, cuando se redactan estos puntos informativos, una *Sonata* pianística.

“Tenemos una magnífica tradición de música para piano y creo que puede continuar. Ciertamente que los compositores ‘de más nombre’ en estos momentos no son precisamente pianistas. Albéniz, Granados, Falla, Turina, Mompou... sí lo fueron”.

Castillo alterna su labor docente con la de compositor y de pianista. La mayoría de las obras para este instrumento han sido estrenadas por él. Así, sus dos *Conciertos para piano y orquesta*. El primero, en 1958, con la Sinfónica de Madrid; el segundo, con la Orquesta de la RTVE, en 1966.

El catálogo de Castillo es ya muy extenso. Parte de una “danza” y una “fantasía”, ésta para piano y orquesta, fechadas en 1949.

En el piano habrían de recordarse de manera especial la *Sonatina*, fragante, luminosa, muy sutil; la *Tocata*, un *Preludio para la mano izquierda* y la obra galardonada, que ya se indicó. No deja de ser curioso que entre ella—1959—y la *Sonata* que ahora estrena no haya obras para el instrumento que cultiva, salvo los también citados conciertos. Sí, en cambio, para órgano, para el que compone una *Fantasia*, una *Suite*, y, con orquesta, *Coral y diferencias para órgano y cuerda* y *Sonata*, para la misma combinación.

La *Suite* acusa libertades armónicas y constructivas muy notables. Antes, las primeras obras podrían situarse dentro de una línea cercana al mejor nacionalismo español. El autor no está muy de acuerdo con aquellos que hablan de ciertos influjos Turina-Mompou. Confieso que figuro entre ellos, pero de ninguna forma porque se crea en proximidades literales, sino en espirituales influjos: de la luminosidad sevillana turinesca, de la exquisitez armónica, refinada y concisa de Mompou. En cualquier caso, aceptemos lo circunstancial de estas afinidades.

Sigamos con el repaso de su catálogo. En música de cámara tuvo en su día—en 1954—un gran éxito, una obra simpática, juvenil, muy

directa: el *Divertimento para oboe, clarinete y fagot*; como un año más tarde el *Quinteto*, para instrumentos de viento asimismo. Ya en 1962 la *Sonata*, para violín y piano, marca una evolución en los elementos temáticos y sus desarrollos, lo que se confirma en las *Cuatro invenciones para cuarteto de cuerdas*, nacidas en 1967.

Son varias las aportaciones vocales, entre las *Tres canciones*, con textos de Juan Ramón Jiménez, de 1954, y el *Salmo 41*, para soprano y seis instrumentos, de léxico mucho menos tradicional. Con fidelidad absoluta a los principios tonales, Castillo escribe una preciosa muestra galaica en la *Canzón pra a Virxe que fiaba*. Paralela a esta composición para voz sola, sea con piano, sea con pequeños grupos instrumentales, aparecen los coros, que también se abren con *Dos canciones de Juan Ramón*, para alcanzar, a través de distintas obras —entre ellas varias *Misas*, cantigas, *Salve*, etc.—, las *Antifonas de la Pasión*, de gran calidad y valor representativo.

Queda por hablar de la parcela orquestal, en la que aparece la *Sonatina*, que se orquesta con destino a misiones danzadas; una *Partita*, para flauta y cuerda, y la *Sinfonía*, fechada en 1969, en la que el compositor parece demostrar que es buen conocedor y sigue muy atento a las músicas que le precedieron, pero sin renunciar a una sensibilidad del momento, entendido el concepto sin adscripciones a estéticas de vanguardia, de las que se ve muy lejos.

En cierta ocasión fue preguntado Castillo sobre su línea de compositor. He aquí, en transcripción literal, su respuesta:

“Siempre que me preguntan qué escuela sigo, qué sistema practico, me siento en una postura muy incómoda. Sé que esta indeterminación puede ser consecuencia de una personalidad también no determinada, pero puedo decir que a veces me hubiese gustado sentirme tan atraído por un camino que sólo en él me sintiese seguro. Habría conseguido algo que creo que es la aspiración de todo creador: encontrar unos límites para su quehacer y disponer de unos medios concretos de expresión. Pero pienso que esto sólo es dado a algunos privilegiados que lo encuentran en seguida. Para los demás, ha de ser el precio de un peregrinar sincero, penoso y sin concederse nada a sí mismos. No querer entregarse incondicionalmente a nadie, supone una tensión permanente, una solitaria y angustiosa búsqueda; pero es lo único que proporciona tranquilidad interna”.

Castillo, repetimos, nació en 1930. En ese año vieron la luz dos de los más significados valores de vanguardia: Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Bueno es que, en demostración de una objetividad que es nuestro lema, se acoplen estas notas sobre cada uno de ellos, sin solución de continuidad, como en un deseo de brindar al lector

un paisaje variado, múltiple, muy lejos de filias y fobias, incluso de gustos personales, para que sea él quien decida o, al menos, quien pueda seleccionar después de conocido todo.

Y, como en casos equivalentes, podríamos decir que Castillo, por su calidad y personalidad, hace válida la actitud por él marcada, lo mismo que válidas son las contrarias cuando se ven dictadas por un impulso de sinceridad y por un imperioso afán de encontrar el léxico adecuado para el propio sentir.

\* \* \*

### JOSE CERCOS

José Cercós, o la sinceridad. Tal podría ser el lema que resumiese la actitud creadora del compositor catalán, nacido en Barcelona el 5 de mayo de 1925, José Cercós. Se trata de un músico forjado en firmes enseñanzas, con especial relieve de las impartidas por el maestro Ricardo Lamote de Grignon. Un artista que, por otra parte, realizó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Sinceridad, inconformismo con las actitudes de los demás "prefabricadas", con la propia labor, si no la juzga exponente fiel de su pensamiento actual.

Cercós pasó por un primer período influido por el romanticismo alemán. Pertenecen a esa época dos sinfonías, varios movimientos sinfónicos, unos preludios para piano y canciones con textos de Rilke. La más severa crítica, la del autor; su análisis sereno encuentra en ellas muchos puntos de calidad, pero estima que no pueden definirle ni sirven para darle a conocer.

Viene después una segunda etapa. Se diría que la impuesta por una serie de modos, de modas, de "obligaciones" de acuerdo con los impulsos imperantes, al menos en una minoría activa y resuelta: ser dodecafónico, serial, aleatorio, "johncagista", del mundo más innovador y rebelde. Pasó el sarampión para Cercós, y hoy no sólo no se complace en esas obras, sino que ni aun las conserva. En cambio, es de ese momento de cuando arranca la decisión profundamente pensada: investigar de manera minuciosa y sentida el verdadero sentimiento musical, hasta llegar a conseguir una exposición teórica, lógica y objetiva del mismo. Viene a ser como un afán de "darse la mano" lo subjetivo con lo objetivo; actitud no fácil, que ha supuesto una larga, complicada labor, pues, más que de una idea, se trata de encontrar una técnica capaz de reflejar y representar las propias, hasta que las obras surjan sin necesidad de correcciones importantes.

Para el logro, Cercós no duda en redactar en una serie de apuntes

lo que considera un necesario credo, indefinible de momento. En cualquier caso, Cercós parte del serialismo, según determinadas disposiciones interválicas que hacen la serie más manejable, a base de seguir un tratamiento con retorno al antiguo esquema de voz principal y acompañamiento. De esta manera, con buscas rítmicas al tiempo, Cercós define ocho formas musicales nuevas, atemáticas, que deben su estructura al tipo serial y al ritmo elegidos.

Cercós se autoanaliza con reservas, sin muchos deseos de dar publicidad previa a sus conceptos, deseoso de reflejarlos en las obras propias y llegar con ellas a los oyentes. Confiesa que en los resultados se producen raras concomitancias con Scriabin, con Martinu, y en el aspecto de la escritura, con Webern; coincidencias, aclara, que no busca; inevitables, premeditadas: resultantes del sistema. Con esa base están escritas dos canciones catalanas: *La casa*, con texto de Brossa, y *Nadal*, con texto de Salvat-Papasseit, y seis breves piezas para orquesta, en la forma que califica de "cronometría", que lo mismo que el *Octeto*, estrenado por Simonovich, en marzo de 1971, en el Instituto Francés de Barcelona, responden a la exigencia de calidad personal buscada en ellas.

Cercós propugna por una plenitud armónica y por una coherencia formal sin "agresividad". Se diría que el artista está de vuelta: "Escribo—dice—toda mi música en confortables pentagramas y no prescribo toses, ni aullidos, ni la provocación del público a base de duraciones de horas, o de que el fagotista eche su instrumento a la cabeza de la señora de la tercera fila". Lo que—añade—no impide el "respeto, al menos en parte, a lo que en términos sospechosamente militaristas denominamos 'vanguardia', que llega incluso algunas veces a interesarme". Lo que ocurre es que Cercós no se cree obligado ni llamado a satisfacer las necesidades del "arte actual". "Mi verdad—concluye—me ha costado años de penumbra casi masoquista; es decir, mucho más que la simple afiliación a un *ismo*".

Se intenta, al recoger estos juicios personales orientadores, señalar lo que es, lo que pretende ser Cercós, un día una de las figuras más inquietas y relevantes del Círculo Manuel de Falla barcelonés. De entonces vienen sus inquietudes y preocupaciones de tipo estético, reflejadas en su *Ensayo de estructuración sonora*. Cercós, en resumen, es un compositor vivo, con un mundo interior que bulle, que no permite el estancamiento y que juzga incluso cómoda la postura de adscribirse a los conceptos más avanzados, porque intenta servir a los propios con el lenguaje y en la forma debidos.



## RAMON BARCE

Es Ramón Barce, nacido en Madrid el año 1928, uno de los más firmes, tenaces, entusiastas defensores de una labor creadora fiel a principios no tradicionales, reflejo de la propia personalidad y de un trabajo en común, beneficioso para todos. Doctor en Filosofía y Letras, pedagogo, autodidacta en su formación musical, sin perjuicio de estudios realizados en el Conservatorio madrileño, la historia activa de Barce se ve subrayada por fundaciones muy significativas. Tales las de los grupos "Nueva Música", en 1958; "Zaj", con Hidalgo y Marchetti, en 1964, y "Sonda", en 1967, muy en colaboración con las Juventudes Musicales de Madrid, de las que es vicepresidente desde 1967. Trabajos en Radio Nacional, conferencias y cursos, tareas de crítica musical, ejercidas en *Ya*, desde el fallecimiento de José María Franco, tantos años titular, ocupan su tiempo, que se ilumina con las actividades como compositor.

Barce es artista que se ve inmerso en la música de vanguardia, en su más noble finalidad: la de busca, sin que el riesgo, la inseguridad, la falta de asidero firme en que sujetarse, puedan ser nunca sino motivos de incitación. Sus principios los ha planteado, más de una vez, en escritos, declaraciones y comentarios.

"Por desgracia—dice—es fatalmente humano el que el artista, después de una juventud arriesgada, busque 'seguridades' y regrese a fórmulas bien asentadas. La torrencial vanguardia serialista que siguió a Webern y Schoenberg en los años posteriores a la guerra ha abdicado en gran parte de su actitud de búsqueda y prefiere explotar unos procedimientos que ya empiezan a ser académicos".

Barce explica lo anterior, en el sentido de que es posible el academicismo en la vanguardia, consistente en dar un paso más que la generación anterior, pero en no permitir otro más del ya dado.

"En lo que se refiere a la técnica de composición, estimo que todo serialismo, en cualquier grado, es académico. La búsqueda debe dirigirse a encontrar nuevas formas constructivas; pero no a partir de las meras novedades de escritura, sino como efectividad sonora. En otros aspectos, la corriente más avanzada es la que lucha hoy por integrar el conocimiento musical en un contexto que rebasa las fronteras sonoras: es decir, las diversas formas de *teatro musical*".

A ese respecto, Barce se muestra admirador de los hallazgos de John Cage y de las relaciones originalísimas del italiano Walter Marchetti y del español Juan Hidalgo.

Barce se considera parte viva del fenómeno de asimilación producido en España a partir de 1958, desde el nacimiento del grupo "Nueva Música", merced al que se ha rebasado el que califica de nacionalismo inoperante y se han dado a conocer las obras más significativas de la música mundial, al tiempo que se ha producido una generación de compositores inmersa en la problemática europea más avanzada.

Barce busca en su obra la libertad en todos los órdenes, pero, dentro de ella, el autocontrol.

"No me importa ocasionar dificultades al oyente: ya las vencerá. Y, en todo caso—y porque el arte es para todos—, lo que no puedo hacer es rebajar las posibles dificultades para facilitar la comprensión. Si queremos un 'arte para el pueblo', lo que tenemos que hacer es darle a ese pueblo lo mejor de que seamos capaces, y no un producto elemental y tosco, que, en el fondo, es humillante, porque es una limosna artística".

El músico propugna la creación de pequeñas células homogéneas que corren a través de toda la obra. Mínimas a veces, pero que, perceptibles o no, aseguran al conjunto una homogeneidad de construcción.

"He intentado, desde hace años, crear formas nuevas para cada obra. Por ejemplo: en *Parábola* construí toda la composición a partir de dos órdenes de materiales: las regiones tímbricas de los instrumentos y el crecer y decrecer de los valores de las notas; en *Estudio de sonoridades*, para piano, empleé un contrapunto de dinámicas, de registros y sonoridades; en el *Concierto de Lizara* he incorporado todos los intervalos que estaban más o menos relegados por su carácter tonal; en los *Objetos sonoros*, para conjunto de cámara, utilizo por vez primera la 'antitónica': una nota determinada que está ausente y que es, sin embargo, el nivel principal de la trama sonora, procedimiento asimismo empleado en *Siala* y llevado a sus últimas consecuencias en *Alfa*".

Por lo que atañe al campo vocal, también cultivado, aclara Barce:

"La relación que establezco entre texto y música es de profundidad, nunca ilustrativa; sin elementos pintorescos, onomatopéyicos o traslaciones dinámicas plásticas del contenido de los versos a la música, en la que celo por un todo, sin que pueda nunca darse en ella la noción de voz con acompañamiento y menos de elemento popular".

Recordemos ahora la producción de Ramón Barce, que ya alcanza un número considerable de obras y se extiende a muy distintos campos. En realidad, es el orquestal el menos cultivado, con *Las cua-*

tro estaciones, de 1967, y el *Concierto para piano*, de 1971. Aparte *Progresión*, para órgano, y algún preludio y estudio para piano, la presencia del grupo instrumental, del conjunto de cámara, se hace constante de la composición del músico. Incluso en la vocal—sus títulos más representativos: *Canciones de la ciudad*, *Soledad primera* y *Cantata primera*—, el solista se ve asistido por un pequeño conjunto.

Para distintas formaciones se han compuesto, entre 1963 y 1971, *Objetos sonoros*, *Alfa*, dos *Conciertos de Lizara*, *Obertura fonética*, *Música fúnebre* y *Nuevas polifonías*, ésta la partitura más reciente.

La música de cámara se abre en 1958, con el *Cuarteto de cuerda 1*, y acopla *Parábola*, para quinteto de viento; *Siala*, para clarinete y piano; un segundo cuarteto, *Período en nivel re*, para flauta y piano; *Canadá trío*, para flauta, piano y percusión, y *Métricas I y II*, para violoncello y piano, y trompeta, violoncello y piano, respectivamente.

En fin, atento a todas las corrientes, Barce ha cultivado, asimismo, el teatro musical y gráficos: *Abgrund*, *Hintergrund*, *Estudio de impulsos*, *Traslaciones*, *Síntesis de Siala* y *Coral hablado*, son sus títulos.

Destaca Tomás Marco en su libro la forma de comprender con lucidez el reflejo de las objetivación sonora en el propio resultado objetualista de la obra, mérito de los *Objetos sonoros*.

“La movilidad—afirma—cae casi en terrenos de música abierta y se alcanza un raro equilibrio entre la ideación formal y el libre juego, que se presenta con una flexibilidad y, sin embargo, con una precisión verdaderamente felices”.

Por lo que su obra tiene de meditado, por lo tenaz de su empeño, por su condición de aglutinante de muchos esfuerzos y de estímulos para las nuevas promociones, el nombre de Ramón Barce merecía esta cita detenida en torno a su personalidad.

\* \* \*

## CARMELO ALONSO BERNAOLA

Carmelo Alonso Bernaola nació en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Diez años más tarde comienza a estudiar música. Lo hace con Blanco, Massó, Calés y Julio Gómez, y obtiene en el Conservatorio los premios de armonía, música de cámara, contrapunto y fuga y composición. Varios sucesivos premios y galardones pueden resumirse en el de Roma, logrado en 1959, lo que le permite recibir enseñanzas de Petrassi. Ha participado en cursos dictados por Celibidache, Tansman y Jolivet; ha asistido varias veces a los de Darmstadt. Cultiva,

como instrumentista, el clarinete. Ya en las salidas profesionales de compositor sostiene el nivel muy alto de distinciones académicas, con las que merecen sus obras; entre ellos, el a la mejor obra española estrenada en el curso madrileño, que instituyen las Juventudes Musicales; el Nacional de Música, aparte encargos y estrenos en muy distintos paisajes musicales: desde la Bienal de Arte de París, al IV Festival Interamericano de Música en Washington; desde las Jornadas Hispano-Portuguesas de Música, en Lisboa, al *Otoño* de Varsovia, pasando por la presencia viva en todos los empeños contemporáneos de nuestro país. Otra faceta podría ser la de compositor cinematográfico, asimismo premiado repetidamente; de autor de partituras de música incidental para la televisión y el teatro. Obras tan distintas como *Numancia*, de Cervantes; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; *El rey Lear*, de Shakespeare; *Las mujeres sabias*, de Molière; *Lisístrata*, de Aristófanes, o *Hedda Gabler*, de Ibsen, han sido engalanadas con sus fondos.

Todo ello nos habla de lo variado, lo múltiple de la actividad que despliega Bernaola, que, por su tesón, por su vibración contagiosa e impulsiva, por su convencida postura de servicio, se ha convertido en uno de los artistas del período más actual en la música española que se deben tener más en cuenta.

Carmelo Bernaola es persona fácil para el diálogo, y la información en este caso resulta muy posible de primera mano. El mismo, en coloquios y entrevistas, ha definido y resumido su credo. A los efectos de la composición de concierto, y aunque no ha renunciado a la producción anterior, la obra que señala el punto de partida en la línea actual es el *Piccolo concierto*, para violín y orquesta de cuerda, en la que da un paso importante y meditado hacia el lenguaje moderno, después de estar un año sin comprender, reflexionando, estudiando la dodecafonía, analizando partituras. Estamos en 1959, y Bernaola usa la técnica serial.

Vendrá pronto *Constantes*, para voz e instrumentos, compuesta en 1960, sobre texto de Unamuno, en la que emplea un serialismo "sui generis"—aclara el autor—en que la serie no se traspone, sino que, una vez expuesta con sus variantes, se repite, en un afán de mayor racionalización del espacio dodecafónico.

Continuarán las buscas, en 1961, con la *Sinfonietta progresiva*, para cuerda, muy estructural, muy "objeto sonoro", en deseo de un ascetismo formal antes de transitar por caminos más libres. También es de ese año una obra distinguida por la sección italiana de la S.I.M.C., *Superficie número 1*, ya de una mayor libertad expresiva, que alcanza mucha mayor plasmación, ya en 1962, con *Superficie número 2*, para

violoncello solo, en busca de elementos aleatorios, que ensaya con instrumentos solos, con ciertas libertades al intérprete, dentro de la estructura formal. La experiencia le impulsa meses más tarde a *Superficie número 3*, para cuatro instrumentos, muy predilecta del autor, con los mismos principios, pero más libre y brillantemente expuestos. Resumen de estas *Superficies* podría serlo *Permutado*, para violín y guitarra. Ya con tales bases y experiencias, aborda Bernaola, dentro de un elenguaje moderno, la orquesta con sus *Espacios variados*, uno de los títulos más repetidos—más aplaudidos también—, que podría incorporarse a la relación de los más representativos de sus generación. Resumen de las experiencias camerísticas, añade cosas nuevas, como la música combinatoria.

Mientras, Bernaola siente los problemas del lenguaje comunes con otras artes. Surge así, para orquesta de cámara, *Mixturas*. Año 1964. Dedicada al pintor Lucio Muñoz. Se intenta comparar ciertos elementos estructurales de su pintura con los propios, sin afanes descriptivistas, con un aspecto formal muy libre.

Escrita en los años 65-66, retocada el sucesivo, en *Heterofonías* intenta una nueva manera de tratar la orquesta, como ampliación de un núcleo sonoro. “Es—dice el autor—como una gran obra de música de cámara compuesta por varios grupos camerísticos. Los grupos instrumentales son masas individualizadas que están, al propio tiempo, en función de las demás”.

Un deseo de ahondar en los problemas del timbre le impulsa hasta la realización de una obra para percusión, *Traza*, de conjunto muy flexible, materia fluctuante, con una gran unidad interna.

En *Música de cámara* se dan elementos que son mezcla y consecuencia de *Heterofonías* y *Traza*.

Sigue *Continuo*, a modo de contrapunto doble en sentido tradicional, aunque la escritura es libre y el instrumentista tiene libertades en cuanto a dinámica y velocidad.

Vuelve un título repetido, con numeración que asciende: *Superficie número 4*, para cuarteto de cuerda, con técnicas nuevas de ejecución y libertad interpretativa en orden al tiempo.

Ya es de 1969 *Polifonías*, que se ofrece como si se tratase de dos obras diferentes: una escrita para instrumentos de madera y otra para quinteto de cuerda. El comportamiento de cada grupo está relacionado con el del otro, pero de manera libre. La escritura permite a los instrumentistas una libertad casi ilimitada de ejecución. “Por esta característica—explica Bernaola—el director, que tiene por misión la coordinación de ambos grupos, puede verse dirigido por el comportamiento formal de los instrumentistas que crean la música”.

Interacción de director y conjunto que se emplea, con respecto a solistas y conjunto, en la *Oda für Marisa*, escrita para clarinete, trompa y orquesta de cámara. La línea discursiva de la obra se mantiene por los solistas.

Después de ella, Bernaola trabaja en *Impulsos*, para gran orquesta, juego de sonoridades muy coherente que estrena en los finales del curso 71-72, encargo de la Radio Televisión Española; que también le orienta hacia un empeño de envergadura, *Numancia*, que será una cantata escenificable, asimismo con versión de concierto, y llevará recitadores, cantantes, coro y orquesta, con un pequeño coro adicionado a la orquesta, en función instrumental.

Bernaola, en fin, sigue en la brecha fiel a su lema de trabajo constante y ordenado. Lo antedicho puede servir como ejemplo de su particular sistematización. Muchas veces las obras son consecuencia, resúmenes de las anteriores, y buscan el desarrollo de las experiencias de ellas arrancadas.

Por lo demás, el compositor se sincera :

“No escribo para mí, sino para el público; pero si la música no le gusta, no puedo hacer nada por servirles tópicos. Si tuviera que tener en cuenta el gusto absoluto del público, tendría que rendirme al tópico, a lo que él ya conoce y por ello aprueba, y ya no sería mi patrimonio artístico, sino el del público, que no es más que el patrimonio universal ya conocido”.

## XAVIER BENGUEREL

“Cuando escribo música, trato siempre de ser sincero conmigo mismo. Esto, que pudiera parecer muy fácil, no lo es tanto en la realidad. Es difícil mantenerse en una línea y no ceder a cantos de sirena en una época donde existen tanta confusión y tantos focos creadores de modas, y estilos, y escuelas, y... Mi camino, el que ando cada día, seguramente no está asfaltado con materiales de primera, o quizá ni siquiera está recubierto con materia alguna; es de tierra, simplemente; pero tengo que confesar que es el mismo que vengo transitando desde que puse una primera nota en el pentagrama. Mi sistema de trabajo no ha variado. Lo que sí ha cambiado es la manera de *ver* el mundo musical, de transcribir al papel ideas musicales y de darles una forma y un sentido inteligibles. ¿Cuál es la estética de nuestro tiempo? Esta pregunta, si tiene respuesta, requeriría varios volúmenes para ser contestada. Mi obra, como la de los demás, participa de una determinada estética musical que, entiendo, responde a un lenguaje —muy diversificado—válido para entenderse en la actualidad. Quiero, ante todo, ser claro en mis planteamientos y me gustaría que mi música fuese considerada no como el resultado de un proceso únicamente inte-

lectual, no como el producto de un proceso experimental, no como el producto de un proceso especulativo, sino como el producto de un músico”.

Es el propio Xavier Benguerel quien se autodefine y perfila en estas líneas que entrecomillamos y que resultan más sustanciosas que cualquier análisis ajeno.

Nació Benguerel en Barcelona el año 1931, pasando a residir en Santiago de Chile, donde inicia sus estudios musicales. Sin embargo, es a partir de 1954, cuando regresa a su patria chica, el momento en que comienza la etapa decisiva de, sin mengua de su autodidactismo, forjarse en la escuela de Cristóbal Taltabull.

Su evolución estilística se halla influida, en primer lugar, por los impresionistas y Bela Bartok, para recaer en la personalidad poderosa y representativa de Schoenberg, al par que admira, como ejemplo de compositor contemporáneo, la personalidad de Webern.

Ya posteriormente se ve adscrito a las más destacadas direcciones postseriales. El nombre, a partir de 1960, cuando en el Festival de la S.I.M.C., en Colonia, se estrena su *Cantata d'amic i amat*, se inscribe regularmente en el panorama de la música europea: *Successions* se ofrece en Barcelona, Madrid, Amsterdam, Varsovia...; el *Concierto para violín*, en Barcelona, Hannover, Berlín, Hilversum; la *Sinfonía para un festival*, en Barcelona, Lisboa, Bucarest. Y así, la *Música para tres percussionistas*, de Lisboa y Madrid, a Moscú; la *Música riservata*, el *Dialogue orchestrale*...

Por distintos conductos ha recibido encargos. Así, de la ciudad de Hagen: *Sinfonía para pequeña orquesta*; del Festival Schütz, de Berlín: *Balada de la dona que canta en la nit*; de Baden-Baden: *Concierto para órgano*; de Zagreb: *Consort Music*. En fin, se hallan pendientes de estreno, cuando se escribe, un *Concierto de guitarra* y una obra polifónica, encargo de la Comisaría General de la Música, para las Semanas de Avila.

“Xavier Benguerel—dice el crítico Casanovas—es un compositor difícil de clasificar. Este hecho, cuando, como en este caso, no es fruto de un eclecticismo negativo, nos dice claramente que nos encontramos frente a una personalidad indiscutible. Su música arranca evidentemente de una visión vienesa y germánica del fenómeno sonoro, es decir, dodecafónica y fuertemente contrapuntística. En él, sin embargo, este camino desemboca en una luminosidad y un lirismo insobornables, de una total claridad y transparencia. Esta dualidad, lejos de hacerlo caer en el riesgo antes aludido—riesgo de eclecticismo—, se transfigura en una manera nueva y original de hacer música en nuestra época”.

“Cada una de las partituras de Benguerel—afirma, por su parte, René Leibowitz—prosigue su camino propio. Sin apartarse de él, consiguen ser cada vez más originales, y la complejidad creciente que muestra en todos los aspectos no es más que la consecuencia positiva de un espíritu de compositor que intenta penetrar, cada vez más, en las auténticas profundidades del *espressivo* musical”.

Benguerel, autor de una producción ya de envergadura numérica, pulcra estampa de hombre de nuestro tiempo, cortés, un poco distante, confiesa el esfuerzo de la disciplina, como base del resultado: “Baudelaire dijo, más o menos, que inspiración era trabajar, como mínimo, ocho horas diarias”.

Continuemos por los caminos en los que el músico desvela su propia personalidad:

“El proceso de creación es uno de los misterios más apasionantes de todo artista. Muchas veces he comentado que sería fantástico poder seguir paso a paso, segundo a segundo, ese proceso recóndito y único, que constituye casi un secreto para el mismo creador. Existe el artista prolífico y el que con penas y trabajos logra algo, poco. Yo soy un compositor lento y con escasa capacidad creativa: para una obra de largas dimensiones suelo pasar tres o cuatro meses”.

Por lo demás, Benguerel es el primero en afirmar que los medios no se justifican si los resultados son mediocres, que en arte no hay soluciones, y hablar de “ismos” a estas alturas resulta un tanto pedante y sujeto a una escolástica de cada día, más y más en perpetua fluctuación. Confiesa—manifestación rara en hombre de su edad—que tiene la sensación de que las partituras envejecen con demasiada prisa.

Benguerel logra, sin marcarse metas demasiado ambiciosas en su autovaloración, lo que se propone: una voz personal, un acento propio, una independencia de la que está contento. Personalidad que no impide las raíces que le unen, de forma consciente o no, a otros autores. Recibe enseñanzas de Boulez y de Penderecki, lo mismo que de Bartok, de Schoenberg, de todos los grandes compositores, porque “hasta los más mediocres enseñan cómo no debe componerse”; pero “con ojos y oídos para muchas partituras”, el peso de lo enseñado en ellas se incrementa con la voz personal para la formación de una obra propia y de interés.

Todavía podríamos resaltar otro aspecto: la ausencia de extravagancia, de afanes de emular, en un artista que siempre ha procurado hacer compatible el progreso con el respeto a la tradición, el propio impulso, con los recibidos de los “grandes” de todos los tiempos. A



fin de lograrlo, a fin de recoger sus instintos personales, Benguerel evoluciona y recae en un lenguaje fluido, esponjoso, aleatorio cuando conviene, y atento al fenómeno sonoro, preocupación constante.

En la escritura instrumental de Benguerel se advierte siempre un virtuosismo y calidad grande, inalterable, sea cual sea el vehículo, mayor o menor el número de componentes interpretativos. La aventura intuitiva se alía con el rigor formal, en busca de los mejores resultados.

Se habló ya de una serie de obras. Recordemos, además, *Test sonata*, de 1968, para gran orquesta; *Paraules de cada día*, con textos del propio Benguerel, para voz solista y un pequeño grupo integrado por tres flautas, dos clarinetes, arpa, vibráfono, piano, celesta y percusión; la *Sinfonía para pequeña orquesta*, de 1966; *Argumentos*, del mismo año, para flauta, clarinete, vibráfono, violín y piano; *Dos canciones*, con versos de Papasseit, del 65; el oratorio *Del fin de los tiempos*, con texto de San Mateo, del año 64; el *Nocturno de los avisos*, con solo, coro, orquesta, del año 63, y, en fin, quizá como la obra de arranque, *Estructura II*, escrita para la flauta de Salvador Gratacós, en 1959.

En el presente, Xavier Benguerel es uno de los compositores de su generación más activos, en una labor sin prisas ni pausas, muy adscrita a la que aglutina las Juventudes Musicales de Barcelona, de que forma parte.

\* \* \*

#### ANTON GARCÍA ABRIL

Si Antón García Abril no es un músico de vanguardia y en el documentadísimo trabajo de Tomás Marco se le incluye en un grupo que actúa de espaldas a ella, dentro de un credo expresionista, me parece indudable que, no sólo por los años, sino también por la obra, es un músico de hoy, actual, como lo resulta siempre la composición sincera, bien hecha, y que por ello, como por la soltura técnica, puede ser exponente de un concepto creador en absoluto válido. Más: cabría decir que García Abril es ni más ni menos que músico, sin limitaciones o condicionamientos.

Nació en Teruel en 1933 y realizó sus primeros estudios musicales en Valencia, con los maestros Sosa, Gomá, Consuelo Lapiedra y Palau, prosiguiéndolos más tarde en el Conservatorio de Madrid, con la decisiva guía de Julio Gómez y, por fin, como alumno de los cursos de perfeccionamiento de la Academia Chiggiana, de Siena, tanto en las clases

de composición de Vito Frazzi como en las de dirección de orquesta con van Kempen y las de música cinematográfica regidas por Francesco Lavagnino.

Antón García Abril, profesor numerario en el Conservatorio de Madrid, tiene a su cargo, en el presente, la cátedra de Composición de dicho Centro.

Se habló de la triple enseñanza recibida en Siena por García Abril. Puede afirmarse que si la directorial va a servir para trabajos adjetivos y ser, eso sí, magnífico apoyo para realizar los suyos propios cinematográficos en el momento de las grabaciones al frente de los conjuntos; que, si condujo algunas representaciones líricas e intervino en algún concierto, las otras dos parcelas marcan la pauta en la actividad permanente de García Abril, que se despliega, quizá con peligrosa dedicación a la música para cine con limitaciones de tiempo en la composición de altura, en ambos frentes con singular acierto.

La relación de partituras cinematográficas alcanza un relieve grande. Por sus calidades han merecido en dos ocasiones el premio a la mejor correspondiente al año y el artista se halla en posesión de la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos.

En músico de sus características, de su facilidad y soltura eficacísima de trazo, no es de extrañar tal relieve, porque, lo mismo que en las partituras que sirven de fondo y prestan ilustraciones teatrales—ejemplos bien ilustres se encontrarían en las de *Divinas palabras*, *Calígula*, *Los intereses creados*, *Mariana Pineda* y *Luces de Bohemia*—, lleva a sus pentagramas unas ideas muy ceñidas y transparentes, de acuerdo con los temas argumentales, las situaciones y textos.

En el campo del concierto, la relación de García Abril autor se abre significativamente con *Tres villancicos*, con textos de V. Puchol, en el año 1953. Aclaro la expresión: siempre en el músico es consustancial la voluntad—la posibilidad—de cantar y como un temor al exceso de proporciones, al fárrago, que emborrona y apaga perfiles. Los de García Abril son nítidos, y nunca lo vemos menos “él” que cuando, accidentalmente, se empeña en acercarse a procedimientos que, claro es, puede manejar y dominar, pero que no convienen a sus maneras, a sus ideales. Desde los *Villancicos* al *Ciclo de canciones de Rafael Alberti*, en los albores de 1970, el camino recorrido en ese como en otros géneros es muy grande.

Ya en 1956 nacen las admirables *Diez canciones infantiles*, con versos de Federico Muelas, entre las que la *Canción de las dos noches* nos regala con una melodía de enorme fuerza contagiosa, en su lírico, siempre original curso.

Dos años después nace *Coita*, página maestra de García Abril, con versos galaicos de Alvaro de las Casas, en relato que explica la triste situación de quien busca infatigablemente un amor que no encuentra: en las montañas altas, en los valles profundos, en los caminos, las puertas, las serranías, los horizontes, entre las gentes: “¡Veño de buscar amores que no puiden atopar!” Y los versos piden: “Mariñeiros, mariñeiros: ¡leváime con vos ao mar!” No es preciso que García Abril recurra al giro popular, porque sabe acercarse de tal forma al espíritu de la región galaica y sus gentes, que su música logra la inmediata resonancia triunfal en donde se interpreta.

Vendrán luego canciones con textos de Alberti, de Góngora, de Lorca; vendrán otras muchas obras, algunas de las que mencionaremos; pero se ha querido deliberadamente extender la referencia sobre una simple canción, porque, quiéralo o no el autor, podría ser su mejor tarjeta de visita, para decirnos: “mi forma de sentir la música no es otra”.

Forma bella, sincera, válida. García Abril es, en el grupo de los artistas de su generación, el menos propicio a dejarse vencer por las incitaciones atonales. Quizás inmerso en un mundo circundante de credos estéticos mucho más de vanguardia, mucho más afanosos de romper con los moldes, sea ésta, la suya, la mayor valentía. No es cosa de juzgarla, como puede no ser ésta la ocasión de reprochar que ese profesionalismo, esa labor atendida al servicio cinematográfico, escénico de ilustración, resulte culpable de que la producción, en artista que de verdad tanto tiene que decirnos, quede limitada.

En todo caso, hay ya en el catálogo de García Abril muchos bellos y sazonados frutos, que merecen mencionarse.

Si unas canciones abren la relación, inmediatamente, en 1954, unas piezas pianísticas—*Sonatina, Preludio y tocata*—vienen a sumarse.

La demostración del eclecticismo la tenemos en la *Sonata para violín y piano*, el *Concierto para instrumentos de arco*, el *Ciclo de canciones gallegas*, sobre poemas de Rosalía de Castro, al que para la edición se une *Coita*, el *Pater noster y Ave María*, para coro mixto, y las *Piezas para flauta y piano*. Llegamos así al año 1964, en que nace una obra importante: el *Homenaje a Miguel Hernández*, para voz de bajo, quinteto de viento y dos pianos, que recibe el primer premio de composición otorgado por el Servicio Nacional de Educación y Cultura. Fue estrenada, con éxito grande, en la Bienal de Música Contemporánea, celebrada en Madrid en 1965. Un año más tarde, una versión nueva para orquesta se estrena, con idéntico resultado, por la Orquesta Nacional.

En el fondo, cabría pensar que se trata de una consecuencia, andando el tiempo, de una composición muy juvenil, de 1957, y que marca una fecha de suma importancia en la historia del músico: la *Cantata a Siena*, para coro y orquesta, con motivo del veinticinco aniversario de la fundación de la Academia Chigiana. Se convocó un concurso internacional y el premio fue obtenido por García Abril.

También en línea de estas obras se halla, correspondiente al año 1964, uno de los más fecundos del músico, el *Cantico delle creature*, sobre textos de San Francisco de Asís, para cuarteto solista, coro y orquesta. La obra fue estrenada por la orquesta y el coro de la Radio Televisión Española, en concierto extraordinario celebrado en 1968 con motivo del décimo aniversario de la muerte de Ataulfo Argenta.

Una *suite* para guitarra, *Tres piezas para doble quinteto y percusión*, pueden completar lo más relevante de la producción de García Abril en lo que atañe al campo de la música pura.

Queda un apartado: el teatral, ya no en misiones de ilustración, glosa o servicio simple complementario de obras dramáticas. En 1966 la tragicomedia musical *Don Juan*, en colaboración con Alfredo Mañas y con Antonio Gades como primer intérprete, alcanzó un éxito relativo de continuidad; pero, al margen de las circunstancias, de la concepción escénica de la obra misma, la partitura mostró una sensibilidad y disposición muy dignas de recordarse y claro anuncio de lo que podría ser la obra de García Abril en este sector.

Ya en 1971, en los albores de 1972, escribe y estrena una comedia musical: *Un millón de rosas*. El texto es de Joaquín Calvo Sotelo. El éxito resultó muy grande, sostenido en dos centenares de representaciones. García Abril luce, en diversos momentos de la obra, todas las virtudes que podríamos juzgar deseables para un músico de teatro: gracia melódica muy directa, fácil y muy para recordada por el público; soltura y simpatía de trazo, gran talento para servir las distintas situaciones. Al margen de la calidad literaria cierta del texto, de la entidad que para un género menor tiene la partitura, no son las circunstancias de estreno—obra sin verdaderos cantantes, aunque sí con elementos valiosos, orquesta limitada, incluso reducción del foso—las mejores para que resplandezca la personalidad del artista. Pero, con todo, se reafirma la impresión: García Abril puede ser “el” o al menos uno de los músicos que el teatro lírico de España reclama. En voces como ésta puede estar la necesaria salvación de un género que no ha de vivir sólo del repertorio, por muy admirable que éste sea.

En la actualidad, cuando se redactan estas impresiones, se halla pendiente de estreno—quizá esté ya estrenada cuando se publique el libro—una *Colección de canciones para voz y orquesta*, partitura de encargo, y acaba de estrenarse *Hemeroscopium*, que lo fue de la RTVE, con un éxito desusado en nuestro ambiente, por unánime y sostenido.

*Hemeroscopium*, para gran orquesta, viene a subrayar, en la primavera de 1972, las características básicas señaladas en el músico: partitura rica, limpia, clara, elaborada y sincera. “Resolví—afirmó en su autocrítica—que cada cual debe hacer aquello que mejor siente y para lo que está mejor dotado”. Por ello, no ha escrito una obra de vanguardia, pero sí una obra de hoy, porque se trata de buena música y por ello mismo intemporal. Desde un arranque “postraveliano”, en sutil clima impresionista, llegamos, por los distintos períodos y siempre con admirable cohesión y unidad, a la parte última de un marcado levantimismo lírico. Todo canta: del flautín a la tuba; de los temas principales a los diseños secundarios. Y la obra tiene una fuerza directa que recomienda la continuidad por estos caminos: los propios. Anotemos también el estreno felicísimo, ya en el otoño y después de entregado el libro para su impresión, de *Cadencias*, concierto para violín y orquesta, ofrecido en los de la Nacional por Víctor Martín y Rowizky, nuevo, concluyente ejemplo de una calidad personalísima.

Antes de cumplidos los cuarenta años, García Abril es uno de los músicos de mayor calidad y relieve en el paisaje contemporáneo de que nos ocupamos.

\* \* \*

## NARCIS BONET

“No sabría situarme como compositor dentro de ninguna capilla”. Puede ser esta sincera manifestación de Narcis Bonet, nacido en Barcelona en 1933, el punto de partida para enjuiciar—mejor, para informar—sobre uno de los artistas de más amplias facetas en el paisaje musical de su generación. En efecto, la dedicación de Bonet no ha sido nunca centrada exclusivamente sobre una especialidad. Desde la pura labor de crear, hasta el piano, la dirección, el acompañamiento, la pedagogía, la organización, han sido parcelas cultivadas por Bonet con mucha, invariable ilusión y marcados aciertos.

Estudiante de piano con María Carbonell, de Massiá, los auténticos guías musicales de Bonet lo fueron Juan Massiá y Eduardo Tol-

drá, sin perjuicio de los estudios de armonía con Pujol, muerto muy pronto, y Joaquín Zamacois, amén de Emilio Pujol y Luis María Millet. Narcis Bonet fue, claramente, un ser llamado a la consideración de niño prodigio, de intérprete y compositor precoz, con el peligro que ello implica y que él supo salvar incluso acrecido aquél por la holgada situación y las buenas relaciones familiares. Pero en 1949 se trasladó a París para trabajar con Nadia Boulanger la armonía, el contrapunto, la fuga, la orquestación y la composición. En la última de estas materias obtiene el primer premio en el Conservatorio Americano de Fontainebleau y lo reafirma con el mismo galardón un año más tarde.

El regreso a Barcelona, en 1955, coincide con una intensa actividad al frente de las Juventudes Musicales: presidente de las barcelonesas, vicepresidente de las españolas, miembro del "Bureau" internacional...

Mientras, se incrementan los premios nacionales y extranjeros. Uno de ellos, el de la fundación Copley, de Bilbao; otro en Mónaco, merced, éste, a un *Concierto para violoncello* pendiente de estreno, que prepará hoy Maurice Gendron.

No se contenta con todo ello Bonet. Estudia con Markevitch dirección de orquesta, escribe obras de encargo, rige, como secretario técnico y durante varios años, el coro y la orquesta de la RTVE; regresa a París y ahora se dedica a las actividades pedagógicas, siempre sin olvidar las de composición, dentro de la parisiense "Ecole Normale", del Conservatorio Municipal. Y se ve muy ligado como consejero musical a la Dotación de Arte Castellblanch, para la que ha estrenado una feliz obra navideña coral, con participación del público.

Durante muchos años, los primeros de su vida de compositor—de su vida, podríamos decir sin exageración, porque escribe niño, adolescente—, cultiva con predilección la voz humana. Llegará un momento, a partir de 1950, en que esta producción decrezca: "La canción es siempre una expresión individual, y me siento ahora más atraído por la expresión que pueda reflejar sentimientos colectivos". Pero el catálogo de Bonet en lo vocal es múltiple. Puede servir como real ejemplo de cómo puede y debe cantarse, con espontaneidad, sinceridad, alegría; cómo su música es joven y no sólo por los años del autor.

En ese apartado cabría destacar como ciclos de canciones *Vistes al mar*, *Altres vistes al mar*, *Haidé*, *Diades d'amor*, aparte algunas individualizadas y deliciosas, como *Eugenia*, *Nit d'abril*, *Cala miña seda*, amén de *Cuatro canciones de cuna*, para soprano, cuarteto de cuerda y arpa.

En otros paisajes sonoros, la relación podría iniciarse con dos *suites*, una para orquesta de cuerda, y otra de "ballet", para orquesta

sinfónica. El propio Bonet había estrenado su primera obra para orquesta, *La vaca cega*, en Mallorca, el año 1949. Las dos antes citadas lo fueron por Toldrá y Ferrer, respectivamente, los años 52 y 53.

Ya es de 1957 una de las obras que alcanzan más predicamento entre las de Bonet más ambiciosas y extensas: una hermosa *Missa in Epiphania Domini*, muy aplaudida en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, años después de su estreno barcelonés. También de carácter religioso es el *Retablo de Nativitate Christi*, que, estrenado en Barcelona, sigue representándose todos los años en Sant Vicens, por la Navidad, y que es como un moderno "misterio de Elche", representado por la gente del pueblo.

Encargos respectivos de Radio Nacional y del Festival de América y España, el *Homenaje a Gaudí*, *La pell de brau*, aquél para orquesta, la segunda para recitador, cuarteto de viento, arpa, piano y percusión.

Una cantata y la partitura de un *film*, con Igor Markevitch de ilustre colaborador, podrían completar lo más significativo de este músico inquieto, pero no ambicioso de serlo.

Veamos lo que él mismo dice :

"Creo que el arte de nuestra época se ha encerrado demasiado en la pura especulación sonora, alejándose del público. Creo que la misión del compositor no es *inventar un lenguaje*, sino usar de un vocabulario para imprimirle su propio sello, lo que yo diría el *gesto*. Para mí la música es la ilustración sonora del gesto, así como el gesto es la ilustración plástica de la respiración, del alma. La finalidad del compositor es llenar un espacio de tiempo con sonidos que describan, como el gesto, una tensión y una distensión. A través de los tiempos, los compositores han buscado expresar esta tensión y distensión, primero con la melodía (gregoriano), luego con la armonía, más tarde el ritmo, más cerca de nosotros la búsqueda del timbre, ahora las masas sonoras, los espacios acústicos... Por mi parte, procuro ilustrar con el sonido mi propio gesto, según lo que tengo que expresar. Y en el fondo, como servidor de la *Música*, igual me da buscarla en mí mismo que descubrirla en las grandes obras de los demás o enseñarla u organizarla. Mi moral musical es la disponibilidad, hacer aquello en que uno pueda ser útil".

Pocas veces más significativa una exposición de principios. Pero Narcis Bonet, músico de muy anchas y varias vertientes, logra en la composición una voz de calidad que le granjea un puesto y merece una estimación.

## JUAN GUINJOAN

Personalidad joven, de positivo interés en muy diversas facetas, de composición, crítica, organización, dirección y un tiempo labor pianística, hoy virtualmente abandonada, es la de Juan Guinjoan, nacido en Riudoms (Tarragona) y que realizó sus estudios de profesorado de música y piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, perfeccionando los pianísticos, más tarde, en la Escuela Normal de Música de París.

Fue pianística su primera etapa. A partir de 1960 se dedica a la composición y, al tiempo, a la dirección. De aquella etapa hay el recuerdo de multitud de recitales, a partir de la primera gira de conciertos organizada por las Juventudes Musicales. En su nueva línea de formación, su base la debe a Cristóbal Taltabull, en Barcelona, y a los maestros Wissmer y Pendleton, en París, en cuya Schola Cantorum obtiene el diploma de composición en 1963 y el de orquestación, con premio extraordinario, en 1964.

Juan Guinjoan es hombre inquieto y activo. Son muchas sus conferencias de divulgación musical, aparte la creación de un curso de música contemporánea organizado por las Juventudes Musicales barcelonesas y, con Julio Planella, del grupo que dirige, "Diabolus in musica", conjunto que dio a conocer varias obras de autores actuales extranjeros y españoles, con muchas primeras audiciones.

Guinjoan ha sido beneficiario de becas concedidas por la Fundación Juan March para realizar trabajos de composición, una de las cuales dio como resultado el estreno en el Liceo de *Los cinco continentes*, en coreografía de Juan Magriñá.

En los últimos cursos realiza y hoy dirige, patrocinado por el Instituto Alemán de Cultura, un Seminario de Música Contemporánea.

Por encargo de la Comisaría General de la Música, escribió y estrenó, en los Festivales Internacionales de Barcelona, *Magma*, al tiempo que participaba en el Curso Manuel de Falla, del Festival granadino, y en el de Composición e Interpretación de Pollensa.

Es crítico titular del *Diario de Barcelona*, en tarea muy seguida y sustanciosa.

La vocación musical de Guinjoan se produjo de forma espontánea, en el ambiente rural de su infancia. Su primer contacto con la música se dio con un acordeón de un teclado y dos bajos. Es el propio abuelo quien estimula sus aficiones y por él inicia sus estudios, en Riudoms, en Reus, primero, y ya después en Barcelona, según se indicó.

Guinjoan estrena en Las Palmas su primera obra. Lleva el título



de *Suite número 1*. Aunque ya por entonces había descubierto un mundo nuevo con los conciertos de Pierre Boulez al frente del Domaine Musical, las obras, sobre todo desde el punto de vista de la forma, eran muy tradicionalistas. Lo explica el propio Guinjoan: "Me sentía en deuda con mi formación clásica, y para pagarla compuse obras como *Concertino para diez intérpretes y piano* y *Sinfonía de la imperial Tarraco*, ambas de 1963". En esa misma época se insertan varias obras pianísticas, editadas en París. Es entonces cuando se enfrenta con el atonalismo, aun dentro de ciertos moldes formales clásicos. Ejemplo de esa producción podrían ser la *Fantasia para clarinete y piano* y el *Tríptico para quinteto de viento*, de los años 64 y 65, respectivamente. En cierto modo es de ese carácter una obra muy posterior, de 1968-69, el ya citado "ballet" *Los cinco continentes*, feliz experiencia, lo mismo que la realizada con la partitura para una representación de *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre.

Una etapa nueva se inicia para Guinjoan en 1965 con las *Tres pequeñas piezas para piano*, sobre todo con la que lleva por título *Constelaciones*, ya estrictamente serial. También compone los *Movimientos para piano, clarinete y percusión*, primera en la que utiliza este elemento instrumental. Fue interpretada por el grupo "Diabolus in musica", lo mismo que *Miniaturas*, cuya estética resume el autor: "retablo de dinámica polifónica, valoración del timbre y valoración del factor rítmico".

Surgen después, ya en 1967, dos obras seriales estrictas: *Células número 1* y *Células número 2*. Por entonces Guinjoan se propone plasmar ideas sin desarrollos, como en un afán de resolver las cosas instantáneamente. A los efectos teóricos, la importancia de *Células 3* es mayor, con breves secuencias de carácter tímbrico, dinámico y rítmico, entrecortadas por breves respiraciones.

Obra de significación, muy variada en el curso de los fragmentos que la integran, los *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, que señala ya la salida del serialismo, anunciada en una obra anterior, *Punts cardinals*, estrenada por coro mixto y conjunto de cámara en el Festival de Barcelona de 1967, en la que se intenta fusionar un lenguaje libre, aunque de raíz serial, con las imágenes expresivas ofrecidas por cada punto cardinal. Podría ligarse esta cita con la de una obra de mayor envergadura, con la cantata *La rosa de los vientos*, para coro mixto y orquesta, encargada por la Fundación March, vasta partitura con treinta números en los que se intenta plasmar un estado anímico a partir de la imagen de la palabra. El texto original se desarrolla al modo de la poesía concreta, si bien, morfológicamente,

existe una simetría total en cada movimiento. El autor la considera una de sus obras más representativas e importantes.

Guinjoan busca, busca siempre, afanoso, incansable, deseoso de conquistas nuevas, de horizontes inexplorados: en *Pentágono*, para violoncello y piano, trata de reaccionar contra el concierto tradicional y dar una réplica al tipo de virtuoso, romántico en clima, de parodia continuada en el sexteto *Musique intuitive*, que, con conceptos muy distintos, podría hacer pensar en el humorismo de Milhaud, aunque aquí se subraya el aspecto melodramático.

En fin, *Bi-tematic* se estrena por el cuarteto de cuerda Sonor en el Festival de Barcelona de 1970, en la que el músico vuelve a introducir el concepto temático abandonado en la etapa serial. En el *Dúo para cello y piano* se propone dar campo libre a la imaginación y traducir estados anímicos.

“Uno se analiza a sí mismo—dice Guinjoan—y llega a la conclusión de que una aglomeración de ideas puede ser una cualidad no precisamente restringiéndolas y agotándolas en su contenido, según los cánones tradicionales, sino más bien dándoles una lógica coherente en línea de continuidad. Por eso, y aunque nada tenga que ver con la música actual, me siento muy identificado con Schumann. En *Magma*, para dieciséis solistas, sigo más o menos esa trayectoria”.

“Materia en plena ebullición; sonoridades flotantes; diferentes líneas ambientales que, basadas en una idea-eje, pretenden crear diversos climas y establecer un mismo nivel entre fondo y forma”.

Son muchos, asimismo, los elementos que se emplean en *Tensión-Relax*: 24 instrumentos divididos en ocho grupos de tres cada uno.

Guinjoan, como puede advertirse, cuida no estancarse en el oficio y dejar margen a la imaginación, bajo el lema “libertad y orden”. Es un artista que vive con intensidad, que analiza, que no desdeña el sentimiento. Es un músico de su tiempo, empeñado siempre en hallarse a sí mismo. Por los años, por este inconformismo, la glosa de su personalidad tiene, por fuerza, perfiles provisionales que no impiden el reconocimiento del interés básico.

\* \* \*

## JOSE SOLER

Nacido en 1935, el compositor barcelonés José Soler, discípulo de Rosa Lara, Jaime Padrós y sobre todo de Cristóbal Taltabull, ofrece una personalidad inquieta y de valor. Se interesa de manera especial por la música de los siglos IV al XIV, por las obras de Debussy, por

la Escuela de Viena. Los influjos de Bela Bartok y de Olivier Messiaen se han asimilado por él, dentro de un normal ritmo evolutivo, para unirse a los principios estéticos de la escuela de Schoenberg. Busca siempre el equilibrio entre orden y expresión. Piensa que el predominio sentimental puro sobre la construcción sólo conduce al caos, pero que, sin embargo, la técnica en sí sólo es un medio, y concebir la obra de arte sólo como un planteamiento formal y técnico es destruir su esencia.

Soler se ofrece con una actitud independiente, dotada de un especial instinto del color instrumental.

Desde 1968 pertenece al grupo de compositores catalanes y representa entre ellos el ala moderada. La técnica dodecafónica se fusiona con procedimientos libres. Resumen de su estética: un orden y unas estructuras de signo cada vez más abstracto, encaminados a expresar una sensación musical. Soler ha sentido siempre un especial interés por la música religiosa y por la dramática. Para la escena ha escrito dramas musicales, un oratorio, dos *ballets*. Trabaja en un ciclo de varias óperas agrupadas bajo el nombre *The solar Cycle* (leyendas del rey Edipo, Akhenaton y el monoteísmo).

“Ello podría dar la impresión—explica—de que me intereso por el aspecto menos musical de la composición, por la música como elemento acompañante y de fondo para una escena; pero el teatro musical tiene sus propias leyes, leyes que permiten articular la música dramática como música pura, sin que intervenga en absoluto el factor funcional”.

Soler estima que la expresión de un arte es siempre un monólogo, y parte de este hecho para su proceder. Su talante es el de la meditación, no el de una dinámica. Por ello en su música se suceden, cada vez con más frecuencia, los largos “adagios” precedidos por violentas explosiones de breve duración. Y a ese respecto son muy significativos los fragmentos sinfónicos de *The solar Cycle*, en los que el peso de la obra residía en el “adagio”, que por su misma longitud equilibraba las danzas que lo enmarcaban.

Soler no duda en señalar sus predilecciones: de los compositores castellanos de los siglos XVI y XVII, a Ligeti e incluso Penderecki, pasando por un largo trecho de Bach, Mozart, Bellini, Verdi, Wagner, Hindemith... Acepta menos el academicismo objetivo y se siente por completo desligado de la obra de Strawinsky.

Debemos, en buena parte, el mejor conocimiento de Soler a la muy habitual selección de su obra por las Juventudes Musicales, en los programas del Festival Internacional de Barcelona.

Oímos en él *Orpheus*, para gran orquesta, cuya escena final prescinde de los coros y las voces solistas. Se trata de una pantomima

en un acto, con texto de Virgilio. En la parte escuchada se intercalan con los rápidos los tiempos lentos, en busca del mejor contraste.

La *Sinfonía*, escrita en 1966, por encargo del Festival citado, está compuesta en tres tiempos, sin interrupción. Predomina en ella el empleo de ritmos en "ostinato".

*Lacrymae*, para doce instrumentos, estrenada en 1967, se escribió para el conjunto del "Domaine Musical de París". Su título es el mismo del libro que Dowland publicó en 1604, conteniendo "seven passionate pavane". Se toma el título y se conserva el ambiente psicológico. El centro de la obra lo forman tres "adagios", precedidos y enmarcados por tiempos rápidos.

Si en *Lacrymae*, Soler se ciñe a los instrumentos de cuerda, en *Diaphonia* son diecisiete los de viento empleados. Fue estrenada en el otoño de 1968.

En la *Passio Jesu-Christi*, del año sucesivo, el autor ha intentado lograr una "Pasión de cámara", en un ambiente sobrio, de ceñida estructuración y con el mínimo de elementos, no en clima de obra litúrgica. El texto ha sido seleccionado de los relatos evangélicos por el propio compositor, con dos momentos que se resaltan de manera especial: la escena en el huerto y el lamento final de Cristo. Soler emplea soprano, barítono, viola, violoncello, clavicémbalo y órgano.

Ya en 1970 estrena *Visio de l'anyell mistic*, para piano solista, instrumentos de viento y percusión, en clima de obra concertante y misión pianística percutida, con grandes arpegios y figuras rítmicas insistentes. Sería difícil, puesto que el catálogo de José Soler es amplio, seguirlo en detalle. Recordemos, aparte las obras citadas, *Agamenón*, para solista y coro mixto, y *Edipo y Xiocasta*, en trabajo realizado con beca de la Fundación March, para cuatro solistas, coro mixto y grupo instrumental de formación original. Se trata de una obra en dos actos, con texto de Séneca, que se inscribe en los años 71-72. De este último año es un cuarteto de cuerda. También la cuerda, esta vez en composición orquestal, sirve de vehículo a *Nanae*, que, si en su versión original es de 1959, es revisada en nuevo trabajo ya en 1969.

Dentro del oratorio, el *Canticum ad honorem Sanctae Mariae*, para coro e instrumentos, y la *Passio secundum Joannem* son frutos que merecen recordarse.

José Soler, en plena labor creadora, es uno de los compositores que, por huir de extremismos, se aceptan mejor por los aficionados que asimilan la novedad de su léxico y captan la personalidad de quien de esa forma se produce.

\* \* \*

## TOMAS MARCO

Una de las personalidades más agudas, más inquietas y cultas entre las jóvenes promociones de músicos, de las más ligadas al quehacer y el servicio de los empeños de vanguardia, es la de Tomás Marco, nacido en Madrid el año 1942 y ya en posesión de una serie de méritos forjados en actividades y estudios múltiples. Los de violín y composición se realizaron simultáneamente con el bachillerato y la carrera de Derecho. También, éstos en el extranjero, los de Psicología y Filología germánica, en una ampliación de conocimientos de lengua y fonética muy valiosos para su obra. Marco, alumno en cursos especiales de composición y dirección de orquesta dictados en Alemania y Francia por figuras de tanto relieve como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Gottfried Michael Köning, para la electrónica, y Theodor Adorno, para sociología de la música, cultiva la crítica musical, realiza programas en radio, presenta los del "Estudio Nueva Generación", pronuncia conferencias y rige los programas musicales de altura en Radio Nacional, en tacto de codos con Enrique Franco, director de la parcela musical. Además, Marco es publicista y autor de libros—*Música española de vanguardia*, *La música en la España contemporánea* y *Luis de Pablo*—que han de tenerse muy presentes al establecer la historia de estos años. Justo es confesar que buena parte de los datos sobre obras y autores de este período que figuran en el presente libro se han espigado en dichas fuentes, por fuerza implicadas, ya que el propio Marco es protagonista de estas corrientes sobre las que al tiempo informa, con juicio claro y de adhesión hartamente comprensible.

Tomás Marco, muy joven, ofrece ya una obra de importancia en el número, mucha de la cual ha saltado las fronteras y ha merecido juicios muy positivos en distintos países.

La relación completa sería excesiva en el espacio previsto, con arreglo al curso de este trabajo. Citaremos algunas entre *Roulis-Tangage*, del año 1962, a los veinte de edad, para seis instrumentos, que después de un estreno madrileño parcial fue ofrecida en Nueva York, y *Jetztzeit*, para clarinete y piano, estrenada ya en 1971 en Bremen, o *Vitral*, estreno de 1972 en Cuenca.

*Quasi un requiem*, de 1965, se revisa ya en fechas muy recientes para brindarse a la memoria de Gerardo Gombau.

Muy dentro de la preocupación por el campo en el que interviene la voz humana, *Jabberwocky*, con texto de Lewis Carroll, para una actriz, cuatro percusionistas, saxofón, piano, cinta magnetofónica y

proyecciones, y *Anna Blume*, con texto de Kurt Schwitters, para dos recitadores, conjunto de viento, percusión y cinta magnetofónica, obra esta que ha sido amplio motivo de comentarios y que cae de lleno en lo representativo del autor. También, con texto de Eugenio de Vicente, *Cantos del pozo artesiano*, para actriz y conjunto instrumental.

En este último mundo, *Los caprichos*, para gran orquesta; *Aura*, para cuarteto de cuerda; *Maya*, para violoncello y piano; *Vitral*, para órgano y cuerda; *Rosa, Rosae*, para cuatro instrumentos; *Anábasis*, para gran orquesta... Sumemos *Angelus Novus* (mahleriana), que sirvió de introducción al ciclo Mahler, de la Orquesta Nacional, encargo de este conjunto, y *Necronómicon*, para seis percusionistas, escrita por encargo de la Decena de Toledo, estrenada con gran éxito más tarde por los "Percusionistas de Estrasburgo".

*Tea-Party*, para cuatro cantantes y cuatro instrumentos; *L'invitation au voyage*, para soprano y grupo instrumental; *Miríada*, para guitarra y percusión, completarían la relación más sobresaliente de la obra.

En este momento, Marco labora, incansable, en las distintas vertientes capaces de acoger su personalidad. Un juicio crítico sobre ella podría ser prematuro, por cuanto el artista evoluciona y sus años hacen esperar mucho de su labor. El hecho es que ha merecido ya comentarios muy propicios de plumas interesadas en el quehacer vanguardista, que Marco siente con devoción profundísima.

Nunca más justificado que en este caso el recoger, a guisa de auto-crítica y a modo de resumen, las palabras del propio artista, que nos habla de su obra. He aquí sus comentarios:

"No es fácil para un autor explicar su música, pero voy a intentarlo. Aparentemente he tocado bastantes campos: desde la orquesta a la música electrónica, pasando por el teatro instrumental o las experiencias fonológicas. Sin embargo, en todas estas obras hay algunas constantes. En primer lugar, se podría buscar una preocupación por configurar la música, más que como una arquitectura, como un arte en el tiempo, e investigar el desarrollo temporal de cada obra. También una preocupación por los aspectos sensoriales del sonido y no sólo los físicos, como suele ser habitual. Un entendimiento de la música como un método de comunicación y, por consiguiente, mucha atención a la psicología de la audición y al logro de una escucha activa. Un empleo de la armonía como color tímbrico. Cierta afán dramático o teatral en las obras incluso estrictamente sonoras. Muy poco interés por descubrir a ultranza cosas nuevas y sí por encontrar en cada momento un camino propio de expresión. Una tendencia a simplificar lo más posible y a

prescindir de todo lo que no sea estrictamente necesario. Una consideración de la música como un arte a la vez muy lógico y estructurado y muy intuitivo y mágico”.

Tal la forma de pensar de Tomás Marco. Este comentario cierra los individualizados sobre músicos de hoy. Uno joven, muy significado, los representa. Sigamos ahora, por forzosos caminos de resumen, el paisaje musical de España en la composición a partir de 1950.

\* \* \*

### OTROS COMPOSITORES

Por las páginas anteriores han desfilado ya una serie de nombres de compositores calificados cuya actividad creadora se despliega a partir de 1950. Completemos ahora, con una cierta ordenación cronológica, el cuadro en relación que puede abrirse, muy brillantemente, con JOSÉ PERIS, nacido en Maella (Zaragoza) el año 1924. En el Conservatorio de Madrid realiza los estudios de armonía, contrapunto, fuga y composición, piano y órgano, con los maestros Muñoa, Guridi, Alfonso, Aroca y Julio Gómez. En Barcelona trabaja y recibe enseñanzas de Eduardo Toldrá. La formación se amplía con la residencia un año en París, donde sigue cursos con Nadia Boulanger y Darius Milhaud, y varias temporadas, muy fructíferas, en la Escuela Superior de Música del Estado, en Munich, en la “Messiterklasse für Dramatische Komposition”, con el profesor Carl Orff.

José Peris ha sido pensionado varias veces y ha obtenido varios premios, entre ellos el Nacional de Música en 1965.

Director un tiempo de actividades musicales en el Colegio Mayor Antonio de Nebrija, de la Universidad de Madrid; fundador de la Asociación Musical Universitaria (AMU) y director, tres años, de la Orquesta Nacional Universitaria, Peris obtiene el puesto de catedrático de Armonía y encargado de las clases de contrapunto y fuga, en el conservatorio profesional Oscar Esplá, de Alicante, ciudad en cuyo Centro de Estudios Universitarios desarrolla permanente labor como profesor encargado de Historia de la Música.

Actividad importantísima de Peris la pedagógica, en la parcela de mayor dedicación: la iniciación a la música de los niños, tarea para la que publica su *Música para niños*, con destino a los futuros educadores. Llamado por el Ministerio de Educación y Ciencia, funda y dirige los cursos nacionales de Música y Movimiento Elemental en distintas ciudades—Madrid, Granada, Barcelona, Alicante—, con participación de más de un millar de educadores de todas las provin-

cias. También ha dirigido en Murcia un curso en torno a “La música en la educación especial”, en torno a nuestro arte para subnormales.

Mientras, José Peris aumenta su catálogo propio, con obras de muy diverso carácter.

Entre las *Canciones*, para voz y piano, con textos de Lope de Vega y San Juan de la Cruz, de 1972, y *Preámbulo*, para gran orquesta, encargo de la Nacional, correspondiente a 1970, cabría recordar los *Tres poemas de razón de amor y la voz a ti debida*, para soprano y pequeño grupo instrumental, que merecieron el “Premio Extraordinario de Composición” del Real Conservatorio. De 1958 es una de las obras más representativas y personales: *Siete canciones sobre poemas del cante jondo*, de Federico García Lorca, para soprano, dos pianos y cuatro percusionistas. En esta página despliega su agudo sentido para el timbre, el color instrumental, la acentuación y el ritmo, heredados muy directamente de Carl Orff, sin duda el maestro de mayor influjo.

Las *Variaciones para siete solistas sobre una Cantiga de Alfonso X el Sabio*, los *Tres movimientos para flauta y piano*, las *Cinco canciones en homenaje a Juan Ramón Jiménez*, para voz y piano, marcan fechas de importancia. Una de las más decisivas, de las más aplaudidas y comentadas, surge con las *Variaciones para gran orquesta*, sobre una *Pavana* de Luys de Milán, premio de composición Juan Crisóstomo de Arriaga, en Bilbao, ciudad que es la primera en conocer el fruto, muy bien recibido asimismo en Madrid.

José Peris se produce después a estímulos de bellos textos. Así, el *Concierto espiritual*, con punto de partida en *Ecce Homo*, de Unamuno; *Tres canciones*, con versos de José María Pemán, y *Auto del Nacimiento*, sobre el libro de Gómez Manrique, ésta para solos y coros de niños, con apoyo de un pequeño grupo instrumental.

El autor acusa en la totalidad de su obra un deseo de permanecer fiel a todo cuanto pueda tener sustancia española. Peris se expresa con sinceridad, muy fiel siempre a las enseñanzas recibidas, muy leal a sus maestros, muy atento a la realización de sus ideales. “He vivido muy de cerca—afirma—los movimientos que protagonizan las tendencias actuales de todo tipo, que acepto, pero sólo en cuanto sirvan a mis fines”.

Los de PASCUAL ALDAVE, nacido en Lesaca en 1924, son también moderados, sin afanes de alcanzar metas vanguardistas. Tiple en el coro de su parroquia, muy de niño realiza los primeros estudios con el organista Víctor Albistur, y los de piano, en Bilbao, con Salvador Rada. Por culpa de una afección pulmonar interrumpe, hasta 1949, las clases. Reanudará entonces en San Sebastián las de composición



en la rectoría de Escudero. Desde 1954 ha fijado su residencia en París, donde se despliega no sólo en la ampliación de estudios, ya en el piano y la composición como la dirección de orquesta, ya en una lenta, sincera, ininterrumpida labor de creación, en la que quizá destaca una cantata con versos de Unamuno. Pero su mirada se extiende a diversos campos: desde el orquestal, abierto con una canción de cuna, hasta el "ballet" o el complejo paisaje de *Ave Maris Stella*, para mezzosoprano, barítono, coro mixto y orquesta, sin olvidar canciones con textos de Lope de Vega, Gil Vicente, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre...

Es la incitación poética, muchas veces, la causa determinante de su creación, como la del paisaje—su música es típica de una sensibilidad nórdica—y, en general, cuanto sea capaz de tentar su lírico refinamiento, de artista pulcro, muy lejos de radicalismos, muy sincero con el propio sentir, de igual forma que se indicaba en el caso de José Peris.

En 1924, asimismo, nace en Oviedo ANGEL CERDÁ, que realizó sus estudios en Barcelona, como discípulo en el piano de Vallribera, y de Taltabull en la composición. Aparte algunas canciones asturianas sobre textos populares y dos nanas, Cerdá se dedica más a la composición para grupos de cámara, amén de conciertos de violín y de guitarra. De las obras realizadas en aquel campo destacan un *Trío*, para oboe, clarinete y clarinete bajo; un *Sexteto*, para flauta, dos clarinetes, fagot, viola y violoncello, en combinación curiosa; una *Sonata para violoncello y piano*; la *Elegía a Platero*, para coro y orquesta; *Platero y yo*, para gran orquesta... Cerdá laboró buena parte de este período muy en estrecha fusión con las Juventudes Musicales barcelonesas.

Otro compositor nacido el mismo año: JOSÉ CASANOVAS, actual crítico musical del semanario *Destino*, miembro del Círculo Manuel de Falla. Estudió en el Conservatorio del Liceo la carrera de violín, pero desde hace tiempo se ha orientado a la composición, con la base adquirida en las enseñanzas de Cristóbal Taltabull. Cultiva el atonalismo, sin una concreta demarcación, y aparte su labor difusora en lo bibliográfico, con traducciones de interés—*Autobiografía y estudios de contrapunto de Krenek*, *Reacción y progreso*, de T. W. Adorno—, es autor de páginas de piano, vocales, de cámara y sinfónicas. ¿Títulos? *Sonata y Bipolar*, para teclado; *Canciones sobre poemas de Baude-laire*, *sobre poemas de Machado*, para voz y piano; *Canciones a Guiomar*, para voz e instrumentos. En el campo de la música instrumental resaltan los *Hemiciclos*, de tipo sinfónico, fechados en 1970; una *Sinfonía para orquesta de cuerda*, *Homofonía*, *Silencio* y *Pianissimo*.

Como en otras oportunidades, se recogen, de los textos publicados en ocasión de la "Década de música catalana", manifestaciones del propio Casanovas :

"No creo mucho en una problemática específica de la música contemporánea. Música hay de una sola clase: una vieja, que debe hacerse nueva cada día; una nueva, que debe aspirar a hacerse vieja. Nuestros problemas que parecen más actuales—estructuras, tímbricos, indeterminación—son los mismos de siempre, adheridos a una minúscula circunstancia histórica. Quiero decir que la cuestión no me parece de estéticas contingentes, momentáneas, sino de alcanzar la necesaria visión máxima de una proyección histórica total. Música radical; por hoy, de raíz; no ramas de mecánico crecimiento; no frágiles ramilletes de flores. O árbol entero o nada".

Una última cita, correspondiente a 1924: la de MARÍA TERESA OLLER, nacida en Valencia y formada en el Conservatorio de esta ciudad, en cuyo cuadro pedagógico forma. Discípula de Manuel Palau, colaboradora del Instituto Valenciano de Musicología, erudita en labores de investigación para transcribir trabajos de autores anónimos de los siglos XVI y XVII en el Archivo de la catedral de Valencia, como compositora se ha especializado en la música vocal, ya para conjunto, ya para solista con orquesta o piano. Podrían destacarse las *Llevantines*, para coro mixto y soprano, contralto, tenor y barítono solistas; el *Triptic de Nadal*, para soprano y coro navideño de voces mixtas, y distintas páginas con textos de García Lorca.

De 1925 es MIGUEL ALONSO, nacido en Villamarín de Campos (Zamora), que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid. Sacerdote, se ha licenciado en canto gregoriano y se halla en posesión del premio de Roma y del Magisterio en composición y dirección en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, en donde fue profesor varios años en la Pontificia "Schola Cantorum" de San Salvatore in Lauro y maestro de capilla en la iglesia española de Santiago y Montserrat. Esa estancia le permitió ampliar sus estudios de composición sacra y profana con los maestros monseñor Bartolucci, director permanente de la Capilla Sixtina, y Turchi.

Miguel Alonso luce su personalidad de músico sin fisuras en el *Cántico espiritual*, con poema de San Juan de la Cruz; en la cantata *Te Dominum confitemur*, para solos, coro y orquesta; en la *Messa Nuova*, para coro y órgano, aparte diversas páginas para voz y piano.

La predilección por lo litúrgico es evidente. El artista liga mucho su mensaje a la condición de su ministerio. Quizá la obra más representativa, gran éxito en las "Semanas de Música Religiosa de Cuen-

ca", sea su *Missa Paschalis* ("In festo Resurrectionis D. N. S. J."), para solistas, coros y órgano. Se trata de la cuarta de las misas. Alguien habló en ella de ascendencias estéticas que parten de la *Juana de Arco en la hoguera*, de Honegger. Miguel Alonso mezcla las fórmulas de recitados y declamados. Puede ser que haya ese origen lejano, esa, llamémosla, conexión espiritual de clima, pero lo indudable es que no hay en nuestro músico el menor afán de teatralismo; antes bien, lo hay de trascendida, sincera devoción.

El padre Alonso queda así encasillado como artista de perfiles netos, que sabe lo que quiere y tiene base y formación suficientes para hacernos oír su voz interesante, con el léxico justo que dé brillo especial a un contenido muy noble.

De 1926, natural de Igualada, provincia de Barcelona, es JAIME PADRÓS. Recibió de Juan Just las primeras enseñanzas musicales e ingresó como cantor de la Escolanía de Montserrat, con cuyo maestro de capilla, padre David Pujol, estudió. Más tarde habrá de ampliar conocimientos con Frank Marshall en el piano, Cristóbal Taltabull y, en París, con Darius Milhaud, en la composición. La residencia en Alemania durante ya varios años, desde hace tres lustros, limita la información sobre una actividad que, si en lo pianístico se dirige mucho a la divulgación del repertorio contemporáneo, en lo creacional ha dado frutos como canciones, páginas para coro mixto, el ciclo *Tankas del somni*, el "ballet" *Fantasia de circo*, la cantata *Atzavara*, un *Quinteto* y una *Sonata 1954*.

Se habló de que, en los comienzos, la obra de Padrós denotaba ciertos influjos wagnerianos. La inquietud del artista le aproximó después a paisajes presididos por Werner Henze y Anton Webern.

Y llegamos a una personalidad curiosa, inquieta, dinámica, muy activa y capaz de realizar gran labor de captación. Personalidad todo lo discutible que se quiera, pero evidente en lo que se refiere al influjo que ejerce y las fuerzas de vanguardia que moviliza: la de JUAN HIDALGO, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1927. A partir de 1943 estudia el piano y realiza los primeros intentos de composición. Alumno de Xavier Montsalvatge; más tarde, en Madrid, de Pablo Garrido, que le inicia en la dodecafonía, habrá de ampliar conocimientos y bases con repetidas adscripciones a enseñanzas diversas: en París, de Nadia Boulanger y Pierre Lucas; en Milán, con Bruno Maderna. En 1957 presenta en el Festival de Darmstadt su obra serial estructural para cinco grupos de cámara *Ukanga*. Al año siguiente lleva su *Caurga* al mismo Festival y conoce a John Cage, que influye en él de forma definitiva.

Hidalgo se ve ligado al acontecer vanguardista de España con la creación en Barcelona de la sociedad de conciertos "Música abierta", para el Club 49, y en Madrid con las actividades "Zaj".

Hidalgo se plantaba con talante de innovador en Darmstadt cuando—1957—aún no había nacido el grupo "Nueva Música". Por ello es conocido antes fuera que en España. Hidalgo comienza, según el juicio de Tomás Marco, por practicar el estructuralismo, pronto abandonado. Siente siempre un afán de experimentación del material sonoro. Podría decirse que en *Ukanga*, para cinco grupos de instrumentos, el timbre se elabora con criterios de música electrónica. Emplea el piano preparado y la basa en una serie de sonidos que, a su vez, genera otras.

A *Caurga* se le ha reconocido el poder agresivo, de incisión. Hidalgo comienza a concebir la música como un proceso en el que inciden de manera importante el intérprete y el público.

Escribe *Ja-u-la*, en homenaje a Cage. Cultiva la música abierta: *Offenes trio* y *Ciu-Quartett Music*. Los instrumentistas se reparten entre el público. La escritura se basa en estímulos gráficos a los que reaccionan los intérpretes. Su *Armandias*, para piano, "de uno a cinco pianistas", se ampara en interpretaciones visuales y partitura abstracta, que ha de ser previamente elaborada por los intérpretes.

Otra obra, *Los holas* ("Música y etc."), es juzgada por sus partidarios como glosa humorístico-visual de *Los adioses*, de Haydn. Irrita a muchos, lo mismo que complace a otros.

Prueba sus armas en la música electrónica con *Etude de stage*, pero está inmerso en el mundo de la música abierta y de acción.

A su vuelta a Madrid, en 1964, funda "Zaj", con Walter Marchetti y Ramón Barce. Escuchemos a Marco: "Poco importa saber si lo que 'Zaj' ha hecho es o no música, en el sentido estrecho de la palabra. Probablemente 'Zaj' ha creado un arte nuevo, que se sale de los estrechos márgenes de la música".

Desde Dick Higgins, que dice que "se trata del hecho cultural más importante producido en España después de la guerra civil", podemos llegar hasta quienes le niegan el pan y la sal a sus manifestaciones: publicaciones, escritos, conciertos por las calles y plazas, conciertos de obras exclusivamente no sonoras...

De lo que no cabe duda es de que Juan Hidalgo es, en muchos aspectos, "otra cosa" de lo que normalmente se consideraba compositor. Pero desconocerlo en el momento de la información sería culpable. Quede constancia, pues, de su realidad, de su actividad, de que no le faltan partidarios, como no le faltó, para decidirse después a sus experiencias, el beber en fuentes bien ilustres y calificadas.

La personalidad de FÉLIX LAVILLA, nacido en San Sebastián en 1928, es fundamentalmente pianística, de pianista magnífico en misiones de colaboración. No faltan las muestras de su talento en el campo de la composición, con unas danzas vascas para orquesta, un ciclo de canciones de Navidad para voces viriles y ciclos de canciones, algunas vascas deliciosas, como las populares españolas armonizadas, exponente de su sensibilidad refinada y musical. Fueron sus maestros Julián Lavilla, José María Iralola, aparte, en el piano superior, José Cubiles.

Otro compositor nacido en 1928, JOSÉ LUIS DELÁS, viene aquí sin duda con referencia tan justa como no detallada, por culpa de sus largos años de lejanas residencias. Barcelonés, hizo compatibles los estudios de Música y Derecho en el Conservatorio y la Universidad de su patria chica. En los años 1949 a 1954 ha realizado ampliación de estudios musicales, en dirección de orquesta y composición, en Munich. Con carácter general reside en Colonia, donde realiza estudios particulares sobre música electrónica.

Delás siente preocupaciones muy particulares sobre determinados aspectos del lenguaje musical y cree que ha de seguirse trabajando en ellos: en lo que atañe a la polaridad de relaciones, encadenamientos, sonoridad y análisis de formas, sonidos, ruidos de la naturaleza, evitando su reproducción directa. A lo largo de su vida ha sentido un particular interés por una zona limítrofe entre poesía y música, es decir, por la palabra dotada de un último significado polivalente y el hecho sonoro puro, libre de una semántica completa.

De un particular valor representativo es su obra *The caretaker*, con presencia de la voz modificada electrónicamente con sonidos instrumentales.

Se acusa cierto impresionismo en su *Imágo*, de 1964, para orquesta de cámara. Es tan grande la calidad sonora como la firmeza constructiva.

Los conocedores hablan de *Noticia y Octubre 1966*, para piano, y se refieren al preciosismo de escritura y la especial atención al fenómeno sonoro.

Recordemos también *Einlanden y Textes*.

Se ha querido buscar una cierta intencionalidad político-social en una obra que utiliza toda clase de materiales.

En los antípodas, con una rabiosa fidelidad a las normas inmutables del ritmo, la tonalidad, la tradición y un firme pulso heredado, con el nombre y apellido, de su padre, aparece FRANCISCO CALÉS OTERO, madrileño de 1925. Alumno del Conservatorio de la capital,

en el que es catedrático y del que ha sido eficazísimo director, su estampa de pedagogo de contrapunto y fuga tiene claras raíces con la mejor tradición, y varias de sus obras han merecido galardones y premios. Recordemos, aparte varias canciones, una *Sonata para violín y piano*, un *Scherzo* para orquesta, un *Cuarteto* para instrumentos de arco, una *Cantata* para solistas, coro y orquesta. Se habló de los premios “Nacional de Música”, “Eduardo Aunós”, “Conrado del Campo”, “Javier Alfonso”... Bueno será añadir que Calés ascendió en lo pedagógico de forma impresionante por la brillantez, la rapidez, hasta uno de los puestos—el ya citado—de más responsabilidad en el Conservatorio y que su condición de licenciado en Derecho puede ser punto de partida en la sistematización siempre ordenada que preside sus trabajos eficientes.

Compositor que adopta una posición media, lejos del rigor tradicional, como de las aventuras que pueden llevar al desquiciamiento de principios sólidamente asentados, es ANGEL ARTEAGA. Nació en 1928 en Campo de Criptana y estudió en Madrid con Echevarría, Calés y Julio Gómez. Residente muchos años, por ampliación de trabajos y realización de los suyos profesionales, en Alemania, ya quedó indicada su filiación básica. Arteaga, en el presente muy ligado a labores de creación para películas y fondos musicales, tiene una producción cuyo tono, considerable en el número, se acrece por la serie de galardones merecidos que la jalonan. Ya en 1960 alcanzó el premio en el Concurso Internacional Hugo von Monfort con su *Prólogo para orquesta*. El año siguiente lo consiguió en Siena—el “Ferdinando Ballo Napolitano”—con su *Trio para órgano*.

Quizá el de mayor envergadura sea el obtenido en 1963, el Internacional “Cuevas de Nerja”, uno de los más importantes y mejor dotados en España, concedido por el Ministerio de Información y Turismo, para exaltar la ronda de los “Festivales” que organiza. Obra orquestal, que luce la personalidad del compositor, nuevamente demostrada en las “Semanas de Música Religiosa” de Cuenca, en donde ofreció *Kontakion*, para voces “a capella”, coro mixto y orquesta. Se trata de una versión original y libre de los textos, poesías de Romanos, basados en capítulos de la Biblia.

Llegamos a 1929, año en el que nace en Manresa JOSÉ MARÍA MESTRES QUADRENY, sin duda una de las personalidades más interesantes, más “aglutinantes”, asimismo, del quehacer contemporáneo barcelonés. Realizó estudios de armonía, contrapunto, fuga, composición y orquestación con Cristóbal Taltabull. En régimen autodidacta se formó, después, en las técnicas actuales.

Recojo lejanas manifestaciones del propio Mestres Quadreny, del todo válidas para mostrarnos su forma de pensar :

“Dotado de un espíritu inquieto, antiacadémico y con afán de conquistar la libertad técnica expresiva, caí en otro academicismo: la práctica del dodecafonismo, del que sólo ha quedado una obra, la *Sonata* para piano; pasé después a adquirir técnicas propias emparentadas inicialmente con la música serial, de la que me fui alejando paulatinamente hasta llegar a procedimientos autónomos. Mi posición está dentro de la más extrema vanguardia. Si bien técnicamente no estoy emparentado con nadie, estéticamente me considero en perfecta armonía con los compositores de vanguardia del resto de Europa”.

Dodecafónico al principio, serial en etapa a la que pertenecen los *Tres movimientos para orquesta*, aparte la *Sonata* de que se habló al comienzo.

El abandono del serialismo le lleva a una composición objetivista y a experimentaciones en otros terrenos. Obra característica, ya de 1961, el *Homenaje a la pintura*, de *Tramesa a Tapies*, para violín, viola y percusión.

El objetivismo parece imperar en *Música de Cámara I* y *Música de Cámara II. Cop de poma*, para piano, tiene carácter aleatorio.

¿Otras obras? *Piezas y Tres movimientos*, para orquesta. *Músicas de cámara, Epitafios, Engidus, Digodal, Triptic carnavalesco*, para orquesta de cámara. Buen número de piezas para piano, órgano, clarinete, violoncello. Además, y dentro del teatro musical, en la ópera y el “ballet”, *El ganxo, Roba i ossos, Vegetació submergida* y *Petit diumenge*.

En fin, no falta la presencia electrónica en los *Cánones de homenaje a Galileo*.

Mestres, conviene insistir, es figura de gran capacidad de trabajo y de suma fuerza estimulante en el ambiente en que se desenvuelve.

Una cita para el orensano EMILIO SOTO, de Lebosende, nacido en 1929, que estudió en el Conservatorio de Valencia, fundó y dirigió en Tetuán la Coral Polifónica Hispano-Arábica y que ha escrito una *Cantata*, una *Misa*, varias páginas religiosas—es sacerdote—, otras de folklore marroquí, canciones, algunas especialmente acertadas, con versos de Rosalía de Castro.

Otra figura de este grupo es AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU, nacido en Alsasua (Navarra) en 1929. Estudia primero con Luis Taberna y, ya en Madrid, con Enrique Massó, Julio Gómez y Francisco Calés, en las aulas del Conservatorio. Ampliará después sus conocimientos, en lo que atañe a la música contemporánea, con Fernando Remacha.

González Acilu, que realiza trabajos de musicología para la Institución Príncipe de Viana, puede mostrar un brillante palmarés de premios en su carrera. Desde el obtenido en 1962, el "Samuel Ros", con sus *Sucesiones superpuestas*, hasta el muy reciente Nacional de Música, con su *Oratorio pan-lingüístico*, pendiente de estreno cuando se redactan estas notas. En realidad, el autor se muestra como un constante estudioso, que asiste a cursos en Darmstadt, en Venecia...

Es muy rico el material que emplea en *Estructura para 24 sonidos*. Ofrecen interés las concepciones sonoras de *Contracturas*, obra de 1966. Busca un nuevo criterio en el tratamiento de los textos, una a modo de dilatación fonética. El barítono ejecutante no canta, sino que expone un material fonético, apoyado por la viola y dos cellos. El autor define su *Oratorio pan-lingüístico*, la obra en que tiene puestas mayores ilusiones, como la "creación de una dialéctica fundamentada por la oposición de dos fonologías, correspondientes al euskera y al castellano". Se opone a que se juzgue tal plan como experimental. "Para componer—dice—creo un rigor, y dentro de ese rigor me muevo con total fantasía. A veces, cuando me interesa, rompo el rigor, pero nunca trato de divagar".

Otra obra muy característica, en la que el texto adquiere importancia, es *Aschermittwoch*, donde la mezzosoprano realiza una labor cantada y recitada.

González Acilu ha creado, además, *Composición para orquesta de cuerda*, sobre un tema de las *Cuatro piezas sacras*, de Verdi; *Tres secciones*, para orquesta de cuerda; *Estructuras para 24 sonidos*, para guitarra de cuartos de tono.

Tampoco es insensible González Acilu al material sonoro electrónico, y realiza trabajos de este tipo. Su personalidad, por todo ello, se halla en pleno momento de rendir sus frutos, que se anuncian de interés.

Una cita, para terminar esta sección de compositores nacidos antes de 1930, aunque hayamos de retroceder un año, y no se trate, en el presente, de un artista en plena actividad creadora de altura, si bien el nombre continúe muy en activo por su adscripción directorial al Coro de la RTVE. Nos referimos a ALBERTO BLANCAFORT, hijo de músico, que vio la luz el año 1928 en La Garriga (Barcelona), donde realizó sus primeros estudios, ampliados más tarde en París con Messiaen, Leibobitz y Nadia Boulanger. Sus obras fundamentales—aparte canciones y multitud de grabaciones de tipo más profesional y funcional—son una *Sonata 1956*, para piano; un *Sexteto*; las *Siete palabras*, cantata para tenor, bajo y coro a tres voces, y las *Sinfonías para el Viernes Santo*, encargo de las "Semanas de Música Religiosa



de Cuenca”, obra cuyo título se entiende en el sentido en que utilizó Strawinsky el término, en las dedicadas a Debussy, muy lejano de toda obligación formal clasicista. Un cuidado armónico grande, un dominio cierto de la instrumentación, una gravedad de contenido fiel a la idea rectora, constituyen las virtudes fundamentales en la última partitura importante de un músico poco fecundo en esta actividad, pero de una talla que exige el especialísimo recuerdo.

En realidad, si en las salidas de director no faltan los encuentros con las técnicas de vanguardia, su musa propia elige derroteros más plácidos en los que la armonía tiene misión preponderante.

Veamos ahora qué nos brindan los inmediatos lustros.

\* \* \*

Ya se ha dicho que 1930 es año crucial, que marca un momento decisivo por cuanto en él nacen dos figuras fundamentales en el paisaje español de vanguardia, las de Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, y una de gran calidad, que podría representar a los compositores más atentos a normas con mayor filiación tradicional, dentro siempre del personalísimo quehacer, la de Manuel Castillo. Veamos ahora de resumir el paisaje creacional inmediatamente sucesivo.

La primera figura con la que nos encontramos es la de ROMÁN ALÍS, nacido el año 1931 en Palma de Mallorca. Los estudios musicales básicos los realiza a partir de 1948 en la Escuela Superior de Música de Barcelona.

Ya a partir de 1950 pueden registrarse actuaciones musicales. De una parte, como pianista del grupo instrumental Els Soler; de otra, como pianista y director del conjunto M. Gallego. Efectúa, aparte, labores de instrumentador y arreglador en más de cuarenta obras y compone veintiocho de concierto. No es cosa de seguir en detalle todo un “currículum” abundoso en actividades: pedagógicas, de creación, de dirección coral, conferenciante. Podríamos decir que en la renovación del ambiente musical sevillano—los traslados de Alís son constantes—su presencia es decisiva. Alís, mientras, continúa sus estudios, que culmina en 1965, con los cursos de composición e instrumentación en el Conservatorio barcelonés. Todos esos años, no obstante, son los de su mayor trabajo en Sevilla, en donde alcanza la presidencia de las Juventudes Musicales. Ya por 1970 se traslada a Madrid y se dedica a la enseñanza privada, siempre con largas horas de dedicación a establecer un cuantioso catálogo con obras propias. En la actualidad es profesor adjunto en la cátedra de Composición en el Real Conservatorio madrileño.

Alís se nos ofrece como un profesional dinámico, incansable, y como un autor inquieto, afanoso de lenguaje propio. El suyo, muy moderno y dentro de las corrientes actuales, huye siempre de las gangas extramusicales. Sin perjuicio de escribir música para cine, teatro y televisión, en el campo de la música pura siembra sectores orquestales, de cámara, corales instrumentales, pianísticos, de violín y piano, de voz y piano y de órgano. Cultiva las grandes formas —cuarteto, sonata, sinfonía, *suite*—y también los empeños de signo y carácter más del momento. De ellos, podrían resaltarse la *Música para diez instrumentos de viento*, *Atmósferas*, *Series sobre anillos* y, sobre todo, *Reverberaciones*, muy buen trabajo orquestal aplaudido en el Real madrileño y el Palau barcelonés.

Del mismo año es AGUSTÍN BERTOMEU, nacido en Alicante, que realizó sus estudios de composición con Tomás Blanco, Julio Gómez, Conrado del Campo, y de dirección de orquesta con Bartolomé Pérez Casas. Bertomeu, que ingresó en la Armada como director de música en 1955—actualmente dirige la Banda de la Escuela Naval de Marín—, fue director de la Orquesta de Cámara de las Juventudes Musicales de Palma de Mallorca y en estos momentos lo es de la Coral Polifónica de Pontevedra, en la que prosigue la bella tradición de Blanco Porto e Iglesias Vilarelle.

Preocupado, como compositor, de las modernas técnicas, tanto como de las grafías musicales del presente—organizó un importante coloquio al respecto en Formentor—, Agustín Bertomeu es un músico sólido, con ya una importante obra.

En ella destacan un *Quinteto para instrumentos de viento*, encargo de las Juventudes Musicales, que se estrenó en Madrid en 1963; *Variaciones para fagot y cuarteto de cuerda*, *Variaciones para orquesta*, *Música para cuarteto*, *Confluencia*, para orquesta, *Bululú* y *Museo del Prado*, ésta Premio Internacional 1968 del Ministerio de Información y Turismo; *Confluencia*, para orquesta, y *Confluencia sobre do sostenido*, para cuarteto de cuerda.

El amor hacia las formas amplias y el deseo de animarlas con léxicos muy actuales, una permanente inquietud por el grafismo y un objetivismo grave, sin apoyos pintorescos, podrían ser características de este músico, muy importante dentro de los de su generación.

También de 1931 es MANUEL ANGULO, nacido en Campo de Criptana (Ciudad Real): estudiante en el Conservatorio de Madrid de piano, órgano, armonía, contrapunto, fuga y composición, que coronan premios extraordinarios, a los que puede añadirse el Nacional SEU.

Angulo, que amplió estudios en los cursos internacionales de la Academia Chigiana, de Siena; Conservatorio Benedetto Marcello,

de Venecia, y Mozarteum, de Salzburgo, es actualmente profesor del Conservatorio del que recibió las bases.

El prestigio de Angulo en la composición se abrió con la *Tocata, Cuatro móviles, Dos contrastes para orquestas*, una colección de canciones sefardíes, otra para coro. Ya en años posteriores firma una *Partita para orquesta, Invenciones para quinteto de viento*, una *Cantata escénica*, con destino a TVE, para cuatro personajes, coro y orquesta; *Música concertante*, para grupo de cámara, accésit en el concurso de Vercelli; *Siglas*, también para grupo de cámara, una colección de ocho piezas en la que se realizan experiencias más actuales, dentro del conservadurismo del artista...

Su credo, válido ahora, lo resumió hace años en estos términos:

“Estar atento a las nuevas corrientes, vivir en relación con las actividades artísticas no sólo musicales, responder a la propia manera de sentir, sin cohibirme, ni proponerme fórmulas forzadas, en culpable afán de originalidad a ultranza”.

De 1931 es asimismo MANUEL CARRA, nacido en Málaga, en cuyo Conservatorio realizó estudios musicales, ampliados más tarde los pianísticos, de la mano de José Cubiles, en el de Madrid, en donde ejerce como catedrático. La verdad es que en el presente, Carra, concertista de clase, compositor sensible, muy interesado por el quehacer más actual, sacrifica la mayor parte de su tiempo a las misiones pedagógicas, pero en su haber creacional se cuentan obras como una *Suite sobre antiguos temas españoles*, para orquesta; las *Transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter*, para dos pianos; *Cuatro piezas breves*, para piano, y algunas canciones, varias de ellas populares, armonizadas con un tacto especialísimo, que se acredita en sus originales *Villancicos*, con texto de *El alba del alhelí*, de Rafael Alberti.

Otro nombre prestigioso, el de AMANDO BLANQUER POUSADA, Premio de Roma, catedrático de contrapunto y fuga, actual director del Conservatorio de Valencia, que logró premios con obras demostrativas de su formación sólida, acreditada también como autor de tratados pedagógicos.

Hijo y heredero con el nombre y el apellido de parte de la actividad musical paterna, EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI-ANDÚJAR nació en Valencia en 1931. Sin perjuicio de trabajos pianísticos y pedagógicos, de su labor de crítico musical en *Las Provincias*, cabe consignarse que —quizás influido por la condición de soprano de la madre, Carmen Andújar— escribió varias canciones y los *Poemas del vagabundo*, con texto de Veyrat-Rigat, su obra más significativa.

Muy distinta es la meta y son los principios estéticos de otro compositor, muchos años crítico también, JUAN ANTONIO LARRAURI, nacido en Bilbao, en 1932, en cuyo *Correo Español-El Pueblo Vasco* trabajó desde 1960 hasta 1971. Larrauri profesa con viva sinceridad un credo vanguardista, al que sirve desde su formación de autodidacta sensible, y siente gran preocupación por los problemas actuales, que acusa en sus obras. Tal *Dédalo*, "suite" para orquesta, y *Apokatástasis*, o diagramas orquestales, ambas estrenadas por la Sinfónica de Bilbao, a las órdenes de Pedro Pirfano. Se trata de obras construidas en sistemas propios, de lenguaje libre y rítmicos bruscos y arrítmicos. "Cantan—explica el autor—la angustia de nuestra época, la primera, y la superación que se espera del hombre, la segunda". Más de vanguardia es *Fluctuante*, para voz y grupo instrumental reducido. Cae dentro del campo de la música aleatoria, donde "juegan papel importante la informalidad de la cuadratura y los choques dinámicos de la voz y orquesta, así como los distintos y contrastantes niveles de sus líneas".

Otra obra, *Contingencias*, en la que—según la autocrítica de Larrauri—"la intención es más vanguardista, y lo aleatorio y la eventualidad de fuerzas pretendidas por el compositor hacen de ella sus mayores características para descubrir esas existencias de siempre, en la nada, propensas a ser creación y, por tanto, ya hechas creación".

Más directa, con el atractivo de la firmeza rítmica y el original clima sonoro alcanzado, *Expatadantza*, ya correspondiente a 1972.

ENRIQUE RAXACH nació en Barcelona, en 1932. Estudió en academias musicales privadas y se considera autodidacta. Amplió estudios en los sucesivos puntos de residencia—París, Zurich y Colonia—y ahora perfecciona los de dirección de orquesta en Utrech. Pertenece a la Sociedad de Arte y Ciencias de Utrech y a la junta del Collegium Musicum Ultrajectinum.

Escuchemos a Raxach, en torno al problema de la implicación actual de la música :

"La tan discutida integración de la música contemporánea, en el caso hipotético de que fuera viable, dentro del engranaje 'actual', creo que sólo sería posible si renunciase a su libertad de expresión y se conformase a ser mercancía y objeto de especulación social, comercial y, recientemente, de dogmatismo ideológico, nacido por paradoja dentro de la propia vanguardia musical..."

Raxach siente una gran preocupación constructiva. El bloque de su obra es ya importante.

Recordemos *Fases*, para cuarteto de cuerda, muy estructurada y de muy formalista criterio; *Syntagma*, que emplea varios juegos

de intensidades en la orquesta; *Estrofas*, obra de cámara de carácter objetivista, que es compatible con la comunicatividad; *Fluxión*, con afán de flexibilidad, dentro de lo aleatorio; *Texturas*, para gran orquesta, en homenaje a Varese; *The looking glass*, para órgano solo, realizada por procedimientos gráficos y aleatorios, en donde se deja libertad grande al intérprete, y *Equinoxial*, para gran orquesta, en escritura virtuosística en lo instrumental.

Figura de gran interés, LEONARDO BALADA, muy moderado dentro de conceptos que, sin extremismos, pueden juzgarse actuales; nace en 1933 en Barcelona; realiza sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo y se traslada a Nueva York, su habitual residencia, en donde amplía conocimientos con Vicent Persichetti y con Aaron Copland. Internacionalmente, el éxito le sonríe a partir de 1966, fecha del estreno de *Guernica*, importante obra sinfónica. En Madrid, en Barcelona, ha salido repetidas veces, y en la "tourné" de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión por América, su *Sinfonía en negro*, homenaje de recuerdo a Lutero King, fue recibida con unánime asenso.

Hoy Balada ejerce como profesor de composición en la Universidad de Pittsburg.

Cuando, en ocasión de la "Década" planteada por las Juventudes Musicales de Barcelona dentro de su Festival como resumen de los años 60 a 70, se preguntó a Balada por su actitud y por el momento musical del presente, éstas fueron sus palabras :

"El momento musical presente lo veo lleno de posibilidades. Se está librando de doctrinas sectarias y estrechas y marcha hacia un concepto de libre uso de las posibilidades totales. Preveo un neorromanticismo expresionista en que los ideales elevados formarán parte nuevamente del objetivo de la obra creadora. La experimentación proseguirá, pero la consecución artística será prevalente".

Balada ha cultivado muy diferentes parcelas : desde el bandoneón, con *Geometrías y Minis*; el piano, con *Música en cuatro tiempos*, que figura entre sus primeras obras; el órgano, con *Las siete últimas palabras*; hasta el teatro, con *María Sabina*, texto de Camilo José Cela, partitura de interés real. Lo tiene, en el sinfonismo, el *Concierto para guitarra y orquesta*, el para "piano y orquesta" o para "bandoneón y orquesta".

En música de cámara, el más bello, trascendido empeño, quizá se produzca en *Las moradas*, encargo de la Comisaría General de la Música para la Semana de Música Polifónica de Avila, partitura escrita para voces, en muy original empleo, y siete instrumentos.

Sumemos, en fin, un *Quinteto de metal*, el "ballet" *La casa*, las *Tres cervantinas*, para canto y piano...

ESTHER GLORIA PRIETO, nacida en 1933 en Madrid, alumna de canto y piano, con estudios concluidos de la mano de José Cubiles y Lola Rodríguez Aragón, ha cultivado la canción ligera, campo en el que recibió varios galardones. En la de concierto, su más sazonado fruto es el ciclo de *Cuatro canciones tristes*, de 1962, en el que rinde homenaje a la tierra galaica de que es oriundo, y lo hace con sensibilidad manifiesta.

De un año más tarde, 1934, es CLAUDIO PRIETO, natural de Muñeca de la Sierra (Palencia). Cabe hablar de dos etapas en él: la de estudios en España, realizados con Ricardo Dorado y con el padre Samuel Rubio, y la de una formación actual, que adquiere en Italia, como alumno de Petrassi, después de lo que elabora su propio sentir compositivo.

El planteamiento inicial, de índole serial, se muestra en 1960, con sus *Piezas para cuarteto*, de las que eliminó algunas posteriormente. Se trata de una música muy concentrada y lacónica.

Por entonces, quizá como permanente raíz, acusará Prieto un constructivismo heredado de Schoenberg y un especial interés por el timbre.

Prieto ejerce un control harto riguroso con respecto a su propio sentir. Así, llega a separar de su obra válida una, *Sugerencias*, a pesar de haber sido premiada.

Un poco implicados en la música tradicional, los *Movimientos para violín y orquesta de cámara*. De muy laboriosa gestación, *Contrastes*, en donde se acusa la preocupación de la busca del color orquestal.

Entre la música vocal, la *Oda XIV*, de 1967, para soprano y conjunto de cámara.

Prieto atraviesa por crisis, por etapas de silencio, en el rigor del análisis. Un cuarteto, *Sonidos*, vuelve a iniciar un cambio estético en su producción. Propugna el artista el logro de nuevos colores instrumentales. Por la problemática de sonidos que encierra, el autor juzga fundamental su *Solo a solo*, para flauta y guitarra. Vendrán después *Algamara*, para orquesta de cámara, con piano preponderante; *Círculos*, para unas serigrafías de Abel Martín, con crócalos—ocasional vibráfono—, corno inglés, viola y canto. En fin, de 1971 es su *Primera palabra*, para el programa "Siete palabras de Cristo en la Cruz". Trabaja, cuando se escriben estas notas, en *Juego de la música*.

También de 1934 es GONZALO DE OLAVIDE, madrileño, que estudia en los Conservatorios de Madrid, Bruselas y Amberes y realiza cursos

en Darmstadt, en donde se familiariza con las tendencias de la composición actual. Por otra parte, en 1963 y hasta 1965 estudia la composición, electrónica y análisis con Stockhausen y Henri Pousseur en Colonia. Olavide trabaja en obras electrónicas en Ginebra.

Según Tomás Marco, Gonzalo de Olavide asume la responsabilidad de componer como inserta en el mundo que nos rodea y siente especialísimos afanes de reestructurar el lenguaje. Olavide es un técnico de rigurosa mentalidad. Reside en Suiza y mantiene conexión con el ambiente musical español, deseoso de implicarlo en el europeo más "à la page". En 1962 es cuando se inicia la composición ya representativa de Olavide, con *Triludio*. Vendrán después los *Índices para orquesta ad libitum*, premiados en 1965 por las Juventudes Musicales; *Composición I*, *Sistemas II*, *Siete límites*, *Cuatro sons*, para cuarteto de cuerda, y la *Música a cinco instrumentos*, que pueden representar el resto de una obra muy característica y pensada.

ANTONIO RUIZ PIPÓ, de la misma época, nacido en Málaga, es músico de muy distintas actitudes creacionales. Compositor y pianista, residente fuera de nuestro país, con prestigio extendido en otros ambientes, en la obra juegan ingredientes que, de una parte, nacen de lo popular, y, de otra, buscan su estilización y exaltación a un lenguaje culto. Diríamos que hay, soterrado, un cierto nacionalismo de espíritu, más que de letra, en época en la que tal actitud no deja de ser valiente.

Ruiz Pipó fue uno de los fundadores del catalán Círculo Manuel de Falla, el primer intento de sumar las aportaciones de compositores aglutinados en torno al nombre de la gran figura.

*Tres danzas del sur*, *Suite grotesca*, *Cantos amatorios*, para barítono y orquesta de cuerda, sobre poemas de clásicos españoles; *Calidoscopio*, para piano, destacan dentro del catálogo, en el que lucen de manera particular obras muy sensibles y felices para guitarra, instrumento al que dedica una colección de canciones y danzas.

De 1935, nacido en Valencia, es JOSÉ BUENAGU, que realiza en Madrid sus estudios musicales, con Julia Parody, ampliándolos para la dirección de orquesta y la composición en Roma y París, con los maestros Franco Ferrara y Ennyes Djenil. Cultiva, con dotes enormes de autodidacta, la composición, y es lástima que su quehacer profesional—multitud de partituras cinematográficas, labores de realización televisiva—limite esta expansión de una personalidad muy lírica, muy sensible, acreditada en obras distintas y de manera particular en canciones como dos galaicas de preciosa factura, lo mismo que *Añoranza* y *Que se duerme mi niño*, ésta con texto de Lope de Vega, escrita en edad muy juvenil.

De 1935 es SALVADOR PUEYO, que hizo sus primeros estudios musicales en el Conservatorio de Barcelona, su ciudad natal, a las órdenes de Toldrá y Zamacois. Su obra *Abstracciones* le vale en 1965 el premio Ciudad de Barcelona. El extraordinario del Conservatorio lo recibe en 1968, con otra partitura sinfónica, *Antítesis*.

Del resto de su producción cabría recordar la ópera *Kohelet*, *Threnos*, para coro mixto y diecisiete instrumentos; *Visperas de San Pedro*, para coro mixto, órgano, flauta, corno inglés, fagot, viola y cello; tríos, cuartetos, quintetos—éste para instrumentos de viento—, una *Sonata* pianística, dejan testimonio del quehacer de Pueyo. Su lema se refleja en manifestaciones muy directas y sinceras: “No creo que haya una ‘problemática musical contemporánea’ en cuanto a la estética, ya que se trata solamente de sentir”...

JORGE CERVELLÓ, también de Barcelona y de 1935, inició a los seis años sus estudios violinísticos y llegó a realizar los de virtuosismo y música de cámara; aquéllos, en su ciudad natal; éstos, en el Conservatorio Giuseppe Verdi, de Milán. Derivó después hasta las actividades creadoras, para las que tuvo la guía, en Barcelona, de José María Romá; de Tissoni, en Milán. Hoy ha visto estrenadas buen número de obras en distintos países, aparte el propio.

Su catálogo, a efectos de los títulos más representativos, se abre en 1963 con un *Allegro burlesco*, para orquesta de cuerda. *Dos movimientos para cuarteto* y *Dos para trío*, en 1965 y 68; un *Trio per due violini e pianoforte*, del 67; un *Impromptu fantasía*, para órgano; las *Secuencias sobre una muerte*, para orquesta; un *Capricho*, para quinteto de viento, y *Ana Frank, un símbolo*, para orquesta de cuerda, son partituras más recientes. Cervelló puede situarse entre los jóvenes compositores de una estética moderada, sin atrevimientos ni revolucionarismos, de signo expresionista, en el sentido de que tiende a un lenguaje emocional y comunicativo. “Es una plasmación de sentimientos íntimos—dice el autor—que procuro expresar con total sinceridad. Veo en la música la posibilidad de un acto vital, canalizador de las más diversas vivencias humanas”.

Cervelló siente una especial preocupación por dotar a cada obra de una coherencia estructural y formal, procurando no caer en hermetismos intelectuales. Su lenguaje quizá podría adscribirse de una atonalidad libre, con personalización tímbrica de cada instrumento, de manera que participe de una forma directa en el contexto global.

De 1937 es ANGEL OLIVER, nacido en Moyuela (Zaragoza). Estudió en el Conservatorio de Madrid armonía, contrapunto, fuga y composición. A los premios académicos sumó el “Jesús Guridi”, de órgano; el de “Roma”, en 1969, que le permite trasladarse a la capital italiana



y perfeccionar tareas de composición a las órdenes de Boris Porena y de Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia. Es profesor del Conservatorio de Madrid. Obra representativa, *Interpolaciones*, realizada con pensión March en 1970.

Al margen de estas actividades y de su cátedra en las Escuelas Normales del Magisterio, ha escrito varias obras: *Miniaturas*, *Antífonas*, *Salmo 130*, *Psicograma número 1*, *Trío de cuerda*, *Interpolaciones*, *Riflessi*, aparte música de escena y cinematográfica. En todo luce Oliver un pulso firme y un talante creacional equidistante de lo reaccionario y lo de radical inconformismo.

En fin, cerramos este bloque de compositores, nacido entre los años 30 y 40, con la mención debida especialmente a uno de positivo interés, relieve y personalidad contrastada: MIGUEL ANGEL CORIA. Nació en Madrid, en 1937. Sus estudios musicales, iniciados en 1952, tuvieron como mentores sucesivos a Antonio Iges, Angel Arias, Pedro Lerma y Gerardo Gombau, en el solfeo, el piano, la armonía, el contrapunto y fuga, y la instrumentación y análisis. Durante el curso 1966-67 estudió en el Departamento de Música electrónica de la Universidad de Utrech, bajo la dirección de Michael Koenig. Ha recibido también consejos y lecciones de Iannis Xenakis, Roman Haubenstock, Ramati y Gunter Becker.

Las obras de Coria se han interpretado no sólo en España, sino que extendieron su radio de acción a diversos países—Alemania, Holanda, Francia, Méjico, Estados Unidos...—; se han registrado para radios y televisiones, han sido editadas y el autor ha participado en buen número de festivales.

Coria figura entre los miembros fundadores del Laboratorio de Música electrónica, Alea, y ha escrito en periódicos y revistas sobre la creación musical contemporánea, de la que es figura relevante.

Como Cristóbal Halffter, ha realizado obras electrónicas en el estudio de la Universidad de Utrech. Busca grandes empeños técnicos, en mezclas de varios materiales, que no excluyen, a veces, la música "pop".

Miguel Angel Coria es uno de los autores jóvenes con personalidad más definida. La referencia weberniana es en él explícita y el nombre de Anton Webern ha surgido muchas veces cuando se habla de Coria. En él hay un permanente amor a las pequeñas formas, un especial encandilamiento por los timbres, del que nace cierta filiación impresionista lejana. Coria emplea mucho la cuerda, en sonoridades sutiles; la flauta grave, el arpa, la celesta, siempre con voluntad de clima leve, refinado, ultrasensible.

Alguien habló de conexiones con Boulez. En todo caso, parece mayor la vecindad espiritual ya indicada, que no impide el brillo propio, el fulgor de una personalidad con léxico muy suyo, inconfundible en nuestro ambiente.

De sus obras, son las más significativas *Juego de densidades*, para piano; *Vértices*, *Volúmenes* y *Lúdica IV*, para distintos conjuntos de cámara; *Lúdica I*, para orquesta; un *Cuarteto de cuerda* e *Il Combattimento*, que el autor denomina “multimedia”.

Por los años, por la producción ya realizada, es la de Coria figura que merece tenerse presente con vistas a un futuro que, de no malograrse, promete brillantes logros.

\* \* \*

Llegamos en nuestro recorrido a 1940, año en el que nace una de las más atractivas y sólidas personalidades del período, JESÚS VILLA-ROJO, natural de Brihuega. Alumno de composición en Madrid con Calés Otero, Cristóbal Halffter y Gerardo Gombau; en Roma, con Goffredo Petrassi, Boris Porena, y en música electrónica, con Franco Evangelisti; alumno en el Conservatorio madrileño, en cursos de “Música en Compostela”, de la “Academia Chigiana”, de Siena, y la romana de “Santa Cecilia”; con premios nacionales e internacionales, en cabeza el “Gran Premio de Roma”, que le convierte en pensionado con residencia en la Academia Española de Bellas Artes de la capital italiana; Villa-Rojo es miembro del “Grupo di Improvisazione Nuova Consonanza”—curiosa entidad formada sólo por compositores intérpretes—y es uno de los creadores de “Nuove forme sonore” y del “Forum players”.

Entre sus obras pueden ser las más representativas *Música sobre unos módulos*, para dos flautas y viola (de 1969); *Improvisaciones con textos de Manuel Bayo*, para un intérprete; *Tiempos*, para cuarteto de arco; *Hombre aterrador*, para luz, actor y clarinete; *Música para obtener equis resultados*, para clarinete incorporado al piano; *Unos resultados*, para clarinete y siete instrumentos de arco; *4 + ...*, para cuatro clarinetes, y *Formas y fases*, para grupo instrumental, en torno también a un clarinete. Todas las obras, nacidas en los últimos tres años. Muchas de ellas, con la participación del instrumento que cultiva el autor y del que arranca—bien se aplaudió en *Formas y fases*, en su estreno madrileño dentro de la “II Semana de Nueva Música”—sonoridades, timbres y efectos muy lejos de lo tradicional. Villa-Rojo es artista inquieto y de marcado interés.

Dentro del grupo de autores Nueva Generación, vigilado muy de cerca y con personales implicaciones por Tomás Marco y unido

al acontecer de las Juventudes Musicales Madrileñas, aparecen varios de los compositores que figuran en este capítulo. Entre ellos, FRANCISCO CANO, que nació en Madrid, como Villa-Rojo, en 1940. Es personalidad que busca, insatisfecha siempre. En sus obras *Cuarteto* (1968), *Diferencias agógicas* (1969) y *El pájaro de cobre* (1970), ha utilizado instrumentos, voz humana y grabaciones. En *Shock*, del año sucesivo, llega a más y tiende a un sentido escenográfico, en el despliegue de la materia sonora, constituida por un texto del propio compositor expuesto por los recitadores. Lo plástico, lo sonoro, lo literario, tiende a fundirse.

Del mismo grupo son EDUARDO POLONIO y CARLOS CRUZ CASTRO, nacidos en 1941, ambos en Madrid.

Polonio estudió piano y composición en el Conservatorio y asistió a los cursos de verano de Darmstadt y a uno de música electrónica en Gante. Pertenece asimismo al grupo "Alea", música electrónica libre, desde su fundación en 1970.

Ha mostrado preocupaciones por problemas de la palabra y su empleo. Entre sus obras, *Exercises*, para flauta sola; *Grupos*, creación de una música del absurdo en piezas brillantes que terminan en una cadencia, con afares burlescos; *Pequeña música de cámara*, *Oficio continuo*, *Ravelesianas* y, quizá como de representación mayor, *Apólogos*, de tipo aleatorio, en donde se produce un desencaje entre director e instrumentistas, ya que éstos comienzan sin él y él concluye sin aquéllos.

Por su parte, Cruz Castro, que simultaneó los estudios musicales con los de Derecho y Sociología, trabajó la composición con Calés y Gombau. Es miembro fundador de "Problemática-63" y del grupo músico-teatral "Canon".

Sus obras más significativas son *Vocales*, para voz solista, coro mixto y grupo instrumental; *Disección*, para cuarteto de cuerda; *Constructivismo*, para piano y cinta magnetofónica o voz; *Ajedrez*, para treinta y seis instrumentos; *Pente*, para quinteto de viento; *Dominó-Klavier*, para cualquier instrumento de teclado; *Dicótomo*, para dos violoncellos; *Menaje*, para dos grupos de instrumentos no convencionales; *Llámallo como quieras*, para piano; *Apertura*, para un intérprete y público... Los títulos son hartamente expresivos de los propósitos.

También nace en 1941, éste en Barcelona, CARLOS GUINOVART, que finalizó estudios teórico-musicales en el Conservatorio de la capital catalana y de piano en París con Christianne Senart. Alumno de "Música en Compostela", trabaja musicología y composición con Clemente Terni, mientras despliega en su Conservatorio de origen un cursillo de "Introducción teórica a la música del siglo xx".

Entre sus obras originales pueden citarse *Diaphonia*, *Recitado para cuarteto* y *Amalgama*, ya de 1970, en la que alcanza los mejores resultados de construcción aguda y personal.

De un año más tarde, también catalán, nacido en Igualada en 1942, es DAVID PADRÓS Y MONTORIOL. Estudió piano con Jorge Albareda, y con Jorge Torra, armonía, contrapunto y composición. Reside en Basilea y cursa estudios de perfeccionamiento en el doble campo de la interpretación pianística y la composición.

Figuran entre sus obras *Tres impromptus para piano*, *Tres canciones con textos de Juan Ramón Jiménez*, para canto y piano; piezas para flauta, cuarteto de cuerda y *Styx*, para piano y conjunto de cámara, estrenado en el Festival barcelonés de 1971, con base en el contenido emotivo del ciclo de poemas elegíacos que la escritora alemana, de origen judío, Else Lasker-Schüler reunió bajo este mismo título y que son como el lamento de un pueblo marcado por los más oscuros destinos.

MONTSERRAT BELLÉS nace en Vinaroz (Castellón) en 1943. Estudia en el Conservatorio de Madrid piano, armonía, contrapunto, fuga y composición. Perfecciona los estudios de esta última disciplina en Siena, con Boris Porena, Goffredo Petrassi y Franco Donatoni. Desde 1970 es profesora del Conservatorio de Música madrileño. Sus principales obras: *Cuatro estructuras*, *Etéreo*, *Siules*, *Música para un silencio...*

El mismo año nace en San Felú de Llobregat, en Barcelona, JORGE ALCARAZ; estudiante de órgano con Montserrat Torrent, trasladado a Stuttgart para trabajar la composición con Bernhard Rövenstrunck, aparte realizar estudios organísticos de perfeccionamiento.

De sus obras pueden resaltarse *Pasacalles*, para órgano; *Contrapuntos*, para cuarteto de cuerda; *Virum dolorum*, para coro y orquesta, y *Simetrías*, composición para conjunto instrumental, que se basa en la idea de transponer al plano acústico el fenómeno óptico de la reflexión. Se busca la orientación del auditor en la complejidad de la escritura, merced a los elementos melódico-rítmicos que se exponen y desarrollan simétricamente.

Otro nombre de compositor joven de calidad es el de ALBERTO SARDÁ, barcelonés de 1943, quien, después de estudiar con José Soler contrapunto y composición, ha escrito *Cinco piezas para piano* e *Isorritme*, ésta seleccionada para el Festival mundial de Graz de 1972. En la actualidad compone unas *Variaciones* para orquesta y estrenó una obra para recitador y guitarra, *Le serpent*, en el Festival barcelonés de 1972.

En fin, de 1943, y de Barcelona, es JUAN LUIS MORALEDA, alumno de piano, oboe y composición en el Conservatorio Superior de Música barcelonés. En realidad, su labor más continuada es la de instrumentista, ya dentro de la Orquesta de la ciudad, ya en el "Conjunt Catalá de Música contemporánea"; pero esporádicamente cultiva la parcela creadora, que alimenta con obras como *Contaminación*, trabajo basado en un motivo candente: la polución atmosférica y del medio ambiente general, producida por la pujante actividad industrial.

En 1944 nace en Madrid JOSÉ LUIS TÉLLEZ, que estudia Arquitectura y forma en el grupo "Nueva Generación". En sus obras, desde *Superposición I*, puramente instrumental, ha pasado al espectáculo sonoro y visual, del que *Os contaré una historia* es una buena muestra. Otros títulos: *Concierto de mayo*, para piano, fagot, trombón y contrabajo, viene a ser como el réquiem a una forma—el concierto para piano—muerta para él. *Materiales*, obra colectiva, lleva la fecha de 1969; *El álbum de la juventud*, para piano, acusa en 1970 el matiz irónico ya en el título. *Espacios* tiene signo aleatorio. En esta obra, como en otras muchas, acusa Téllez su interés por la gráfica—grupos separados y repartidos por la sala—y por la corriente audiovisual. *Cuatro piezas para cuarteto*, muy heterogéneas, parten de una estructuración serial para llegar a un "happening". *Promenade*, para violín solo, desmembra y reconstruye materiales de obras clásicas y se acompaña de paseos del intérprete y efectos luminosos. Por fin, *Noticias y comentarios*, para cuarteto y recitador, se basa en lectura de noticias pasadas, presentes y futuras, comentadas por el cuarteto.

ANNA BOFILL LEVI, barcelonesa, es también de 1944. Posee los estudios superiores de Arquitectura. Al tiempo que trabaja en el taller de arquitectura Bofill, se dedica privadamente al estudio de la música de la mano de José María Mestres Quadreny. En 1971 estrenó en el Festival de su patria chica *Esclat*, para nueve instrumentos—flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, dos violines, viola y viloncello—, distribuida en cinco partes y dieciséis tiempos. Están ordenados los tiempos y las partes de manera que el inicio y el final pueda ser cualquiera.

De 1945 es FRANCISCO ESTÉVEZ. Nació en Villa Cisneros, en el Sahara español, en 1945. Estudió en el Conservatorio de Madrid piano, armonía, contrapunto, fuga, composición y dirección de orquesta. En el presente estudia composición y dirección de orquesta en Düsseldorf, con Kelemen.

El grupo "Nueva Generación", de que forma parte, ha estrenado varias de sus obras. Tales, *Comic's*, *Gab XX*, *Somnofonometrias*, *Quinteto de viento*, etc.

Llegamos a un nombre muy frecuente en el quehacer de la vanguardia musical española, ya como autor, ya en misiones múltiples de director e intérprete, al frente varios años del grupo "Koan", de Juventudes Musicales. ARTURO TAMAYO nace en Madrid, el año 1946. Estudia con Calés y Gombau. Cursa más tarde ampliaciones en Darmstadt, así como dirección con Pierre Boulez, en Suiza.

Como autor denota, según Marco, un raro afán de constructivismo al comienzo, en su *Improvisación número I* y en su *Obra 2 B*, ambas de 1965. Después, ya en su *Improvisación II*, se lanza a procedimientos aleatorios; al grafismo, en *Composición I*; al gestualismo, en *Poème*. Son muy distintos los campos por él abonados. *Ordenaciones* son aleatorias. *Pour le piano* viene a recaer en la música abierta, teatral, de acción; los sonidos únicos parten del magnetófono. El interés por el grafismo se acusa en *Sólo para voz*.

A veces utiliza cintas previamente grabadas, como en *Compendium*, que mezcla ámbitos instrumentales y electroacústicos muy diferenciados, con materiales propios, en aquéllos; de Hidalgo, Barce, Gombau, Marco, Bernaola, Marchetti, en éstos, manejados por el propio compositor desde un pupitre de mezclas.

Resaltan los efectos de luces y acciones exteriores en *Poème* y en *Sólo para voz*, sin texto, la interpretación libre con voluntad de humor. *Es war einmal...* ("Erase una vez...") es obra para coro y orquesta de cámara, que toma como base cuentos infantiles. El texto es ininteligible casi siempre; hay añadidos visuales.

Unas manifestaciones pueden resumir la actitud de Tamayo: "Si muy lejos estamos de Webern, no menos lo estamos de Boulez y del estructuralismo. Somos escépticos con respecto a mitos y apriorismos de todo tipo".

ANGEL LUIS RAMÍREZ, nacido en 1948 en Madrid, estudió en el Conservatorio piano, dirección y composición. Su obra de arranque, *Piececoneju*, de 1968, viene a ser como el enfrentamiento del autor con su inmediato pasado. Resucita en ella, con humor, la música de programa. Un analista resume, al hablar de otra obra, ... *Y no llueve, sino diluvia*, lo que considera peculiar en él: "La combinación de contenidos y materiales de una gran disparidad aparente en una síntesis cuyo denominador común es el humor".

También de este período, JULIÁN LLINÁS acusa una gran pretensión de sencillez en sus *Calendas breves*. Forma en el grupo "Nueva Generación", de Juventudes Musicales.

FRANCISCO GUERRERO nace en 1950, en Granada; estudia en su Conservatorio y en el de Palma de Mallorca, en donde interviene como profesor de órgano. Asiste a cursos de composición de Cristóbal

Halffter y confiesa influjos de Luis de Pablo. Recibe el premio de composición "Manuel de Falla" en 1970. En la actualidad trabaja en el laboratorio de música electrónica de "Alea".

Obras: *Facturas*, para diez instrumentos, con la que logra el premio indicado; *Seborah Soul*, para soprano, dos pianos y vibráfono; *Larice*, para cuartero de cuerda; *Dar Tagte es*, para órgano; *Lo menos importante*, para clavicémbalo y tres magnetófonos; obras electrónicas como *Utopía*, *Estudios* y *Ordeno cambiar las camelias según se vayan marchitando*. En la actualidad compone una obra para gran orquesta.

JOSÉ RAMÓN ENCINAR, jovencísimo, nacido en 1954; estudiante de guitarra, percusión, flauta de pico, armonía, composición y dirección de orquesta, asistió a seminarios de Becker, Dallapiccola, Globokar... Es autor de dos quintetos, *Variaciones para guitarra y orquesta de cuerda*, *Dialectike*, *Homenaje a Cortázar* y *Llanto por Enrique G. Ruano*.

Hasta aquí llega nuestro informe en el campo creacional. Es muy posible que entre la escritura del capítulo y su publicación haya surgido algún nuevo compositor. Lo es que, involuntariamente, hayamos omitido alguno. El lector habrá observado que, más que opiniones, se brindan informes, noticias. Nunca más claro que la inclusión no supone siempre y necesariamente la adhesión admirada del autor. Muchas de las obras las desconoce, alguna otra la escuchó de forma insuficiente, bastantes se hallan en los antípodas de sus aficiones más firmes y sostenidas, como los mismos conceptos sustentados por quienes las suscriben. Pero se trataba de ofrecer una visión objetiva, no personal, y de servir al curioso datos, casi fichas de referencia, con aclaraciones sobre actitudes y fórmulas compositivas que, por sí mismas, pueden servir para que cada uno tome conciencia de lo que cae dentro de sus ángulos de mira o de una ampliación para los mismos, a veces, sin duda, muy conveniente.

Dentro de unos años la perspectiva será distinta, y entonces sí cabrá determinar más radicalmente lo válido y separarlo de lo que no lo resultó, después de unas experiencias libres y continuadas en las que, de cualquier forma, se ha de agradecer mucho el afán de no estancarse demostrado por quienes así han elegido caminos que distan de ser fáciles.





# *I N T E R P R E T E S*



Si una sistematización y resumen del paisaje musical de España en nuestro siglo puede plantear problemas no cortos en lo que se refiere a selección, apostilla y hasta forma distributiva de compositores, el apartado correspondiente a los intérpretes no le va en zaga, si bien por cuestiones muy distintas.

Recordemos, en primer término, lo que atañe a la pervivencia y continuidad de unos y otros. La gloria del compositor es, muchas veces, tardía. Puede venir el reconocimiento incluso después de la desaparición física del artista, perpetuado en su obra. La del intérprete es inmediata, directa, fulgurante incluso, pero mucho más efímera. Bien puede asegurarse que para que un intérprete, cuando han cesado sus actuaciones—por fallecimiento, jubilación o declive—, sostenga el cetro conquistado con su esfuerzo legítimo, incluso heroico en ocasiones, ha de tratarse de alguien por completo excepcional.

Un buen compositor, un buen músico de inspiración o maestría reflejada en sus partituras, se incorpora, bien puede ser que con indelebles trazos, a la historia del arte. Un director, ejecutante, solista vocal ha de confiar la persistencia del predicamento a la continuidad de quienes fueron destinatarios de su arte o, en el mejor de los casos, a la fuerza de su testimonio directo. De un intérprete se habla con muy contadas bases de apoyo argumental. De un compositor, con la prueba de sus partituras, ya renacidas a impulsos de la revisión interpretativa, ya propicias al estudio técnico de los interesados.

Algo—mucho—ha venido a salvarse con el disco. Las “grabaciones ilustres”, los ciclos de “edades de oro”, los documentos ordenados en buscas ansiadas, reconstrucciones técnicas, no siempre fáciles; nuevos medios reproductores al servicio de lo hace tiempo registrado, vienen a ser punto de apoyo inexistente antes y cada vez de una fuerza mayor, cuanto mejores, más puros, brillantes, fieles y permanentes son los registros. Aquello que ha de suponerse, construirse, basado en el relato de los felices mortales que un día escucharon al artista de excepción, puede ahora mostrarse, puede conservarse con vistas al futuro de los herederos de aquellos concertistas, cantantes, conjuntos de antaño. Incluso la situación se altera, para bien, a lo largo del siglo y cabría que afirmásemos que, si los veinticinco primeros años apenas permiten el testimonio auditivo, los que siguen, hasta 1950, son ya mucho más propicios para esta información, y desde entonces raro es el intérprete de calidad e interés que no legue una discografía con base, por lo general, en sus más acusados triunfos.

Por lo general. Casos hay, ante los que toda lamentación parecerá corta, en que la muerte prematura de un músico, su vinculación discográfica a campos dignísimos, pero no los más peculiares y representativos de su personalidad, nos deje casi huérfanos de testimonios. Pienso—el ejemplo es harto expresivo—en Ataúlfo Argenta, del que apenas se publicaron versiones sinfónicas, aunque sí las hay de nuestro género lírico, abundosas y magníficas, en verdad.

Dificultad, pues, de prueba documental. Dificultad, también, de recuerdos personales, aunque las aficiones infantiles y la melomanía de siempre hagan que los del crítico sean ya muy lejanos, con punto de partida en 1920, sin que lo cortísimo de la edad permita una concreción razonada hasta casi dos lustros después.

Valor, por otra parte, relativo de una información que no atañe a materias que puedan ser ya de utilidad, sino documental. Por eso, y aun sin desdeñar las menciones básicas sobre los intérpretes de comienzos de siglo y de carrera desplegada con anterioridad a 1939, fecha en la que ya es posible el testimonio incluso profesional, las noticias serán más detalladas a medida que avanza el tiempo y nos acercamos al presente, en el que están implicados muchos de los artistas que se citan.

¿Y qué ordenación establecer? Más que por períodos, más que por zonas, cuando la vida del intérprete es nomadista y cuanto mayor sea la calidad, más hipotéticas serán las fronteras que limiten su expansión, nos atendremos a las especialidades por el carácter del artista o del grupo de artistas.

Hablaremos, así, en primer término, de las orquestas, de los conjuntos sinfónicos, no sin referencias sobre sus antecedentes y sucedáneos; de las bandas, y, en relación con las formaciones, de los directores más relevantes.

Seguirá, después, lo que atañe a las entidades corales, a los *ballets*, a los intentos folklóricos de relieve, para desembocar en el apartado que corresponde a la música de cámara, sin olvidar los conjuntos que cultivan la pretérita y los de mayor significación actual.

Los solistas, más tarde. Agrupados los pianistas, el grupo más fecundo, los instrumentistas de cuerda y los restantes intérpretes individualizados.

Por fin, un panorama sobre los cantantes, materia en la que tan rica es la cantera española.

Sólo después habrá llegado el momento de que hablemos de las organizaciones, en su múltiple varillaje.

Permítase, para terminar, una muy sincera manifestación: en pai-

saje tan variado, tan abundoso en nombres, son forzosas las omisiones. Porque no se desconoce el peligro, se ruega, humildemente, comprensión y creencia en la buena fe con la que se establece el recuento. Que se aborda sin ulteriores dilaciones.

## ORQUESTAS. DIRECTORES

La vida sinfónica española en los comienzos de siglo es muy precaria. Persiste en una labor que viene de tiempo atrás, difícil, poco sostenida materialmente, con asistencias muy relativas de aficionados: la Sociedad de Conciertos. Poco podríamos decir de ella, en lo que atañe al período que nos ocupa, cuando ya en 1903 se extingue, para dar paso, con paréntesis de meses tan sólo, a la Orquesta Sinfónica de Madrid, cuyos primeros conciertos son dirigidos por ALONSO CORDALÁS, pero que muy pronto actúa gobernada por ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS, al que por el éxito claro se designa director titular. Ya tenemos uno de los más firmes puntales del sinfonismo en nuestro país. En la Sinfónica se agrupan magníficos instrumentistas, presididos por José del Hierro, pronto reemplazado por Julio Francés. Buena parte de su dotación se integra también como base de la Orquesta del Teatro Real y tiene en sus manos el alimento doble—concierto, ópera—de la capital. No sólo eso, porque, lo mismo que después su hermana menor, la Orquesta Filarmónica, las tradicionales giras por las provincias vienen a conferir un vuelo nacional de proyección a los conjuntos, aún no superado por entidades que más tarde, andando los años, ostentan títulos que justificarían más la expansión no localista.

La Sinfónica es orquesta que impone pronto su prestigio. En él influye de manera decisiva la rectoría de Arbós, hasta el punto de que a su fallecimiento, cuando en 1939 se reanudan actividades que ya no pueden tenerle por guía, es unánime el acuerdo según el que al nombre de la entidad se añade, para titulación entrañable, el de quien fue su guía en tantos lustros de labor ni fácil ni compensada.

La Sinfónica despliega, contra el viento y la marea de los problemas presupuestarios, ciclos de conciertos. A los celebrados en el Real, en el Calderón, en distintos locales, vendrán un día a sumarse los matinales en el Monumental Cinema, verdadero manantial del que han brotado muchas melomanías hoy en granada continuidad. Arbós, artista de formación clásica, violinista él mismo de gran prestigio, logra una gran calidad en la cuerda y sirve unas versiones de línea y estilo irreprochables. Amplía también horizontes, y si sus Festivales wagnerianos son, quizás, los que mayor eco alcanzan y una recepción

más entusiasta despiertan—¡manes de la obertura de *Tanhausser*, bien alto el pabellón de las trompas!—, bucea muy afanoso de renovar, en lo posible, sus paisajes. El mejor ejemplo de esa inquietud podríamos encontrarlo ya en los últimos años de su labor, cuando prepara *La consagración de la primavera*, en alarde que entonces parece sensacional y constituye acontecimiento; lo mismo que cuando, al cumplir los setenta años, en concierto de homenaje, liga los pentagramas de la *Quinta sinfonía*, la obra que—cuando en España suponía valiente alarde lo que hoy es hábito forzoso casi—dirige de memoria, con la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky, para su público del Monumental.

En esa ocasión, los actos en su honor se multiplican. Uno de ellos, de especialísimo significado, es el concierto de homenaje que le brinda la Orquesta Filarmónica de Madrid, a las órdenes de su titular, BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS. En las partes primera y tercera dirige este maestro. En la central, el “podium” se ocupa excepcionalmente por Arbós, que dirige a “la competencia” noble una memorable versión de la *Sinfonía Patética*, de Tschaikowsky.

La competencia. Desde 1915 hay en Madrid otra Orquesta, la Filarmónica, fundada por Pérez Casas, director murciano, en el momento maduro de una vida que ha de extenderse hasta 1956 y que hasta poco antes rinde frutos musicales. Se trata de ampliar el radio de acción de los conciertos; de oponer a los sinfónicos algo que les sirva de acicate. Pérez Casas, desde el principio, traza las normas de lo que ha de ser su actividad, más atenta a corrientes entonces muy modernas: desde los impresionistas franceses a los nacionalistas rusos; desde Claudio Debussy hasta Rimsky Korsakow.

La Filarmónica desarrolla también grandes ciclos y lo hace más, si cabe, que la Sinfónica, en régimen material muy precario, cuando sus instrumentistas ni aun la salida del foso del Real tienen. Hoy nos parece casi milagroso y heroico el que hayan podido subsistir estas formaciones. (A guisa de ejemplo demostrativo y concluyente diríamos que todavía en 1939-1940 se pagaba al maestro director de casa, por los cuatro, los cinco ensayos y el concierto de turno la cantidad de trescientas, trescientas cincuenta pesetas y menos de una quinta parte a los instrumentistas.)

En el Circo de Price, en Bellas Artes, en el Teatro Español—los años anteriores a nuestra guerra, se hicieron populares los sábados de la Filarmónica, los matinales dominicales de la Sinfónica—, Pérez Casas y sus elementos desgranar los resultados del trabajo bien hecho. Porque, si hubiésemos de buscar peculiaridades y distintivos entre los conjuntos, cabría decir que en la Sinfónica es mayor el acierto

conceptual, la visión global de las obras, incluso la inspiración del concierto atendidos al arranque de una batuta que tiene gran fuerza ante el público, mientras que en la Filarmónica lo admirable es el trabajo previo, el análisis depurador y minucioso del laboratorio que es, vigilado por Pérez Casas, el ensayo. Que si en aquélla se alcanzan dulzuras en la cuerda, en ésta se forja un plantel de instrumentistas de viento que habrán de ser el mejor alimento de los futuros, decisivos logros del Madrid de la posguerra. Que si Arbós, violinista, cuida el bloque de arco amorosamente, Pérez Casas, director de banda, que lo fue de la de Alabarderos con resultados de verdadera excepción, hace tocar a la madera y el metal con empaste no superado.

Cuando vuelve la paz a España, después del paréntesis bélico de tres años, ha fallecido Arbós, y Pérez Casas, forzado a realizar actuaciones profesionales en ese plazo intermedio, tiene dificultades absurdas para volver al "podium", que han de vencerse, claro, a los pocos meses y habrán de superarse hasta el punto de que se le confíe la nave nacional, que tanto precisa de su guía.

La Sinfónica vuelve pronto a sus conciertos. Hay una etapa inicial un tanto anárquica, en la que se celebran algunos de circunstancias. Los dirige EMILIO VEGA, titular de la Banda Republicana, la antigua de Alabarderos, heredada de Pérez Casas cuando éste se ciñe a su trabajo en el Conservatorio, en la Filarmónica. También se crea la que se designa como Orquesta Sinfónica 1939, que, fiel a lo que el título anuncia, vive sólo unos meses, en programas dirigidos por JOSÉ MARÍA FRANCO, brazo derecho de Arbós, del que habrá de ser muy documentado biógrafo.

Vuelve después la Sinfónica. Desfilan por su "podium", aparte el propio Franco, directores invitados. Hay dos nombres, sin embargo, que merecen especial referencia: el uno, el del maestro CONRADO DEL CAMPO, compositor, pedagogo insigne, que en esas etapas difíciles ha vuelto a su atril de viola para defender una subsistencia problemática. Don Conrado, enamorado del repertorio germano, de las grandes formas poemáticas, alcanza ruidosos triunfos con *Los preludios*, de Liszt, con algunos Wagner... A su lado surge un joven director vasco, llamado pronto a cobrar vuelos de internacionalidad que le llevan, después de una etapa en Johannesburgo, hasta la Sinfónica de San Francisco, de la que es titular varios años. ENRIQUE JORDÁ es el maestro brillante, directo, de gesto incisivo y contagioso impulso, y aquellos comienzos en el Monumental señalan condiciones que el público, en una gran mayoría, corea con entusiasmo.

La Filarmónica, por su parte, renace con timidez, en muy contadas y difíciles salidas, hasta que el retorno de Pérez Casas—memorable

concierto con Wagner y la *Novena sinfonía*—crea una aureola de prestigio en el que juegan bazas definitivas el rigor preparatorio del maestro y la vibración jamás superada de sus elementos. Aquellas *Petrouchkas*, *Sinfonías alpinas*, que se montan a pesar de las angustias de presupuesto, son bello recuerdo de unos años difíciles.

Más lo serán para estas orquestas los sucesivos. Se ha creado la Orquesta Nacional, han ingresado en ella casi todos los elementos fundamentales y la lucha se hace imposible, porque son otros los medios y coincidentes los afanes, como los destinatarios. Madrid no da para más, sobre todo cuando el radio de acción de la Nacional se amplía y sus programas semanales se duplican.

Persiste la Sinfónica sin director hasta que, muy andando los años, ya muy avanzados los cincuenta, se nombra titular a VICENTE SPITERI, un excelente profesor de flautín, que ha realizado estudios directoriales ampliados en Siena. Es una etapa corta, de pocos años, la de una actividad, si discutida, coronada por un éxito de público grande. Pero, ¡siempre el problema de tipo económico!, las salidas son cada vez menores, y aunque la Orquesta no ceja e incluso en épocas recientes se intenta prescindir en ella, para una autonomía mayor, de todo elemento que forme en las orquestas oficiales, la vida es muy precaria.

El mismo caso puede consignarse en la historia de la Orquesta Filarmónica. El nombramiento para la Nacional de Pérez Casas creará momentos peligrosos. La designación de PABLO SOROZÁBAL como titular atrae una gran curiosidad expectante. El maestro vasco, popularísimo en el campo del teatro lírico, es uno de los pocos músicos de España que estudió en su época dirección de orquesta. Algunas salidas con la Sinfónica, los meses de actuación al frente de la Banda Municipal de Madrid, le han granjeado un prestigio notable. Con la Filarmónica realiza un trabajo brillante. Algunas versiones despiertan ferrosos aplausos. Circunstancias muy particulares, prohibiciones de alguna obra que el director no acepta, dictan su dimisión irrevocable. Más tarde, CÉSAR DE MENDOZA LASSALLE, sobre el que se hablará después, y, por fin, el maestro Odón Alonso quiere dar, con su titularidad, otra inyección a la Orquesta, que declina irremisiblemente, sobre todo cuando a la Nacional viene a sumársele otra formación sinfónica oficial, la de la RTVE, con lo que el horizonte se cierra.

Hoy Sinfónica y Filarmónica quedan, más que por sus esporádicas actividades, por sus abnegadas historias, incorporadas a la musical de España y realizan tan sólo muy contadas prestaciones: las únicas posibles cuando las subvenciones son simbólicas y el cuadro interpretativo se ve colmado en el sinfonismo de Madrid.



Antes de comentar como conviene la historia presente de las orquestas Nacional y de la RTVE, puede ser bueno que se hable de otras formaciones de vida menos firme. No sin establecer las debidas referencias a las bandas—sucedáneo del sinfonismo, alimento y forja de aficiones en nuestras provincias—, ya que su cita puede establecerse con el punto de partida de la Municipal madrileña, primerísima, con la barcelonesa, en una relación, por copiosa, imposible de establecer.

El instrumento soñado por los compositores de todos los tiempos para sus obras instrumentales de conjunto ha sido siempre la orquesta. Sin embargo, el afán de llevar la música a las plazas, a las calles, al pueblo, y los problemas de encontrar elementos de cuerda en número y calidad suficiente, determinaron la proliferación de las bandas de música: ya castrenses, con servicios concretos que podían ampliarse a los del regalo en la población de turno de los conciertos; ya municipales, sostenidas por los ayuntamientos y pensadas para esa misión múltiple de animar la ciudad. Lo cierto es que las bandas han sido cantera invaluable de aficiones, que muchos melómanos y filarmónicos forjaron su entusiasmo en los programas de estos conjuntos y que, formados los de nuestro país con voluntad de dar amplitud al elemento “cantabile” y expresivo, con predominio de madera, hechas para ellos transcripciones muy sabias de lo fundamental en el repertorio sinfónico de todos los tiempos que admita el traslado, el servicio de las bandas resulta incalculable. Es ya en 1939 cuando—en forma limitada y paulatina—se intentan el cambio, la coexistencia con orquestas de signo municipal, provincial, regional, local. Antes, no. España se ofrece como país de bandas magníficas. Aún persiste una zona, en Levante, de marcado predicamento. De ella, de espléndidas formaciones, nos llegan muchos de los instrumentistas que han de ser después solistas de las entidades sinfónicas. Pueblos hay, como Liria, con poco más de diez mil habitantes y dos extraordinarias bandas, galardonadas nacional e internacionalmente, integradas por más de cien componentes cada una y modelo de calidad, aun a pesar de que la mayoría de los músicos son profesionales de otras actividades. No es de extrañar que Valencia posea una gran Banda. Las hay de calidad en distintos puntos. Alguna militar—la del Generalísimo, heredera de los fastos de la gloriosa de Alabarderos, un conjunto que Pérez Casas y Vega hicieron sonar con calidad suma—tiene rango y entidad numérica. De todas formas, en cabeza tendrían que figurar la Banda Municipal barcelonesa—aún hoy, a pesar de los quebrantos que han podido causarle traslados de sus elementos a las orquestas oficiales de la ciudad, de mucho relieve—y la madrileña.

Sin perjuicio de sucesivas y posteriores rectorías de clase, tales las de BONELL, PICH SANTASUSANA Y GARCÉS, fue JUAN LAMOTE DE GRIGNON quien logró de la formación catalana una calidad sonora excepcional, avalada por transcripciones magníficas. El entusiasmo de todo un Ricardo Strauss al oírles su *Muerte y transfiguración* es harto significativo.

Madrid tuvo en RICARDO VILLA el director popular, brillante, activo, dinámico, admirado y queridísimo que hizo de su Banda algo capaz de despertar el general orgullo. En el Retiro, en Rosales, se abrieron por primera vez ante muchos aficionados sinfonías, *suites*, oberturas, poemas enlazados con el castizo pasacalle, con la fantasía de zarzuela. Villa, menudo de estatura, la tuvo gigantesca en esas misiones educadoras de los suyos. En la Banda, incorporados violoncellos, contrabajos, un arpa, redondas y completas todas las familias, se forjaron versiones de antología. A su muerte, lo reemplazó unos meses el maestro MARTÍN DOMINGO, subdirector y elemento asimismo de gran popularidad, que afirmó en los años de posguerra, para dar paso a la rectoría breve, brillantísima de Pablo Sorozábal. Después, la sapiencia de LÓPEZ VARELA, transcriptor admirable y músico sólido, y la etapa magnífica de JESÚS ARÁMBARRI, que llevó a la Banda ese buen hacer, serio, firme, honestísimo que siempre fue lema en su vida, quebrada en acto de servicio, fulminado en pleno concierto por una muerte bella para un artista: la que surge en trance de creación. También falleció, después de un ensayo, su heredero y gran amigo, VICTORINO ECHEVARRÍA, del que se habló en el capítulo de compositores con el merecido aplauso. Ahora es titular de la Banda RODRIGO A. DE SANTIAGO, que desempeñaba cometidos paralelos con la Orquesta y la Banda de La Coruña y que se produce con raro tacto y maestría cierta.

Prometíamos referencias sobre otras formaciones orquestales. Una, que en el Madrid anterior a la guerra tuvo fecunda labor, apenas continuada más tarde, fue la Orquesta Clásica, de la que ostentó la titularidad ARTURO SACO DEL VALLE, músico eficiente, heredado a su fallecimiento por José María Franco, personalidad musical muy completa.

JOSÉ LASSALLE creó una orquesta a la que dio su nombre y con la que celebró interesantes conciertos en el Palacio de la Música. Antes quedó hecha la cita de un sobrino suyo, CÉSAR DE MENDOZA LASSALLE, cuyo principal mérito es el de la inquietud selectiva y las dotes de impulsor. En sus programas, en algunos realizados durante la guerra con la Orquesta Sinfónico-Patriótica de Zaragoza, en los al frente de la Filarmónica, en determinadas representaciones li-

ceístas y con una orquesta que intentó sostener en sus años de empresario lírico en el Teatro de la Zarzuela, no faltaron proyectos de mayor calidad inicial que feliz realización.

La Masa Coral de Madrid, dirigida por RAFAEL BENEDITO, celebró algún concierto con orquesta propia, en la especialidad de las sesiones sinfónico-corales.

En distintos momentos han surgido orquestas de Educación y Descanso, del SEU, de Juventudes Musicales... Su vida, meritoria, ha estado atemperada siempre a los medios, a las circunstancias. Recordemos cómo en formaciones de tipo estudiantil hicieron sus primeras armas directores hoy de prestigio, como ENRIQUE GARCÍA ASENSIO, JESÚS LÓPEZ COBOS. Empeñado en un noble afán de superación, ya sea con su magnífica Banda de la Policía Armada, ya con grupos instrumentales de cuerda, muy en las antípodas, muestra su eclecticismo ISIDRO GARCÍA POLO. Como bello consuelo a las dificultades con las que atraviesa, para permanentes salidas—algunas brillantes, las realiza siempre—desde que su Orquesta Sinfónica vive con los problemas indicados, Vicente Spiteri trabaja con la clase de conjunto del Conservatorio y muestra la eficacia de su labor, secundado por JULIÁN GARCÍA DE LA VEGA, insobornable en su entusiasta fe directorial.

Tendríamos que referirnos, en fin, a la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, unos años trabajadora, bien a las órdenes de Napoleone Annovazzi, bien a las vehementes, y siempre de fidelidad al lirismo español y al paisaje germánico de altura, de Conrado del Campo. En ella, como en la anterior Orquesta de Cámara de Radio Nacional, se halla el embrión espiritual, que no instrumental—son muy distintos los elementos, como distintos fueron los procedimientos seleccionados—, de la actual Sinfónica de la RTVE.

Aquella Orquesta de Cámara de la Radio, cuando, concluidas las temporadas fructíferas de servicio a través de los micrófonos, en brillantísimos comienzos su director ATAÚLFO ARGENTA, pasó a convertirse en Orquesta de Cámara de Madrid, fue el pilar más firme de varios años madrileños. La formaban los profesores más granados de la Orquesta Nacional; la mayoría de sus solistas, conquistados por la voluntad de hacer buena música y ganarse a un público que les respondió magníficamente. La verdad es que para ello fue decisivo el padrinazgo que, como presidente de sus "Amigos", les brindó el marqués de Bolarque, fiel a una irreprimible y constante afición, norma de su vida entera. En el Teatro Español se celebraron conciertos magníficos—en uno de ellos volvió JOSÉ ITURBI, después de largos años de ausencia, como pianista y director—y allí se forjó mucho la calidad excepcional de Ataúlfo Argenta. Con él al frente, acometieron los

profesores, sus "Amigos", la organización de memorables representaciones de sainete, con programas de música española. Y de ahí nacieron las, posiblemente, mejores grabaciones que se hayan hecho en discos del repertorio lírico español. Fue el mismo incremento de la fama de Ataúlfo Argenta, con la multiplicación de sus salidas exteriores y sus compromisos de titularidad con la Orquesta Nacional, lo que marcó el comienzo del declive de la Orquesta, prestigiosa todavía, hoy en manos de JOSÉ MARÍA FRANCO GIL, en lo que se refiere a la continuidad de una labor.

Pero ha llegado el momento de que hablemos sobre la Orquesta Nacional.

\* \* \*

Nació en 1940. Al principio, en un deseo de acoplar a los profesores de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, sin los que hubiese resultado por completo imposible la vida musical madrileña, en régimen de doble formación, como Orquesta Nacional A y B. Muy en precario, por lo que atañe al predicamento público. Sus programas en el María Guerrero se celebraban a teatro nunca lleno, a pesar del corto aforo, la sesión única, el número escaso de actuaciones. Algunas, principalmente las del maestro EDUARDO TOLDRÁ, que había de convertirse en invitado permanente y figura queridísima, lograron, con todo, un buen rango interpretativo. Eso, como la convicción de la necesidad de una orquesta de carácter fijo, con apoyos oficiales permanentes, dictó una serie de acuerdos, entre los que la celebración de oposiciones en régimen selectivo de rigor no fue el de menos importancia. La tuvo, grande, que antes de cumplirse el lustro de vida la Orquesta se pusiese en manos del maestro Pérez Casas, las más autorizadas, las más seguras; aquellas que eran garantía de disciplina, de seriedad en la preparación, de precisión en el momento de los conciertos. La tuvo asimismo el acuerdo feliz de llevar los conciertos al Palacio de la Música, experiencia a la que se llegaba, no sin temor, a través de intentos en el Español, un poco más amplio de aforo que el María Guerrero, pero siempre inferior al que se elegía.

La Orquesta Nacional comenzó a ganarse un público adicto. Se establecieron reservas, como sustitutivo del abono, y con ellas el compromiso de asistencia, por temor a la pérdida del puesto. Aumentó el número de conciertos de manera sustancial y los ciclos cobraron ya una envergadura evidente.

Unas salidas afortunadas, como huésped, valieron al maestro ATAÚLFO ARGENTA, por entonces profesor de piano, celesta y timbres en la Orquesta, el nombramiento de titular, en unión de PÉREZ CASAS.



Las etapas se queman, desde entonces, a grandes pasos. A la vez que las actuaciones de Pérez Casas, por razones de años y salud, se hacen más espaciadas, las últimas, repartida la responsabilidad del programa con Argenta, las de éste se multiplican. Mientras, han pasado por el "podium" de la Nacional famosísimos directores. Si la presencia del ya citado Toldrá es habitual, debe resaltarse una, básica: la de CARL SCHURICHT. Sus conciertos no fueron unas sesiones brillantes más. Fueron la ocasión de que la Orquesta realizase un trabajo especialísimo de fusión, de empaste y acomodación a lo que había de convertirse en repertorio predilecto: las sinfonías de Brahms. Schuricht, artista y maestro, preparador admirable en los ensayos y conductor relevante, se conquistó la admiración del público después de ganada la de los instrumentistas. Hasta su fallecimiento, en muy avanzada edad, no faltó a la cita madrileña, siempre que sus mil compromisos lo permitían, y fue recibido en todo momento con el fervor encariñado más justo.

Carrera ascensional meteórica, decíamos. Del director y de la Orquesta. Argenta se impone en el exterior. Su mismo prestigio abre las puertas de París a la Nacional. Antes, en 1943 y 1944, había actuado en Portugal. Pero es la prueba parisiense de 1950 la que podría juzgarse decisiva. Las actuaciones del 6 y el 7 de mayo, en el Teatro de los Campos Elíseos, donde la víspera había dirigido Herbert von Karajan con la Orquesta del Conservatorio, entonces la más famosa de Francia, se reciben con raro, unánime entusiasmo y las críticas lo tienen, sin disidencias.

Vendrán después otras visitas. Pero aquélla tiene signo especialísimo.

Argenta, por fin, es profeta en su tierra. Sabido es cómo los españoles resultan un poco escépticos y remisos ante lo propio. Acabarán por rendirse. Las ovaciones del Palacio de la Música tienen prolongación por toda España en cuantas excursiones se realizan y multitudinaria, popular en los conciertos matinales del Monumental Cinema. Porque el lleno de los viernes en el Palacio de la Música, tanto como el deseo de ampliar el radio de acción de la Orquesta y brindarla con precios asequibles, determina la medida: celebrar una doble edición de los programas y llevar al popular coliseo de la plaza de Antón Martín el segundo.

Cada vez son mayores los ciclos y cada vez se agotan más rápidamente las localidades. La Orquesta es dirigida por batutas insignes, aparte la de su titular, y colaboran con ella solistas de extraordinario realce, lo mismo que conjuntos corales de campanillas, en cabeza el Orfeón Donostiarra. El comienzo de la ronda de los Festivales señala

otra expansión brillantísima. Si un día se hace la Nacional pieza inseparable—irreemplazable—en la Quincena Musical donostiarra, otro lo será de los Festivales granadinos, de los de Santander... Nuevos viajes a París, a Suiza, subrayan la categoría de la formación y el relieve de su director. La muerte de Argenta en 1958, cuando acaba de triunfar en clima de apoteosis con *El Mesías*, de Haendel, crea momentos de angustia y preocupación.

Surge entonces RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS. Ya en 1959 dirige por primera vez a la Orquesta, que tres años más tarde, jovencísimo el artista, le ofrece su titularidad. Con Frühbeck vendrán nuevas jornadas de excepcional brillantez: en Madrid y fuera de Madrid; por España y el extranjero, con especialísimo relieve de una inolvidable excursión por Alemania, motivo de triunfo muy grande para el maestro y los profesores.

En 1966 se inaugura, recobrado, ya que no para el desempeño lírico, sí para el servicio sinfónico, el Teatro Real. Desde ese momento, los dos conciertos semanales pasan a ser tres: los programas se repiten viernes y sábados, por la tarde, y domingos, por la mañana, con llenos invariables casi.

En la Orquesta comienzan las bajas, los reemplazos por fallecimiento, por jubilación. Nuevos instrumentistas se unen a los prestigiosos, aquellos que garantizan la solera.

Hoy, la Orquesta Nacional centra la vida musical madrileña y marca el más alto nivel sinfónico en la historia de España, en unión de su hermana la Orquesta de la RTVE.

\* \* \*

La Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de los organismos citados, como la Nacional lo es del de Educación y Ciencia, por conducto de la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, nace en 1965. La presentación se realiza en el teatro de la Zarzuela, dirigida por su fundador titular, el maestro Igor Markevitch, después de varios meses de laboriosos ensayos, en los que participan JOSÉ MARÍA FRANCO y CRISTÓBAL HALFFTER, y una vez realizadas unas oposiciones que seleccionan los elementos que han de integrar la nueva entidad. En contra de lo que por algunos se piensa—los sueldos que se ofrecen son entonces más altos que los hartos menguados que hasta hace poco se asignaban a los instrumentistas de la Nacional—, sólo tres o cuatro de éstos cambian de conjunto, lo que supone solu-

ción brillantísima para que puedan existir dos, claramente diferenciados y con vida independiente por completo.

La Orquesta es una formación joven, no ya sólo porque lo es de nuevo cuño la entidad misma, que en nada se basa en las antiguas orquestas de la radio, sino porque los profesores tienen cortas edades en su mayoría. Muchos de ellos hacen sus primeras armas en el sinfonismo. Algunos otros provienen de orquestas y bandas provinciales. Todos están inflamados de un claro entusiasmo, afanosos de realizar un buen trabajo. La presentación es muy brillante y se recibe con vivo júbilo. Madrid cuenta con otra orquesta de calidad y con futuro muy prometedor.

La condición de orquesta oficial determina que se deseen, aparte el titular famoso, maestros de España, adjuntos suyos, titulares con él, para repartirse la responsabilidad de una tarea constante. Se celebran oposiciones, de las que salen triunfadores los maestros ANTONIO ROS MARBÁ y ENRIQUE GARCÍA ASENSIO. El primero renuncia, temporadas más tarde, a su puesto, reclamado por la Orquesta Ciudad de Barcelona, su patria chica. En su lugar se designa al maestro ODÓN ALONSO, que desde entonces, y a partir de la renuncia de Markevitch, nombrado con voluntad honorífica director fundador y de conexión permanente, alterna con ENRIQUE GARCÍA ASENSIO, aparte las presencias habituales de batutas invitadas.

La Sinfónica de la RTVE, a la que pronto se une el Coro de ambas entidades, sobre el que se hablará más tarde, realiza por lo general sus conciertos de la primera etapa en el "auditorium" del Ministerio, los sábados por la tarde, y en el teatro de la Zarzuela, en las mañanas de los domingos. Después se traslada al Teatro Real, y allí despliega dos conciertos semanales, hasta que a partir de 1971 se instala en su nueva sede del Palacio de Congresos y Exposiciones, dependiente del Ministerio al que pertenece.

También su ciclo es amplio, unas semanas más corto que el de la Nacional, que alcanza las veinticinco por temporada, con el fin de servir de forma brillante cometidos líricos en el Festival de Ópera, que es gala de las primaveras madrileñas.

La Orquesta, viajera también por provincias y por festivales, ha realizado en el otoño de 1971 una ambiciosa gira por Norteamérica y Méjico, a lo largo de mes y medio de ininterrumpidas actuaciones. La presentación en el Carnegie Hall neoyorquino fue subrayada por la crítica y el público de manera unánime.

También Barcelona es ciudad en la que, por fuerza, los vehículos sinfónicos han sido abundantes a lo largo de todo nuestro siglo. Con más o menos continuidad, la historia registra la existencia de orquestas sinfónicas, filarmónicas, clásicas, de cámara, de amigos de la música, difíciles de contabilizar para quien no ha seguido sino en los últimos lustros el acontecer musical de la capital catalana.

Con anterioridad a nuestra guerra—y aparte siempre la existencia de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, desde hace unos años formación independiente, cuya misión fundamental es el servicio de los espectáculos líricos y coreográficos—, una orquesta logró excepcional relieve, impulsada por su director y fundador, PABLO CASALS, a quien se debió en gran parte el desarrollo del sinfonismo barcelonés. Casals, como director, supo llevar a su trabajo las constantes de rigor, de seriedad, de pulcritud en la visión y el análisis certero de las partituras, que constituía su virtud mayor. Más que el maestro “divo”, fue el músico que, con el violoncello, con la batuta, en el pentagrama, siempre tuvo cosas interesantes que decir.

Mientras, el Orfeo Catalá, hoy como ayer, reclama el concurso de formaciones sinfónicas para apoyo de sus grandes manifestaciones corales, en cabeza las inolvidables que su fundador, LUIS MILLET, ofreció de *La Pasión según San Mateo*.

En aquella orquesta actuaba como concertino juvenil EDUARDO TOLDRÁ, quien había de convertirse en el director más relevante de todo el paisaje catalán de este siglo. En 1944, al crearse la Orquesta Municipal de Barcelona, y después de que sus éxitos en la ciudad y en Madrid, con las orquestas de la capital, lo avalaban, fue designado titular el insigne artista.

Desde entonces, hasta el momento de su muerte en 1962—mejor, hasta su última actuación, con el estreno en Barcelona y Cádiz de *Atlántida*, efectuado en noviembre del año anterior—, Toldrá quemó su vida en un trabajo admirable, fruto de su calidad de músico y de su entrega profesional, de hombre incapaz de escatimar el menor esfuerzo. Varias fueron las tentaciones para él, entre otras, a la muerte de Argenta, la oferta de titularidad de la Orquesta Nacional; pero Toldrá prefirió ligarse a su propia tierra, a sus músicos, muchos de ellos discípulos, y trabajar a su frente.

La Orquesta Municipal se había reclutado por oposiciones. Conocidos elementos, prestigiosos en la parcela de la cuerda, encabezada por RAFAEL FERRER, discípulo y concertino, se unieron a profesores de viento, la mayoría de la Banda Municipal, para formar esta centuria. Sus conciertos, en general, se desarrollaron siempre en el Palacio de la Música, preparados en los activos ensayos reali-



zados en los sótanos de la Escuela de Música, de la que Toldrá era catedrático. A las series nocturnas de abono se unieron los programas populares en las mañanas de los domingos.

La muy escasa protección material fue culpable de dificultades que, si no trascendían siempre, sí limitaron el número de programas. Sólo Toldrá, con su enorme fuerza persuasiva, era capaz de vencer las circunstancias difícilísimas, con BONELL, primero, y RICARDO LAMOTE DE GRIGNON de subdirectores.

Fallecido Toldrá, muerto Lamote, pasó a la subdirección, en funciones de director ejercidas con entusiasta celo y fervor palpable, Rafael Ferrer. Pero la vida de la Orquesta languidecía, desasistida por el público, hasta que se tomó la determinación, ya en el lustro último, de crear una formación sinfónica que la heredase, que acogiese en sus filas a los elementos más valiosos e incorporase otros jóvenes de calidad, para darle nueva savia. Surgió así, con protecciones y patronatos en los que se integran figuras muy representativas y variadas de la vida barcelonesa, la Orquesta Ciudad de Barcelona. Para dirigirla se contó con ANTONIO ROS MARBÁ, muy joven maestro, que al prestigio de sus oposiciones para conquistar el puesto que ya se citó en la Orquesta de la RTVE unía la condición de alumno directo del maestro Toldrá, lo que venía a suponer una espiritual continuidad.

La Orquesta Ciudad de Barcelona, que atravesó unos cursos difíciles, sin alcanzar el predicamento del público, ha conseguido en las últimas etapas, en parte por una buena política organizadora, en parte por el patrocinio de quienes la rigen y por la difusión alcanzada en los festivales internacionales que patrocina el Ayuntamiento y organizan las Juventudes Musicales, un renacer que justifica todas las esperanzas. Ahora sus ciclos de dobles conciertos, en las tardes de los sábados y las mañanas de los domingos, movilizan mucho público y merecen el más rendido aplauso.

\* \* \*

Otras dos ciudades, con Barcelona, se vieron impulsadas a la creación de orquestas de tipo municipal: Bilbao y Valencia.

Bilbao arrastraba una larga tradición musical. A ella nos referiremos cuando se hable de las organizaciones. En 1939 se planteó el feliz acuerdo de que, sin perjuicio de la existencia de su brillante Banda de Música y compatible con ella, regidas ambas entidades por la misma batuta, se crease una Orquesta Municipal, heredera de la nacida en 1922. La formación así conseguida, con buenos elementos y un plan muy racional de trabajo, tuvo sostén principalísimo en el

maestro JESÚS ARÁMBARRI, piloto inteligente y trabajador, que siguió la actividad incansable hasta el traslado a Madrid. Han sido, más tarde, muy distintas batutas las que intervinieron al frente de la Orquesta, ya como invitadas, ya como titulares. A los largos plazos de los maestros Limantour y Bolet, entre otros extranjeros, Frühbeck como gran promesa española, les sigue el actual, en que PEDRO PIRFANO, convertida la formación en Orquesta Sinfónica de la ciudad —un poco en el mismo deseo de ampliación explicado en el caso de Barcelona—, realiza una tarea sensible, ecléctica, muy aguda en la selección de programas abiertos a todas las corrientes. Ha sido muy brillante la celebración de sus bodas de oro.

En Valencia, años después, se creó la Orquesta Municipal, por decidido impulso de quien fue su brillante director en las primeras etapas, el maestro JUAN LAMOTE DE GRIGNON, seguido en la subdirección por su hijo Ricardo.

Han sido muchos después los rectores de la entidad valenciana, fruto de la tradición musical de la región, de una buena solera de instrumentistas de cuerda, en trance de peligro por falta de reemplazo, y de esa cantera de músicos de viento de la que ya se habló.

Recordemos los esfuerzos generosos de JOSÉ ITURBI, que llegó a renunciar a más pingües actividades y que llevó a la Orquesta a una larga gira por el extranjero; los sensibles de Hans von Benda, tan querido al frente de su Orquesta de Cámara de Berlín; los de Pedro Pirfano hasta su traslado a Bilbao, y en el presente los de LUIS A. GARCÍA NAVARRO, que ha conseguido ganar popularidad y renombre con programas ambiciosos.

Tendríamos que referirnos a otras formaciones orquestales, con el ruego de que el lector busque en ellas el ejemplo, el recuerdo, que no la relación exhaustiva. En San Sebastián trabajó mucho, con celo abnegado, RAMÓN USANDIZAGA, director del Conservatorio. La Orquesta, por problemas materiales, atraviesa por momentos difíciles, que deseáramos de pronta solución. CÉSAR SANTIMOTELO ha heredado en Asturias la Orquesta de Cámara, que dirigió con celo de apóstol ANGEL MUÑIZ TOCA, muchos de cuyos discípulos figuraban en el conjunto. En Pamplona, la Orquesta Santa Cecilia atravesó por distintas etapas, una de las más brillantes la de JAVIER BELLO PORTU. En La Coruña renace de la antigua Orquesta Municipal, muy en declive desde la marcha de RODRIGO A. DE SANTIAGO, una de cámara, dirigida por el maestro GROBA. Se intentan formaciones de vida intermitente, atendida sobre todo a la existencia de batutas con relieve y de medios económicos fundamentales, en Salamanca, dirigida por GOMBAU unos años; Valladolid, por MARIANO DE LAS HERAS; Vigo, Za-

ragoza, León, dirigida por ODÓN ALONSO (padre); Alicante, Murcia, Tenerife, con florecientes años de SABINA, heredado por ARMANDO ALFONSO, muy activo; Las Palmas—con RODÓ, GARCÍA ASENSIO, GOLS...—, Palma de Mallorca, a las órdenes de PÉREZ BUSQUIER; Málaga, Sevilla... En esta ciudad, la Orquesta Bética, creada por Manuel de Falla, unos años dirigida por ERNESTO HALFFTER, ha dado paso en la actualidad a la Orquesta Filarmónica, de muy plausible labor, a las órdenes de LUIS IZQUIERDO

Pero, en general, la continuidad es tan difícil como de mérito, por lo que tiene de esfuerzo y sacrificio en quienes la defienden.

Todo ello haría más deseable, sin perjuicio de incrementar apoyos locales y provinciales, de conseguirlos estatales—bella misión de la Comisaría General de la Música—, que se volviese a las viejas costumbres de las "tournées" de las orquestas de relieve nacional. Pero ésa es cuestión que escapa de este capítulo, en el que habríamos de completar referencias en torno a los directores, lo mismo que se trazaron ya sobre los conjuntos.

\* \* \*

Busquemos, en primer término, las figuras decisivas tanto por su clase directorial como por su conexión a la vida musical española en largos plazos. De un pasado un poco más lejano—y abstracción hecha de don TOMÁS BRETÓN, que realizó salidas sinfónicas, aparte las suyas de compositor y la mucha actividad pedagógica—, los nombres de ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS y de BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS imponen la misma primacía que sostuvieron, codo a codo, en muchos años de tarea: solitario, Arbós, hasta 1915; con Pérez Casas, desde entonces. De ambos se habló ya en la referencia sobre sus orquestas, de las que eran por completo inseparables.

Arbós fue un violinista de relieve. Con el trío que sumaban al suyo los nombres de Albéniz y de Rubio, hizo grandes actuaciones, también desplegadas como concertista. Pero llevaba dentro la condición de director nato. Por entonces no había escuelas directoriales y había de surgirse a esta disciplina de una manera espontánea. Cuando Arbós comenzó a dirigir la Sinfónica, para unos conciertos, nadie sabía si las actuaciones habrían, o no, de tener continuidad.

Incluso el ejemplo reciente de la desaparecida Sociedad de Conciertos podía significar un mal augurio para la nacida Sinfónica. Cabe asegurar que en su asentamiento y popularidad fue completamente decisiva la personalidad del maestro, sobre el que se han publicado trabajos de Víctor Espinós y de José María Franco muy sustanciosos y merecedores de la referencia. Fue Arbós un director anuncio del

“divismo” que, andando los años, había de imperar. Con noble planta de prócer, luenga la barba, que se acariciaba con permanente tic al dirigir; muy expresivas las manos, algo efectista el gesto, si hubiésemos de adoptar posturas radicales diríamos que el gran trabajo de Arbós se realizaba en el concierto ante el público, lo mismo que el decisivo de Pérez Casas tenía lugar en los ensayos previstos. Arbós, dueño de una tradición musical de primer orden, con los clásicos metidos muy dentro, dirigía de tal forma que los primeros captados, encendidos, eran sus propios instrumentistas y con ellos el público. Figura popular, famoso conversador, animador de mil tertulias, concededor de todo los ambientes musicales y de los círculos provinciales más filarmónicos, puede asegurarse que no hubo declive alguno en su trayectoria de director, desde sus comienzos, en los primeros años del siglo, hasta las últimas actuaciones, en vísperas guerreras de 1936.

Pérez Casas, de origen murciano—como norteño era el del titular de la Sinfónica—, fue director desde siempre, con ascensos logrados por oposiciones y concursos triunfales. En bandas castrenses, donde realizó sus primeras armas para llegar a la de Alabarderos, meta ideal de la especialidad, hasta la Orquesta Filarmónica, que él crea, ensaya, prepara y presenta. Una vieja caricatura, que recuerdo siempre en lugar muy destacado de su domicilio, presentaba al maestro, altanero el gesto, erguido el busto, caballero andante en unos enormes zancos, a modo de pilares de una Torre Eiffel de la música, bajo los que un enjambre de niños—sus filarmónicos—, con toda la gama de instrumentos, eran como los pupilos de quien tan celosamente gobernaba sus vidas. Ciertamente Pérez Casas, instrumentista de viento, clarinetista él mismo, parecía haber adoptado el viejo lema mendelssohniano: “Lo que ha de ser hecho, debe ser bien hecho.” Por eso, la presentación de la Orquesta Filarmónica, de una parte, mostró a un conjunto juvenil asombrosamente maduro, y, de otra, incluyó en el programa, en 1915, una obra entonces tan atrevida como *El mar*, de Claudio Debussy.

Desde ese instante, si Arbós triunfaba con Vivaldi, con la *Quinta*, Pérez Casas lo hacía con el *Nuevo Mundo*, con *Petrouchka*. Si el uno abría el camino de los Festivales Wagner, el otro ampliaba el horizonte con *Scheherezade* y el repertorio ruso. Arbós encandilaba con su cuerda; Pérez Casas, con el empaste y la precisión, sin precedentes, de los instrumentistas de viento. Había partidarios acérrimos de uno y de otro. Había una competencia noble, divertida, que ni aun ahora—¿para bien?, ¿para mal?—se establece entre las orquestas del presente. “Sinfónicos” y “filarmónicos” integraban fuerzas sólo equi-

valentes en lo que atañe a la parquedad material de medios disponibles.

A partir de los primeros años de la posguerra pasó Pérez Casas—muerto ya Fernández Arbós—al puesto directorial de la Orquesta Nacional. Llevó a ella, ya se dijo, el orden y la pulcritud. La suya era consustancial, en el peinado, el atuendo, el gesto, el cuidado de las partituras, la caligrafía exquisita, la exigencia en el ensayo: “Ni lo uno, ni lo otro: lo justo”, repetía, una y mil veces, en busca de la perfección que después admirábamos.

Pérez Casas, muchos años, desde la muerte de Joaquín Turina hasta la suya en 1956, comisario general de la Música, siempre catedrático en el Conservatorio, hasta la jubilación, había compuesto alguna obra—en cabeza la *Suite murciana*—que era nuevo testimonio de su clase de artista con léxico firme. Para que también hubiese coincidencias en ese aspecto, Arbós lució su vena personal en obras como las *Noches de Arabia*, de suma eficacia y fuerza directa para el público.

El uno y el otro, sin duda, crearon las bases del sinfonismo en Madrid, y todos los posteriores han de sentirse herederos y beneficiarios de una siembra que, en conciertos sinfónicos aislados y en los permanentes públicos de su Banda, también expandió Ricardo Villa, muy buen músico, muy certero impulsor de aficiones y, hasta el cierre del Teatro Real, uno de sus permanentes directores, que, lo mismo que Arbós y Pérez Casas, también cultivó la composición, incluso más activamente, como ya se dijo.

Mientras, en Barcelona dos nombres significan lo que estos citados para Madrid: PABLO CASALS y JUAN LAMOTE DE GRIGNON. Hay una diferencia en el caso del primero: su condición de concertista en activo, de viajero del mundo con su violoncello. En el fondo fue su enorme prestigio el que le valió, también profeta en su tierra, para que pudiese mantener lo que su generosidad quería para los aficionados catalanes: una orquesta fija de calidad, antecedente de la que, andando los años, habría de llamarse Municipal. Casals organizó ciclos de importancia, dirigidos por él y, lo que es mejor, preparados con su celo extraordinario de músico. Porque la gran lección de Casals nacía, por fuerza, en los ensayos, en el momento en que trabajaba con unos músicos que eran los primeros admiradores y a los que aconsejaba en busca de ese ideal que él mismo supo alcanzar tantas veces con el violoncello. En otras palabras, que con Casals nos hallábamos mucho antes frente al maestro que frente al director, recibíamos más del concertador que del virtuoso de la batuta.

Por entonces, y fuera de las series de Casals y de las sinfónico-

vocales del Orfeo Catalá, no era fácil la vida orquestal continuada en Barcelona. De todas las formas, han sido muchos los conciertos que tuvieron por guía muy calificado a Juan Lamote de Grignon, cuya labor al frente de la Banda Municipal es de las que dejan huella como sucedáneo espléndido siempre del manjar sinfónico.

Después de estos nombres, nos acercamos con rapidez a épocas mucho más recientes, que todo aficionado no bisoño recuerda bien. Aquellas alimentadas por los maestros Argenta y Toldrá, de manera fundamental. Comencemos por éste.

\* \* \*

EDUARDO TOLDRÁ había dirigido muchas veces. Con carácter fijo, a una orquesta de aficionados, si campo de satisfacciones y experiencias notables para los instrumentistas catalanes de las más variadas profesiones liberales que formaban el conjunto, de alegrías y conocimientos para él mismo. En otro lugar del libro hablamos de Toldrá compositor, y habremos de hacerlo todavía del violinista. Ceñidos ahora a su labor directorial, recordemos en su prehistoria esporádicas salidas, ya en Barcelona—buen ejemplo aquella en la que el propio Casals le reclama para que les dirija a él y a Thibaut el *Doble concierto*, de Brahms—, ya en Madrid, cuando Arbós le ofrece la batuta para dirigir una versión de concierto de *La vida breve*.

Al concluir la guerra es invitado en su ciudad repetidamente. Viene a Madrid, en un viaje decisivo. La protección amiga de José Porter le proporciona la oportunidad de actuar en dos conciertos al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Las salidas se duplican, invitado por la propia orquesta, ante el éxito grande. Tal estimación, que el público determina y los profesores corroboran, como la crítica, va a ser el impulso de nuevas presencias con la Orquesta Nacional, con la Filarmónica, después con la de Cámara. Ya de manera ininterrumpida, hasta su fallecimiento, es Toldrá huésped muy querido y aclamado por los aficionados madrileños y hasta realiza alguna excursión al extranjero con nuestra primera Orquesta, sin olvidar las futuras invitaciones de las municipales de Valencia y Bilbao y algunas del exterior, en cabeza la Nacional francesa, con la que graba algún disco.

Pero esas docenas y docenas de conciertos como director invitado son tan sólo el complemento de la actividad permanente de Eduardo Toldrá: aquella que sostiene desde la fundación del conjunto, en 1944, como titular de la Orquesta Municipal de Barcelona. Centenares de actuaciones, multitud de programas con infinidad de estrenos, de primeras audiciones, de reposiciones infrecuentes, lo mismo que de todo

el repertorio sinfónico, suponen el titánico esfuerzo desplegado, que tiene culminación gloriosa—estremecedora—en el estreno de *Atlántida*, la obra póstuma de Falla concluida por Ernesto Halffter, cuando, ya mermadas las fuerzas, el espíritu multiplica las físicas y el artista rinde la gran lección de su admirable servicio.

Toldrá no fue tampoco un maestro forjado en las enseñanzas directoriales. Su formación de músico, de violinista, de cuartetista; su estudio afanoso de las partituras, su capacidad comunicativa, crearon esta personalidad artística de primer orden. Sin gestos calculados, sin preocupaciones de estética o de efectismo alguno, su mando amplio, efusivo, temperamental, captaba inmediatamente la adhesión de los públicos. Toldrá, que era un analista firme de las obras, que las preparaba como un orfebre, con el cuidado propio de un concertista, se dejaba llevar en el concierto de sus impulsos líricos, de su nervio, al margen de escolasticismos asépticos. Por eso las versiones eran extraordinariamente vivas, sustanciosas, frescas, directas, brillantes. Nadie que le haya visto dirigir, que haya oído sus interpretaciones, habrá podido olvidarlas. Toldrá tenía la voluntad rara de que pudiésemos comentar “su” Haendel, o Haydn, o Brahms, o Debussy, o Strawinsky, Falla... Es difícil imaginar mejor clima que el por él alcanzado en el preludio *A l'après midi d'une faune*, o una más poética visión de *El amor brujo*, de *El pájaro de fuego*.

Cuando se hable de directores nacionales, puede ser que algún otro le rebase en mando, en técnica, en precisión; pero ninguno en arte.

Diríamos que, como siempre, también aquí, en la dirección orquestal, no hizo Toldrá sino confirmar su condición de músico nato. Y que si, de una parte, sus versiones, como su trabajo, han quedado inscritos como bello capítulo del sinfonismo, quizá la dedicación absoluta puede haber sido culpable de que el compositor viese limitado, anulado casi en los últimos años, su tiempo, cuando tantas bellas cosas pudo habernos legado.

\* \* \*

En Madrid, ATAÚLFO ARGENTA, en brillantísima tarea que se realiza en los primeros años muy ligada con la magistral de Pérez Casas. Argenta fue pianista de origen, muy buen pianista, y al piano, a la pedagogía y el concierto se orientó en las muy difíciles primeras etapas de la posguerra. Una beca alemana, que permitió el traslado a uno de los ambientes musicales europeos de mayor fuste, pareció abrir el camino definitivo, el que había de canalizar sus aspiraciones de intérprete y de profesor. Catedrático en conservatorios alemanes

de rango, concertista cada vez con mayor horizonte, las circunstancias bélicas, destrozos incluso materiales que las bombas causan en sus propios hogares, peligros para él y los suyos, dictan el traslado a Madrid. Por entonces la vida en España es hartamente difícil para un joven concertista. Las pocas salidas de Argenta no garantizan el sustento, a pesar de los éxitos; la misma responsabilidad hace que se toque en el país propio con más angustia y nervios que en el exterior. Un día recuerda Argenta que en la adolescencia condujo formaciones orquestales de estudiantes. Su condición de profesor de piano, celesta y timbres en la Nacional, su amistad y trato con todos los más calificados instrumentistas madrileños, hacen posible el cumplimiento de muy acuciantes deseos: dirigir. Lo hace, primero, en concierto solitario al frente de los mejores músicos, a través de los micrófonos de Radio Nacional de España. El éxito abre nuevas sendas: conduce algún programa hasta que es designado director de la Orquesta de Cámara de Radio Nacional. Con ella, primero, con la Orquesta Nacional en condición de invitado—por la Cultural y en la serie del Palacio de la Música—, avanza vertiginosamente Argenta en el conocimiento, la práctica... y el prestigio. Cuando su Orquesta se convierte en la de Cámara de Madrid, según ya se explicó, los conciertos en el Teatro Español, programas de serie y con grandes solistas, le valen triunfos tan grandes que pronto vendrá el nombramiento de titular de la Orquesta Nacional, unos años con Pérez Casas, por fin como director único. Mientras, Argenta comienza las salidas internacionales. Si la primera se realiza en junio de 1948, de la mano de Iturbi, con éste de solista de la Sinfónica de Londres, en el vastísimo recinto Harringay Arena, dos años más tarde es tan grande el prestigio, que por la fuerza de su nombre ve cómo se contrata la centuria nacional y se lleva hasta París. Esta ciudad, Viena, para no citar sino dos de las más fieles entre las muchas que visita, le hace figura predilecta. Lo es Argenta, poco a poco, del público español.

En distintas singladuras conquista el difícil veredicto de los aficionados de los viernes en el Palacio de la Música, y el apasionado, espontáneo, sincerísimo de los dominicales del Monumental Cinema. Viaja con su Orquesta y recibe aclamaciones sin cuento en Barcelona, en San Sebastián, en Oviedo, en Sevilla... Se hace imprescindible en los primerísimos festivales: desde la Quincena Donostiarra hasta los de Granada y Santander, cuyas internacionalidades tanto le deben. Argenta ve coronada su carrera en mil efemérides brillantísimas. Quizá la más significativa, por ser él castreño y muy encariñado con la patria chica, la del ciclo de las nueve sinfonías de



Beethoven, desarrollado en la santanderina plaza Porticada, cuyos muros recuerdan, con bella inscripción, el acontecimiento que se convirtió en símbolo del Festival montañés.

Argenta, que recibe consejos directoriales de Carl Schuricht, el admirable maestro, es el tipo del director con mando y nervio, con pasión y gran línea. Con un garbo consustancial, que sabe darlo a las partituras más castizas, él se encuentra especialmente a gusto en el paisaje germano y se hacen famosas las interpretaciones de Brähms, de Strauss. El ciclo de las sinfonías de aquél, varias veces repetido, constituye una prueba rendida ante la general satisfacción. Alto, muy alto, de una delgadez metafísica, nervudo, incisivo, directo, vibrante, Ataúlfo Argenta muere joven, en trágicas circunstancias, cuando acaba de triunfar con el *Mesías*, de Haendel, y cuando trabaja, de manera eficacísima, en el logro de aquello que siempre ha resultado más complejo para él: la ternura poética, la exquisitez de timbre; cuando sus recientes versiones de la *Iberia* debussyana mostraban que tampoco aquello planteaba problemas.

Cabe afirmar que fue el más internacional de los directores de España y que su porvenir—cuando poco después de los cuarenta años era ya gran figura europea de la dirección—no tenía límites. La fecha del 21 de enero de 1958 pasó a convertirse en una de las más luctuosas que se registran en la historia de la música española.

\* \* \*

JESÚS ARÁMBARRI, PABLO SOROZÁBAL y ENRIQUE JORDÁ pertenecen, por unas u otras causas, a este período.

Arámbarri, forjado muy seriamente en las disciplinas de la composición y la dirección de orquesta, fue un maestro verdad, de un autorrigor ejemplar y una base firme. En época en que ello no era frecuente, que Arámbarri trabajase la dirección con Wladimir Golschmann, con Félix Weintgartner, dice mucho sobre su preparación. Con ella, tenía por fuerza que brillar de manera particularísima en su propia tierra. Es en Bilbao donde comienza el trabajo profesional de Arámbarri; 1939—él había nacido en 1902—lo encuentra al frente de la Banda y en el momento en que, por vez primera en España, se produce el decisivo acuerdo de crear una Orquesta Municipal. En el fondo, mucho ha de influir la posesión de tan buen músico, tan preparado y solvente. Aparte de tan humilde y bondadoso como para comprometerse a cubrir las dos parcelas directoriales, en la Banda y en la Orquesta. Desde entonces, Arámbarri pone igual empeño cuando prepara una sesión para los “filarmónicos”, de tanta solera, como cuando, al frente del conjunto de viento, es aplaudido en el

Arenal. Son etapas difíciles, en lucha con la escasez de medios, pero en las que se realiza una labor admirable por muchos motivos y se consigue de la Orquesta el máximo rendimiento posible, hasta el punto de que un viaje madrileño merece todo el aplauso de persona tan parca y difícil como el maestro Pérez Casas. Arámbarri, mientras, ha visitado Madrid, Barcelona, otros puntos, como director huésped y mostrado siempre su competencia de músico verdad. Es en 1953 cuando se traslada ya de forma definitiva a Madrid para hacerse cargo, como titular, de la Banda Municipal. ¿Viene con el soterrado pensamiento de escalar más altas cimas orquestales? En cualquier caso, los que piensan que Arámbarri será un maestro que cumplirá de puro trámite con la Banda se equivocan de medio a medio. Fiel a un uniforme que jamás considera como librea de servidor, dirige en el Retiro madrileño como antes lo había hecho en el Arenal bilbaíno, y pone el mismo celo en *La consagración de la primavera* que en la sinfonía o el fragmento popular.

Dirige también conciertos sinfónicos y muestra su preparación de artista que jamás hace un movimiento inadecuado. Arámbarri es, por ello, el maestro músico, el profesional solvente, que no cesa, hasta su muerte, en 1960, en el servicio que siempre fue norma de una vida rectilínea.

PABLO SOROZÁBAL, vasco asimismo, donostiarra con extensa formación directorial germana, había dirigido, según ya se explicó, a la Banda, y lo hizo unos años, aparte salidas solitarias de invitado, como titular de la Orquesta Filarmónica. Podríamos decir que situado en los antípodas de su fundador, el maestro Pérez Casas. Porque lo que en aquél había de labor previa, en el laboratorio de los ensayos, de equilibrio de planos, matices, empastes, en Sorozábal lo hay de grandes vuelos, de expresividad y temperamento, de fuego contagioso ante el público. Director nato, sus manos—Sorozábal prescinde siempre de la batuta—han sido imán de instrumentistas y de oyentes en programas de fuerza directa y concepción y estilo muy personales y, en bastantes casos, muy convincentes.

ENRIQUE JORDÁ, con el mismo origen norteño, vino en la posguerra a Madrid y fue la figura de esos años en conciertos muy populares del Monumental. La Sinfónica logró, a sus órdenes, una de las más florecientes etapas después de la muerte del maestro Fernández Arbós. Un día Jordá se fue al extranjero, y desde entonces sólo hemos podido aplaudirle en salidas muy contadas y esporádicas. En la actualidad no es director fijo en ningún punto. Lo fue, muy brillante, en la Ciudad del Cabo, de donde saltó a San Francisco. Con la Sinfónica de esta ciudad, uno de los mejores conjuntos america-

nos, se escribieron las más brillantes páginas de este maestro, uno de los que mayor carrera internacional han realizado entre los españoles de su generación.

\* \* \*

De otra muy posterior es RAFAEL FRÜHBECK. Nacido en Burgos, nombre de ciudad que incorpora a su apellido para significar la condición española del artista, Frühbeck, después de realizar con gran brillantez todos sus estudios, habrá de ampliarlos para la dirección de orquesta en el Conservatorio de Munich, en donde recibe los más altos galardones. A los dieciocho años, con dispensa de edad, conquista la plaza de músico mayor, número uno de su escalafón. Al margen de otras misiones profesionales—concertino, maestro concertador en compañías líricas ligeras—, Frühbeck adquiere la práctica directorial con su banda militar. Es Santander la ciudad en donde discurre esta etapa de su vida; la que después ha de consagrarle en su Festival cuando, en 1959, se pone por vez primera al frente de unos instrumentistas madrileños, prácticamente de un extenso bloque de profesores de la Orquesta Nacional, que forman en la de Cámara.

Antes, Frühbeck es invitado por la Orquesta Municipal de Bilbao y dirige unos años, desde entonces a 1962, el conjunto. Ya son muy claras las condiciones que acredita: en los ensayos y los conciertos; en la preparación de las obras, que lleva sabidas muy de memoria, y en el momento de realizarlas ante el público.

La salida santanderina a la que nos referimos puede ser decisiva. Como consecuencia del gran éxito, Frühbeck es invitado a dirigir en Madrid. Lo hace por dos veces en ese mismo curso, y no faltan las voces que auguran el porvenir triunfal. Personalmente, el crítico anticipa la creencia de que en él está el futuro sustituto de Ataúlfo Argenta. Porque la Nacional sigue huérfana de dirección titular desde la muerte del maestro castreño. Pasará, con todo, algún tiempo. Frühbeck es muy joven, y lo que sí se hace es confiarle una serie de conciertos, incluso alguno en "tournée" por el extranjero, siempre con el éxito más firme. Todo aconseja la designación, que se produce en el otoño de 1962.

Desde entonces, Frühbeck amplía de forma impresionante su radio de acción. No es sólo el director de la Orquesta Nacional, con gran campo frente a sí, en las series madrileñas, las salidas a los festivales y las visitas al extranjero, sino la batuta invitada por Europa y América, de forma tan constante, que no hay compás de espera en su trabajo. Frühbeck graba multitud de discos, incluso en

dos casas famosas que disputan, y acaban por aceptar el reparto, su concurso. Los crea del repertorio sinfónico más variado y del español, en continuidad de aquellas inolvidables grabaciones de su antecesor, Ataúlfo Argenta. Se hace nombre inseparable de las carteleras filarmónicas londinenses, con especialísimo contacto y labor al mando de la orquesta y el coro de la New Philharmonia, y más tarde impone idénticas estimaciones en América, hasta el punto de que cabe afirmar que un director español con menos de cuarenta años lo es asiduo de las mejores formaciones de aquel continente: las sinfónicas de Filadelfia, Nueva York, Cleveland, Chicago, Boston, Los Angeles... En fin, el marchamo, quizás, de mayor legitimidad lo recibe del hecho de que la Filarmónica de Berlín, año tras año y para sus conciertos de serie, lo cuente entre sus invitados.

Frühbeck es un director muy distinto a los anteriores y en especial a los dos más representativos cuya labor continúa: Toldrá y Argenta. No tiene la efusividad, el lirismo humanísimo de aquél; ni la pasión, el drama de éste. Es, sin embargo, un director preciso, infalible, diríamos, en el que las dotes de mando, la claridad, la eficacia de su batuta son las bazas fundamentales para un éxito que se produce, sobre todo, en los amplios paisajes sinfónico-vocales, en las obras que reclaman grandes contingentes y en las que esa autoridad del rector puede ser más esencial. Frühbeck, el titular de la Nacional, es hoy figura con peso en el mundo de la dirección orquestal sin fronteras.

\* \* \*

Imposible continuar con este detalle por razones comprensibles de espacio. Recordemos ahora nombres de directores titulares de conjuntos oficiales fijos. En primer término, los de ANTONIO ROS MARBÁ, GARCÍA ASENSIO y ODÓN ALONSO.

Ros Marbá, estudiante de dirección en cursos extranjeros de relieve, en especial de la mano de Celibidache, es barcelonés. Músico muy formado y sensible, ganó brillantemente el primero de los puestos establecidos para maestros españoles por la Sinfónica de la RTVE. Dirigió a la orquesta un plazo no largo. En la actualidad es el titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona. En ella deja Ros Marbá la impronta de una calidad artística de primer orden; un temperamento muy lírico, heredado de su maestro, Eduardo Toldrá; una musicalidad cierta y una forma eficaz de dirigir, que se plasma en versiones de responsabilidad y le granjea lo más difícil: ser profeta en la patria chica. Diríamos que Ros Marbá es uno de los directores más artistas de su generación.

También de gran juventud, Enrique García Asensio, hijo y hermano de prestigiosos violinistas, actuó unos años al frente de orquestas estudiantiles, amplió los muchos estudios realizados en Madrid —él mismo violinista originalmente— con los profesados en Munich, y al regreso conquistó por oposición una de las plazas de titular en la Orquesta Sinfónica de la RTVE. García Asensio, actual catedrático, también por oposición, del Conservatorio madrileño en la parcela directorial, que asimismo cultiva en cursos por él gobernados —así los de Santo Domingo—, es un maestro de técnica firme, concepto muy claro y un criterio ecléctico, que le permite un repertorio muy amplio, desde los pentagramas clásicos a los de talante más contemporáneo. En su haber habría de consignarse el triunfo en cursos de dirección, alguno de tanta importancia como el que le abrió las puertas de maestro adjunto en la Sinfónica Nacional de Washington.

Odón Alonso, algo mayor de edad y con carrera que se abre también con anterioridad a la de García Asensio, vino a reemplazar en la Orquesta Sinfónica de la RTVE al maestro Ros Marbá cuando éste presentó su dimisión. Antes, pianista de origen preocupado siempre por los afanes directoriales, había dirigido en distintas oportunidades y centros, desde los de tierras americanas a los varios conciertos ofrecidos por la Orquesta Nacional. Su primera importante titularidad la obtiene al ser designado director de la Orquesta Filarmónica de Madrid, puesto que abandona cuando se hace cargo de la RTVE. En Odón Alonso, buceador inquieto y sensible de nuevos repertorios—en novedad que muchas veces se alcanza con las músicas pretéritas—, lo más característico es la calidad que acusa en la visión de las obras y su atención a las sonoridades. Varios años director de coros, de los de Radio Nacional, quizás hayan sido las actuaciones con ellos de colaboradores las que le han valido un éxito mayor.

Si Odón fue director de la Filarmónica, el maestro VICENTE SPITERI, según ya se indicó, lo fue, lo es, de la Orquesta Sinfónica, la "Orquesta Arbós", con la que supo lograr muy brillantes triunfos en programas que alcanzaron la popularidad. La suya tuvo un momento de especialísimo relieve en los últimos años cincuenta y los comienzos de la década sucesiva. Instrumentista de clase, afanoso de ampliar conocimientos directoriales en cursos realizados con la mayor eficiencia, Spiteri es un poco víctima de la falta de una orquesta fija y ampliamente subvencionada. Su esfuerzo ahora se rinde, brillante, en misiones de dirección de conjuntos en el Conservatorio madrileño, sin perjuicio de alcanzar muy estimables recepciones en

las distintas salidas públicas que realiza, sea con la Nacional o con su propia Orquesta.

PEDRO PIRFANO, director un tiempo en Pamplona, cuyo Orfeón llevó a muy triunfales jornadas, surgió también, como Frühbeck, a la vida profesional a través de su condición de músico mayor del Ejército; fue unos años buen timonel de la Orquesta Municipal de Valencia. Lo es ahora de la Sinfónica de Bilbao. Sus programas son buen espejo para conocer la inquietud artística de un músico preparado, serio, solvente, que alcanzó éxitos no sólo nacionales y ha demostrado siempre su formación. Es el mejor, antes que el más, un lema querido por Pirfano, que acusa hasta en el gesto, muy ponderado. Ha sido invitado más de una vez por los conjuntos madrileños.

LUIS ANTONIO GARCÍA NAVARRO es hoy el sucesor de Pirfano en la Orquesta Municipal de Valencia, y si todas las noticias sobre sus estudios internacionales, su palmarés en Viena, sus salidas a distintos podios, hablan de la calidad del artista, la mejor ejecutoria de este director jovencísimo podría encontrarse en los resultados que obtiene del conjunto valenciano, al que ha sabido dar nueva y brillante vida.

Por fin, JOSÉ MARÍA FRANCO GIL, hijo de director, de músico y heredero del buen quehacer paterno, es el actual director de la Orquesta de Cámara de Madrid, en etapas de corta actividad por culpa de problemas económicos y con una vocación que le llevó a dejar su original condición de ingeniero para dedicarse de lleno a la música de sus amores. Luce siempre un tono de seriedad y profesionalismo que da orden incluso al difícil mundo, por él muy cultivado, de las sesiones de música de vanguardia y contemporánea.

\* \* \*

Citemos ahora a dos directores cuyas carreras se despliegan fuera de España. Dos jóvenes maestros de muy brillante palmarés. El de JESÚS LÓPEZ COBOS, que inició sus trabajos al frente de grupos corales de cámara y orquestas juveniles del S. E. U., se desarrolló primero como estudiante de dirección, muy calificado, en Viena. Hoy, López Cobos, del que nos llegan constantes noticias, es ya un director calificado en el doble campo de la dirección sinfónica y la teatral, sobre todo en este último. Designado como uno de los maestros fijos en la Fenice de Venecia, titular ahora en la Opera de Berlín, López Cobos puede señalarse como gran figura del presente, cuando sus treinta y un años tan brillante porvenir auguran. Destaquemos su triunfo en el Festival de Salzburgo 1972 al frente de la Filarmónica de Viena y las constantes llamadas que del orbe lírico—de San Francisco a Palermo—recibe.

THEO ALCÁNTARA, conquense, alumno del Conservatorio madrileño, es el otro ejemplo de artista español con más predicamento allende que aquende fronteras, y esto por las muy contadas salidas que en España misma realiza. Titular de orquestas americanas, en realización de muchas giras de conciertos con ellas, también, como López Cobos, ha sabido hacer compatible el sinfonismo y el teatro lírico, parcela en la que ha obtenido muy considerables triunfos.

Añadamos el nombre de JAIME BODMER, catalán de origen suizo, que en la mayor parte de su vida, y salvo unos años con la Filarmónica barcelonesa, ha trabajado lejos de España y lo ha hecho con general beneplácito.

Llegados a este momento, ni aun con la brevedad empleada puede continuarse el camino, pero se hace preciso acoplar algunos nombres.

Entre los veteranos, activos antaño, desaparecidos muchos de ellos, podrían recordarse las prestaciones de ARTURO SACO DEL VALLE y de JOSÉ LASSALLE, en Madrid—recuérdese que ya se habló de su sobrino CÉSAR—, lo mismo que las de CONRADO DEL CAMPO, JOSÉ MARÍA FRANCO, CALÉS, etc. En Barcelona, los maestros ARDEVOL, PUJOL, ENRIQUE CASALS, hermano del gran violoncellista, violinista él mismo; LUIS y LUIS MARÍA MILLET, en distintas épocas y siempre al servicio sinfónico de su orfeón. En Valencia, MANUEL IZQUIERDO, titular de la Sinfónica; lo mismo que RAMÓN USANDIZAGA, de la Orquesta Donostiarra; que MUÑIZ TOCA, de la de Cámara de Asturias, continuada ésta por SANTIMOTEO; que BRUNO MUÑOZ, en orquesta y banda de Bilbao; que GABRIEL RODÓ, ya fallecido, unos años en Las Palmas, puesto continuado después por distintos maestros hasta llegar a MARCIAL GOLS...; que en la Clásica de Valencia trabajó mucho RAMÓN CORELL y que en la ciudad levantina han realizado calificados esfuerzos FERRIZ, DANIEL DE NUEDA; lo mismo que BELLO PORTU, por el Norte, y ahora, heredero de SANTIAGO SABINA, ARMANDO ALFONSO, en Tenerife...; que JOSÉ LUIS DELÁS, sin perjuicio de su actividad de compositor, cultiva en Colonia la dirección...

Si retornamos a Madrid, se impone un recuerdo muy particular para FEDERICO SENÉN, que al frente de los "Solistas", patrocinados por los "Íntimos de la Música", el noble empeño de Jiménez Díaz, había cubierto un ciclo de revisiones clásicas muy interesantes, con especialidad en el barroco musical. También lo merece, aunque hoy se vea apartado de la dirección, el murciano—una cita para SALAS, algún tiempo director en esta ciudad—BENITO LAURET, violinista en la Nacional, más tarde ilusionado con la batuta, en la que desplegó paisajes teatrales líricos, sinfónicos y de continuidad con los "Solistas" citados, a la muerte de Senén... Y JULIÁN GARCÍA DE LA VEGA, insobornable en

sus entusiasmos directoriales, titular de la Orquesta Juan Crisóstomo Arriaga, como CRISTÓBAL HALFFTER lo es de la Manuel de Falla. (Recuérdese la etapa directorial de su tío ERNESTO, con la Orquesta Bética.) Cristóbal, compositor ciento por ciento, hace compatible esta básica actividad y la de maestro, ya para el servicio de sus propias obras, ya como intérprete del repertorio. Dirige buen número de veces en España y el extranjero.

Incorporemos una referencia más: la de ISIDORO GARCÍA POLO, que, aparte dirigir a la Banda de la Policía Armada y a grupos de cuerda de las Juventudes Musicales, trabaja, con García Asensio, en la cátedra de Dirección del Conservatorio, con ejemplar dedicación y competencia.

Tres citas, para concluir: las de JUAN GUINJOAN, titular de conjuntos contemporáneos en Barcelona; ARTURO TAMAYO, que con las Juventudes Musicales Madrileñas dirige el Grupo Koan y estudia, muy joven y prometedor, dirección de orquesta, y MANUEL GALDUFF, también juvenil y con amplias dotes, destacado por Markevitch en su curso de dirección de orquesta.

Y podríamos referirnos a ALBERTO BLANCAFORT; pero, inmediatas las consideraciones en torno a los conjuntos corales, dejemos para entonces la mención apostillada.

Queda un aspecto por señalar, antes de abandonar el campo de la dirección, y es el que atañe a los maestros que se vincularon de manera especial a la actividad lírica.

JOSÉ SABATER, sin duda, es el de más relevante personalidad. Aparte haber dirigido conciertos y dedicarse muy ampliamente a la pedagogía, al repaso lírico de cantantes; aparte las muchas salidas en excursiones artísticas múltiples, lo que da brillo especial a esta figura es su enorme labor de tantos y tantos años como maestro titular en el Liceo barcelonés, en donde puede afirmarse que dirigió todo el repertorio, y lo hizo siempre con una solvencia, una seguridad y documentación, aparte un fervor, ejemplares. A la historia del Liceo puede ligarse también la figura de otro director, ANTONIO CAPDEVILA, y en el presente, como preparador y como instrumentista sobresaliente del conjunto, en el que es primer violoncello, ERNESTO XANCÓ. En los últimos años de su vida, también dirigió mucha ópera JOSÉ LUIS LLORET.

Nuestro género lírico ha tenido puntales muy firmes en el foso. Los nombres de JUAN ANTONIO MARTÍNEZ, de FRANCISCO PALOS, ACEVEDO, ESTELA SABINA, VELA, ESTEVARENA, MORENO PAVÓN, ALVAREZ CANTOS, pueden ligarse por el aficionado a brillantes recuerdos de efemérides líricas, de estrenos sonados en el campo de la zarzuela y el



género chico. Ahora continúan sus sendas MORENO BUENDÍA, la última y notable conquista; EUGENIO M. MARCO, JORGE RUBIO, TORRES...

Y ahora sí que nos aguarda el paisaje coral.

## GRUPOS CORALES Y DE DANZA. FOLKLORE

Si en los últimos años han nacido algunas agrupaciones corales de carácter profesional, de las que se hablará con el aplauso que merecen, la característica permanente—anterior, coincidente ahora—del paisaje vocal no individualizado es en España de un total, completo, generoso, admirable “amateurismo”. En raros campos se responde así, con desprendimiento nacido por impulsos de una afición que se lleva en la sangre, se transmite y confiere la condición casi familiar al bloque de quienes se apiñan en torno a una enseña, un historial, un nombre glorioso, uno entrañable. España siempre ha sido país en el que se canta. La misma riqueza de su cantera popular pudo ser incentivo previo, pronto reemplazado, al menos compatible, con otros más ligados al mundo peculiar de la música culta. Dos regiones—Cataluña, Vasconia—son aquellas que más acusan este fervor coral. Y con la mención de sus dos entidades más representativas nos adentramos en el presente apartado, que no podíamos omitir so pena de grave pecado, de culpable injusticia.

\* \* \*

Acaba de cumplir setenta y cinco años el Orfeón Donostiarra. Setenta y cinco gloriosos años que en los últimos lustros acusan no sólo un gran incremento de actuaciones, sino un rigor y ambición de arte cada vez más palpables. La simiente sembrada por LUSHU, en oportunidad de unas fiestas de Mondragón, dio pronto inmediatos resultados. Convertidos los veinte cantores de aquella ocasión en coro mixto, premios, galardones, triunfales salidas, por España y al exterior, crearon una atmósfera que ya no podía desvanecerse. El Orfeón Donostiarra comenzó a ser muy tenido en cuenta por la disciplina del conjunto y por la brillantez de sus voces, algunas, las masculinas, las de mayor poder y redondez de timbre entre las de todo el país. Bajo la guía de SECUNDINO ESNAOLA, tan amorosa como sabia, se llegó al momento en que a su muerte, quien había sido corista, colaborador, brazo derecho, se convierte en el maestro del Orfeón: JUAN GOROSTIDI, que fue su alma hasta el fallecimiento en 1968. Su alma: Gorostidi no fue sólo el director, el maestro, sino el secretario, el mecanógrafo, el “cabo de varas” en los ensayos que otros realizaban, el cronista pintoresco, “sui generis” y eficacísimo, el organizador e

impulsor de nuevas rutas. En sus principios destacó siempre uno, defendido y cultivado con ejemplar ardor: la conveniencia de que su coro fuese dirigido por las grandes batutas invitadas. Gorostidi no supo lo que eran celos, entre otras cosas, reconozcámoslo, porque en los éxitos, en las apoteosis, fue llamado siempre, para fundirse en el abrazo con aquellos que habían gobernado su nave. Cada vez más raras las actuaciones "a capella", cada vez más las sinfónico-vocales, el Orfeón Donostiarra, que a la belleza inicial de las voces unió la disciplina, el empaste, la cohesión y ductilidad fruto del trabajo firme, se convirtió, durante muchos años, hasta los presentes, en el auténtico grupo coral de la Orquesta Nacional de España, el preferido, el reclamado con mayor asiduidad y el predilecto, asimismo, de sus directores.

Casi en los comienzos de su carrera en el "podium", allá por 1946, fue hasta San Sebastián Ataúlfo Argenta para preparar el *Requiem* de Verdi, que habría de conducir, días más tarde, el insigne Franz von Hoesslin, del que había recibido las consignas para esa tarea previa. Lo recibió Gorostidi con los brazos abiertos. Pocos años más tarde, las actuaciones, ya como director primerísimo y responsable, menudearon. En 1953, en la Plaza Porticada santanderina, se inscribió para siempre la inolvidable *Novena sinfonía*, coronación de un ciclo impar. Antes, después, fueron muchas las colaboraciones, en cabeza la parisiense con la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, Pilar Lorengar y King Borg, en el *Requiem alemán*, de Brahms. A la muerte de Argenta, le hereda en fidelidades, entusiasmos y brillantes efemérides Rafael Frühbeck. Se establece, entre otras, la costumbre de *La Pasión según San Mateo*, en edición anual y esperada con vivo entusiasmo; viaja el Orfeón a Lucerna, en cuyas "Semanas", siempre con la guía de Frühbeck y con la Orquesta suiza del Festival, consigue un ruidoso triunfo, ampliado con el concierto "a capella" que el mismo Gorostidi conduce. Habrá de ser el propio Frühbeck quien dirija en Santander el concierto en memoria de Argenta, diez años después de su fallecimiento, y de Gorostidi, que ha muerto días antes, en el verano de 1968. Desde entonces, la antorcha se recoge, en la organización, por JUANA MARI GOROSTIDI, la hija del maestro, y en la dirección musical, por ANTONIO AYESTARÁN, que sigue el camino emprendido por sus antecesores. Su labor preparatoria es magnífica. Ya en el momento en que se imprime el libro, acaba de producirse el triunfo mayor, con signos de apoteosis, en toda la historia del Donostiarra: sus actuaciones berlinesas en los conciertos de la admirable Filarmónica de Karajan, de nuevo a las órdenes de Frühbeck.

“Yo, que soy el único que sabe la verdad, afirmo que el Orfeoó Catalá sólo tiene un fundador: LUIS MILLET”. Lo dice Amadeo Vives. El espíritu justiciero del gran compositor, apartado muy pronto de los empeños corales y organizadores a impulsos de su dedicación lírica, prefiere lo inexacto de la manifestación antes que toda equivalencia en el recuerdo, que pudiese resultar falsa. Porque la verdad es que, desde el principio al fin, el Orfeoó tiene un alma, que no es sino la de Luis Millet, su cofundador, con Vives, su primer director, que había de gobernarlo hasta su muerte, ya en 1941, para ser heredado por quien era subdirector de la entidad, el maestro PUJOL, un corto plazo, hasta que, fallecido él mismo, pasan las riendas a LUIS MARÍA MILLET, heredero, con el apellido, de los impulsos, anhelos y espíritu devoto de entrega del padre.

Desde 1892, cuando se dio, con muchos nervios y no pocas preocupaciones, el primer concierto, el Orfeoó ha sido en buena parte el centro de la vida musical barcelonesa, también por lo que tiene de aglutinante su casa del “Palau de la Música” y por lo que su ejemplo supuso para la formación de orfeones y masas corales, tan abundosas en la región.

Millet fue desde el comienzo el verdadero apóstol del empeño. Alto, vibrante, amplio el gesto como grande era el corazón, todos cuantos lo recuerdan hablan de su impulso contagioso, de su admirable capacidad de comunicación, de su musicalidad exquisita. Hijo predilecto de Masnou, figura que adoraban sus “cantaires”, al principio se cultivaba el repertorio coral, con muy especial dedicación a la música popular regional, en arreglos, esto sí, hechos con celo y rigor grandes. Muchas obras, después, fueron escritas por y para el Orfeoó. Pero ahí no podía quedar limitada la meta, y comenzaron a frecuentarse las grandes obras sinfónico-vocales. De memorables pueden calificarse las interpretaciones de *La Pasión según San Mateo*, con grandes solistas, con Toldrá con su violín humanísimo de concertino. Fueron después, a lo largo de una travesía de tantos años, muchos los títulos incorporados. Siempre, casi es obvio afirmarlo, preparados con una seriedad para la que no hubo jamás sacrificios que no pareciesen admisibles. Con Millet, con Pujol, con Luis María Millet, los trabajos se realizaron siempre de manera morosa, en semanas, meses, larguísimos plazos de ensayo. Más que por la calidad de las voces, muy considerable en momentos y cuerdas, lo que siempre impresionó en este grupo nutridísimo—la formación coral más amplia de España—fue la disciplina, la calidad de matización, plano y empaste, fruto de esa labor callada y rigurosa de los ensayos.

Labor que se exhibe anualmente en los conciertos del “Palau”; que

se ha llevado muchas veces a distintos puntos de España—memorables siempre las visitas madrileñas—y del extranjero: a Londres, a París, a Roma...

Justo por ese afán depurado y laborioso, puede ser que las consignas que rigen siempre la actividad del Orfeo apenas den paso a batutas invitadas. Si un día los cantores se ponen a las órdenes de Pau Casals para rezar en Toulouse *El pessebre*, guiados por la férrea voluntad del autor; si lo interpretan en el centro de España—en Toledo, en Madrid—y aceptan el mando vibrante de Rafael Frühbeck, los hechos no son sino ejemplos de lo excepcional. Por regla general, las obras—de Mozart o Beethoven, Verdi o Poulenc—se estudian, se ensayan, se dirigen por el propio maestro titular del coro, y Luis María Millet sigue aferrado a esta costumbre, como lo está siempre al servicio devoto de lo que constituye para él un legado que dicta las normas y la dedicación de una vida. Por eso reclama la prestación de una orquesta de circunstancias, la ensaya, la acopla a su coro y no abandona en el encuentro decisivo con el público a sus huestes.

\* \* \*

Otras entidades capitales en el campo coral habrán de registrarse ya con un ritmo forzosamente más vivo y con más breve referencia.

La Sociedad Coral de Bilbao, con muchos momentos de vida precaria por dificultades económicas y directoriales, tuvo etapas brillantísimas, como aquellas en las que servía fiel a las indicaciones de JESÚS GURIDI. Muchas veces los propios directores de la Orquesta bilbaína—las anteriores a la Municipal, ésta, la Sinfónica—se han puesto al frente del conjunto, y los conciertos sacros dirigidos por JESÚS ARÁMBARRI tuvieron ancho relieve y calidad indiscutible. Se alcanzó, asimismo, por FRÜHBECK, por CORDERO CASTAÑOS, de muy dinámico impulso... Viajes muy distintos, como los realizados otrora con motivo de la Semana Santa vallisoletana, dejaron muy alto el pabellón de una entidad—ahora dirigida por URBANO RUIZ—que, por lo que supone en la vida bilbaína, debe salvar todos los problemas y afirmarse con la fuerza que su historial determina.

Brillantísimo el del Orfeón Pamplonés, desde las épocas largas en las que fue dirigido por don REMIGIO MÚGICA hasta las actuales, muy calificadas, asimismo, de CARMELO LLORENTE, pasando por los años de don MARTÍN LIPÚZCOA, de PEDRO PIRFANO... El Orfeón de Pamplona, con magnífica materia prima en las voces y la mejor tradición, es otro de los más bellos exponentes de la calidad coral de España, cuyos orfeones aficionados pueden competir y en muchos aspectos aventajar a los grupos extranjeros de campanillas, con vidas fáciles y eco-

nomías resueltas. También aquí habrían de repetirse los rosarios de alabanzas y las citas de viajes repetidos, ya en la época de Arbós, como colaboradores de la Sinfónica, hasta los últimos reclamados por la Orquesta Nacional y Frühbeck para Madrid, Granada y Sevilla.

De unas admirables voces, el Orfeón Vergarés, que alimentó hasta sólo hace unos meses el celo increíble del director y alma de este conjunto, el doctor ROMÁN OYARZÁBAL, por la continuidad de cuya obra se trabaja con entusiasmo por todos. Conciertos en la propia villa, salidas en que una ciudad de pocos habitantes pasa la espléndida tarjeta artística de visita a los madrileños y triunfa, tienen base anual en el excelente concierto sacro que se celebra en el Cristo de Vergara, con la Orquesta bilbaína y batutas invitadas prestigiosas. En la actualidad lo dirige el maestro GONZÁLEZ BASTIDA.

\* \* \*

Ya se ha dicho que el país vasco es pródigo en formaciones corales de todo tipo. Sin afán alguno exhaustivo, recordemos algunas, como punto de partida para el recorrido, también de forzosa rapidez, a lo largo y lo ancho de España.

Si en lo que atañe a las formaciones grandes, la más representativa de San Sebastián es el Orfeón Donostiarra; si no faltan otros grupos nutridos—en cabeza el Coro Donosti, que dirige JUAN URTEAGA—y proliferan los orfeones populares en las sociedades gastronómicas, hay dos entidades que reclaman la especialísima referencia: es la una el Coro Maitea, de voces blancas, que tuvo en los años inmediatos a nuestra posguerra su etapa más brillante, dirigido por quien lo fundó, ella misma profesora de buena parte de las que integraban la formación, MARÍA TERESA HERNÁNDEZ, hoy de edad muy avanzada. La calidad vocal del conjunto puede considerarse extraordinaria. Lo es, por contrapartida, la masculina en el Coro Easo, de voces viriles, que dirige el maestro BASTIDA, director de la Banda de Irún, como su hermano lo es de la de Vergara y el Orfeón que ya citamos. En el repertorio, la gama es muy extensa, desde las páginas arrancadas del folklore vasco a partituras de tanto empeño como el *strawinskiano Oedipus Rex*.

La mención de estas formaciones pequeñas hace descender hasta Pamplona, para saludar la varias veces galardonada y con gran predicamento internacional Agrupación Coral de Cámara, que dirige el maestro LUIS MORONDO. La característica mayor del conjunto es la suma sensibilidad para el matiz y el gran empaste y recogimiento sonoro que se obtiene.

Una Escolanía y la Coral Leidor, en Tolosa, en donde celebran certámenes corales de relieve; la de tiples de Vitoria, de tanta calidad; la donostiarra de los padres Sacramentinos—en Madrid, la de Nuestra Señora del Recuerdo—; el Coro Ametza, en Irún; el Orfeón Cántabro, que en los años de SÁENZ DE ADANA tuvo calidad muy alta y en el presente labora con entusiasmo y brillantez, nos llevan hasta Asturias, para recordar a la Polifónica gijonesa y a un coro de voces viriles que ha cumplido con brillantez sus veinticinco años de vida y que ha conquistado laureles en varios concursos: el Coro Santiaguín, de Sama de Langreo.

En Galicia, por lo que atañe al cultivo del repertorio más exigente, con una calidad global y de estilo muy superior a la de las voces, aparece la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, hoy en manos del maestro BERTOMEU, que tuvo en BLANCO PORTO e IGLESIAS VILARELLE admirables rectores por el camino del culto a las músicas pretéritas, desde las *Cantigas* de Martín Códax y las de Alfonso X el Sabio. Otra entidad, floreciente en especial durante los años de RODRIGO A. DE SANTIAGO, es la Coral Polifónica “El Eco”, en la que es lo más meritorio su eclecticismo, que le permite cultivar el concierto, servir la música popular y atender a misiones líricas en las temporadas y festivales de ópera, que tienen valedora magnífica en ella. En la del Campoamor ovetense alcanzó, años atrás, triunfos muy ruidosos. En Orense hubo una Polifónica, dirigida por JAUN SARÁS, que tuvo corta vida y largo, justísimo recuerdo. La Coral de Ruada, el Coro de Cantigas da Terra, pueden representar las formaciones más “enxebres” que cumplen con la máxima dignidad sus fines.

Muchos años fue relevante la Coral de Zamora y lució una salmantina. La vallisoletana lucha, con abnegación y resultados, por salir de las mil dificultades que acechan—¡siempre el problema económico!—, dirigida por CARLOS BARRASA. Un orfeón cacereño, distintos grupos en Córdoba, Sevilla y Málaga representan al Sur, con el mérito acrecido en regiones de cantos individualizados. Coros tinerfeños colaboran con la Orquesta y animan las sesiones de ópera en Santa Cruz.

En Madrid, RAFAEL BENEDITO fue el norte y guía, siempre abnegado, solícito y entusiasta, de la Masa Coral, que hubo de sucumbir y no por su culpa. Nacieron los Cantores de Madrid, grupo “amateur” en las misiones de concierto desplegadas con suma competencia por la sensibilidad de su maestro, JOSÉ PERERA—muchos años colaborador en los triunfales de Argenta—, y de signo profesional en las grabaciones discográficas y cinematográficas. La existencia de grupos profesionales limita hoy la actividad, pero maestro y conjunto bien me-

recen especialísima cita de honor. Recuérdese el buen trabajo de la Coral Universitaria Santo Tomás de Aquino, que hoy dirige el padre IGNACIO PRIETO.

Radio Nacional tuvo primero un coro "a capella", que fue paulatinamente ampliándose. Comenzó dirigiéndolo ROBERTO PLA, que cedió el puesto a ODÓN ALONSO, y éste a ALBERTO BLANCAFORT: un trío de maestros de relieve.

Es Blancafort el titular del Coro de la RTVE, nacido años después que su Orquesta, como complemento de la misma, colaborador brillante en muchas jornadas sinfónico-corales y también apto, como a veces lo ha demostrado, para actuar "a capella". Poco más de ochenta voces, un trabajo serio, diario, en régimen profesional, sometidos a la disciplina que los sueldos permiten a sus componentes, se efectúa con la guía de Blancafort. Este, que ha realizado amplios estudios directoriales de orquesta, que conduce conciertos sinfónicos, en especial los "para la juventud", de la Sección Femenina, es maestro que acredita bien su formación al frente del Coro y son ya, en pocos años, muchas las efemérides triunfales en las que este conjunto ha sido aclamado por el público. Justamente, porque son buenas las voces y mucho el empaste.

Si nos trasladamos más al Este, en su zona sur hay dos entidades muy distintas y meritorias: el Orfeón Fernández Caballero, de Murcia, conjunto nutrido, muchos años dirigido por MASSOTTI, que cultiva repertorios muy amplios, desde los servicios líricos a los de más pura polifonía, y la coral Tomás Luis de Victoria, de la empresa Bazán, en Cartagena, que tuvo momentos de raro esplendor a las órdenes de un especialista, como forjado en las enseñanzas de la Polifónica pontevedresa, AGUSTÍN ISORNA.

En Valencia se afirma cada vez más y más el Orfeón Universitario, que dirige EDUARDO CIFRÉ, y realiza prestaciones como las últimas con repertorio strawinskiano en las "Semanas" de Cuenca.

Tuvo años de mucho esplendor la "Capella Clásica", de Mallorca, una muy ambiciosa creación del padre Juan María Thomas, que cultivaba un repertorio de clara dificultad polifónico-armónica, en un deseo de altura logrado en las versiones. Cerca, en Manacor, su "Capella" celebra con alegría los setenta y cinco años de vida de este conjunto de ochenta voces, dirigido por RAFAEL NADAL.

Si volvemos a Cataluña, las menciones han de extenderse a la excelente Escolanía de Montserrat, que dirige IRENEU SEGARRA; a grupos, siempre herederos de los Coros Clavé, hermanos menores del Orfeo: los Orfeones Graçenc, de Sans, Manresa, Lleideta... A su lado, tres entidades más recientes, de formaciones más limitadas y propósitos

de un rigor artístico muy grande, que en distintas oportunidades han prestado magnífica colaboración, fundidas, a empeños sinfónico-corales. Entre otras, sirva el ejemplo bien ilustre, aquella en la que se ofreció, por Toldrá y su Orquesta Municipal, el estreno de *Atlántida*, en el Liceo. Nos referimos a la "Capella Clásica" del "FAD", que dirige ENRIQUE RIBÓ; al "Chor Madrigal", a las órdenes de MARCIAL CABERO, y la "Coral Sant Jordi", a las de ORIOL MARTORELL. Músicos todos ellos sensibles, inquietos, que, solos o en conjunto, prestan a Cataluña un servicio muy meritorio.

En Barcelona, claro es, hay otro conjunto coral, éste ligado a misiones de teatro cantado: el Coro del Liceo, que dirige el maestro BOTTINO y que realiza un trabajo infatigable en la preparación de un repertorio tan vasto y variado como el que integra el programa de cada temporada.

Hay en España otro muy brillante coro de ópera, de signo semi-profesional; de un "amateurismo" levemente protegido, diríamos mejor: el de la ABAO (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera), dirigido por el maestro LARRINAGA con pleno acierto y que cuenta en sus filas con voces magníficas de calidad, que la prestan, grande, al conjunto.

Y la cita de los corales se cierra con el más reciente, también uno de los más brillantes: el flamante Coro de la Escuela Superior de Canto, que dirige LOLA RODRÍGUEZ ARAGÓN—asistida en lo polifónico por ROBERTO PLA y en lo teatral por CARRIÓN—y que integran ciento cincuenta voces. Formación profesional que está llamada a ser, para la Orquesta Nacional, lo que el Coro de la RTVE para la suya, sin perjuicio siempre de la atención que, por justicia, conveniencia y gratitud, se debe a las entidades provinciales, en cabeza al Orfeón Donostiarra. Coro por completo profesional, de voces seleccionadas, que ensayan a diario. Cantera de la "Escuela" y, a la vez, forma de apoyo material a los alumnos de canto, sin medios, con altas metas, que gracias a ello podrán forjarse ya libres de problemas materiales. Voces magníficas, empastadas y sensibles, dieron ya testimonio de su calidad, cuando se escribe, en misiones de tanta responsabilidad como el servicio de la *Segunda sinfonía*, de Mahler; de la *Novena*, de Beethoven; del *Mesías*, de Haendel. Con sólo meses de vida, es ya mucho más que una esperanza: es una brillante realidad. Cuando se corrijen las pruebas de este libro, nos llega la noticia del nuevo título, concedido en premio a sus méritos: Coro Nacional de España.



Sumamos, por razones de brevedad, las referencias sobre grupos de danza y bailarines de España, a estas que se ocuparon de sus grupos corales.

También aquí se impone el resumen. Hablemos, en primer término, de los “grandes” de antaño.

Un nombre capital, para presidir la relación: el de ANTONIA MERCÉ, la Argentina. Fue una bailarina excepcional, una artista con nervio, raza, precisión y musicalidad tales, que se incorpora con fuerza real a la relación privilegiada de altísimos representantes de la danza sin distinguos de estilos ni países. En las etapas anteriores a nuestra guerra—bien lo recuerdan los viejos aficionados—encabezó un reparto sensacional de *El amor brujo*, en el Teatro Español, en sesiones dirigidas por Arbós, con la Sinfónica, la “mezzo” Conchita Velázquez, el pianista Luis Galve. Su recuerdo puede servir para las citas de algunos otros elementos que intervinieron y que, con Antonia Mercé, figuran muy en cabeza del escalafón de todos los tiempos.

Así, PASTORA IMPERIO. Su raza de “bailaora”, su temple y personalidad, su gracia, la majestad de su cuerpo, la inspiración de sus brazos, de sus manos, son algo que no puede tener parangón, de lo que ella misma, separada por completo de la actividad, muy avanzada ya la edad, tiene el secreto.

VICENTE ESCUDERO—el cuarto papel lo desplegó MIGUEL DE MOLINA, con agudísimo estilo—fue el “bailaor” serio, auténtico, fiel a sus “decálogos”, luchador infatigable contra el amaneramiento, la afectación, dueño de una técnica más sólida que fulgurante, más castellana—como nacido en Valladolid—que andaluza.

Por también desaparecidas, por la escuela que sembraron eficacísimas, habría de citarse aquí a ENCARNACIÓN LÓPEZ, la Argentinita, arranque de una dinastía que tiene continuidad brillantísima en su hermana PILAR y en CARMEN AMAYA, la gitana que exaltó la fiebre de su danza y al frente de su *ballet*, como Encarnación con el suyo, recorrió el mundo.

\* \* \*

Esta cita última puede ligarse a la de PILAR LÓPEZ, en el doble aspecto de bailarina, con muy puro estilo español, y de creadora de *ballets* muy personales e inteligentes. Diríamos que también como artifice y fuente en la que han bebido gran número de bailarines, independizados más tarde, y que con ella realizaron actuaciones magistrales. Entre los posibles nombres, quede constancia de los de JOSÉ GRECO, VARGAS, JIMÉNEZ, “EL GÜITO”, ROBERTO IGLESIAS, ELVIRA REAL...

Otro bailarín creador de grupos de danza en su torno, ANTONIO, que hizo su presentación como elemento brillantísimo del espléndido dúo que formaba con ROSARIO, una bailarina de gran fuste y duende y que, separado de su compañera, allá por 1952, creó un *ballet* más amplio, quizá menos depurado que el de Pilar López, pero de grandes realizaciones técnicas, magnífica disciplina y grandes medios. Para centrar la atención en torno a esta formación de altura—en la que se adscribieron, en distintas ocasiones, artistas de la calidad de ROSITA SEGOVIA, CARMEN ROJAS, CARMEN ROLLÁN, PACO RUIZ...—se contaba con la fuerza que, por técnica, temperamento y arrastre de público, posee ANTONIO, demoníaco muchos años en sus facultades, al servicio de la expresión, del desplante, del impulso genial; discutible, a veces, en lo ortodoxo, pero arrebatador.

MARIEMMA, ya como solista, ya rodeada por su *ballet*, ha sido siempre la estampa de la calidad, la fineza, el primor técnico, el bien hacer musical. LAURA DE SANTELMO, ELVIRA DE LUCENA, son otros nombres femeninos que no deben omitirse... MARÍA ROSA ha sido, con su *ballet*, habitual frecuentadora de los “Festivales de España”. CARMITA GARCÍA fue la compañera insuperable de Vicente Escudero, con el que dio lecciones de bien bailar los *boleros*, su especialidad.

Párrafo aparte merece LUCERO TENA, mejicana de origen, nacionalizada española, y, si notable en la danza y el baile, como bailarina y “bailaora”, sencillamente asombrosa en el manejo de los palillos, como consumada concertista.

Tres figuras de la danza han creado también *ballets*, con mayor o menor fortuna y medios más o menos grandes. El coreógrafo vence al bailarín, en el caso de LUISILLO. Todo lo contrario que en los de ANTONIO GADES, de RAFAEL DE CÓRDOVA, ligados a la danza española, a la que sirven con facultades grandes y temperamento: más inspirado, quizá, Gades; con una precisión y planta magníficas su colega.

Una pareja fue muchos años pregonera de la danza española por el mundo: la de JOSÉ LUIS UDAETA y SUSANA AUDEOD.

Equidistante entre la danza española y el *ballet* clásico, AURORA PONS, largo tiempo estrella en el Liceo barcelonés, en donde ahora son figuras AGUSTÍN ROVIRA y las hermanas AGUADÉ, fieles a las consignas coreográficas de JUAN MAGRIÑÁ, que antaño había sido primer bailarín. Dentro de ese mundo del *ballet*, de la realización coreográfica ambiciosa, destaca el esfuerzo madrileño de ANA LÁZARO. Y las excelentes escuelas de VALENTINA KASHUBA, de KAREM TAFT...

Todavía tendrían que citarse muchas aportaciones más. Recuer-

dese, con el ímpetu contagioso de su director VIANA, las del coruñés "Ballet Gallego", las del bilbaíno de OLAETA, las enraizadas en lo popular más bello del catalán "Esbart Verdaguer"...

\* \* \*

Todo lo que tiene de peligroso y dañino para el arte el burdo espectáculo "folklórico", plaga de los escenarios, aunque ya no en su período más virulento, triste apoyo de intentos populacheros, con el amparo exclusivo en la figura de relativas dotes al cantar, al bailar, al decir, pero con fuerza taquillera, lo tiene de bello, de noble, de limpio y meritorio el mensaje popular auténtico, el nacido en el pueblo y reflejo, en danzas, en cantos, de sus costumbres, de sus tradiciones, de sus ideales. A partir de 1939 se ha levantado en pie de arte, por el especialísimo impulso de la Sección Femenina, de Educación y Descanso, toda una auténtica, revolucionaria, conmovedora corriente de exaltación de lo propio. La verdad es que todo estaba por explotar y que ha sido, incluso para los más afines, motivo, más de una vez, de grandes sorpresas y de emociones sin límites esta del descubrimiento de lo rica, lo varia, lo atractiva, lo cambiante y múltiple de contrastes que resulta la cantera popular de España, uno de los países de folklore más vivo y, por contrapartida, uno de aquellos a los que se les cuelgan más invariables "clichés" que en pocas ocasiones se apartan del andalucismo y parecen abrir y cerrar ahí todo el paisaje musical de la nación.

A lo largo de este libro, y en lo que atañe a la parcela compositiva, se ha podido advertir el abandono de los credos nacionalistas por parte de los músicos, en busca de realizaciones más objetivas, o más personales. La era del nacionalismo, dicen muchos, pasó ya. Podríamos aceptarlo, pero en todo caso ceñido al campo de la creación personal de un músico individualizado, que firma y se responsabiliza de su producto. No, en cambio, por lo que atañe al puro, auténtico, intocado mensaje del pueblo mismo, que viene a renovar ambientes enrarecidos y regalarnos con su ternura, su sonrisa, su gracia de la mejor ley.

En lo que a los grupos de la Sección Femenina y de Educación y Descanso respecta, más ambicioso el programa nacional de aquélla, con pruebas y concursos anuales, que seleccionan por zonas, provincias, regiones, para desembocar en las demostraciones a escala nacional y con expansiones de internacionalidad que encendieron las nostalgias soterradas de muchos españoles hoy lejos de su patria. Más ambicioso y en las dos oportunidades con mayor calidad en las danzas que en las formaciones que cultivan el canto, ya que, además, no

podrían éstas, en la mayoría de los casos, alcanzar el nivel de orfeones y masas corales con repertorios en los que se dan muchas armonizaciones felices, correctas—otras, pretenciosas, llevan el castigo en su misma falsedad—, que constituyen exponentes inatacables de lo que el pueblo canta.

Lo excepcional se da en las danzas. Y lo sorprendente. Por la variedad a que nos hemos referido. Nada tiene que ver la geométrica precisión de la “spatadantza” vasca y el muelle abandono de una folía canaria. Nada el airoso paseo de una “muiñeira”, o el cuadro vivo de una asturianada, con el arcaísmo de un paisaje castellano viejo, la noble danza marinera que se baila a los sones de la caracola, el aristocratismo de la sardana, que se puntea levísima en contraste con el agridulce sonido de la cobla. Sensual, cadencioso, el bolero mallorquín; vivo, castizo, el madrileño; luminosas la sevillana, la malagueña, las mil variantes de danza andaluza, que sólo se ven representadas por dos o tres; directas, raciales, arrebatadoras, las jotas en sus múltiples formas y estilos. A veces se danza y se canta con recato; en otras, como en una explosión de vida. La dulzaina y el tamboril, la gaita, la tenora, la bandurria, el timple, el laúd, la castañuela, la pandereta, sirven los apoyos sonoros. A veces se demuestra hasta qué punto cabe la poesía de lo perfecto; otras sentimos la desolación, el drama del pueblo pobre, resignado.

Diríamos que España es así: múltiple, sorprendente, siempre renovada en su paisaje, inconfundible siempre. Y que a las voces objetivas de músicos afanosos de no afiliarse a ningún credo, porque su vena creadora busca el arte, sin prejuicios ni consignas patrióticas, podrían siempre oponérseles éstas de signo anónimo, que no son de nadie, que son de todos, y que, por ello mismo, constituyen patrimonio irrenunciable y glorioso.

## GRUPOS DE CAMARA. CONJUNTOS DIVERSOS

En el recorrido por el paisaje interpretativo de España se han brindado ya referencias sobre orquestas, directores, conjuntos corales y de *ballet*. Se trata, esta vez, de centrar al lector en cuanto atañe a las agrupaciones de cámara, lo que calificaríamos de “conjuntos” si el término pudiese liberarse del peligro de confusionismo, ante su habitual empleo para designar a los pequeños grupos ligeros de signo muy distinto a los que se citarán aquí. Hablemos, pues, de los grupos de cámara, formados por solistas, pero ya con entidad propia que aprehende las personalidades individuales de sus componentes, en busca de la deseable homogeneidad.

Existieron siempre en nuestro país grupos de cámara, de vida más o menos efímera. No se olvide que la de estas formaciones se hace difícil. Se trata, en primer término, de la manifestación musical más pura, de la menos apta para despliegues multitudinarios y, por ello mismo, abocada, por fuerza, sin remisión a dificultades materiales que hacen difícil la pervivencia. Por otra parte, los mismos interesados han de realizar el servicio con un espíritu de abnegación, de sacrificio en el trabajo, que no está compensado casi nunca por el rendimiento. De ahí que las misiones no puedan ser exclusivas, que hayan de compatibilizarse, que el tiempo falte y las fuerzas vacilen a veces. Todo ello, darlo, explica la intermitencia de algunas formaciones y da más valor a la continuidad de otras que, contra viento y marea, inmovibles a pérdidas, cambios, reemplazos, persisten para bien del arte.

Hablemos, primero, del ayer. Por la personalidad extraordinaria de quien lo creara, tanto como por el plazo no corto de actividad, más meritoria en su continuidad ante las dificultades acrecidas en la época y la falta de medios y subvenciones, sea la primera cita para el "Cuarteto Renacimiento". En 1911, adolescente aún, EDUARDO TOLDRÁ, que había hecho a los seis años de edad sus primeras salidas como violinista, es capaz de impulsar a quienes la cuentan mucho mayor que la suya, músicos profesionales de alta solvencia, para la formación de un cuarteto. Lleva por nombre el "Renacimiento" y trata de impulsar el amor hacia un género en desuso, merced a la audición, en la mayoría de los casos con caracteres de estreno, de obras capitales en la historia de la música.

Vivirá diez años, hasta 1921, fecha del concierto último, el "Cuarteto". En esos dos lustros, se enfrentará con el empeño ambicioso de presentar los diecisiete cuartetos beethovenianos, amén de las páginas de cámara más relevantes que se hayan escrito para esta formación. No se limita el horizonte a Barcelona, ni aun a la región. Los intrépidos componentes del "Renacimiento" viajan hasta Madrid, actúan varias veces y con ancho eco en el Ateneo y hasta llegan al país germano. Recuérdese cómo entonces los traslados no son tan fáciles y habituales como en nuestro tiempo, ni la siembra ha fructificado en los públicos, ni las disponibilidades económicas existen, y se dará mayor relieve al hecho. Toldrá ilumina con su arte inspirado el conjunto y logra versiones muy comentadas, con sólo el reproche, que para él es signo de especial estimación, de considerar muy superior la clase del violinista a la de sus camaradas.

En el fondo, eso puede repetirse en distintos grupos, que se crean a impulsos y por consecuencia del prestigio de la figura que reúne

a los restantes elementos. La mayoría de los cuartetos de la época surgen por la fuerza de un nombre. Así varios de los madrileños.

Casi con el siglo nace el "Cuarteto Francés". JULIO FRANCÉS tiene relieve y prestigio en la capital de España. A lo largo de su vida es concertino en el Teatro Real y lo es de la Sinfónica. Su cuarteto presta un servicio magnífico. Andando los años, ampliará su andadura y se convertiría en "Quinteto Español", con la adscripción de un pianista. Es el designado Joaquín Turina, el famoso compositor.

Otro cuarteto que alcanza notoriedad es el "Rafael". Lo preside RAFAEL MARTÍNEZ, también concertino en distintas orquestas—la Sinfónica, la Filarmonía; mucho tiempo en ésta, hasta pasar a aquélla—y con una gran personalidad que parte del sonido excepcional.

El "Cuarteto Vela" es fruto de un violinista muy prestigioso asimismo, TELMO VELA. Andando los años, se reorganiza por ABELARDO CORVINO, otro de los concertinos madrileños de mayor solera, muchos años figura en la Sinfónica madrileña, y ostenta el nombre de "Cuarteto Español".

Un grupo de mucha calidad y prestigio, dentro del campo de la música de cámara, es el "Trío Hispano-Húngaro". Lo forman FERNANDO EMBER, como pianista; ENRIQUE INIESTA, violín, y JUAN RUIZ CASAUX, de violoncello. Se trata de tres muy conocidos y personales instrumentistas, con alta cotización alguno y fuerza de captación todos.

LUIS PICHOT es el alma del "Trío Hispania", y otro de calidad es el que se integra por FERMÍN ORTIZ, el primer concertino de la Filarmonía madrileña—los retratos de la época lo muestran vestido de soldado, en cumplimiento de su servicio militar, al frente de la cuerda que preside—; JUAN RUIZ CASAUX, siempre afirmado en el culto a la pedagogía y la música de cámara, y ENRIQUE AROCA, personalidad musical de primer orden.

Recordemos, en fin, dentro de esta parcela que se alimenta por las formaciones de antaño, una orquesta, con refinamiento de grupo de cámara y voluntad de huir de cualquier fácil alarde pintoresquista: la "Orquesta Ibérica", de instrumentos de pulso y púa, conjunto de guitarras, bandurrias, laúdes, en el que fue decisiva la presencia de su creador, auténtico apóstol de la especialidad, GERMÁN LAGO. Tarea muy abnegada la suya, en el deseo de servir músicas pretéritas con una formación españolísima, por completo distinta a las que proliferan por el mundo. Ella será manantial del que nazcan otras pequeñas entidades, entre las que llega hasta nuestros días—la Orquesta convertida en "Gaspar Sanz", con MANUEL GRANDÍO en la dirección, declina por falta de apoyos y de esas mínimas subvenciones precisas para subsistir—un quinteto de relieve.

Lo tuvo, y grande, el “Cuarteto Aguilar”, de laúdes. Lo tiene ahora uno de guitarras, el “Cuarteto Tarragó”, fundado en Barcelona por el profesor e instrumentista catalán de este nombre.

\* \* \*

Si pasamos a épocas más recientes, toda nuestra posguerra se anima con una entidad a la que es preciso dedicar especialísimo comentario: la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Tuvo, en mayor o menor grado, apoyos oficiales—depende del Ministerio de Educación y Ciencia—y su tarea es copiosa y fructífera, en una continuidad quizá sin precedentes, ya que no es normal en nuestro país una vida que se extiende más de treinta años, aunque en el momento actual la periodicidad de actuaciones sea menor.

Inicialmente la Agrupación Nacional de Música de Cámara se formó por instrumentistas no sólo relevantes en el sinfonismo y la misión solista, sino también expertos en la música de cámara. Fueron los violinistas LUIS ANTÓN, ENRIQUE INIESTA, el viola PEDRO MEROÑO, el violoncello JUAN RUIZ CASAUX y el pianista ENRIQUE AROCA los que iniciaron los conciertos en el clima de las primeras horas de posguerra, cuando las indudables dificultades tenían la contrapartida del deseo general de oír música, de “hacerla”. Para un grupo de fieles inmediatos, en cabeza el infante don JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN, uno de los mejores, de los más permanentes y fieles aficionados, insobornable en su filarmonía hasta la muerte, celebraron conciertos en el Ateneo madrileño y, en los años sucesivos, ciclos en el Teatro María Guerrero, en el Español, con un repertorio extenso, en el que figuraban, como punto de atracción máximo, los cuartetos beethovenianos, servidos en serie más de una vez. Merced a la colaboración de Aroca, músico de una condición magnífica, muy superior a los medios instrumentales, no cultivados con el rigor que habría sido deseable para fructificar en el concertista que llevaba dentro, se ofrecieron tríos, cuartetos, quintetos con piano en expansión brillantísima del paisaje.

Un día, la marcha de Enrique Iniesta impuso el reemplazo por ENRIQUE GARCÍA MARCO. La edad avanzada y las enfermedades de Juan Ruiz Casaux forzaron la sustitución por uno de sus mejores discípulos, RICARDO VIVÓ. Más tarde, el fallecimiento de Enrique Aroca dictó la designación de CARMEN DíEZ MARTÍN, discípula y colega dilecta, para el puesto de pianista. No quedan ahí los cambios, y PEDRO LEÓN se incorpora en el puesto de Enrique García, pasando al cabo del tiempo a primer violín, cuando Luis Antón abandona la nave, ante el mucho trabajo que en la Orquesta Nacional y el Conservatorio le ocupa sus

horas. También Pedro León, que sueña más con actividades de concertista, cede el puesto, y la entidad queda en el presente integrada por ANTONIO GOROSTIAGA, JAVIER GOICOECHEA, PEDRO MEROÑO—el único fundador—, RICARDO VIVÓ y CARMEN DíEZ MARTÍN.

Sus conciertos habitualmente se celebraban—cuando se escribe se hallan momentáneamente interrumpidos—para una “Sociedad de conciertos de música de cámara”, sobre la que se formularán referencias en su momento.

Como observará el lector, se hace detenida ésta sobre la “Agrupación”. No en balde ha sido firme puntal de la vida camerista española en muchos lustros. Su buena salud quedó hartamente demostrada en los muchos cambios. Tres de sus elementos no viven ya y en sus filas han sido constantes las renovaciones, pero el espíritu de la entidad no muere y menos el de sus leales: el de cuantos saben que, si es agradable y hasta ventajosa la visita de las grandes formaciones mundiales, todavía es más eficaz y necesaria la existencia de la propia, la de todas las horas. Reconozcamos, en fin, que fue Juan Ruiz Casaux quien trabajó con más celo y entusiasmo, más atenido al servicio de la entidad.

Otra, muy brillante, meritoria y de labor asimismo continuada, es el “Cuarteto Clásico”, hoy de la RTVE; un tiempo entidad por completo particular; un tiempo con el piano de ISABEL PICAZA, excelente colaboradora, adscrito para ampliar misiones a quinteto. Unos años más joven que la Agrupación Nacional, vino el Cuarteto a prestar un servicio complementario de relieve. Lo integraban, inicialmente, JOSÉ FERNÁNDEZ, ANTONIO ARIAS, JOSÉ MARTÍN y CARLOS BAENA. También serán inmediatos los cambios. Renuncia el viola Martín y pasa el violinista Arias a este puesto, reemplazado como segundo violín por EMILIO MORENO DE HARO, que ha de continuar en el puesto hasta su llorado y prematuro fallecimiento. Ingresa entonces otro miembro de calidad, profesor también de la Orquesta Nacional—una circunstancia curiosa: el grupo de la Radio Televisión está formado por instrumentistas no de su más reciente orquesta, sino por elementos de la veterana Orquesta Nacional, en lección de “fair play”, muy meritoria y digna de aplauso—. Hablábamos de RAFAEL PERIÁÑEZ. Por fin, la renuncia de José Fernández, en los años últimos, después de cumplido con ejemplar eficacia profesional un período muy largo y fructífero, cede el puesto a EDUARDO HERNÁNDEZ ASIAÍN, siempre buen violinista y que en San Sebastián había luchado por la existencia de grupos de cámara. Tal es la formación actual: Asiaín, Periañez, Arias, Baena.



El "Cuarteto Clásico", hermano menor de la Agrupación, ha sido, es, con ella, base de la vida camerística no sólo de Madrid, sino, merced a expansiones sólo dificultadas por problemas de presupuesto, de España entera.

Se han detallado los avatares de ambos grupos, ya que, insisto, se trata de los dos más permanentes y representativos. Uno hubo, muy meritorio, en Cataluña: la Agrupación de Música de Cámara de Barcelona. Es lastimoso tener que hablar en pasado, porque se trataba de una muy feliz conjunción de instrumentistas, elementos de la Orquesta Municipal, dirigida por Toldrá; miembros de relieve en la vida de la capital catalana y músicos ganados por el amor a la especialidad camerista. Varios años lucieron una calidad excelente. La formaban EDUARDO BOCQUET, ya fallecido; DOMINGO PONSÁ, violinista; MATEO VALERO, JOSÉ TROTTA y, como pianista, MARÍA CANELA. Desaparecida la entidad, víctima también de las penurias económicas y el incentivo de una vida profesional más pingüe y necesaria, se ha creado, al nacer la Orquesta Ciudad de Barcelona, otra que anunciaba posibilidades, aunque su régimen de trabajo ha sido menos permanente: la formaban GONZALO COMELLAS, como primer violín; los hermanos CLARET, violín y violoncello, y el viola MATEO VALERO, único que persiste del antiguo grupo.

Ahora, también como alimento del paisaje barcelonés, ha surgido un Trío Haendel, formado por los violinistas ALPISTE y FRANCESC y por el pianista ANGEL SOLER, que tiene calidad cierta.

Bastantes años fue orgullo de Bilbao un trío formado por principales elementos de la capital vizcaína: JENARO MORALES, GABRIEL VERKÓS y MIGUEL CASTRILLO, violín, violoncello y piano, respectivamente; los dos primeros, solistas en su orquesta—Municipal, Sinfónica...—en largas y eficaces singladuras.

Otro cuarteto, éste con piano, el Beethoven—guiado por quien dirigió el Conservatorio de la ciudad, el pianista MASSOTTI—, fue motivo de orgullo para Murcia.

En distintos momentos pudieron aplaudirse cultivadores de la música de cámara en la especialidad de la sonata. Recordemos, como elementos del pasado, los nombres de FRANCISCO COSTA y TOMÁS TERÁN, dos catalanes de altura.

Ya más en nuestros días tendríamos que citar varias parejas de meritorio trabajo. No muy extendido en el tiempo, mas de calidad, fue el de JUAN PALAU y CARMEN DíEZ MARTÍN; aquél, concertino de los segundos violines en la Orquesta Nacional; ésta, catedrático del Conservatorio; ambos, excelentes músicos.

ANTONIO y ANA MARÍA GOROSTIAGA, hermanos músicos de plena solvencia, brindan más de una vez su trabajo en común. Lo han hecho esporádicamente dos grandes, magníficos solistas bilbaínos: FÉLIX AYO y JOAQUÍN ACHÚCARRO. También, dentro de lo que sus otras actividades —sinfónica del uno, del otro pedagógica— lo permiten, lo hacen PEDRO LEÓN y el pianista FERNANDO PUCHOL.

Excelente dúo, de una labor continuada, muy activa en los últimos años y cada vez con porvenir más amplio, lo integran PEDRO COROSTOLA, violoncellista primerísimo de nuestro momento, y LUIS REGO, músico sólido, pianista de calidad.

La hubo extraordinaria en las actuaciones como sonatista de GASPAR CASSADÓ, hermanado con otra espléndida concertista española, ALICIA DE LARROCHA, para, después, trabajar con su propia esposa.

\* \* \*

Un tipo de formación que en los años últimos ha nacido con asiduidad no habitual antes, en que las salidas eran más esporádicas, es la de los conjuntos de viento.

Se agruparon FRANCISCO MAGANTO, SERVANDO SERRANO, LEOCADIO PARRAS, MANUEL ALONSO y FRANCISCO MARTÍNEZ, solistas prestigiosos de la Orquesta Nacional; y algunos que ahora lo son jóvenes del conjunto, han formado el "Quinteto Cardinal", de labor muy encomiable: se trata de ANDRÉS CARRERES, SALVADOR TUDELA, VICENTE PEÑARROCHA, FRANCISCO VIALCANET y FRANCISCO BURGUERA. Es quizás el grupo de más fundido empaste y de labor conjunta más digna del aplauso.

También lo merece la entidad fraterna que ha nacido en el seno de la Orquesta de la RTVE; los violinistas JUAN LUIS JORDÁ y JOSÉ LUIS CANAVAL, el viola EMILIO MATEU, el cello MARIANO MELGUIZO y el pianista GONZÁLEZ SARMIENTO integran un grupo de cámara, "San Estanislao de Kostka", y que acopla a sus solistas de viento: JOSÉ MORENO, JESÚS MELIÁ, MÁXIMO MUÑOZ, VICENTE MERENCIANO y LUIS MORATO. Buenos profesores todos ellos.

Bilbao, con elementos de su orquesta; Barcelona, en distintos momentos, con los suyos, cultivan esta modalidad.

No es posible seguir en detalle relaciones que se escapan a la mirada del comentarista. Pero sí es necesario destacar el valor de estos conjuntos en lo que tienen de formativo y suponen de exigencia para sus elementos. La necesidad de actuar como solistas, de acoplarse en grupos de cámara de misiones individualizadas y al tiempo regidas por la disciplina del trabajo en común, sólo beneficios reporta a las orquestas de que son parte integrante, y es en ellas, pronto, donde se advierten los frutos de esta labor exigente, minuciosa, detallista,

que es antítesis del anónimo que, más antes que ahora, pesaba sobre los profesores de las corporaciones sinfónicas.

Por ello mismo, es también muy importante el nacimiento de grupos juveniles, con instrumentistas casi recién salidos de las aulas: tal ocurre con el "Cuarteto de Cuerda" y con el "Quinteto de Viento" de las Juventudes Musicales madrileñas; con su "Grupo Koan", de formación elástica, que cultiva todo género de músicas, hasta las más avanzadas, y viene a ser como la simiente de un futuro próximo, al que, gracias a eso, llegarán los instrumentistas con una experiencia que antes no se poseía. Razón, también, por la que han de aplaudirse las pruebas con grupos y conjuntos estudiantiles del mismo centro pedagógico en el que se forman los instrumentistas del mañana.

En Barcelona hay un excelente grupo, el titulado "Diabolus in musica", creado por JUAN GUINJOAN, director, compositor y crítico, y por el clarinetista JULIO PLAÑELLA. Otra entidad, también barcelonesa, es el "Conjunt Catalá de Música contemporánea", que, como el "Grupo Koan" ya citado, establece sus dispositivos de acuerdo con las obras que han de interpretarse. Lo mismo que en Madrid el "Grupo Alea", ya que, bajo la designación de este organismo dedicado a la creación, experimentación e interpretación de las más modernas músicas, se reúnen prestigiosos profesores capaces de servir las obras con eficiencia siempre reconocida. Sobre ellos hablaremos entre las organizaciones contemporáneas.

\* \* \*

Queda por hablar de las entidades que cultivan el repertorio prerérito. Grupos de cámara vocales o instrumentales, con el mérito de adscribirse a un campo no multitudinario, pero bellissimo.

Durante muchos años funcionó en Madrid el "Cuarteto de Madrigalistas", de Radio Nacional de España.

Lo formaban BLANCA MARÍA SEOANE y, en distintos períodos, DOLORES RIPOLLÉS, FUENSANTA SOLA y ROSA FERNÁNDEZ, con FRANCISCO NAVARRO y JOAQUÍN DEUS. Fueron auténticos pioneros en el culto a un repertorio bellissimo y virtualmente desconocido. Nuestras músicas, de un pasado muy rico, muy vario, que floreció en obras admirables, cobraron relieve en las versiones de este grupo de continuidad rota por múltiples circunstancias.

En los años últimos nace con fuerza una entidad similar, dirigida por LOLA RODRÍGUEZ ARAGÓN y formada por discípulos suyos, el "Cuarteto de Madrigalistas de Madrid", heredero de los "Cantores de la Polifonía", octeto sucesivamente dirigido por LÓPEZ COBOS y FRANCO GIL. Cantantes muy jóvenes, ilusionados, trabajadores hasta el má-

ximo. CARMEN RODRÍGUEZ ARAGÓN, MARÍA ARAGÓN, TOMÁS CABRERA y MANUEL BERMÚDEZ han visto premiado su esfuerzo con éxitos nacionales y con el reconocimiento exterior unánime. Una brillantísima gira por toda Europa, que pudo realizarse merced al patrocinio de la Fundación Juan March, les ha merecido triunfos de público sensacionales y críticas del más positivo y general aplauso. Lo mejor que de ellos cabe afirmar es que han sabido fundir sus personalidades y someterlas a la del conjunto en un trabajo de equipo, sensible, cuidadosísimo, de tal forma que se han convertido en los mejores vehículos de músicas perdidas que sorprenden por su lozanía, por su gracia e inspiración. Este el gran servicio. A la música española, si salvamos sectores muy especiales, apenas se la conocía por nuestros frutos líricos y por las obras nacidas a partir de Albéniz, de Granados, aparte algunas de tecla pretéritas. Los tesoros de Juan del Encina, de Tomás Luis de Victoria, los múltiples frutos recogidos en nuestros cancioneros, encuentran así onda expansiva de calidad real.

Trabaja muy bien esta parcela el cuarteto "Tomás Luis de Victoria", y con el "Cuarteto Renacimiento" lo hacen JOSÉ FORONDA y ELVIRA PADÍN, voces muy especializadas y sensibles.

Si del canto pasamos al paisaje instrumental, la entidad veterana, sostenida y con el mérito de su "amateurismo", es el grupo "Ars Musicae", de Barcelona, un día dirigido por JOSÉ MARÍA LAMAÑA, ingeniero de profesión, músico por "natura", y hoy, sin que falte la amorosa vigilancia de aquél, gobernado por ENRIQUE GISPERT. La formación, que emplea instrumentos antiguos y bucea en repertorios de un ayer glorioso, tiene dispositivos que la acercan a la orquesta de cámara, de dotación "sui generis", y emplea, en distintas oportunidades, voces, alguna tan gloriosa y ligada al acontecer del grupo, verdadero padrino de sus arranques, como los de VICTORIA DE LOS ANGELES.

De los grupos madrileños, el más cuidado, el más constante y riguroso en el buen trabajo es el "Cuarteto Renacimiento", que dirige RAMÓN PERALES, él mismo instrumentista y buen conocedor del género que cultiva, culto y estudioso. La "Agrupación pro Musica Antiqua" es otro buen baluarte de estos repertorios, tan bellos como infrecuentes. Los nombres de ALEJANDRO MASÓ, GREGORIO PANIAGUA, ANGEL LUIS TALLANTE pueden representar a quienes, como ellos, trabajan sin desmayo en algo que amplía horizontes con retornos a paisajes que muchos, incluso buenos aficionados, desconocen y no, en verdad, por su culpa. También el Grupo "L. E. M. A." cultiva el mundo prebarroco. Y ANTONIO ARIAS, flauta travesera y flauta dulce.

## PIANISTAS. INSTRUMENTISTAS DE TECLA

La tradición de los buenos pianistas en España es muy grande. Muchos de nuestros músicos, de los compositores de más fuste en los albores del siglo XX, nacieron a la tarea de creación a través de su piano de intérpretes. Los ejemplos más ilustres los tenemos en ISAAC ALBÉNIZ y ENRIQUE GRANADOS. Sobre ellos se habló ya. Se han trazado referencias sobre sus obras, pero conviene insistir mucho en la condición de intérpretes. Para Albéniz diríamos que no hubo fronteras. Recorrió el mundo, impulsado por su propio espíritu de aventura, aquel que le hace escaparse de su hogar y realizar ante sus asombrados oyentes de El Escorial las primeras demostraciones. Albéniz fue un ejecutante de gran personalidad y brillantez, con un sello propio, inconfundible, hecho de una técnica firme y, sobre todo, un acento de extraordinaria expresividad, de un españolismo exaltado hasta el momento último de su vida. Cabría decir que, a medida que pasan sus años, el instrumentista pierde facultades por los mil achaques, y el compositor hace más complejos, más ambiciosos, los pentagramas. Y bueno es recordar aquí a otro pianista, JOAQUÍN MALATS —éste más pianista que compositor—, ya que, a impulsos de la admiración que despertaba en Albéniz, según éste confiesa, nacieron muchos de los pentagramas de la *Suite Iberia*, el empeño de mayor envergadura.

ENRIQUE GRANADOS fue pianista, compositor y pedagogo. Su manera de tocar buscaba el “mejor” antes que el “más”; cuidaba los timbres, los matices, los acentos, el “legatto”, el fraseo siempre elegante, refinado, sensible, sin excesos, ni fárragos. Era un pianista romántico, más en línea de Chopin—pianos pequeños, audiencias no multitudinarias—que de Liszt, quien consideraba su piano lo mismo que la fragata del marino y precisaba encender las apoteosis en sus oyentes. Granados fue un intérprete exquisito y un profesor para el que la formación musical del alumno, su base cultural, había de servir a la exactitud de la reproducción mecánica. “Yo no puedo responder —dijo un día— del talento de mis discípulos, pero sí debo responder de su técnica”.

También MANUEL DE FALLA fue pianista y hasta lo fue de calidad capaz de merecer premios y triunfos en concursos. Lo fue JOAQUÍN TURINA, incluso más, porque actuó en grupos de cámara como intérprete y acompañó más de una vez sus obras.

Pianista nato, con dedicación muy singular, como singular fue su personalidad, lo resulta RICARDO VIÑES, leridano universal. Viñes fue

un intérprete admirable y no sólo por sus dotes en el teclado, sino por su actitud de servicio permanente, hasta el mismo instante de su muerte. Cuando otros cultivaban las obras de éxito seguro, él se empeñaba en el descubrimiento de las composiciones de sus contemporáneos, las preparaba con celo y las presentaba con un desmedido afán de acierto, hasta llevarlas, muchas veces, al éxito más abierto. En los años inmediatos a nuestra posguerra pudimos verle, todavía, como intérprete de programas atrayentes, que en nada se parecían a los peculiares de los “divos” del teclado. Si a ello unimos su expresividad sensible, su calidad sonora y su buen gusto, se hallarán las razones del prestigio. No es baladí pensar que, cuando lo perdimos, tres compositores tan representativos como Federico Mompou, Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo le dedicaron sendas ofrendas en páginas musicales—*La canción que tanto amaba, Llanto por Ricardo Viñes, A l'ombre de Torre Bermeja*—, testimonio de un culto bien merecido.

Intérpretes, pedagogos del teclado, lo fueron VIDIELLA y MARSHALL, en Cataluña. Muy implicado aquél en el acontecer barcelonés, la personalidad de Franck Marshall se perfila con más fuertes e indelebles trazos, como continuador en la Academia Granados, que pronto pasa a ostentar su nombre, de la actividad pedagógica del maestro leridano. Marshall, él mismo pianista de relieve, cuya carrera de concertista se diluyó mucho por razones de salud, fue el mentor de un centro pedagógico de excepcional brillo en Barcelona. De su “Academia” salieron discípulos magníficos, hoy concertistas de rango, en cabeza Alicia de Larrocha y Rosa Sabater, que por sí solas dejarían testimonio irrefutable de una categoría en la enseñanza.

Profesores de mucho prestigio lo fueron ya en Madrid MANUEL FERNÁNDEZ ALBERDI, JOSÉ TRAGÓ, JOSÉ Balsa. En las aulas del primero se formó como concertista, que cuando abandonó el empeño para sus actividades directoriales mostraba calidades muy firmes, ATAÚLFO ARGENTA.

Entre los músicos de la especialidad ya desaparecidos tendría que citarse a JOAQUÍN FUSTER—vive, octogenario, su hermano FRANCISCO—, JUAN GIBERT CAMINS, BLAY NET, los dos últimos en Barcelona: Camins, pedagogo de alta cotización; Blay Net, irremplazable, unos años como colaborador de solistas.

Otros nombres, de muy distintas significaciones: ALEJANDRO VIALTA, de máximo predicamento en su región; GUILLERMO CASES, JOSÉ ARRIOLA—“Pepito” Arriola, en sus etapas de niño prodigio, condición que adornó también a CARLOS CORMA—, ERNESTO MONTSERRAT, muerto de forma trágica, muy joven, discípulo de Andrade de Silva,

de Walter Giesseking y dueño de unos recursos técnicos muy considerables...

Cita especial, debida por muchos motivos, corresponde a ENRIQUE AROCA. Fue uno de los pianistas mejor dotados, más personales y con mayor calidad, entre los de España. Su temperamento poco disciplinado, no atenido a los rigores forzosos para realizar una carrera de concertista con todo el brillo deseable, pudo limitar esta condición, pero no la de músico magnífico al que admirábamos ya en las actividades camerísticas, ya, muchos años, en el trabajo en grupos de café a los que daba un relieve impar y de pedagogo capaz de forjar discípulos de tanta jerarquía como José Tordesillas.

Y especialísima para JOSÉ CUBILES, fallecido meses atrás y uno de los pilares de la interpretación pianística española.

\* \* \*

Cubiles, gaditano, muy ligado a la obra de Manuel de Falla, en particular a *Las noches en los jardines de España*, tiene una doble significación: como intérprete y profesor. Nadie que lo haya escuchado, en su larga etapa de actividad como concertista, habrá podido olvidar la clase personalísima del artista. Su temperamento, muy generoso y cálido, encontraba especialísimo acomodo en la música romántica de Schumann y Chopin, sobre todo de este último, y en la española de Albéniz y Falla. Es lástima que de su gran época no nos queden reflejos discográficos, y a ese respecto es de particular interés la publicación con voluntad de homenaje, por Radio Nacional, de un disco, formado con las cintas de grabaciones que él realizó para la emisora, en el que se hace palpable ese "duende" particularísimo del artista.

Por lo demás, de las aulas de Cubiles, un día director del Conservatorio y hasta su jubilación catedrático de piano en el madrileño, han salido legiones de intérpretes, entre ellos bastantes de los más brillantes concertistas actuales, discípulos ya en las clases normales, ya en las de virtuosismo, profesadas con una eficacia que se prueba con los frutos.

Al nombre de Cubiles podríamos ligar el de LEOPOLDO QUEROL, heredero en la Real Academia de Bellas Artes y más dedicado al concierto que a la enseñanza—en esta parcela su labor discurre como catedrático de francés—. Querol, de una memoria extraordinaria y una también extraordinaria capacidad de trabajo, tiene, como consecuencia, un repertorio extensísimo. Su más acusado timbre de gloria puede encerrarse en su hoja de servicios, como intérprete de multitud de obras de autores contemporáneos de España, sobre todo en

los años treinta, en los que era extraño un concierto de estreno pianístico sin su concurso.

Varias citas más, de ordenación difícil :

Concertista, pedagogo de actividad sobre todo exterior, muy vinculada al Conservatorio de Bélgica, EDUARDO DEL PUEYO, uno de nuestros pianistas de marchamo internacional más indiscutible, especial intérprete de toda la obra—concertos, sonatas—de Beethoven, que ha ofrecido en ciclos de mucha resonancia.

Concertista, como él, de origen aragonés, que ha celebrado sus bodas de oro con el teclado en plena actividad de intérprete, LUIS GALVE, ahora residente en París, en donde hace compatible el trabajo propio y la clase. Galve la tiene con base, ante todo, en la seriedad del concepto y la transparencia del estilo serio y clásico.

De personalidad muy distinta, GONZALO SORIANO, fallecido en fecha reciente, era como una pervivencia del artista romántico, sin disciplinas severas, con estilo muy propio, a veces lleno de encanto, de fuerza seductora y siempre acreditativo de una condición original de concertista con cosas que decir. Su especialidad, el impresionismo y la música española.

Un tiempo viajero incansable del mundo, JAVIER ALFONSO, catedrático del Conservatorio madrileño, muestra una condición de músico no limitado a la actividad de ejecutante. Pedagogo de categoría, compositor de amplio repertorio, con abundancia de las páginas pianísticas de las que él mismo es intérprete, Javier Alfonso ha cultivado más de una vez la parcela de la colaboración con sus propios alumnos, en sesiones de música para dos pianos, sin perjuicio de la suya propia de concertista.

ANTONIO LUCAS MORENO, ahora jubilado, fue concertista de expresividad y concepto personalísimo, al tiempo que catedrático en el Conservatorio de Madrid. Lo es PEDRO LERMA, también probado con fortuna en las dos vertientes de la interpretación y la enseñanza. Y a ésta dedica sus afanes, imposibilitado por invalidez de una mano, de actuar como concertista desde hace ya muchos años, TOMÁS ANDRADE DE SILVA. Otros profesores : PEDRO VALLRIBERA, director del Conservatorio barcelonés del Liceo y él mismo pianista de mérito; MARTÍN IMAZ, que reside en América, después de ejercer en el Conservatorio donostiarra y de actuar, ya como solista, ya como colaborador de instrumentistas de cuerda; BRAGE, alma del Conservatorio en Santiago de Compostela, como MARIO NUEVO lo es en Oviedo, MAS PORCEL en Alicante y CASTRILLO, ya citado como intérprete de cámara, en Bilbao... Otro nombre ilustre : el de RAFAEL QUERO, actual director del Conservatorio de Córdoba.



Desde hace unos años abandonó la interpretación pianística, después de realizada una muy considerable carrera, buena parte en el exterior, ANTONIO IGLESIAS, hoy muy implicado en tareas de crítica y organización, sobre las que se hablará en su momento. Es profesor permanente en los cursos internacionales de "Música en Compostela".

Y cabría cerrar este bloque de intérpretes que cultivan, en su mayor parte, la enseñanza, con el nombre de MANUEL CARRA, de generaciones posteriores, catedrático en el Conservatorio madrileño y unos años muy activo ejecutante con relieve de concertista y solvencia de músico de amplia formación.

\* \* \*

La sucesión de citas no ha dejado paso hasta el momento a una cuya falta se acusará por todos los lectores interesados en el acontecer musical. Se trata, en efecto, de la figura más representativa en el pianismo nacional: JOSÉ ITURBI. A sus setenta y seis años, con una carrera iniciada en la adolescencia, el músico valenciano, residente en Beverly Hills, en la vecindad hollywoodense y con permanente pasaporte que acredita su españolismo insobornable, es uno de los indiscutibles "grandes" de la interpretación nacional.

Iturbi es, diríamos, ya historia en vida. Cuando aplaudimos sus conciertos, premiamos a la vez toda su lección ejemplar. La solidez, la verdad de su dominio técnico y su concepto serio podrían ser las virtudes más acusadas. Iturbi es el artista "anti" de los amaneramientos, de los efectismos. El, millonario en discos, actor de cine como intérprete de su propia personalidad, figura de programas televisados, viajero sin limitación y de una incansabilidad pasmosa, cliente de los grandes hoteles, aclamado mucho tiempo y en muchos lugares por multitudes filarmónicas, ha logrado esos éxitos al margen de cualquier posición de artificio. Sus versiones de Mozart, de Beethoven, son tan exigentes como las de un Albéniz, al que libera de pintoresquismos para servirlo con la esencia de su propio acento.

Iturbi ha hecho compatible el piano con otro gran amor: la dirección de orquesta. Muchas veces fue intérprete y rector, al tiempo, de conjuntos muy brillantes del orbe musical.

Han sido muchas las ocasiones en las que, incluso en épocas difíciles, cuando no era cómodo hacerlo con vistas a contratos y posiciones de signo internacional, Iturbi fue huésped de España. La vuelta, después de nuestra guerra, con la Orquesta de Cámara de Madrid constituyó un verdadero acontecimiento.

Ahora, en meses pasados, el Ayuntamiento de Valencia le ha hecho objeto de un homenaje cálido al nombrarle hijo predilecto de la ciu-

dad. Poco más tarde se celebraba un recital en Madrid, dentro de un ciclo pianístico brillante desarrollado en el María Guerrero, con el expreso afán de José Iturbi de rendirlo a la memoria de su hermana Amparo, fallecida el curso anterior.

Por esa identidad del apellido, como por la devoción entrañable que José ha sentido siempre por ella, queden ahora unidos en la mención que este libro les brinda. Fue AMPARO ITURBI, también residente en América, una pianista de gran calidad, con personalidad propia que no precisaba ampararse en la que surgía del apellido ilustre. En conciertos y discos ha dejado testimonio de esa calidad, por la que supo ostentar un puesto de relieve entre los intérpretes de España en el campo del teclado.

\* \* \*

El nombre pianístico del presente, en el cuadro femenino de intérpretes, el de la figura que se impone con más fuerza y razones de incuestionable legitimidad nacidas por su prestigio internacional, cada vez más firme, es el de ALICIA DE LARROCHA.

Discípula de Franck Marshall, heredera como él lo fue un día de Granados, de la "Academia" barcelonesa que lleva el nombre de aquél, Alicia de Larrocha es un claro ejemplo de tenacidad, de autodisciplina y rigor entusiasta. Fue niña prodigio—poco después de cumplidos los diez años podíamos verla con Arbós, en el Calderón madrileño, intérprete con la Sinfónica de un concierto mozartiano—, pero salvó este indudable peligro para forjarse como una pianista sólida. Trabajadora incansable, impuesta en los comienzos como intérprete especialmente feliz de las obras de Granados—de las que hace una creación—, de las de Albéniz, hoy su cotización ya no tiene etiquetas de especialidad y viaja el mundo con obras de Mozart a Ravel, de Beethoven a Strawinsky, de los románticos, ya en recitales, ya en conciertos y siempre asistida por el fervor de los públicos y el refrendo entusiasta de la crítica. Alicia de Larrocha es uno de los valores incuestionables, no ya de su generación, sino de todo el paisaje interpretativo que se intenta en el presente libro.

Hermanada un extenso trecho con ella, más joven por la edad, niña también precoz, la barcelonesa ROSA SABATER, hija de músico, es una de los mejores pianistas catalanes. El recuerdo, por la amistad con Alicia, porque es discípula—como ella—de Marshall, porque trabaja en su Academia y continúa el trabajo que aquélla realizó unos años en "Música en Compostela", puede ir muy bien ligado. En Rosa Sabater es la calidad sonora, el encanto de un fraseo y un estilo muy propio lo que resalta. Circunstancias familiares, a raíz del cambio

de estado, supusieron una importuna interrupción de la carrera brillante. Hace unos años que ha vuelto a imponer su calidad y hoy es intérprete con puesto reconocido y ganado en buena lid, no sólo en los límites de su patria chica. Viajes al resto de España y el extranjero han convalidado el prestigio de la concertista.

De otras generaciones muy anteriores, PAQUITA MADRIGUERA, un tiempo solista de alta cotización; Pilar de nombre, que lo es en la vida musical de su ciudad, Zaragoza, PILAR BAYONA, continuadora del prestigio pianístico aragonés, que tiene la internacional proyección de Eduardo del Pueyo. Concertista de enorme repertorio, autodidacta, profesora ella misma en su ciudad, en los cursos de Jaca, en ocasión de la "Semana de Música española" que se celebra en la capital aragonesa, la Comisaría General de la Música ha convocado un concurso pianístico que lleva su nombre, en homenaje y prueba de adhesión a su labor.

JULIA PARODY, PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA fueron intérpretes y profesoras de piano muy relevantes, como CARMEN PÉREZ y TERESA ALONSO PARADA, un tiempo concertista, desde hace años encerrada en misiones de enseñanza. GIOCASTA CORMA, residente en América, fue un día pianista prodigio y siempre intérprete de calidad.

CARMEN DíEZ MARTÍN la ha demostrado en muy distintas parcelas: en la música de cámara, campo en el que ya fue citada, como acompañante y colaboradora de cantantes, y en su cátedra del Conservatorio madrileño.

CONCHITA RODRÍGUEZ, que también cultiva la docencia en el centro citado, es una de las más incansables, entusiastas intérpretes de vastísimos repertorios que pueden hallarse en nuestro paisaje.

A la enseñanza se dedicó, en Santa Cruz de Tenerife, MARUJA ARA, madre y esposa de músico, ya fallecida.

La actividad de concertista de MARÍA REMEDIOS CANALS ha dado paso a la pedagógica, en su propia academia barcelonesa, y la realización y organización de concursos que llevan su nombre y gozan de claro prestigio.

Otros muchos nombres tendrían que acoplarse. Ya se citó en música de cámara a ISABEL PICAZA, bilbaína, hoy residente en Madrid y con calidad pianística grande. La tiene de concertista, residente fuera de nuestro país, CARMEN VILÁ. ROSA MARÍA KUCHARSKY, LEONORA MILÁ, EULALIA SOLÉ, JOSEFINA GÓMEZ TOLDRÁ, TERESA MONTEYS, CARLOTA GARRIGA, son pianistas con adscripción barcelonesa de cotidiana referencia en las actividades musicales. CONSOLACIÓN CASTRO es ejemplo de la calidad pianística femenina de origen asturiano. Unos años desplegó amplia labor a dos pianos, con su maestro Javier Alfon-

so, SARA ALGÁRATE. En misiones de acompañamiento ha realizado contribuciones muy plausibles RAMONA SANUY. Las de ANA MARÍA GOROSIAGA se despliegan de manera especial en la música de cámara y el acompañamiento a solistas y cantantes.

Otros nombres, de distintas épocas: ANGELES ABRUÑEDO, MILI PORTA, que cultivó también la música vocal como directora de coros; ELISA IBÁÑEZ, especializada en música de cámara; MARÍA TERESA DE LOS ANGELES GUTIÉRREZ, ANA BOGANI, ANA MARÍA BLANCAFORT, MARISSA MONTIEL, MARÍA ELENA BARRIENTOS, premio en Royan; MANUELA CARO, servidora de pentagramas contemporáneos; CONSUELO COLOMER, intérprete del padre Massana; MARÍA ENRIQUETA NAVARRO, MARÍA JOSÉ CARRILLO, MARÍA ANTONIA MARTÍNEZ BRELL, MARÍA DOLORES SANTOS, TRINIDAD SANCHÍS, MARÍA FERNANDA DE LERA, PILAR SUÁREZ...

PILAR BILBAO, vizcaína, puede ya, en plena juventud, casi en los albores de una carrera importante, lucir un palmarés abundoso en premios, como sus estudios lo son en presencias repetidas en cursos de perfeccionamiento nacionales y extranjeros. Nombre de calidad, ligado a las Juventudes Musicales, el de ALMUDENA CANO.

Aun a sabiendas de que se habrán omitido involuntariamente referencias de intérpretes merecedoras de la cita, hemos de concluir este apartado que se dedicó a las cultivadoras femeninas del piano con una mención de artista brillantísima, en los comienzos de un prestigio que habrá de alcanzar altísimas cotas. La coruñesa CRISTINA BRUNO es no sólo una pianista de extraordinarios medios mecánicos, de técnica muy firme y con calidad, sino una intérprete de enorme personalidad, con atractivo cierto, por el encanto de su estilo y el acierto que preside sus versiones. Puede ser la gran concertista de su generación.

\* \* \*

Si un nombre de mujer, el de Cristina Bruno, puede cerrar el apartado que a ellas se dedica y hacerlo con especialísima brillantez, uno también de excepción nos vuelve al paisaje interpretativo masculino: el de RAFAEL OROZCO, pianista cordobés hoy en pleno rodaje de popularidades, prestigios y admiraciones cosechados con la obtención de premios, proliferación de grabaciones discográficas y conciertos cada vez más extendidos. Puede afirmarse que, desde su triunfo en el Concurso de Leeds, se ha iniciado para Orozco una carrera de signo excepcional, como excepcionales son sus dotes de intérprete, al que acompaña un temperamento de concertista nato y una técnica muy de primer orden.

De generación anterior, JOAQUÍN ACHÚCARRO es un pianista bilbaíno también galardonado repetidas veces en concursos internacionales y también de brillante carrera, iniciada muy joven y continuada en salidas constantes, algunas, como las inglesas, de relieve muy particular. Aunque en alguna oportunidad ha hecho música de cámara con Félix Ayo, su mundo es el típico del recital y el concierto, en una actividad sostenida con el esfuerzo de un estudio inflexible.

ESTEBAN SÁNCHEZ, extremeño, también ha sido premiado allende fronteras y también es pianista digno de resalte. Es artista muy personal y de un repertorio vasto, capaz de mostrar su clase en obras muy contrastadas y de prueba.

La brillantez de una técnica firme y la solidez del criterio musical se han mostrado siempre por JOSÉ TORDESILLAS, tanto en sus salidas como intérprete de conciertos, solista de fuste en sesiones sinfónicas, como en las que realiza como colaborador de grandes concertistas, en la difícil misión del sonatista capaz de actuar de igual a igual.

Con una calidad grande y una especialización en el repertorio clásico, intérprete felicísimo de Cabezón y de Bach, ANTONIO BACIERO ha logrado imponerse con prestigio en ámbitos no sólo nacionales y mostrar su clase de buen intérprete de alto relieve musical.

Lo moderno, lo contemporáneo, hasta llegar a ejemplos muy de vanguardia, ha dado realce al trabajo de otro pianista, PEDRO ESPINOSA, de origen canario y formado en las aulas de Javier Alfonso.

Es, en cambio, el repertorio clásico, el romántico especialmente, el que luce más las posibilidades y sensibilidad pianística de JOSÉ FRANCISCO ALONSO, montañés que ha estudiado con maestros de tanta significación como Wilhelm Kempff.

Un nombre joven que se impone y ha logrado éxitos internacionales, con una formación también ampliada en el exterior, es ENRIQUE PÉREZ DE GUZMÁN, solista en sesiones orquestales de mucho fuste y discípulo, en sus comienzos ya brillantes, de Enrique Aroca.

Otros muchos nombres llegan puntuales al recuerdo: los de JOSÉ FALGARONA, catalán; RAMÓN CASTROMIL, santiagués con mucha fineza; RAFAEL SEBASTIÁ, gallego asimismo, como JAVIER RÍOS, hace unos años alejado de la actividad de concertista; RAMÓN COLL, GUILLERMO GONZÁLEZ, JULIÁN LÓPEZ GIMENO, MONREAL, SOLÍS, ARROYO, GAVILANES, DAVID PADRÓS, CARLOS SANTOS, éste implicado en el quehacer musical más avanzado; JOAQUÍN PARRA, muy unido a las Juventudes Musicales de Madrid; JOAQUÍN SORIANO, con clase de concertista y nexo pedagógico; GÓMEZ SENOSIAIN, con premios en concursos de la Delegación Nacional de Juventudes; RICARDO REQUEJO, con calidad subrayada por

galardones múltiples; JIMÉNEZ ATENELLE, de espléndida clase; MIGUEL FRECHILLA, GUILLERMO SALVADOR...

En las promociones jóvenes, los asturianos JESÚS GONZÁLEZ ALONSO, VÁZQUEZ DEL FRESNO, el muy prometedor JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ PINZOLAS, JOSÉ MARÍA COLOM, premiado por Radio Nacional de España; PERFECTO GARCÍA CHORNET, ROGELIO RODRÍGUEZ GAVILANES, JAVIER HERNÁNDEZ, ANSELMO DE LA CAMPA...

Queda por hablar de una parcela importante, de interés cierto: la de las colaboraciones pianísticas, aunque ya se citaron algunas y de manera expresa en el sector femenino.

El primer nombre que viene al recuerdo es el de FÉLIX LAVILLA. Se trata no ya de un acompañante de altura, sino de un excelentísimo pianista, de calidad y formación musical de mucho relieve. Lavilla, algún tiempo colaborador en sesiones a dos pianos con Manuel Carra, es el esposo de Teresa Berganza, con la que prolonga en lo musical la estrecha unión hogareña. Por ello hace lustros que limita a su especial servicio el trabajo desde el teclado, y lo rinde con una altura sencillamente extraordinaria.

Si un día ALFREDO ROMERO, hoy en Puerto Rico, fue el acompañante más destacado de nuestras cantantes, ahora lo es MIGUEL ZANETTI, no sólo reducido a esta misión que presta con las intérpretes de mayor calidad—a partir de Victoria de los Angeles y Montserrat Caballé—, sino también con solistas instrumentales en sesiones de responsabilidad. Alguien dijo, no de manera gratuita, que Zanetti hace las veces en España que pudo realizar en Inglaterra un artista de tanto rango como Gerald Moore.

Hasta su fallecimiento, FEDERICO QUEVEDO, también solista de calidad y elemento de la Orquesta Nacional; desde entonces, reemplazándole como titular en este conjunto, solista del mismo en varias ocasiones y pianista siempre de muchos méritos, se impone FRANCISCO COROSTOLA. Trabajan también como acompañantes JULIÁN PEÑERA, ENRIQUE CASAL CHAPÍ, ANGEL CURRÁS...

ENRIQUE SANMARTÍN colabora, a veces, con solistas y es el pianista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

LUIS REGO, ya se dijo, acompaña con acierto en misiones cameristas a Pedro Corostola.

En fin, que los citados sean representación no corta de los muchos que desde el teclado colaboran o actúan de manera solista en el cuadro musical español de este siglo.

Desde el teclado... Recordemos la existencia de clavecinistas, entre los que destacan los nombres de GENOVEVA GÁLVEZ, muy unida a los cursos de "Música en Compostela", discípula calificadísima

de Rafael Puyana; MARÍA LUISA CORTADA, que lo está a la vida del Palacio de la Música, en Barcelona; PABLO CANO, PILAR GALLO...

En fin, España fue siempre tierra de grandes organistas, con tradición heredada en épocas pretéritas, desde aquellas en las que Antonio de Cabezón deslumbraba con su calidad que hoy admiramos en la obra ingente.

Dentro del siglo que nos ocupa, pueden recordarse las prestaciones de JESÚS GURIDI, compositor y organista de talla; NORBERTO ALMANDOZ, tantos años pilar en la catedral sevillana; BUSCA DE SAGATIZÁBAL, MORENO BALLESTEROS, ROBERTO DE LA RIBA, GABIOLA, ERRANDONEA, TABERNA, ECHEVESTE... Ya de épocas más recientes, habríamos de incorporar a la relación los nombres de JOSÉ MARÍA MANCHA, fallecido en accidente hace unos meses; MONTSERRAT TORRENT, PAULINO ORTIZ, RADA, MARÍA JOSEFA VALVERDE, GONZÁLEZ URIOL, JUAN CASALS, MARÍA TERESA MARTÍNEZ CARBONELL y RAMÓN GONZÁLEZ AMEZÚA, éste constructor también y técnico en la especialidad de la organería, con relieve que le ha valido el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes.

## OTROS SOLISTAS INSTRUMENTALES

Como ya es normal, la abundancia de pianistas resulta difícil de alcanzar en otros campos instrumentales. Por ello, como por sostener las medidas previstas en la extensión de este libro, acoplaremos a continuación los restantes grupos, entre los que destaca mucho, por su envergadura, el de los violinistas, ya en el cometido peculiar del concertista, ya enclavados en las filas de una orquesta o dedicados a la enseñanza. Bien entendido que sobre los segundos se hablará cuando, por actividades en el conjunto instrumental o fuera de él, se hayan personalizado de alguna forma.

El nombre de ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS tiene particular significación dentro de nuestro paisaje como director de orquesta. Su titularidad tantos años de la Sinfónica, hoy designada con el propio apellido ilustre de quien la gobernó, apaga un tanto la personalidad de Arbós como violinista de origen, que se impuso como solista y también como elemento en formaciones de cámara más o menos permanentes, como aquella que integraba con Albéniz y Rubio.

Si la batuta determina la filiación básica de Arbós, la pedagogía, la condición de rector, desde el puesto directorial, muchos años del Conservatorio madrileño y profesor de varias generaciones de instrumentistas, condiciona el recuerdo muy particular a que ANTONIO FERNÁNDEZ BORDAS es acreedor.

El de JUAN MANÉN viene a señalar uno de los pocos violinistas de carrera internacional que han existido en España y que sostuvo hasta edad avanzada, cuando limitaciones físicas le centraron más en labores de creación que también cultivó. Pero Manén fue muchos lustros—hasta poco antes de morir, octogenario—un artista que efectuó multitud de “tournéeés” por todo el mundo. Fue el más atenido a un virtuosismo instrumental, de intérprete que propugnaba, por encima de cualquier otra virtud, la brillantez de ejecución, conseguida siempre.

MANUEL QUIROGA fue el otro gran concertista de España; si catalán aquél, éste gallego, y sólo tristemente cortada su carrera por un accidente que le sumió en una enfermedad crónica ante la que fue imposible la continuidad. Pero Quiroga, al decir de cuantos le escucharon, fue un intérprete de extraordinaria calidad, de efusión y expresividad, temperamento y línea artística muy refinada.

Otro nombre español que saltó las fronteras fue el de ANGEL GRANDE, que fundó en Londres la Sociedad Anglo-Hispana de Música de Cámara.

En Londres reside y ejerce una brillantísima labor pedagógica el catalán ANTONIO BROSSA, docente en los cursos de “Música en Compostela”.

Cuando nos referimos a grupos de cámara quedaron citados los nombres de JULIO FRANCÉS, ABELARDO CORVINO, RAFAEL MARTÍNEZ y TELMO VELA, todos ellos violinistas de relieve y todos concertinos de las principales orquestas madrileñas, como FERMÍN ORTIZ. Puede ser éste el momento de rendir homenaje a quienes—ellos, sus continuadores—han realizado tan importante misión de cabezas de grupo en los conjuntos sinfónicos. Misión difícil, de responsabilidad, por cuanto implica, de una parte, la necesidad de lucir las propias cualidades en solos a veces peligrosos, y de otra, de impulsar al grupo, como jefe del mismo y colaborador estrecho de los maestros.

En Barcelona, ENRIQUE CASALS puede ser el concertino de más entidad anterior a la guerra.

Nombre catalán de muchísima resonancia, queridísimo como violinista, es el de FRANCISCO COSTA, uno de los intérpretes más personales—también más desiguales: capaz de la genialidad y de claros declives—que se han dado en nuestro país. Costa, por encima de esa característica, fue siempre un artista de sonido efusivo y de temperamento.

Con temperamento más clásico, más equilibrado, humanísimo en el sonido y en la permanente voluntad de cantar, EDUARDO TOLDRÁ, que sólo dejó el violín por los años cuarenta, cuando al dedicarse



a la dirección orquestal no supo ni quiso disgregar de ella tiempo y esfuerzos. Pero antes había sido cuartetista, sonatista y también cabeza de grupo en cafés—la Granja Royal, el Oro del Rhin—iluminados con su arte. Ya se dijo en otro lugar que Toldrá compuso algunas de sus más bellas obras, en cabeza las *Vistas al mar* y los *Sonetos*, para grupo de cámara y violín, respectivamente.

Como él fue profesor en el Conservatorio, e intérprete de tanto prestigio como el alcanzado en la pedagogía, JUAN MASSIÁ.

Otros nombres : CARLOS SEDANO, un día concertista de relieve, envidiable poseedor de un Stradivarius de alta calidad, continúa en el Conservatorio madrileño una labor docente iniciada mucho tiempo atrás; CELSO DÍAZ se impuso con las armas de una calidad que lució en toda ocasión; FEDERICO SENÉN creó el grupo de “Solistas”, con el que hizo bellos conciertos para los “Intimos de la Música”, y fue, él mismo, profesor y violinista de prestigio. Lo tuvo, grande, ANGEL MUÑIZ TÓCA, alma del Conservatorio asturiano, profesor de casi todos los instrumentistas que actuaban a sus órdenes en la Orquesta, que dirigió hasta su muerte...

\* \* \*

Hasta el momento nos hemos referido a instrumentistas que, a los efectos de sus actuaciones públicas, desplegaron dos carreras en épocas ya distantes. Si nos aproximamos a la nuestra, ya dentro de ella, resaltan mucho dos nombres de singular significación : los de ENRIQUE INIESTA y LUIS ANTÓN.

Iniesta, por espíritu, como por maneras, fue más concertista que concertino. Se habló de él en misiones de cámara, antes y después de nuestra guerra. Trasladado más tarde a América, en Chile y la Argentina continuó tareas múltiples en la enseñanza, la música de cámara, la orquesta y hasta la dirección de pequeños conjuntos. En Madrid fue unos años concertino de la Orquesta Nacional, en plazo breve, y actuó como solista de un sonido expresivo, más dulce que grande, más intenso que potente y con un “vibrato” inconfundible.

El caso de Luis Antón es muy contrario. Fue concertino de la Orquesta Filarmónica, después de Fermín Ortiz, con Rafael Martínez, éste el de más sensacional sonido, y tuvo como él una calidad que lució siempre, que luce. Porque Antón, que, como ya se dijo, abandonó después de muchos años la Agrupación Nacional de Música de Cámara, sigue en la brecha en el Conservatorio y como cabeza de violines al frente de los de la Orquesta Nacional en ya treinta y tantos años de labor fecunda y siempre aplaudida. Antón es el prototipo del músico serio, sólido, antes que del “divo” que nos arras-

tre con su personalidad. La de él se mantiene siempre en límites de ortodoxia y respeto muy plausibles.

La mención de violinistas muy unidos al quehacer de los conjuntos orquestales puede muy bien determinar una serie de menciones de quienes, como ellos y ya en nuestros días, trabajan tal parcela.

En Madrid, desde su fundación, pronto hará dos lustros, dejó las filas de la Orquesta Nacional, para hacerse cargo del puesto de concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, HERMES KRIALES, hijo de violinista y dueño de una calidad muy pulcra, que le valió esta designación, lo mismo que su cátedra en el Conservatorio. A su lado, en el primer atril de la RTVE, MARÍA DEL CARMEN MONTES, bilbaína, conquistó por oposición este lugar destacado. Con ellos, como concertino de los segundos violines, JUAN LUIS JORDÁ, JUAN SANABRAS...

Si volvemos a la Orquesta Nacional, con Luis Antón ocupa el primer atril JESÚS FERNÁNDEZ, varios años concertino de la Sinfónica y siempre violinista dotado, sean cuales fueren el tipo y la calidad de las misiones por él cultivadas con extraordinario eclecticismo. En atril inmediato, en tareas de concertinos jóvenes, que se alternan cuando no actúan Antón y Fernández, por tratarse de colaboraciones a solistas, JESÚS CORVINO, hijo de Abelardo y con una materia prima extraordinaria—concertino en distintos grupos, solista a veces—, y PEDRO LEÓN, ahora en pleno desarrollo de esta última condición y que fue concertino de la Orquesta de Cámara Gulbenkian, garantizan la continuidad por los caminos de la mejor tradición. La juventud y clase prometen buen futuro.

Otros elementos destacados y solistas, que en distintos momentos actuaron en música de cámara o en conciertos propios, JUAN PALAU, muerto en acto de servicio en pleno Festival de Granada, muchos años concertino de los segundos violines y concertino en etapas muy gloriosas de la Orquesta de Cámara de Madrid; JOSÉ FERNÁNDEZ, que después de actuar a su lado heredó el puesto de concertino de los segundos y que había hecho, muchos lustros, labor de importancia con el "Cuarteto Clásico", y ahora EDUARDO HERNÁNDEZ ASIAFÍN, compañero de atril al reingresar en la Nacional, que había dejado para ser, muchos años, concertino de la Orquesta donostiarra, profesor de su Conservatorio y siempre elemento activo en los conciertos.

De la misma Orquesta, EMILIO MORENO DE HARO, elemento del "Cuarteto Clásico" hasta su fallecimiento; RAFAEL PERIÁÑEZ, que lo sustituyó y ocupa el lugar de concertino de la Orquesta de Cámara; PABLO BALLESTEROS, mucho tiempo sonatista; WLADIMIRO MARTÍN, que actúa en distintas oportunidades con misiones de relieve; RUBÉN ANTÓN...

En Barcelona fue concertino de la Orquesta Municipal, hasta que pasó al puesto de subdirector—unos años en funciones de director—, RAFAEL FERRER, excelente elemento como impulsor de su cuerda. ROSA MAS y MARIANO SAINZ DE LA MAZA fueron, a su lado, ayudas de concertino, misión desde la que después ascendió a esta última responsabilidad JAIME LLECHA. En las filas de aquella orquesta destacaron, como elementos muy útiles en misiones de cámara, EDUARDO BOCQUET y DOMINGO PONSA. Ya creada la Orquesta Ciudad de Barcelona, en reemplazo de la Municipal, e ingresados nuevos elementos, fue concertino GONZALO COMELLAS, que pronto solicitó la excedencia para seguir sus impulsos de concertista excelentemente dotado. En el presente es concertino un buen elemento, JOSÉ MARÍA ALPISTE, que alterna con FRANCESC, lo mismo que actúa con él con un grupo de cámara ya citado.

La Orquesta de Valencia tuvo algunos años como concertinos a PASCUAL CAMPS, éste residente ahora en Madrid, y a ABEL MUS, de labor más continuada y meritoria por ello.

En la de Bilbao, en cuyas filas actuó como concertino alternándose con el actual SIXTO OSORIO, profesor de gran cantidad de instrumentistas del conjunto, es titular JENARO MORALES, que ingresó muy niño en la Sinfónica, base de la Municipal sucesiva, como ésta lo es de la nueva Sinfónica, en donde continúa.

En Pamplona tendría que citarse a ANTONIO ALVIRA; en Sevilla, a LUIS LERATE; en Valencia, a JUAN ALÓS; en Madrid, a VICTORIA CANALE, a ANGELINA VELASCO; con vinculaciones en el exterior, MONTSERRAT CERVERA...

JOSEFINA SALVADOR, que actualmente desarrolla su cátedra en el Conservatorio "Oscar Esplá", de Alicante, lucha con tenaz desvelo por sostener la difícil condición de concertista, con algunas actuaciones de responsabilidad. Otra figura femenina, ésta muy juvenil: MARÍA ISABEL GAYOSO.

En Barcelona trabaja mucho para mantenerse a punto siempre XAVIER TURULL. El nombre de SANTIAGO CERVERA, de expansión internacional, se adscribe todos los veranos, en los últimos, a "Música en Compostela".

En Madrid, ANTONIO GOROSTIAGA, como elemento en música de cámara y solista orquestal, ha mostrado sus buenas dotes y justifica la mención que ahora se le rinde. Como SANTIAGO BRAVO, residente en Londres y violinista con muy ricas posibilidades que su juventud hace más prometedoras.

Abandonamos el paisaje violinístico, no sin hacer algunas referencias de muy especial valor, porque se trata de resaltar con ellas el venturoso momento de nuestro país. Siempre hubo en él instrumentistas de calidad, pero, en muchos casos, limitados en sus carreras de concertistas por otras tareas que apenas han dejado margen para ésta, de rigurosa especialidad. Lo cierto es que tampoco, en conciencia, podríamos afirmar que hoy exista el concertista "tipo"; es decir, el equivalente de una Cristina Bruno, para citar elemento joven y por completo dedicado a esta misión. No obstante, sí cabe decir que hay concertistas, y de calidad, capaces de hacer compatibles otras tareas con las suyas de solistas.

Parece que se dedica de manera especial a las mismas GONZALO COMELLAS, de quien ya se habló.

AGUSTÍN LEÓN ARA, hijo de músicos—Agustín León Villaverde y Maruja Ara, los prestigiosos instrumentistas y pedagogos canarios—, sigue este doble camino y le da particularísimo relieve. Discípulo en Bruselas de André Gertler, es catedrático del Conservatorio belga y ofrece multitud de conciertos. En los desplegados en España como sonatista y cuando interpretó conciertos con orquesta, ha dejado muy alto su pabellón de intérprete serio, sólido, poseedor de una buena técnica y del mejor estilo. En los Cursos "Manuel de Falla", del Festival granadino, ha mostrado asimismo lo óptimo de su formación pedagógica al ser docente de calidad.

FÉLIX AYO, un día profesor de la Orquesta Municipal de Bilbao, se trasladó a Italia y ha sido puntal de muy distintos grupos de cámara y pequeños conjuntos orquestales del máximo relieve en un país que cuenta con algunos envidiables. Primer violín entre los muy primeros violines de "I Musici", elemento solista de los "Virtuosi di Roma", su sonido, muy bello, parece brillar más en el repertorio italiano clásico—los Corelli, Vivaldi, Tartini—, que domina y en el que se ha especializado.

JOSÉ LUIS GARCÍA ASENSIO, hijo de Enrique García Marco, hermano del director, originalmente violinista, Enrique García Asensio, lo-gró, apenas alcanzada la mayoría de edad, un puesto de catedrático en Londres y es concertino de la "English Chamber Orchestra", de la que es titular Barenboim. Su calidad de solista es muy grande.

Para concluir, VÍCTOR MARTÍN, hijo de un profesor de viola de la Orquesta Nacional, liberado, no sin sacrificios, de la misión ajetreada de la profesión, es uno de los más claros concertistas del presente, y, ligado a la vida musical canadiense, ha intervenido en buen número de conciertos de repertorio, aquellos que conocemos a través de ver-

siones básicas y mostrando en ellos técnica, sonido y estilo merecedores de un aplauso que consiguió abierto.

\* \* \*

El nombre de JULIO FRANCÉS, que se citó como violín concertino, ha de repetirse como viola, puesto por él ocupado también los últimos años de su vida. CONRADO DEL CAMPO fue asimismo instrumentista de esta parcela, e incluso ya después de la guerra pudimos verle en los atriles de las orquestas madrileñas, que otras veces dirigió. Antes había sido cuartetista, y de ahí pudo venirle su ilusión por un género que, como ya se dijo al hablar del compositor, fue predilecto. Más nombres de instrumentistas que en Madrid supieron dar realce a las cuerdas de viola: los de ENRIQUE ALCOBA, JOSÉ MONTANO y FAUSTINO M. IGLESIAS.

De las promociones que laboran a partir de la guerra, alguno ya profesional de prestigio antes, PEDRO MEROÑO es el primero que ha de citarse, por su adscripción al atril solista de la Orquesta Nacional y su condición de elemento de la Agrupación Nacional de Música de Cámara; como ya se advirtió, el único que persiste de los que en 1939 la fundaron. Al lado de Meroño, ANTONIO ARIAS también hace compatible orquesta y grupo de cámara como elemento del "Clásico". FRANCISCO CRUZ y ARGIMIRO PÉREZ COBAS han actuado en más de una ocasión como solistas en la cuerda, que en la Sinfónica de la RTVE presenta a un excelente elemento, LUIS MIGUEL ALVAREZ, con el que actúa EMILIO MATEU. Que los intérpretes de otros puntos se vean representados por la cita de MATEO VALERO, muchos años solista de la Orquesta Municipal de Barcelona y miembro de su Agrupación de Música de Cámara.

Y que las promociones jóvenes lo sean por ENRIQUE DE SANTIAGO, ahora en la Orquesta de Cámara de Stuttgart y de una cualidad instrumental magnífica.

\* \* \*

Se ha ensalzado siempre la escuela violocellística española, con bases tan firmes para el elogio como la existencia de instrumentistas de verdadera excepción dentro de tal especialidad.

No habría disputa alguna al decir que de todos los intérpretes nacionales, sea cual fuere el campo de que se trate, ningún nombre de internacionalidad mayor que el de PABLO CASALS. Su larguísima vida abunda en reconocimientos, y sería tan prolijo como innecesario detallarlos. Casals, nonagenario que todavía, en su rincón hogareño de Puerto Rico, "hace" música en su cello y consuela nostalgias con

“lo cant dels ocells”, al tiempo que se regala con la honda expresión insustituible de una “Sarabanda” de Juan Sebastián Bach, marca una cima imposible de alcanzar. No se trata de que tocase “más”, con tocar muchísimo, sino del arte mágico de un sonido incomparable, de una profundidad artística excepcional. Director de orquesta, creador, como ya se dijo, de su propio conjunto en los años barceloneses de anteguerra, compositor de muchas obras, que lleva por el mundo como un lema de paz su *Pessebre*, lo que ha dado signo especial a Pablo Casals fue siempre su condición de artista que se refleja en el cello, ya no como un intérprete más, sino como un músico único. De ahí las adhesiones que siempre determinó, sea en sus festivales de Prades o en Puerto Rico, y de ahí también que en el momento de recordarlo sea esto, por encima de cualquier actitud humana que no es del caso juzgar, lo que imponga el gozoso reconocimiento y el orgullo de la posesión del artista intérprete, quizás, más universal del siglo xx.

Ni aun el brillo de Casals, tan fulgurante, ha sido capaz de anular la fuerza personalísima de otro gran violoncellista, como él catalán, fallecido hace unos años y siempre—hasta el mismo instante de su muerte, que vino a recoger en España la presa de su cuerpo—ejemplo de un españolismo rabioso, permanente, y de una conexión afectiva y sincera con todo lo que le recordaba a su tierra. GASPAR CASSADÓ, profesor en Siena y en Colonia, lo fue también, desde su creación, en “Música en Compostela”. Antes, en, después, fue un concertista de humanísimo acento, de una calidad vital como su temperamento, a veces desbordado, siempre generoso, y de una técnica rica, hecha también de mil dudosas conquistas personales. A Cassadó lo recordamos como protagonista del *Don Quijote* straussiano, como uno de los artistas de España con más alta y merecida cotización.

Si continuamos en Cataluña, un nombre de violoncellista de muchísima calidad, que no brilló más como concertista por la consustancial modestia, pero que rindió muy grandes frutos en las misiones sinfónicas y de cámara, solista de las mejores orquestas barcelonesas y de la “Agrupación” ya citada, es el de JOSÉ TROTTA.

Otros violoncellistas de mucha talla, MARCIAL CERVERA, de quien se habló ya; RICARDO BOADELLA, también concertista activo; GABRIEL RODÓ, compositor, director y solista muchos años en la Orquesta del Liceo, hasta que la abandonó para trasladarse a las otras misiones; ERNESTO XANCÓ, hoy maestro y elemento solista en el conjunto indicado, aparte su hoja de servicios de concertista...

Otros nombres de instrumentistas de la cuerda que por España mostraron su clase: ELÍAS ARIZCUREN, primero en San Sebastián, des-

pués en Oviedo, en Portugal ahora; GABRIEL VERKÓS, solista y profesor relevante en Bilbao; SORNÍ, solista en Valencia, unos años titular de primer contrabajo en la Orquesta de la RTVE...

En Madrid, un nombre insigne de intérprete, de pedagogo, sobre el que se habló ya en la parcela camerista, es el de JUAN RUIZ CASAX, también solista de conciertos sinfónicos y en algún plazo primer violoncello de los mejores conjuntos. Los dos madrileños anteriores a nuestra guerra tuvieron en tales cometidos a SANTOS GANDÍA y FRANCISCO GASSENT, elementos después de la Orquesta Nacional; donostiarra el uno; su colega, de Valencia.

Ya después, aparte prestaciones también solistas menos continuadas, algunas en música de cámara, con nombres que todos los aficionados recuerdan, como los de CARLOS BAENA, JUAN GISBERT, ahora ENRIQUE BULLICH y JOAQUÍN VIDAECHEA, destacan dos magníficos elementos: RICARDO VIVÓ, solista muchos años en la Nacional, miembro de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, desde el abandono de Casaux, y profesor del Conservatorio madrileño; y ENRIQUE CORREA, que, desde una brillante situación dentro de las filas de la Orquesta Nacional, pasó a ser el solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en donde, como cuando actúa en misiones individualizadas, luce un sonido grande y una buena técnica, forjada en las enseñanzas de Ruiz Casaux. Una cita más: la de RAFAEL RAMOS, con brillante carrera en Francia, hoy en la Orquesta Nacional.

Se ha dejado para el final la mención de un extraordinario elemento joven, hasta hace poco solista en la Orquesta Nacional, adonde vino desde la Nacional portuguesa: PEDRO COROSTOLA. Hasta hace poco, porque ha pedido la excedencia para dedicarse de lleno a una brillante actividad como concertista, en la mayoría de las ocasiones acompañado por Luis Rego. Corostola tiene un gran sonido, una técnica rica y un temperamento nato de solista. Su momento actual es magnífico.

Y sirva como apéndice de estas referencias sobre violoncellistas, antes de que pasemos a la parcela de los instrumentistas de viento, la mención de algunos profesores de contrabajo. Dos nombres—Barcelona, Madrid—para los antiguos: los de SENDRA y GONZÁLEZ, ambos muy prestigiosos. Durante muchos años de posguerra brilló en la Orquesta Nacional un valenciano, MARTÍNEZ LLUNA, al que se le incorporó pronto otro del mismo origen, VERDEGUER, después de unido al acontecer musical americano. Ambos fueron reemplazados por el actual titular, VICENTE ESPINOSA, que forma atril con CÉSAR FERRER.

Se dijo que Sorní fue solista en la Orquesta de la RTVE, en donde ahora ocupa este puesto FRANCISCO ROCHA ESCRIBA, con ALFREDO MOCHA DEL CAMPO a su lado.

\* \* \*

Hablemos ahora de los instrumentistas de viento. Más que nunca, atentos a la advertencia de limitación forzosa en el conocimiento de quien escribe. Limitación que, de una parte, se refiere a su mayor frecuentación del paisaje madrileño, y, de otra, a la etapa musical que vivió, a partir de 1930, ya que de las anteriores casi no hay referencias documentales y faltan las oportunidades para encontrarlas. Se trata, por otra parte, de servir algunas citas con voluntad de homenaje también a estos instrumentistas muchas veces olvidados, pilares fundamentales de los conjuntos sinfónicos.

En flautas, los nombres de FRANCISCO GONZÁLEZ, MANUEL GARIJO y TEODORO VALDOVINOS se recuerdan por los que gustaron sus ya muy lejanas actuaciones; las del segundo, más unidas todavía a la posguerra. Vienen después RAFAEL LÓPEZ DEL CID, de tan gran calidad como infirmez en el trabajo continuado en una entidad; FRANCISCO MAGANTO, flautín primero, flauta solista en la Nacional muchos años, entidad de la que salió VICENTE SPITERI para dedicarse a la dirección, desde su puesto de flautín, y en la que comparte hoy la misión solista ANDRÉS CARRERES. En la RTVE es solista JOSÉ MORENO.

EMILIO GONZÁLEZ, LUIS TORREGROSA, fueron un día elementos destacadísimos entre los oboes. Siguió más tarde SERVANDO SERRANO, muchos lustros espléndido solista en la Nacional, desde las filas de la Filarmónica de Pérez Casas, y hoy es primerísimo elemento SALVADOR TUDELA, que cambió de puesto desde la RTVE, en donde le han heredado JESÚS MELIÁ y JESÚS MARÍA CORRAL.

La escuela madrileña de los clarinetes ha dado excelentes brotes y han abundado los buenos instrumentistas. Nombres como los de MIGUEL YUSTE, de AURELIO RODRÍGUEZ, continuando por los hermanos JULIÁN y ANTONIO MENÉNDEZ—aquél especialísimo músico, de labor también magnífica en las transcripciones para banda—, tienen sucesores en LEOCADIO PARRAS, que fue magnífico solista de la Nacional, con LUIS VILLAREJO y LUIS CIFUENTES de compañeros de atril. Ahora es el solista VICENTE PEÑARROCHA y luce un sonido de primer orden. Calidad que tienen dentro de la RTVE MÁXIMO MUÑOZ y JOSÉ VADILLO.

Una institución, hasta su jubilación poco antes de su fallecimiento, la fue en el fagot INOCENTE LÓPEZ, artista humanísimo y entregado siempre. Con él, ANTONIO ROMO, de la mejor escuela. Hoy, MANUEL



ALONSO y FRANCISCO VIALCANET son solistas en la Nacional, mientras VICENTE MERENCIANO y JOSÉ ANTONIO ENGUÍDANOS lo son en la Radio Televisión Española.

VALERIANO BUSTOS fue profesor de trompa de eficacísimos resultados. SALVADOR COMPANS, ALVARO MONT, actuaron como solistas después. Vino, más tarde, la época de SALVADOR NORTE, solista de la Filarmónica y los primeros años de la Nacional, y FRANCISCO MARTÍNEZ, que desde la Sinfónica pasó a ser pilar principalísimo y admirable de la Nacional. Hoy, en los puestos solistas de esta formación se distribuyen el trabajo, y lo hacen con alta calidad, MIGUEL ANGEL COLMENERO y FRANCISCO BURGUERA. Es solista en la RTVE LUIS MORATO, asimismo de clase.

La cuerda de los trompetas tuvo muchos años un nombre, el de CORONEL, con prestigio heredado más tarde por MENÉNDEZ, que popularizó el sobrenombre de "Chacarra". Después, JULIO DEL SOLAR, VICENTE LILLO—éste solista aún, con el joven JOSÉ MARÍA ORTÍ—, dieron realce a los conciertos de la Nacional. En la de la RTVE es solista, buen músico, JOSÉ CHICANO.

Trombones, tubas... Un día, CUESTA, NIETO. Ahora, JOSÉ CHENOLL, magnífico, en la Nacional; el juvenil MARTÍNEZ AGUILAR, en franco avance, en la RTVE. Y los tubas TEJADA, con origen en la Filarmónica; MAXIMINO CABRERO, éste de un pasado más próximo; LÓPEZ CABALLERO, en la RTVE.

MOBELLÁN fue una institución como timbalero de la Orquesta Filarmónica hasta bien entrada la posguerra. LUIS POLLÁN pasó de la Sinfónica a la Nacional y fue muchos años el vibrante platillero, mientras LUIS VICENTE era profesor de timbales hasta su fallecimiento, reemplazado entonces por PEDRO PUERTO. VICENTE REDONDO ostenta en la RTVE igual puesto, y entre sus colaboradores destaca el percusionista FÉLIX PUERTAS. Entre los de la Nacional se impone mucho JOSÉ MARÍA MARTÍN PORRÁS, profesor del Conservatorio y siempre interesado en el acontecer de su especialidad. Otro buen elemento, JULIO MAGRO...

¿Y fuera de Madrid? Ya se dijo que resultaba imposible un recuento. A guisa de ejemplo, con voluntad de aplauso a los muchos que se omiten de otros lugares, vayan las citas barcelonesas de GRACÓS, flauta; SEGÚ, oboe; PLAÑELLA, clarinete; GOXENS, fagot; SANZ, trompa; ROVIRA y FORISCOT, trompetas; MARTÍN y ARMENGOL, percusionistas.

Dijo una vez el maestro Pérez Casas que en la fidelidad, el entusiasmo, la constancia y el sentido de la responsabilidad de los instrumentistas de viento, de los individualizados de percusión, se daba

la base para la continuidad de los conjuntos sinfónicos. Sirva esta frase de tan ilustre maestro como título de honor para quienes, hoy como ayer, luchan por este bello empeño.

\* \* \*

Completemos las menciones sin olvidar un instrumento que, ya en el campo solista, ya en el orquestal, ha brindado en España muy relevantes cultivadores: el arpa.

Un nombre fundamental, y no sólo en el campo de su especialidad, sino entre los grandes concertistas de España, en cualquiera de los apartados: NICANOR ZABALETA. Un día el arpista de la Banda Municipal y repudiado, venturosamente para su carrera, en las oposiciones a cátedra del Conservatorio. Zabaleta es figura mundial; concertista de relieve, gracias al que el arpa cobró nuevas proyecciones y perspectivas. Su mención ha de ser, por fuerza, independizada y cálida, porque, como solista y con orquesta, mostró en toda ocasión una calidad excepcional y unas posibilidades que parten de la técnica extraordinaria y se imponen también por el estilo, por el concepto interpretativo y por un sonido bellísimo, del máximo rango.

En la enseñanza, desde el Conservatorio de Madrid, LUISA MENARGUEZ ha formado a toda una legión de intérpretes. Entre ellas, a MARISA ROBLES, hoy residente en Londres y concertista de calidad; a ROSA MARÍA CALVO MANZANO, que la heredó en su puesto docente y que realiza un extenso trabajo, ya como solista, ya desde la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Otra solista, de la misma escuela, que unos años juveniles brilló con particular relieve, MARI LOLI HIGUERAS.

En Madrid, LUISA PEQUEÑO, primera arpista, mucho plazo, de la Orquesta Sinfónica, de la Orquesta Nacional; MARÍA DEL MILAGRO GARCÍA COTELO, que lo fue de la Filarmónica y lo es de la Banda Municipal; MARI CARMEN ALVIRA, excelente solista en la Orquesta Nacional; ANGELES DOMÍNGUEZ, en ésta, y JOSÉ ADOLFO VAYÁ, en la RTVE... En Barcelona, ROSA BALCELLS, con una actividad no escasa de concertista, y MARÍA LUISA SÁNCHEZ, en la Orquesta Municipal y de la ciudad, componen el grupo más sobresaliente de la especialidad.

\* \* \*

La guitarra, en fin, para redondear el paisaje de instrumentistas. El instrumento que se abre al siglo con el nombre de TÁRREGA, intérprete y autor de muy bellas obras para él, tiene un nombre de internacionalidad máxima: el de ANDRÉS SEGOVIA. No se trata ya de un gran concertista, sino, para muchos, del inventor de las posibilidades

guitarrísticas en el campo del concierto. Segovia, en efecto, supo abrir nuevos horizontes para la guitarra. En su labor de captación de públicos de todo el orbe, de sembrador de entusiasmos y aficiones, no tiene par. El mundo entero se ha rendido a su arte. Pocos artistas más universales. No se trata ya de que la técnica sea mucha, sino de que descubre posibilidades que se ignoraban para la guitarra, que la domina con la perfección de un virtuoso y que, además, tiene un sonido lleno, bello, inconfundible, para el que no habría suficiente adjetivación.

REGINO SAINZ DE LA MAZA, muchos años catedrático en el Conservatorio, es el artista sensible, musical siempre, de gusto ejemplar, que siente un profundo y contagioso amor hacia su instrumento y que sirve con él versiones en las que lo más meritorio es el concepto. Destaquemos también la calidad de algunas transcripciones que se le deben y el hecho de que fue quien estrenó la obra orquestal de más relieve en todos los años de posguerra: el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo.

Estudioso incansable, renovador de la técnica, inventor de una guitarra de diez cuerdas, con nuevas perspectivas sonoras; popularísimo en el mundo, también viajero incansable, NARCISO YEPES se distingue por su dominio, por su ejecución firme y su extraordinaria riqueza de medios mecanicistas. Algún arreglo que alcanza predicamento extraordinario, muchos discos, lo convierten desde muy pronto en figura relevante, una de las primerísimas y más cotizadas de España.

Podrían seguir las menciones. De MIGUEL LLOBET, estudioso y técnico; de DANIEL FORTEA, muy personal; de EMILIO PUJOL, a caballo entre el pasado y el presente de la guitarra, conocedor de músicas pretéritas y actuales; de GRACIANO TARRAGÓ, pedagogo de máxima solvencia, fundador de grupos guitarrísticos y padre de RENATA, una de las mejores concertistas de nuestro país; de JOSÉ TOMÁS, docente en Alicante y colaborador seguro de Segovia en los cursos de "Música en Compostela"; de LUIS BALAGUER, SÁNCHEZ GRANADA, MIGUEL BARBERÁ, SEGUNDO PASTOR, dedicado al concierto y la enseñanza; ANTONIO ARNAL, RAFAEL OLABARRIETA.

Entre los guitarristas flamencos, PACO DE LUCIA consigue interpretaciones de suma calidad. En la bandurria las alcanza ANTONIO SANZ FERRER. "SERRANITO" es también excelente ejecutante flamenco. Lo fue excepcional MONTOYA, que marcó un hito en la historia de esa forma de tocar la guitarra.

Cerremos con broche pintoresco la relación de intérpretes. Porque también ha de mencionarse la extraordinaria calidad virtuosista

de LUCERO TENA, en la especialidad del concierto de palillos, en la que ha logrado cotas que ni aun podían soñarse. Con el garboso repique de sus castañuelas clausuramos la serie de menciones instrumentales, para trasladarnos al mundo de la voz humana.

## CANTANTES

La paradoja mayor, el contrasentido más hondo que presenta la vida musical española, se advierte en el campo lírico y puede resumirse con facilidad: un país cuya capital carece de teatro de la ópera, en orfandad sostenida cerca ya de medio siglo; que desde el cierre del Teatro Real, en 1925, sólo cuenta como fondo fijo para representaciones de ópera con el Liceo de Barcelona, posee un brillantísimo número de cantantes, cuyas voces abastecen los primeros marcos líricos del mundo. Quizá por lo que de triste suponen las indicadas limitaciones, sobre las que se volverá en otro lugar, el comentario en torno a intérpretes vocales será más amplio. Con todo, aun sin abandonar las referencias de lo fundamental de nuestro pasado, se dirigirá más a recoger las de aquellas voces que hoy continúan la gloriosa historia de los grandes artistas que dieron un día prestigio envidiable a España.

Comienza el siglo. No se han apagado los ecos de Gayarre. El tenor navarro fue artista en relieve universal, en razón de una voz excepcional por completo. Cuando se quiebra, cuando se rompe en esos "Pescadores de perlas" que eran el más alto exponente de su pureza y calidad, se desmorona también lo que, para los entusiastas de entonces, no podía ni debía desaparecer. En Madrid, ídolo; en Barcelona, triunfador en la lucha de gayarristas y massinistas, Julián, el de la calidad de oro y los filados excepcionales, se convierte en la máxima figura del inmediato pasado.

Tres tenores, ya en nuestro siglo, han de sostener la llama de su gran categoría: FRANCISCO VIÑAS, MIGUEL FLETA e HIPÓLITO LÁZARO.

Viñas, tenor wagneriano, de envergadura, con una materia sólida, gran volumen, sonoridad potente y condición heroica. Los acontecimientos del culto a Ricardo Wagner, que es en Barcelona en donde, después de Bayreuth, alcanza más altas cotas, lo tienen por baluarte interpretativo. El memorable estreno español de *Parsifal*, por figura protagonista. Bella realización de sus herederos, el concurso que lleva su nombre.

Miguel Fleta llega un día al Teatro Real y despierta una verdadera revolución de entusiasmos, de admiraciones devotas. Si en muchas

obras y personajes habrá de imponer su personalidad, es con *Carmen*, como "Don José", capaz de encender los más puros acentos líricos y de alcanzar los más impresionantes despliegues dramáticos, en la dualidad peligrosa de una obra que nunca se precisa y perfila como con él, en donde convence a todos y afirma su extraordinario prestigio. No es largo su reinado, pero sí de intensidad máxima. Fleta posee una materia vocal inconfundible. Lo es su temperamento. En razón de la genialidad se le disculpan conceptos interpretativos quizá discutibles en el estilo. Es lo de siempre: que la fuerza verdadera de un artista permite lo que para uno de tipo normal es imposible. Se habla de Miguel Fleta con arrobo, incluso ya cuando se ha iniciado su declive. Aún hoy, grandes elementos, "divos" italianos de campanillas, se refieren a él con la admiración que se guarda para los elegidos. En realidad, pocas veces un número escaso de lustros en que se realiza la siembra son tan copiosos en la cosecha.

Contemporáneo, pero con un curso profesional mucho más amplio, como lo es la vida que se extiende hasta nuestros días, Hipólito Lázaro es también artista de condición vocal fuera de lo común. Resulta lastimoso que las técnicas grabadoras de sus grandes etapas no permitan conservar la voz en discos con toda su impresionante grandeza, porque el tipo de la misma no deja margen a la reproducción fiel. Lázaro tuvo un color purísimo tenoril y unas facultades sencillamente extraordinarias, con extensiones impresionantes. A ese último efecto, ahí están sus lejanas interpretaciones de *Los puritanos* como incuestionable muestra de esa enorme riqueza de facultades.

Otra voz admirable: la de JOSÉ MARDONES, uno de los pocos bajos químicamente puros que han sido. Bajo sólido, grave, con tal condición, antes que bajo cantante en las fronteras de lo baritonal. José Mardones fue uno de los artistas más auténticamente adscritos a la cuerda de pertenencia.

Si de las figuras masculinas pasamos a las del otro sexo, también pueden evocarse algunas de gran relieve, que lo tuvieron acusadísimo en sus respectivas épocas.

MARÍA BARRIENTOS fue una de las mejores sopranos ligeras de su período. La calidad de su voz se unía venturosamente a la facilidad del mecanismo. Ella inició el camino de las cantantes de su cuerda, que en España tienen la condición de no basar la técnica en los hilos de voz, ni afirmarla en condiciones metálicas, con sacrificio de la calidad en aras del mecanismo.

Soprano de mucho renombre, que lo sostuvo hasta su muerte, bastantes años después de haberse retirado de las tablas líricas, LUCRECIA BORI fue cantante de alto nivel y se convirtió en nombre im-

prescindible del Metropolitano de Nueva York, en cuya organización posterior intervino de manera decisiva.

Si hay un caso en el que la técnica discográfica primaria no fue capaz de reflejar todo lo extraordinario de una voz, es el de OFELIA NIETO. Quien así lo manifiesta hoy, pudo escuchar, todavía, ya en los albores de 1930, las últimas actuaciones de esta singular cantante, una de las líricas de mayor calidad y facultades que recuerda, en todos sus ya muchísimos años de peregrinaje en busca de la belleza vocal. La de Ofelia Nieto, retirada muy pronto, fue sencillamente extraordinaria.

Murió joven, como CONCHITA SUPERVÍA, "mezzosoprano" de una cualidad turbadora, especialísima. Con una voz muy suave, muy dulce y grata, con un trémolo característico, determinante de admiraciones máximas, pero al que no le faltaron detractores, lo excepcional de la Supervía era la flexibilidad, la maleabilidad de su instrumento vocal, que la convertía en la más idónea intérprete de la música rossiniana.

La relación podría continuar. En la precisión de limitarla, puede muy bien ser éste el nombre último de un pasado glorioso, al que unimos las razones fundamentales de la gloria presente.

\* \* \*

En 1944, después de una formación larga y sólida, de haber triunfado en concursos muy juveniles y de trabajar con el patrocinio del grupo barcelonés "Ars Musicae", se presenta, en la Asociación de Cultura Musical de Barcelona, VICTORIA DE LOS ANGELES, que un año más tarde lo hace en el Liceo de la ciudad condal. Lo admirable de la artista quedará confirmado al conseguir el Premio Internacional de Ginebra, primerísimo galardón que se dirime por unanimidad. Desde entonces, Victoria de los Angeles recorre el mundo y durante unos lustros hace compatibles multitud de actuaciones escénicas con permanente adscripción fundamental a las temporadas del Metropolitano de Nueva York y recitales por todo el mundo. La pureza del estilo se une a la voz purísima del timbre, a la musicalidad infalible, al temperamento clásico. No es Victoria de los Angeles cantante de alardes que nos arrebatase por las facultades, sino artista de sensibilidad suma. Un repertorio vasto, de *Las bodas de Figaro* a *Pelleas et Melissande*, pasando por *Tannhauser*, por *Manon*, se liga con el de "lieder" cantados en sus idiomas originales: en alemán, italiano, francés, inglés, dominados todos ellos. Siempre, en sus programas, hay lugar para la canción española: músicas pretéritas, que comenzó a entender y querer de la mano de "Ars Musicae", y páginas con-

temporáneas. Victoria de los Angeles, aún hoy, camino de los treinta años después, en activo, es el gran nombre vocal del largo plazo en el que España la tiene como representante de una altura máxima.

Cronológicamente posterior, en muchos sentidos próxima en el concepto a Victoria de los Angeles, TERESA BERGANZA despliega también una carrera de extraordinario relieve. Comienza en su ciudad, como elemento del coro de "Cantores de Madrid"; estudia en el Conservatorio, realiza primeras actuaciones profesionales menores, hasta que un día, poco más o menos dos lustros más tarde que Victoria de los Angeles, se abre su expansión definitiva, con éxitos en el extranjero que confirman la calidad ya señalada en los arranques. El Festival de Aix-en-Provence puede ser el punto de partida. Teresa Berganza es la típica "mezzosoprano" rossiniana. *El barbero de Sevilla* y *La ceneréntola* son, con Mozart, piezas líricas fundamentales. en el recital, asistida admirablemente por su esposo, Félix Lavilla; es artista de musicalidad, temperamento, ductilidad y sensibilidad máximos. Su garbo, su estilo españolísimos, dan particular relieve a las interpretaciones de nuestra música. Teresa Berganza se impone como una de las más extraordinarias cantantes de su cuerda y alcanza cotizaciones magníficas, sin abjurar de un rigor selectivo grande, que elige el repertorio conveniente y lo sirve con seriedad inatacable. La voz es muy bella, muy delicada, muy fresca y personal.

PILAR LORENGAR es el ejemplo del triunfo que se alcanza por la tenacidad. Con humildes comienzos profesionales, que le permiten extender su formación de manera incansable, llega un día en que la cantante de zarzuela da el gran salto. Lo realiza hasta Alemania. En vez de unas actitudes más "divistas", de figura independiente, ella se adscribe a la Opera de Berlín como soprano fija, que ha de serlo primerísima en su elenco, y allí continúa, sin perjuicio de actuar como invitada en los primeros coliseos, muy fundamentalmente en el Metropolitan de Nueva York. Pilar Lorengar es soprano lírica, de un timbre muy seductor, con una voz extensa, rica en los agudos, fresca y muy característica. Es curioso que, como Teresa Berganza, la gran cantante de ópera y de oratorios, haya sido pieza básica en multitud de registros de nuestras más bellas zarzuelas y obras de nuestro género chico.

Por fin, MONTSERRAT CABALLÉ, más reciente. Barcelonesa, que amplía sus estudios en el extranjero, pasa unos años en teatros líricos fijos, donde adquiere la base. Ya es en la década de los sesenta cuando, a partir de un gran triunfo en el Liceo barcelonés, su teatro más querido y en donde más querida es, con *Arabella*, comienza la auténtica gran carrera internacional. Hoy, Montserrat Caballé es primer

nombre indiscutible, desde el Metropolitan, que la aclama, hasta la Arena de Verona. Su arte se apoya en una facilidad técnica inverosímil, con el filado increíble, como lo es la capacidad de "fiato" y con el timbre de preciosa condición. Su repertorio es muy extenso. Montserrat, de cualquier forma, sigue más el camino del "divismo", incluso en la elección de muchas de las obras que le han dado los mayores triunfos. Tales, las "bel cantistas", de Donizetti, de Bellini, arrinconadas hasta que ella vino a revisarlas merced a su extraordinario mecanismo y al encanto de una voz que luce de manera singular.

También habríamos de citar aquí algunos representantes masculinos.

ALFREDO KRAUS produjo sensación el año 1956, al interpretar, de la mano de José Tamayo, la sensacional *Doña Francisquita*, que abrió el recuperado teatro de la Zarzuela. Desde entonces a hoy se ha convertido en un tenor lírico de cotización mundial. Un lírico al borde del campo ligero. Por encima de otras cualidades, lo que destaca y afirma la personalidad de Kraus es, sin duda, su musicalidad y cuadratura infalibles, la extensión y facilidad precisa de los agudos, la forma de frasear con el mejor estilo y la afinación más inatacable. La ecuación feliz de técnica y de línea con una materia en que, antes que la calidad, muy considerable, se impone la igualdad. Alfredo Kraus es tenor de grandes coliseos.

Posterior a él, nacido en misiones secundarias dentro de las campañas del Liceo barcelonés, JAIME ARAGALL es el prototipo del tenor lírico puro. Con una voz de calidad bellísima y una línea de gran cantante, con un temperamento cálido y una expresividad cierta, con —como en el caso de Kraus—buena planta escénica, no es Aragall el tipo de artista infalible, preciso y perfecto siempre, pero sí es intérprete que, por el rango de su voz fuera de serie, no admite sino cotizaciones de excepción, que ha impuesto en el mundo lírico.

Por fin, ante la necesidad de cortar este apartado, que podría extenderse con otros nombres que se detallarán más tarde, PLÁCIDO DOMINGO. Madrileño, hijo de cantantes—de la soprano Pepita Embil y el barítono Plácido Domingo—, con residencia todos los primeros años de su vida en Méjico, se trata de un tenor de condición "lírico-spinto", con voz de extensión, volumen y calidad muy noble; un músico muy formado, que ha cursado enseñanzas de director de orquesta, y un artista de temperamento, que en su repertorio—*Turandot*, *La Gioconda*, *Andrea Chenier*...—, que es amplio y variado, luce cualidades que explican lo muy relevante de su posición artística.



No es posible seguir ni aun a este ritmo de apostillas un poco amplias sobre los distintos cantantes. Si retornamos al ayer más o menos próximo, dentro de una continuidad por el camino de las voces viriles, algunas merecerían especialísimos comentarios. Tal es el caso de ANTONIO CORTIS, que lo justificaría como tenor de calidad, como artista de temperamento y fuerza sugestiva, contagiosa; PABLO CIVIL, que tuvo una bellísima voz, de tenor lírico con mucho cuerpo y timbre grato; CARLOS VIVES, malogrado pronto, con un carácter dramático; CRISTÓBAL ALTUBE, torrente vocal, materia prima servida con el ímpetu que derivaba los mayores éxitos en obras como *Otelo*, en donde podía lucir el temperamento espontáneo y generoso... En artistas más ligados, dentro siempre de la cuerda de tenores, al mundo de la zarzuela, VICENTE SIMÓN fue ejemplo de una línea delicada, como DELFIN PULIDO, mientras que FAUSTINO ARREGUI lo fue de la voz voluminosa y el arranque, al igual que CALVO DE ROJAS. Referencia particularísima se debe a EMILIO VENDRELL, porque se trató de una preciosa voz, también de un artista musical y muy sensible, capaz, sí, de cantar zarzuela y conseguir éxitos como en *Doña Francisquita*, que lo había valido muy grande en el estreno a CASENAVE y en *La Dolorosa*; pero también de ser un espléndido "Evangelista" en *La Pasión según San Mateo*, de Juan Sebastián Bach, montada por el Orfeo Catalá, y de cultivar el *lied* y la rica y peculiar *cançó* de Cataluña y hacerlo con igual acierto.

De los barítonos, fue artista musical de altos vuelos, más relevante por su línea y formación que por la calidad sólo considerable de su voz, CELESTINO AGUIRRE SAROBE. Un nombre de máximo rango en el campo de la lírica española, intérprete de popularidad envidiable, captador de multitudes con su voz—el Titta Ruffo español fue calificado por alguien—al servicio de infinidad de zarzuelas, en cabeza *Las golondrinas*, fue EMILIO SAGI BARBA, que tuvo continuidad, muy aplaudida por el público, en su hijo LUIS SAGI VELA, dueño de una voz más lírica, muy maleable, a la que servía con estilo de gran efecto. Otro nombre, figura que mucho tiempo estableció la más noble competencia con Sagi Barba, es el de MARCOS REDONDO, de larguísima carrera, con una voz potente, a veces de inflexiones tenoriles, cuando en otras alcanzaba solideces de barítono grave. Marcos fue, quizás, el exponente más feliz de lo que un artista en olor de popularidad es capaz de lograr. Después de ellos, en distintos momentos, algunos que se acercan al presente y hasta continúan labor en él, JOSÉ MARÍA AGUILAR, gran voz original de barítono; PABLO VIDAL, cantante de ópera y de zarzuela con voz tam-

bién grande y de timbre persuasivo; LUIS ALMODÓVAR, PLÁCIDO DOMINGO, JUAN GUAL, ESTEBAN ASTARLOA...

Entre las cantantes, MERCEDES CAPSIR fue una soprano ligera, con calidad muy dulce de soprano lírica, merecedora de grandes triunfos, continuadora de las mejores tradiciones vocales de España y largo tiempo figura relevante en escenarios de campanillas; MARÍA LLÁCER y MATILDE REVENGA, líricas, lograron grandes éxitos, muchas veces de la mano de Miguel Fleta, como compañeras destacadas en sus repartos; LUISA VELA, esposa de Sagi Barba, fue soprano en cuyo historial figura, aparte la vinculación a nuestro género lírico, el estreno de las *Siete canciones populares*, de Manuel de Falla.

CORA RAGA, una "Beltrana" de voz potente y temperamento rico; FELISA HERRERO, predilecta en la zarzuela, cuyo último éxito grande se produjo en el estreno de *La chulapona*; MATILDE VÁZQUEZ, de excelente material básico y arranques temperamentales característicos; PEPITA EMBIL, buena soprano; SELICA PÉREZ CARPIO, aún hoy adscrita al mundo de las características en el suyo de la zarzuela, en el que figura; CONCHITA PANADÉS, lírica ligera de calidad...

Más en el mundo del concierto, LAURA NIETO y MARÍA CID, que lo cultivaron, respectivamente, en Madrid y Barcelona, punto este último en donde resultaban elementos imprescindibles MERCEDES PLANTADA, soprano, y CONCHA CALLAO, contralto...

Algunas de estas cantantes se dedicaron con fortuna a la enseñanza. Puede ser éste el momento de recordar algunas escuelas de relieve especial, varias de ellas servidas por cantantes asimismo de calidad.

Citemos, en primer lugar, tres: dos en Madrid; en Barcelona, la tercera.

ANGELES OTEIN fue una soprano ligera de magníficas dotes, en lo vocal y lo artístico. Hermana de Ofelia Nieto, razón por la que invierte, a los efectos artísticos, su apellidos, siente por su arte una devoción tal, que, cuando se refugia en la pasividad como intérprete, se entrega de lleno a la enseñanza, y lo hace con una real eficacia, como lo demuestran frutos de tanta calidad como la que se advierte en Consuelo Rubio, Pilar Lorengar, Marimí del Pozo y María Luisa Nache.

LOLA RODRÍGUEZ ARAGÓN, actual directora de la Escuela Superior de Canto y de su Coro, fue, ella misma, durante varios años de posguerra, figura esencial en el paisaje musical madrileño, como intérprete sensible de *lieder* y de las mejores canciones españolas. Discípula de Elisabeth Schumann, con una gran línea artística, se centró en la enseñanza, al abandonar paulatinamente su actividad de intér-

prete, desde las aulas del Conservatorio de Madrid y en su propio estudio. Avalan el trabajo, eficazísimo, nombres como los de María de los Angeles Morales, Teresa Berganza y Ana María Higuera.

En Cataluña, CONCEPCIÓN BADÍA, muchísimos años, incluso hasta fechas recientes, intérprete de *lieder* y canciones, muy especializada por conocimiento y amor en el repertorio de Enrique Granados, realiza gran labor pedagógica, extendida a "Música en Compos-tela". Su alumna de mayor talla es Montserrat Caballé.

¿Otros profesores? Ya se habló de Mercedes Capsir, y hemos de citar, en Madrid, con larga hoja de servicios, a MERCEDES GARCÍA LÓPEZ, así como a CARLOTA DAHMEN, que con su esposo, ELADIO CHAO, realizó un trabajo de especial interés en el repertorio germano. Otra figura femenina, ésta donostiarra, la de MARÍA TERESA HERNÁNDEZ. MIGUEL BARROSA, un día tenor que hizo una carrera con expansión a grandes teatros, trabaja en la enseñanza y "produce" artistas como Pedro Lavirgen. LUIS ARNEDILLO, antiguo cantante, asimismo, hace devoción de su profesión y tiene muy extenso varillaje de artistas, entre cuyas voces destaca la de Evelio Esteve. JOSÉ LUIS LLORET fue muchos años barítono, con grandes triunfos en el campo de la zarzuela, como su esposa, CARMEN ARENAS, para dedicarse después, hasta su muerte, a la enseñanza, con puesto en el Conservatorio, como FERNANDO NAVARRETE.

Cultivan la pedagogía, ellas mismas cantantes, Isabel Penagos, Teresa Tourné, Rosa Fernández, Elsa del Campo, Carmen Pérez Durías...

La cultivó, en doble misión vocal y de repaso de repertorio, el maestro JOSÉ SABATER, en Barcelona, donde FRANCISCO PUCH es maestro de solvencia.

Se dedica a ella, con la misma ilusión puesta, muchos años, en una carrera brillantísima, truncada por el matrimonio y la dedicación al hogar, MARIMÍ DEL POZO, sobrina de Angeles Otein, hija de un elemento queridísimo y ligado a los aconteceres del Teatro Real, Carlos del Pozo. Marimí, soprano ligera, fue siempre ejemplo de sensibilidad, cuadratura musical y firme conocimiento de las obras, servidas con una voz muy grata, y los personajes, vistos con raro talento.

Una de las cantantes, jóvenes todavía, que hoy se han refugiado amorosamente en la enseñanza es CONSUELO RUBIO. Su carrera fue tan brillante como su voz magnífica justificaba. Triunfó en el Concurso Internacional de Ginebra y fue gran figura de teatros importantes, en cabeza el de Viena, en donde se admiraba mucho su timbre lírico y su línea de artista con sólido criterio.

Personalísima, admirable por el temperamento, con una voz de mucho encanto y un dominio escénico magnífico, MARÍA DE LOS ANGELES MORALES—María Morales en sus grandes triunfos parisienses—logró un premio en el Concurso Internacional de Scheveningen, que le abrió los caminos de la popularidad. La suya, intensísima, no impidió la decisión de interrumpir actividades, también por razón de adscripción al hogar; pero en los plazos de profesión dejó testimonio de una categoría incuestionable.

\* \* \*

Una ordenación rigurosa por cuerdas, cronologías, estilos, regiones se hace imposible en paisaje tan vasto como el que intentamos abarcar. Que el lector admita el semidesorden, por completo inevitable, y nos acompañe en la busca de nuevos cantantes.

En distintos momentos alcanzaron renombre merecido MARÍA ESPINALT, una de las grandes voces lírico-ligeras de España, puesta al servicio de la ópera y la zarzuela; MARÍA LUISA NACHE, que cultivó la ópera en grandes teatros, para renunciar pronto a sus actividades musicales, a las que había llevado una voz importante, y ANA MARÍA IRIARTE, “mezzosoprano” temperamental, atrayente en el color, magnífica en la personalidad interpretativa, también hace años apartada ya del servicio activo. Muy bella voz lírica la de LEDA BARCLAY. Otra, de alta calidad, un punto malograda por la desigualdad y cierta tibieza temperamental, cuando la materia prima cabe considerarla espléndida, es la de MARÍA CLARA ALCALÁ, soprano gallega. “Enxebre” también, de Ribadavia, en el corazón de Orense, es ANGELES GULÍN, una de las más sensacionales voces, de condición lírico-“spinta”, que existen en nuestro país, que sólo precisaría el mayor cuidado en el gobierno, precisamente porque la cantidad y la extensión son tantas. Angeles Gulín ha conocido ya el triunfo en grandes teatros. Los ha pisado asimismo una catalana vinculada al lirismo de altura, ENRIQUETA TARRÉS. Otra barcelonesa, FRANCINA GIRONÉS, triunfadora en el Concurso Internacional de Ginebra, actúa entre nosotros en raras ocasiones. Lo hace más, a pesar de su residencia parisiense, ISABEL GARCISANZ, formada con Angeles Oteín y con sensibilidad y temperamento. Entre las catalanas habríamos de recordar a las sopranos CARMEN BUSTAMANTE, muy ligada a las Juventudes Musicales, y MIRNA LACAMBRA; si aquélla más en el mundo peculiar del concierto, ésta en el de la ópera; ROSA MARÍA BARBANY, cultivadora especialísima de las músicas pretéritas; ANNA RICCI, servidora de repertorios contemporáneos; MONTSERRAT APARICI y ROSARIO GÓ-

MEZ, "mezzosopranos"... Joven y galardonada, ESTHER CASAS, de muy adecuado empleo en misiones difíciles de oratorio. Espléndida por la sensibilidad exquisita, por la finura con la que sirve las más bellas músicas del *lied* y la canción, después de formar su cristalina, delicada voz en el Mozarteum salzburgués, en cuyos festivales actuó, MONTSERRAT ALAVEDRA...

Si volvemos a Madrid, uno de los nombres que corresponden a intérprete en momento más ascensional de su carrera es el de ANGELES CHAMORRO, que cultiva la ópera, la zarzuela, el *lied* y la canción, y lo hace todo con musicalidad y con una voz muy bella.

La tiene, con especial relieve en la ópera de cámara, el oratorio y el concierto, ISABEL PENAGOS.

Es magnífica la condición vocal, con una materia muy apta por cantidad, calidad y expresividad para las misiones escénicas, de MARÍA ORÁN.

En los últimos años se ha ligado, cada vez con más éxito y una utilización mayor en misiones de exigencia, al Teatro de la Opera de Viena, ANA HIGUERAS ARAGÓN, soprano ligera de muy fina musicalidad.

TERESA TOURNÉ, varios años con directas conexiones a teatros líricos del exterior, ha sido en España vehículo sensible en sesiones de *lied*. Varios lustros lo fue, admirable por la entrega y el temperamento de artista que ama su profesión, CARMEN PÉREZ DURÍAS, y BLANCA MARÍA SEOANE cantó con finura en los primeros "Madrigalistas", como ya se dijo. TOÑY ROSADO, por su parte, fue elemento de amplias prestaciones, en distintos estilos y también en distintos campos vocales, como soprano y "mezzo"...

El teatro lírico español, de manera especialísima, se ha beneficiado con las participaciones de ANA MARÍA OLARIA, soprano ligera de grandes éxitos, cortados por su matrimonio y separación de la actividad; LINA HUARTE, lírica de muy bonita voz; INÉS RIVADENEYRA, contralto de gran temperamento; CONCHITA DOMÍNGUEZ, atrayente por sus sobreagudos; DOLORES CAVA, de fina calidad lírica; MARTA SANTAOLALLA, también, aparte las dotes de actriz, trabajadora en misiones de investigación; MARÍA CARMEN RAMÍREZ, de un temperamento generoso y un arranque escénico servido por la voz cálida; MARÍA DOLORES RIPOLLÉS, que también cultiva la ópera de cámara y el concierto; MARISOL LACALLE, "mezzo"...

Una muy bella voz, la de DOLORES PÉREZ. Ahora su mayor trabajo es el pedagógico en el Conservatorio "Oscar Esplá"; pero su palmarés de intérprete es considerable y abunda en premios.

Los consiguió, muy relevantes, con éxitos vieneses justificados por su calidad, la ligera TRINIDAD PANIAGUA.

La voz de ISABEL RIVAS, por el contrario, es de “mezzosoprano” ágil, que ha lucido en el oratorio y la ópera, en tanto que la ovetense FEFI ARREGUI se ha ceñido a este campo en el repertorio italiano y es seguida con verdadero interés por la afición asturiana, por la ovetense en particular; mientras CELIA ALVAREZ dejó en buen lugar la gijonesa y un día CONCHITA BALPARDA la bilbaína, con una voz lírica de alta calidad. Citemos también a AMPARO PERIS, en la ópera, y MARÍA TERESA ESTREMER, en el oratorio, soprano y contralto, respectivamente.

Llegado este momento, ni aun cabe seguir con estas referencias adjetivas. Son tantas las cantantes que han desfilado en los años de actividad crítica del autor de este libro, que ha de agrupar en bloque sus citas, aun a sabiendas de que las calidades, los méritos, no resultan siempre de la misma entidad, como el acoplamiento, se realiza sin tener en cuenta las cuerdas, con sólo una cierta ordenación alfabética. Tan copiosa nómina querría ser como tácito y fiel homenaje a esa realidad de la que hablábamos al comienzo, según la que nuestro país tan de verdad abunda en artistas líricos, dignos de la atención, el apoyo y la solución de ese problema que constituye la canalización de sus actividades profesionales, con teatros y organizaciones fijas.

Veamos algunos nombres que se incorporan a los ya citados: Esperanza Abad, Pilar Abarca, Rosa Abril, Gloria Aizpuru, Mercedes Alvarez Sotomayor, Carmen Andújar, Amparo Azcón, Angelita Ballejo, Conchita Barrenechea, Carmen Borja, Lucy Cabrera, Francisca Callao, Angelita Calvo, Elsa del Campo, Caridad Casao, María Luisa Castellanos, Isabel Castelo, Pilar Castrillón, María Fábregas, Rosa Fernández, María Teresa Fius, María Fleta, Eulalia Fontdevila, Pura Gómez, Eli Goñi, Herminia Laborde, Celia Langa, Paloma Mairant, María Malibrán, Pura María Martínez, Montserrat Martorell, Josefina Meneses, Emilia Muñoz, Rosario Muro, María Nevada, Angeles Nistal, Sofía Noel, Angeles Olariaga, Conchita Pardiñas, Esther Gloria Prieto, Carmiña Quintana, Carmen Quintanilla, Conchita Ramos, Gloria Ramos, Lina Richarte, Ketty Sicilia, María José Simó, María Dolores Travasado, Gloria Torra, Lolita Torrentó, Monique de la Torre, María Paz Urbieto, Rosy de Valenzuela, María Zerpa...

Volvamos a los hombres. Se ha citado a tres grandes tenores presentes—Alfredo Kraus, Jaime Aragall y Plácido Domingo—y es de toda justicia la inmediata mención de otro nombre con extensa proyección internacional: el de PEDRO LAVIRGEN; nacido en las filas de los “Cantores de Madrid”, popularizado en representaciones de zarzuela y hoy tenor justamente cotizado en la ópera, género que sirve con su voz amplia, sólida, generosa en el centro ancho y su temperamento muy rico, especialmente apto para lograr éxitos grandes como “Don José”, en la obra de Bizet.

No se acaba aquí la relación de los cantantes que dentro de la cuerda tenoril disfrutan de prestigio. Lo tiene, desde hace muchos años, JUAN ONCINA, tanto cuando cantaba en la parcela de ligero como ahora que cultiva más el repertorio lírico. Lo merece, por su potencia y la brillantez fácil de sus agudos, el aragonés BERNABÉ MARTÍ. Gran voz, asimismo, de tenor con mucho carácter, FRANCISCO LÁZARO. EVELIO ESTEVE triunfa en la zarzuela con la suya, muy grata, timbrada, fácil, y hace felices incursiones en la lírica de altura. Tiene una gran voz JOSÉ MARÍA ORTIZ. No han brillado todo lo que merecían las materias primas, por intermitencias o cortes en las actuaciones, de ALFONSO LAS MORENAS y MIGUEL SIERRA. Un día lució como dramático EDUARDO ORDÓÑEZ, originalmente barítono, caso también de ENRIQUE DE LA VARA, que en varios lustros, hasta su marcha de España, fue elemento utilizado y aplaudido. VOZ considerable asimismo la de GINÉS TORRANO. CARLOS DEL MONTE, CARLOS MUNGUÍA, FRANCISCO SAURA, JOSÉ MANZANEDA, BARTOLOMÉ BARDAGÍ, han prestado concurso en representaciones líricas, algunos también operísticas. RICARDO VISUS acusa en todo momento buena línea musical. JUAN SABATÉ lucha por afirmar su carrera en Italia, en donde trabaja con acierto. JUAN FERRER es “liederista” en Barcelona. JULIÁN MOLINA canta con proyección muy amplia y lo hace en óperas, especialmente de cámara, oratorios y conciertos, géneros a los que lleva su buena calidad vocal y de artista que ha sabido, en distintos momentos, saltar nuestras fronteras. Hay una gran calidad en el tenor canario BLAS MARTÍNEZ, y la tiene grande, más madura ya, en la ópera de cámara, EDUARDO GIMÉNEZ, mientras MANUEL CID se especializa, musical y sensible, en el *lied* y la canción del concierto.

Una última y especial cita para un cantante joven, galardonado, triunfador, con estupenda calidad lírica y ya en pleno despliegue de una carrera con muchas posibilidades, puede cerrar la serie de referencias en la cuerda correspondiente a tenores: se trata de JOSÉ MARÍA CARRERAS, profeta en su tierra, porque es el Liceo de Barce-

lona quien mejor lo acoge, más lo aplaude y quiere. Carreras ha logrado premio de importancia en el concurso de Parma.

¿Y barítonos? Se habló ya de algunos. Continuemos las menciones con el nombre de uno que bastantes años dio muestras de un serio concepto musical, orientado hacia repertorios exigentes, en los que no faltaban obras de tanta importancia como el “Boris Godounov”, que su condición de barítono grave—aún canta, como bajo, alguna vez—le permitían abordar. En épocas de sucedáneos, RAIMUNDO TORRES cantó con volumen y carácter, y lo hizo con éxito. Este ha sonreído muy largo trecho a MANUEL AUSENSI, cuya retirada se produjo todavía en fecha reciente. Catalán también, con éxitos especialísimos en el Liceo, Ausensi no sólo sirvió la ópera, sino que, sobre todo en grabaciones múltiples, ha sido vehículo destacado en la revalorización de nuestro género lírico, del sainete y la zarzuela.

Su línea de prestigio y eficiencia es hoy continuada por PEDRO FARRÉS, de voz importante, con una especial calidad por el trémolo, el “vibrato” y con el atractivo de su color oscuro y su potencia. ANTONIO BLANCAS, por el contrario, es muy lírico, casi un barítono ligero de buena calidad. JOSÉ SIMORRA cantó ópera en muchas oportunidades. LUIS VILLAREJO, TOMÁS ALVAREZ, FRANCISCO CHICO, MANUEL BERMÚDEZ, son elementos de esta cuerda, con características, conexiones y repertorios muy distintos.

Se cierra la relación de barítonos con uno ya en órbita de grandes teatros. VICENTE SARDINERO es típico barítono lírico, por el tipo de la voz, por la línea y por la calidad igual y muy grata.

De un pasado brillante, los bajos ANÍBAL VELA, de gran línea, y PABLO GORGÉ, muy popular un día. Lo fue ANTONIO CAMPÓ, éste en las dobles parcelas de bajo y barítono, con éxitos especiales en Aix-en-Provence. Su carrera se cortó prematuramente, quizás por una sensibilidad nerviosa que no permitía el lucimiento que su preciosa condición vocal determinaba. Bajo cantante de inflexión muy dulce, lo mismo que su calidad, CHANO GONZALO, que tampoco extendió lo previsible su profesión. Voz de bajo ciento por ciento, la de JOAQUÍN DEUS, que supo lucir en los campos del concierto, el recital y el teatro, como elemento del original grupo de madrigalistas y cantante prestigioso de ópera y zarzuela. Una afección fue culpable de que, sin renunciar a la conexión con las actividades escénicas, hoy ejercidas en las parcelas organizadora y directorial, abandonase el canto, en el que tantos éxitos había conquistado. LUIS CORBELLA, en el ayer próximo, y JULIO CATANIA, en el presente, completan el cuadro.



Es justo insistir : en España contamos con voces de primera calidad y con escuelas de canto prestigiosas. Algunas de aquéllas, relevantes, como primerísimos puntales en la causa lírica mundial, gala de las escenas más envidiadas; otras, las que se integran dentro de la zona media, con posibilidades y méritos que sin duda fructificarían mucho más en ambiente que resultase propicio a su expansión, experiencia y trabajo. Pero todo ello se escapa, en estos momentos, del propósito que dicta el capítulo con el que cerramos el grupo de los dedicados a los intérpretes nacionales.



# *O R G A N I Z A C I O N E S*



Se habló hasta aquí de los compositores y los intérpretes, solistas y conjuntos. Pilares ambos grupos, elementos imprescindibles—creación, reproducción—, para que la música exista. Queda un tercer aspecto: el de la organización de la vida musical, para que lo escrito por unos, lo presentado por otros, llegue a su destinatario: el público aficionado. ¿Cómo es la vida musical española del presente? ¿En qué entidades, medios y dispositivos se basa? En un sumario, por fuerza muy ecléctico y variado, se procura ordenar informes, servir datos y completar paisajes.

Hablaremos, en primer término, de la Comisaría General de la Música y de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos—de aquélla sobre todo—, como entidades oficiales básicas en el despliegue del acontecer musical. Seguirá nuestro recorrido en torno al varillaje muy eficaz de las sociedades musicales que, sobre todo en nuestras provincias, constituyen asidero, a veces incluso único. Centros culturales, institutos después.

Sin ahondar en el campo de la pedagogía, que escapa de nuestros límites previstos, sí se procurarán estudiar las distintas formas de presencia de la música en la Universidad.

Las Juventudes Musicales, tan decisivas; los ciclos musicales para escolares, que tanta siembra expanden, tendrán glosa especialísima.

Se hablará de los mecenazgos, los premios, los encargos de obras, los concursos...

No sin dolor, de la situación lírica presente, de las actuales y sostenidas lagunas en el campo de la ópera y, por contraste, de los esfuerzos particulares tan brillantemente realizados.

Un recorrido en torno a los marcos fundamentales en los que se desarrolla por lo común la vida musical de España dará paso a los medios suplementarios de expansión de nuestro arte: el disco, la radio, la televisión.

Recaeremos, en fin, para cerrar esta parte del libro y la obra toda, en los Festivales, como fórmula nueva y fecunda en la popularización de la música. Todo, siempre, con la claridad que es norma del autor y en ese deseo de informar que, por basado en propias impresiones y conocimientos, se orienta más a nuestra época y las que inmediatamente le precedieron que a las ya lejanas, de significación, a este respecto, más relativa.

En cada caso, un capítulo procurará resumir lo que a él se refiera, con voluntad que, si en todo momento es de orientación, no quiere ocultar en muchos el deseo de homenaje.

## ORGANISMOS OFICIALES: LA COMISARIA DE LA MUSICA

“La urgencia de reanudar e intensificar la vida musical española, dificultada durante los años gloriosos de lucha y liberación, y el deseo del nuevo Estado de conceder a la música toda la atención que merece, tanto por lo que sustantivamente significa dentro de las Bellas Artes como por su alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española, aconsejan la creación de un organismo encargado del estudio de tan interesantes problemas.”

El preámbulo de la orden ministerial que se acaba de transcribir explica las razones del nacimiento de la Comisaría General de la Música, dentro de la Dirección General de Bellas Artes. En la misma disposición se nombran tres comisarios de idénticas atribuciones: el padre Nemesio Otaño, José Cubiles y Joaquín Turina. Pronto fue este último el que, con exclusividad, se ocupó de las misiones concernientes al cargo. Como secretario, hasta que en octubre de 1943 ingresó en el Seminario de Vitoria, para seguir los estudios sacerdotales, tuvo a su lado a Federico Sopena. Desde esa fecha, al entonces crítico musical Antonio de las Heras. Al fallecimiento de Joaquín Turina y siempre con Las Heras de colaborador, se hizo cargo de la Comisaría el maestro don Bartolomé Pérez Casas, que gobernó la nave hasta su muerte, en enero de 1956. Desde entonces, en funciones de comisario, con el título de secretario técnico de la Música, fue Antonio de las Heras quien cubrió un largo plazo hasta 1969, cuando, pocos meses después de reorganizada la Comisaría y nombrado para el puesto Salvador Pons, trabajador e impulsor infatigable desde su inquietud artístico-política, dimitió aquél de una jefatura de sección, la de la Orquesta Nacional, que con otras y una secretaria vinieron a integrar el nuevo organismo. Cambios sucesivos, a través de unos meses de titularidad en reemplazo de Salvador Pons por Francisco José León Tello, ponen la Comisaría General de la Música en manos de Federico Sopena, en una especie de retorno al punto de partida. No es cosa de detallar las modificaciones de estructura y cambios nominales de elementos adscritos a la Comisaría. Tan sólo de resaltar el trabajo que como jefe de sección, primero, y subcomisario técnico, más tarde, realiza Antonio Iglesias, con los tres comisarios citados, a partir de la reorganización.

(Y aunque el presente libro se concluye y firma en 31 de mayo de 1972, cabe recoger un hecho inmediatamente posterior a esta fecha: al cesar en el cargo de comisario Federico Sopena, estas funciones

se desempeñan por el citado subcomisario técnico, Antonio Iglesias, que continúa con el antiguo puesto, pero en misión efectiva de comisario, con actividad incansable y fructífera.)

No parece necesario defender la existencia del organismo. Que de una manera oficial se aglutinen, canalicen, fomenten y apoyen los esfuerzos particulares en pro de la música, en especial la española, y de los músicos de nuestro país; que se faciliten orientaciones y medios, se establezcan principios y ordenaciones generales, se luche por el incremento del interés hacia la música y la solución de sus problemas, cae dentro de lo más lógico y encomiable.

Nació la Comisaría con una aplastante parquedad de medios. Vivió con mil dificultades el trascendente nacimiento de la Orquesta Nacional, participó en sus penurias y pudo, a pesar de todo, alcanzar para este conjunto un nivel determinante del mayor prestigio, del más justo renombre y de una popularidad máxima.

Después de los años iniciales de Turina y Sopena, los muchos lustros de adscripción al puesto por parte de Antonio de las Heras se caracterizan por una especialización, una limitación de metas, sin duda justificada por la escasez de fondos. Con una cifra de presupuesto irrisoria, casi de carácter simbólico, limitada la "Comisaría" casi al secretario técnico y una colaboradora, el esfuerzo de Antonio de las Heras dio, sin embargo, algún brillante fruto. Primerísimo, el de una buena política expansiva de la Orquesta Nacional. Conseguir llevar los conciertos al Palacio de la Música y lograr público para ellos, ampliarlos al Monumental Cinema, realizar algunas giras al exterior —como la de presentación parisiense, de tanta responsabilidad y relieve—, captar a un sector oficial calificado base del público fidelísimo de la Nacional, es mérito que no puede en justicia discutirse a Las Heras, que, cierto, contaba con una centuria de muchas calidades, pero que supo auparla, sostenerla con cuidados máximos, y logró que la celebración de los conciertos no fuese, en el aspecto económico, un problema.

La otra gran conquista de Las Heras, puesto que en gran parte a él se debe en unión de las prestaciones locales ilusionadas, es el Festival granadino, que, por dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, pasó a sus manos en lo que se refiere a los programas, cuya calidad se glosará en otro lugar de este libro.

El tercer empeño, en el que trabajó con un celo ilusionado y supo vigilar hasta el logro de calidades por todos reconocidas, fue la restauración y la puesta a punto, como sala de conciertos, del Teatro Real. Hay un hecho evidente: cuando se animaron unas obras que habían discurrido en régimen mortecino durante años y años, fueron

muchos los que pensaron que el edificio tendría que acomodarse al doble servicio lírico y sinfónico, adecuarse para su vuelta a la condición de teatro de ópera, aun a sabiendas de que se encontraba muy lejos del ideal moderno escénico, para el que son precisas medidas y expansiones que en el Real eran imposibles. Si por entonces no se hubiese hablado de manera firme y con voces oficiales de alta significación de que la edificación de un teatro nacional de la ópera era un hecho seguro, cabría señalar culpas que, ante esas promesas, no sería justo marcar ahora. Ceñido el Real a lo que se planteó, a convertirse en sala de conciertos, la mano de Las Heras se advierte en mil detalles merecedores de gratitud.

Nacional, Festival de Granada, Real: en el haber de Antonio de las Heras pueden inscribirse brillantes participaciones en el triple campo. Mientras, otros muchos quedaron abandonados. Es indudable. Una Comisaría General de la Música debió de ser mucho, muchísimo más, para merecer el título, para justificar su condición de organismo nacional, que vela por el despliegue de la música en todo el territorio. Pero ¿cómo hacerlo? Ni aun la presencia de un ministro de filarmonía y devoción musical tan probada como Jesús Rubio, varios años titular de la cartera, pudo servir para que por Hacienda, dentro de los presupuestos generales del país, se dotase a la música de unos medios económicos dignos, capaces de realizar la siembra que justificase después, al tiempo, la vigilancia, la ordenación. Y ello sin que pueda culparse a los sucesivos directores generales, marqués de Lozoya, Antonio Gallego Burín, Gratiniano Nieto.

Ya en la etapa de Florentino Pérez Embid, siempre con la celosa colaboración de Ramón Falcón, subdirector general, al producirse la renovación total de la Comisaría General de la Música, la dotación económica para ella disponible se ha multiplicado en cifras de suma importancia, todavía insuficientes, si se quiere, para lo mucho que resta por hacer, pero ya con una entidad que permite las realizaciones y también las exigencias. Estas, sin duda, se orientan a la prestación global, de carácter nacional, por parte de la "Comisaría", en cuyas manos una orquesta, un festival, un marco, por muy trascendentes y brillantes que éstos sean, de ninguna forma pueden aglutinar todos los esfuerzos ni agotar todos los recursos.

En años anteriores, con destino a los Conservatorios, se adquirió buen número de pianos. Las cifras de los nuevos envíos se han aumentado en forma extraordinaria más recientemente. Pianos a centros pedagógicos, a organismos, sociedades filarmónicas, vienen a ser apoyo justo e instrumentos de labor básicos para el desarrollo de las privativas.



La concesión de subvenciones a las entidades que de verdad las merezcan, el establecimiento de premios, podrá ser otra meta. Lo es el amparo de los artistas nacionales. A ese respecto, la actual Comisaría desarrolla ciclos de “Intérpretes españoles en España”—tal es el título—, en los que envía instrumentistas brillantes a distintos centros culturales, y de esa forma, al tiempo que apoya a los intérpretes, viene también a subvencionar “en especie” a las organizaciones.

Otro bello acuerdo es el de celebrar “preconcursos”, a fin de que los artistas dotados que aspiren a concurrir a los internacionales y no puedan hacerlo por falta de medios, los tengan y no se malogre su oportunidad.

Eso, la atención a las Universidades en lo que a la música atañe, con servicios a sus Colegios Mayores y centros de enseñanza, tiene, para el personal juicio, más importancia e interés que la celebración de conciertos y más conciertos públicos, incluso abriéndolos a los universitarios, como se hace, con precios limitados.

La Comisaría de la Música, en fin, ha celebrado seminarios, cursos—fruto de la inquietud constructiva de Antonio Iglesias, en gran parte—y ciclos de conferencias, aparte prolongar con algunas los conciertos destacados de la Orquesta Nacional, en la Sala Joaquín Turina, del propio Teatro Real, y ha incrementado las salidas de ésta a las provincias, incluso con programas de tipo extraordinario que antes sólo podían ser acontecimiento para los madrileños.

En su haber de realizaciones se hallan dos “Decenas”, las de Toledo y Sevilla, y varias semanas: la de “Música polifónica”, en Avila; de “Música de cámara”, en Segovia; de “Nueva música”, en Madrid y Barcelona; de “Música española” volante; del “Corpus”, en Lugo; ahora de “Navidad”, en Murcia; “Mediterránea”, en Alicante.

Tendrá que ser, más cada vez, la “Comisaría” el órgano rector de la vida musical española. En cierto modo, sería mejor decir el órgano “moderador” de examen, asesoría y apoyo. Porque más que encerrarse en las propias realizaciones, en la ejecución directa de los planes, importa el estímulo de los privados que lo merezcan. La “Comisaría” convertida en hada buena que premie con subvenciones a los que demuestren haber realizado una labor, que ayude a la difusión de las efectuadas, que estimule a todos para que se efectúen, que sirva de nexo, de lazo de unión a unos y otros, para evitar competencias torpes que a nadie benefician... He aquí lo que consideramos ideal.

Recordemos, en fin, adscrito al mundo de la Dirección General de Bellas Artes y la Comisaría de la Música, la creación del Coro

de la Escuela Superior de Canto, ya Nacional, que tanta labor tiene frente a sí, ya como fraternal colaboradora de la Orquesta Nacional, ya en misiones "a capella" o, si un día el teatro de la ópera fuese algo más que una ilusión, de servicio a sus campañas.

De aquella Comisaría que Federico Sopeña conoció en 1940, de pauperada y sin fondos, a la presente, que los tiene en grado que jamás pudo soñarse aun cuando resulten cortos, sin duda, para lo mucho que ha de hacerse, el salto es impresionante. Confíemos en una labor fructífera, más extendida y nacional cada vez.

\* \* \*

En el Ministerio de Información y Turismo, aparte las actividades que se adscriben a la Dirección General de la Radio y Televisión, sobre las que se hablará más tarde, funciona la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, de la que depende esa mágica rueda, múltiple de posibilidades, que se expande en los Festivales de España. Sobre ellos tendrá el lector cumplida referencia. La tendrá asimismo sobre el especial empeño que se afirmó en las temporadas madrileñas para dotarlas de unos ciclos operísticos de calidad. La Dirección ha colaborado también a la difusión artística, merced a programas de signo musical, en ateneos y centros provinciales.

Cabría que citásemos aquí los apoyos municipales que han permitido la existencia de conjuntos—bandas, orquestas—o de organizaciones, tal la Opera ovetense del San Mateo, festivales, etc. En cada caso quedará consignada la mención, limitada en este momento a la cita. Porque, en resumen, es la Comisaría General de la Música el organismo español "tipo" en lo que a nuestro arte atañe en la parcela oficial.

## SOCIEDADES FILARMONICAS Y CULTURALES

No es una manifestación circunstancial, sino el reflejo de una opinión sostenida: en la existencia, el desvelo, el sacrificio y entusiasmo competente de las sociedades filarmónicas y culturales se encuentra la base de la vida musical de nuestras provincias. Más todavía en el pasado que en el presente, y de manera decisiva en muchas ciudades que, sin esos reductos, no habrían tenido conciertos.

Ya se habló de lo parco de las organizaciones de tipo oficial. A raíz de la conclusión de nuestra guerra, en algunos ayuntamientos, en sus comisiones de cultura, se dio paso a la música, y buen ejemplo de la eficaz labor se encuentra en las Orquestas municipales, si bien las menguadas arcas de estos organismos, con tantos problemas

frente a sí, han debido confesar su impotencia para, al menos en régimen de exclusividad, alimentar costos cada vez mayores. Algunos municipios con teatro propio, que tanto podrían hacer por el español, disponen de aquél muy en precario, al haberlo alquilado a empresas cinematográficas que consideran sagradas para sus intereses las fechas más taquilleras. Lo que supuso limitación para el género de comedia y gravísimo golpe en el caso del lírico, también afecta mucho a la vida musical, por cuanto fallan muchas veces los mejores marcos.

De Madrid, por otra parte, llegaban muy contados envíos oficiales. En realidad, contabilizables con dificultad, exceptuados algunos ciclos de expansión, como los que ahora patrocina la Comisaría de la Música, de los que acaba de hablarse, o los de la Dirección General de Cultura Popular, en un recuerdo a nuestro arte que ha de agradecerse profundamente. Poco más... En esas circunstancias, muchas provincias que sólo contaban como alimento musical fijo con los conciertos de su Banda municipal o las raras y gratuitas salidas—con base en la afición del coronel de su regimiento—de la Banda castrense, de guarnición en la plaza, la defensa de los intereses musicales de los aficionados tenía que realizarse por ellos mismos.

Algunos—los más... en el bloque filarmónico de los menos, ya que la melomanía nunca fue mayoritaria entre nosotros—se refugiaron en el disco, la radio y, desde que el hábito viajero se ha impuesto, las salidas al exterior, en busca de los grandes conciertos o representaciones musicales de altura. Otros, los elegidos, quienes por amor a su patria chica y devoción a la música son capaces del sacrificio, no dudaron al imponerse la obligación de trabajar *gratis et amore* por y para el arte. ¿Forma? La fundación de sociedades de conciertos, cuyas directivas ellos mismos integraban. Nacen, de esa manera, las Filarmónicas y Culturales. Por el impulso de unas cuantas figuras, en general de significación dentro de la ciudad, para que su ejemplo prenda y se establezca el contagio que permita incrementos de las filas, siempre muy parcas y menguadas inicialmente.

Sí; todo o casi todo depende “del hombre”, de los hombres, hasta el punto de que ha podido comprobarse que la muerte o el abandono de una sola voluntad, de una figura central, aglutinante de la Sociedad—como presidente, secretario, tesorero...—, puede llevar a la desaparición de la misma. Todos hemos conocido en nuestras visitas a provincias a ese extraordinario elemento que lucha, se enciende, trabaja y administra los intereses de la Sociedad con el cuidado de un buen padre de familia. Todos conocimos su fecundidad epistolar y sus argumentaciones cuando se trata de convencer al artista, primero, de que acepte la invitación; después, de que lo haga por cifras más bajas

de las suyas habituales. No hay exageración en lo que se escribe. Recuérdese que, si bien muchos de los conciertos se proporcionan por las agencias y las organizaciones profesionales, tiene mayor influjo el contacto directo, y la siembra en el primer viaje puede ser básica para la realización de otros en condiciones más consideradas con las circunstancias de cada entidad. Para conseguirlo, esos puntales de las Sociedades provinciales cultivan el trato personal y fomentan la amistad con el artista, al que rodean de admiraciones y agasajos múltiples. No son, en definitiva, empresarios de conciertos que contratan, satisfacen lo estipulado y se eliminan. Con el epistolario que se establece entre los directivos, el intérprete o sus representantes, podría seleccionarse una deliciosa antología de súplicas y considerandos. Ya después, cuando el artista llega a la ciudad, viene el desvelo. Se le recoge en la estación, se le acompaña al hotel, en donde se recomendó la habitación más confortable y silenciosa—¡ay, aquellas pasadas etapas con alojamientos sonrojantes y primarios!—, y el oficioso celo únicamente tiene un límite: el que trace la necesidad de descanso, de trabajo y soledad que el mismo concertista imponga. Fuera de ello, el artista es huésped de honor, destinatario de peligrosos alardes gastronómicos, de yantares típicos, de excursiones, visitas sólo interrumpidas para el momento del concierto, seguido siempre de nuevos homenajes ante una mesa bien servida. Si a ello unimos que el interesado llega al conocimiento de los problemas por los que atraviesa la Sociedad, no ha de extrañarnos que, ya inmerso en su mundo afectivo, facilite las reducciones de *cachet*, a sabiendas de que, para quienes de esa forma le reciben, la cifra es ya mucho más difícil de satisfacer que para entidades poderosas la que habitualmente percibe.

Se habla aquí más del pasado que del presente, más de aquellas situaciones de antaño, en las que todo era elástico, que de las actuales, donde las determinaciones son más concretas, las actitudes humanas del artista menos directas, porque también han comenzado a serlo en muchos casos los tratos con los dirigentes de las sociedades.

Para las de nuestras provincias era día de gran gala el viaje, en comienzos y finales de los respectivos cursos, de las orquestas madrileñas. La Sinfónica de Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas fueron, largo trecho, el mayor estímulo para la incorporación a filas de muchas personas originalmente tibias. El aliciente de programas sinfónicos, los más deseados en relación que se continúa por los pianísticos, fomentaba el incremento de socios. Por entonces las salidas de los profesores de nuestras orquestas eran muy cortas. Sin discos ni fondos cinematográficos, sin esas grabaciones que hoy les deparan muy considerables ingresos, la falta de sueldos fijos, por no existir entidades

oficiales dependientes de Ministerios con carácter de funcionarismo para sus elementos, facilitaba la buena disposición de éstos para realizar los viajes, que, además, podían efectuarse con costes muy relativos en desplazamiento y estancia. Impresiona pensar en la parquedad de las dietas que percibían los instrumentistas, como saber que sus grandes maestros cobraban, hasta 1936, cifras que no pasaban de las trescientas pesetas por concierto. Las cosas, claro, eran, por todo, mucho más fáciles. Hoy, como los presupuestos previos apenas consignan partidas para viajes de los conjuntos, como los desplazamientos y hoteles han multiplicado en forma dramática las exigencias materiales, y son mucho más altas, en consonancia no sólo con la elevación de la vida, sino también de la del rango social de los músicos, sus dietas y de importancia los *cachets* de los maestros, apenas hay *tournées* como las de antaño. Y es lástima. Porque una forma de proteger a las sociedades filarmónicas, y de hacerlo con efectividad, podría ser esa de regalar a las que demostrasen el desarrollo de un curso de categoría, con calidad y número de sesiones que se estableciesen, los conciertos de clausura y de apertura de las respectivas series, lo que redundaría en su cotización y estimación por parte de los aficionados y en el lógico aumento de los socios. Pero no a base, claro es, de que la visita de una orquesta madrileña, que debe ser premio y estímulo, se convierta en ocasión del desmoronamiento de las fuerzas materiales que se han logrado con tanta dificultad.

Podrá argüirse que las series de conciertos en Madrid son cada vez de más ancha perspectiva y que la temporada agota el tiempo y las prestaciones de los conjuntos. Creo que ni aun éste es argumento válido. Porque se trata de Orquestas de proyección nacional, que no madrileña: la una, con nombre que a ello debe obligar, y la otra, con vinculación a organismos—de Radio y Televisión—que tampoco tienen signos localistas. Ante ello, bien podría limitarse, de ser necesario, el número de las actuaciones en Madrid y favorecer con varias semanas de adscripción en los comienzos y los finales de curso, respectivamente, las visitas a provincias. Pero, conviene insistir en ello, no ya como aliciente de Festivales con carácter extraordinario fuera de temporada—en la estival, que muchas veces moviliza turismos o veraneos incluso de madrileños—, sino en pleno curso normal, para los aficionados concretos de la ciudad y, dentro de ella, para los de las sociedades filarmónicas. Es decir, para los de adscripción permanente a la música, no para quienes buscan el acontecimiento en cualquier sector espectacular, donde se halle, y se desinteresan del resto.

La Sociedad Filarmónica más antigua nació en Las Palmas de Gran Canaria, también avanzadilla, como lo es de España en el Atlántico, del culto a la música en nuestro país. Unos cuantos aficionados de pro tomaron el acuerdo de crear una entidad que celebrase conciertos. Su inquietud no se limitaba con todo a esa finalidad, sino que celaba por la creación de una Academia pública de Música y de una Orquesta. No faltaban los apoyos. Las actas fundacionales hablan de que el Cabildo protegería con ocho mil reales, y el Ayuntamiento, con cuatro mil. Se habla de cifras anuales para la existencia de un maestro fijo, la celebración de conciertos y la organización. Claro que, después de aumentadas las originales asignaciones que para este fin se habían dispuesto, el mozo y encargado de cobranzas percibía veinticinco pesetas mensuales y el maestro que se obligaba a dirigir, realizar arreglos, copias de partituras y duplicar los papeles de la orquesta, que se convertían en propiedad de la Filarmónica, se vio amparado por la brillante suma de mil reales. Sigue hoy la Sociedad, después de cumplido con alegría su centenario, y realiza una labor que, siempre con apoyos no grandes, pero sustanciosos de algunos organismos, se extiende a la Orquesta propia, la única existente en la ciudad, y a la realización de recitales y conciertos con solistas huéspedes, cuya contratación es tanto más costosa cuanto que los habituales *cachets* se incrementan por los gastos fuertes de los desplazamientos. Juan Cambreleng, actual presidente, uno de los más jóvenes de España si no el más joven—como contraste con la veteranía de la Sociedad—, persona implicada en todos los acontecimientos musicales, en el de los Amigos de la Opera también, lucha por el sostenimiento no fácil de una entidad que, por esa veteranía, podríamos considerar “de interés nacional”.

De interés nacional, en el fondo, lo son todas, por las razones ya dichas. Tantas condecoraciones y medallas al mérito civil como se otorgan, podrían muy bien aumentarse con las debidas a estos paladines tenaces de la filarmonía por tierras de España.

Otra Sociedad veterana entre las veteranas, hoy con problemas de local que amenazan su vida, en todos los últimos lustros adscrita al Conservatorio de Música, es la Filarmónica de Málaga, sostenida por el esfuerzo personal de Ernesto Lasso de la Vega. Fue fundada el 14 de marzo de 1869 por un grupo de malagueños entusiastas de la música, que celebraban reuniones en una tienda de música existente en un antiguo edificio llamado “El Conventico”, desaparecido—destruido por un incendio—ya cuando la Sociedad no tenía su sede en el mismo. En el primer año de vida, fueron treinta y siete las sesiones celebradas, al principio con intérpretes que eran todos miembros de la Sociedad.

La de Málaga tiene un influjo muy grande en el desarrollo musical de la ciudad. Ya en 1879 se dirige una circular a los socios manifestándoles el propósito de crear un Centro que desarrollara la afición a la música y su enseñanza y que, al propio tiempo, se utilizara por la Filarmónica para tomar del mismo artistas que diesen los conciertos. Nace así, en 1880, el Conservatorio malagueño, que tiene a su cargo la Sociedad más de medio siglo, con el título, concedido por S. M. la Reina, de Real Conservatorio de Música María Cristina, hasta que se convierte en Centro oficial.

Otra de las entidades nacionales veteranas, posiblemente la más brillante y representativa, es la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Si una mención, una glosa de todas las existentes sería difícil, aparte resultar abrumadora para el lector, bueno será que de una, al menos, hablemos con extensión. La que se rinde a la entidad vizcaína querría ser no sólo expresión de homenaje a su ejecutoria ejemplar, sino también de adhesión ampliada sin reservas a cuantos grupos comulgan con su ejemplo, sean antiguos o recientes.

La Filarmónica de Bilbao nació por el impulso de unos aficionados músicos ejemplares en su entusiasmo solvente, en su sensible conocimiento. Los nombres de Lope Alaña, Carlos de Cortázar y Javier Arisqueta se inscriben con letras de oro entre los más relevantes de la filarmonía de nuestro país. A ellos, en sucesivos momentos, se debió la fundación de la Sociedad Filarmónica, la Academia vizcaína de Música, que pasó a ser más tarde Conservatorio vizcaíno de Música, y, en fin, la Orquesta Sinfónica, que ahora celebra sus bodas de oro, que incluyen períodos en que funcionó como Orquesta Municipal de la ciudad.

Con Emiliano Arriaga de primer presidente y *Los esclavos felices*, de Juan Crisóstomo, el malogrado artista bilbaíno de tan genial condición, para primera obra del programa, se celebró el concierto inaugural en el salón del Instituto bilbaíno el 20 de mayo de 1896.

La Filarmónica estuvo muy unida, como se dijo, al empeño de esos aficionados a los que un día se llamó "apóstoles" de la melomanía bilbaína y que se reunían para hacer música, organizarla, formular proyectos y hablar de lo que constituía su entusiasmo en el "Cuartito", local no permanente, porque el nombre se traslada a los distintos disponibles, hasta que un día se llevan recuerdos y reliquias musicales de aquellas etapas al teatro propiedad de la Sociedad Filarmónica en donde se celebran los conciertos.

Estos alcanzaron desde el primer instante una rara calidad. Los recitales de Francis Planté, los triunfales conciertos del Cuarteto Crickboom, señalan la pauta exigente y de altura. Podríamos decir

que un recorrido por la relación de los programas que se interpretan a lo largo de la vida de la Filarmónica para sus socios es de concluyente fuerza demostrativa. Por Bilbao, gracias a su Filarmónica, pasó todo lo destacable de cada momento. Cabe afirmar que por el número, como por la calidad de los intérpretes en un medio nivel impresionante, no hay en nuestro país una Sociedad más relevante. Que si en sus conciertos actuaron nuestros Albéniz y Falla; si Ravel fue huésped ilustre; si el Trío Thibaud-Cortot-Casals intervino más de una vez; si la presentación, casi con el siglo, de Jesús Guridi allí se realizó, no falta una sola presencia de verdad calificada en este larguísimo periplo, en el que, además, se propugna y obtiene una conquista excepcional: la sala de conciertos propia; ese marco para cuya edificación se suscribieron cédulas de propiedad, que pudo inaugurarse en 1904. Una sala perfecta por las proporciones, el carácter y la acústica para los fines previstos.

Si ya entre los fundadores aparece el apellido Cortázar, es otro, Ignacio, conde de Superunda, quien ha de ejercer la presidencia de la Sociedad en un muy extenso período que se extiende a partir de 1937 hasta que fallece, en 1971. El conde de Superunda, con una modestia personal sólo comparable a su fe en la causa "filarmónica", fue un nuevo apóstol de esta idea: en Bilbao y fuera de su ciudad. Porque podríamos muy bien decir, ahora que su ausencia no le permite negarse a esta mención directa y personalizada, que en él se dio el más vivo, admirable ejemplo de amor, conocimiento, voluntad de servicio y entrega; que fue el "filarmónico" por antonomasia y que nadie como él representa a esta gran familia por cuyos paisajes discurrimos en el presente capítulo.

\* \* \*

Muchas sociedades filarmónicas en España. Crónicas de la época hablan de que en 1907 hay ya nueve, la última la ovetense, que se convierte en una de las más permanentes y brillantes.

En Oviedo hay otra familia adscrita desde siempre a la causa de la Sociedad: la Buylla. Don Plácido, el general más filarmónico del país, ostenta la presidencia muchos años. En los actuales lo hereda, no sólo en el apellido, sino en esta misión, Manuel, también alcalde de la ciudad, en donde es sólido fortín de claros ideales musicales.

Tiene la Filarmónica de Oviedo un propio teatro, que permite el desarrollo de los conciertos para un número alto de afiliados y con medios que también son menos reducidos que, por lo general, lo resultan para otras entidades similares. La celebración de las bodas de oro constituyó, en su día, verdadero acontecimiento musical, que



ha venido a convertirse en uno de los más brillantes recuerdos legados por el maestro Ataúlfo Argenta, director de una memorable *Novena sinfónica* con los bloques interpretativos de la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra.

En fin, Madrid, Gijón, Zaragoza, Salamanca, Santander, tuvieron en los comienzos del siglo—en la primera decena—sociedades; algunas, que todavía continúan; otras, que han sucumbido víctimas de esos problemas de tipo material que acechan siempre.

Las Filarmónicas y Culturales proliferan por España. Otra en Bilbao, “Conciertos Arriaga”, es hermana menor de la Filarmónica. Existe en Valencia, con muchos afiliados y actuaciones en su Teatro Principal, como en Zaragoza. Una Sociedad Sevillana de Conciertos comparte la presidencia con la más antigua y brillante malagueña; pero no faltan otras entidades que luchan por la región, como la Sociedad Algecireña de Conciertos, ya que este tipo de instituciones no son sólo de las capitales de provincia, sino de localidades en las que el amor y el trabajo de algún aficionado haga posible su existencia.

Es Pamplona ciudad musical y no faltan distintas sociedades, alguna, como la actual, con jóvenes directivas afanosas de alcanzar una altura por la calidad más que por el número de los conciertos.

En Vigo, en La Coruña, se dan los dos más relevantes ejemplos de las sociedades galaicas y aquellas en las que la actividad es mayor, más exigente la calidad y más grande el número de los programas.

La etapa más brillante de la Sociedad gijonesa fue aquella regida por Pedro Coto, aficionado ejemplar, que hizo las veces equivalentes a las de Francisco Mantecón en Vigo.

En Barcelona, donde Antonio Nicolau había creado la Sociedad Catalana de Conciertos, tiene ancho prestigio la Asociación de Cultura Musical, que algunos años—en la etapa posterior a la guerra, en la rectoría de Franck Marshall, su ilustre presidente y famoso pianista—llegó a desplegarse en turnos de tarde y noche, porque éste, aun a pesar de contarse con el muy amplio “Palau”, resultaba insuficiente para el número de solicitudes. Hoy, a las órdenes del doctor Noguer, excelente aficionado, la Cultural sostiene un nivel de gran clase en sus programas.

Entidad muy joven, muy floreciente—imposible citar las muchas que existieron en la ciudad, al estilo de “Tardes Musicales”, de meritorio esfuerzo—, es “Fórum Musical”, aunque su carácter se escapa un tanto del puramente “amateur” de las filarmónicas. El “Fórum”, muy ligado al Palacio de la Música, incluso en la persona de su mentor máximo, administrador de la Casa y del “Orfeó”, Antonio Sabat, organiza ciclos de conciertos, alguno como los cuaresmales en templos

adecuados, muy atrayentes, y también sirve de aglutinante como empresa de distintos empeños, desde la proyección de películas musicales y la realización de viajes hasta la edición de folletos y, en general, cuanto atañe al mejor desarrollo del arte de los sonidos.

En la entidad veterana y de labor ininterrumpida y ésta, fruto de los años últimos, se representan las distintas, con vida más o menos efímera, de paisaje barcelonés, con una excepción, que bien merece párrafo aparte.

Hablamos del "Patronato pro Música". Lo integran aficionados de clase, también relevante en el campo social. Personas conocedoras, gustadores de festivales y demostraciones de importancia en el exterior, en las que el celo entusiasta de Luis Portabella es el aglutinante máximo. En más de diez años de labor, Barcelona les debe programas de signo sensacional, presencias de los más extraordinarios solistas y conjuntos, desde el debut español de David Oistrakh hasta los conciertos de la Filarmónica de Berlín, dirigidos por Herbert von Karajan. Los presupuestos son cuantiosos, no siempre enjugables, y los propios organizadores han de atender a ellos. El "Patronato pro Música" es una entidad ambiciosa, brillante y de personalidad muy acusada, pero no se trata de una filarmónica o cultural con afiliados que han de satisfacer cifras mensuales, sino de una relación de amantes de la música cuyo deber, salvo en el "Patronato" rector, es el de colaboración y asistencia en programas que, por lo general, han de brindarse a precios no cortos.

Una Agrupación Musical Universitaria, en Valladolid, hace las veces de la sociedad de conciertos de la capital castellana, con el doctor Zapatero, Francisco Barranco y Francisco Argüello de más permanentes rectores. Funciona después, también, la Sociedad Vallisoletana de Conciertos, de la Orquesta de Cámara de la ciudad.

En fin, no con carácter exhaustivo, sino de ejemplo, se han trazado unas referencias sobre diversas entidades provinciales. La merece especialísima la Asociación de Cultura Musical de San Sebastián, hoy gobernada por Rafael Calparsoro, por el número de sus afiliados, el hecho de celebrar los conciertos en un teatro tan vasto y bello como el Victoria Eugenia y el nivel medio de las sesiones, con mucha calidad.

Y también, todavía más cálida por ser todavía más meritorio el ejemplo, la Asociación de Cultura Musical de Vitoria. Que en una ciudad con reducido número de habitantes se sostenga, ya desde el comienzo de nuestra posguerra, una sociedad con más de mil afiliados; que los conciertos, siempre de rigurosa selección y algunas veces con carácter sensacional, puedan celebrarse a teatro lleno en un marco

tan atrayente como es el Principal, dice mucho de la siembra realizada, en la que tanta parte decisiva tiene el entusiasmo de su actual presidente, Alejandro Verástegui, uno de los mejores aficionados de nuestro país.

\* \* \*

¿Y Madrid? Las peculiaridades de estas organizaciones caen más dentro del paisaje provincial de la pequeña ciudad que del correspondiente a los grandes núcleos de población—Barcelona, Madrid—con vida propia. Y más, claro, en un ayer por completo ayuno de músicas y medios difusores de nuestro arte, que en la época actual. En Madrid existió muchos años una excelente Sociedad Filarmónica, de línea tradicional, fiel a servir los programas predilectos del público, abundosos los conciertos en actuaciones pianísticas.

En 1865 se había creado la Sociedad de Conciertos de Madrid. En ella estuvo, ni más ni menos, la base de la existencia musical de la ciudad, entonces tan precaria, y de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, de las que se habla en este libro, por corresponder ya su vida en forma completa al período del que nos ocupamos.

La Filarmónica nació con el siglo y se extendió hasta los años treinta. Por sus programas desfilaron una cantidad importante de figuras calificadas con ciclos íntegros de los cuartetos y las sonatas de Beethoven, para citar sólo aquellos más representativos. Persona decisiva en su vida, autor de muy sustanciosas notas a los programas, con análisis y ejemplos musicales, fue Cecilio de Roda, cuya mención puede servirnos para representar a quienes, con él, lucharon por la existencia de la entidad, tan brillante y meritoria.

En el Hotel Ritz, el 8 de febrero de 1915, se inaugura la Sociedad Nacional de Música, de vida efímera, pero trascendente. En el programa figura por vez primera el *Quinteto en re menor*, de Turina, interpretado por el autor al piano, y el estreno en España de la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en los brazos*, de Manuel de Falla, aparte las *Siete canciones populares* de este autor, que interpreta después, con Turina y Salvador, dirigidos por Pérez Casas, el *Concierto en do menor*, de Bach, para tres pianos y orquesta. Las notas al programa, excelentes, corresponden al crítico más representativo que ha de existir en España, Adolfo Salazar. Se trataba de un esfuerzo privado, con unas características particulares: de empeño en favor de la música española, de los músicos nuestros. Más que la exaltación del intérprete como “divo”, que en general es “constante” de las sociedades atendidas a las predilecciones del público, se trataba de realizar programas de entidad musical, en donde importaba

más lo que se oía. Se brindaron, así, obras españolas, múltiples estrenos nacionales y extranjeros y se dio una lección, quizá sin precedentes, de lo que es el interés por lo musical verdadero, antes que por el oropel que tantas veces lo rodea.

A partir de 1920 hay en Madrid otra Sociedad, que salva las fronteras de nuestra guerra y acabará por extinguirse unos lustros después, víctima de la escasez de medios, los problemas agravados para la contratación de artistas de importancia, tanto por lo que atañe a sus costes como a las mismas actitudes que entonces adoptan muchos con respecto a nuestra Patria. La Asociación de Cultura Musical es, a lo largo de un trecho amplio, la más brillante corporación de España, muy alimentada por la siembra entonces generosa de Ernesto de Quesada, alma de la Sociedad Musical de Conciertos "Daniel", con extensa proyección americana. Esta condición de no estar limitada a nuestro país permite disponer de artistas que, quizá por el incentivo de esas largas posibles excursiones, se ofrecen aquí a precios de inverosímil baratura. Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Pablo Casals, Wladimir Horowitz, Serge Rachmaninoff, Alexander Brailowsky, entre otros muchísimos, se oyeron por quienes entonces, ya en los albores de los años treinta, pagaban cinco pesetas de cuota por disfrutar de dos conciertos, muchos de ellos de tipo sensacional.

Desaparecida la Asociación de Cultura Musical, unos años presidida con extrarordinaria devoción por Víctor Ruiz Albéniz, que había popularizado como crítico la firma de "Acorde", sin que el intento de renacer la Sociedad Filarmónica, en años todavía recientes, haya dado resultados ni aun discretos, Madrid se ve menos propicio a la floreciente vida de las sociedades de conciertos, precisamente porque son tantos los públicos que se celebran. Sin embargo, y como éstos, sobre todo, son orquestales, un muy reciente empeño de entidad que nace ahora, "Ibermúsica", dirigida por García Ayjón, se ha visto coronado por el éxito más abierto: la serie de abono pianístico del ciclo "Grandes intérpretes", que llenó el Teatro María Guerrero. Gran mérito: la atención a los músicos—autores e intérpretes—de España.

"Ibermúsica" es una entidad que establece también sus reales como agencia de concierto, misión que prosiguen "Daniel" y algunas otras, como Alfonso Sanz, en Barcelona. Dentro de ese campo es preciso destacar el excelente servicio que Felicitas Keller y Julián Uceda, originalmente en "Daniel"—sobre todo el último, alma verdadera de los esfuerzos de posguerra—, realizan dentro de una nueva agencia de conciertos, "Vitoria", que distribuye artistas por toda la geografía nacional, incluidos los más representativos festivales—Granada, Santander, La Coruña, Quincena Donostiarra...—y también los programas

sinfónicos, en especial de la Orquesta Nacional, que les debe soluciones meritorias en momentos difíciles, tanto en lo que se refiere a la contratación de maestros como de solistas.

Pero volvamos a las sociedades. La de Conciertos de Música de Cámara se creó—desde hace unos meses guarda un silencio que, al parecer, no ha de continuar mucho—para que tuviesen público y marco los programas de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Público, por tanto, como el de la antigua Sociedad Nacional de Música, más atento a la música misma que al relumbrón del intérprete variado.

Una “Guitarrística” lucha de forma enconada entre la falta de medios y el amor a la especialidad que cultiva.

Los “Íntimos de la Música” se fundaron a impulsos del deseo del doctor Jiménez Díaz de ofrecer programas con el grupo de “Solistas”, dirigidos originalmente por Federico Senén.

Otro insigne doctor, Mariano Zumel, preside la Sociedad Cultural Hispano-Austríaca, formación que puede mostrar una colección de programas con calidad, que se han desplegado en los años últimos.

Se hablará en otro lugar de las organizaciones juveniles y las de tipo contemporáneo y de vanguardia más especializadas. La última cita corresponde a “Cantar y Tañer”, en la que pone entusiasmo y capacidad organizadora Helga Drewsen, apoyada por el patrocinio de una dama también adscrita al mundo de “Música en Compostela”, Margarita Pastor. “Cantar y Tañer”, con pocos medios, con muchas ilusiones y agudo criterio selectivo, nos ha brindado algunos buenos conciertos. Su ciclo, de ocho, nueve sesiones de abono, que a veces han tenido complemento en alguna contemporánea, acoge programas de atractivo, en todo caso muy seriamente planteados, que cuentan con un público adicto que se concentra, para oírlos, en las salas del Instituto Nacional de Previsión y, en las últimas épocas, en la nueva del Fénix, muy apta por el aforo y el ambiente para estas actuaciones de solistas o de pequeños grupos.

Hemos llegado con ello al final de este capítulo. Ninguno más afín que el dedicado a otras organizaciones, ya no filarmónicas ni culturales, merced a las que la música dispone de ayudas que permiten realizaciones no desdeñables. En cabeza, el Ateneo de Madrid.

## ATENEOS. INSTITUTOS EXTRANJEROS. OTROS CENTROS

A la gran tarea desplegada por las sociedades filarmónicas y culturales que ya se han glosado, ha de añadirse el concurso de otros centros, sin duda efectivos y meritorios en el servicio de la música.

En el pasado, más a medida que nos alejamos de nuestros días, muchos de los organismos culturales consideraban lejos de su campo de acción a la música, verdadera cenicienta en el momento de los recuerdos y los apoyos. Se daba el caso de que grandes ciclos de conferencias, series de actos públicos seguidos de exposiciones, no acogiesen ni un solo programa con signo filarmónico. Había como un auténtico desprecio, que tal era en sus consecuencias el palpable olvido, y la condición precaria de la vida musical se acusaba más y más. Nada más injusto ni dañino. Pero nada, también, más lógico si pensamos que la enseñanza estaba cerrada, en lo que atañe a la formación cultural básica en bachillerato y universidad, a la música.

Coincide con nuestra posguerra una marcada corriente de apertura. Se advierte, como ya se indicó, en ese abrir las puertas del Ateneo a las etapas fundacionales de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Y es con la docta Casa madrileña con la que iniciamos esta serie de referencias, ya que es el Ateneo, a partir de ese momento y más en los últimos lustros, baluarte muy brillante y fiel, marco propicio a la música y los músicos.

Al principio, con buen número de sesiones con talante de normalidad. Eran pocos los conciertos en Madrid, muchos los días sin programa sinfónico, ni de cámara o recital. En el Ateneo, en su salón de actos, entonces muy suficiente para el número de aficionados que acudían, ya socios, ya invitados especiales a las sesiones, comienzan a celebrarse conciertos, muchos de ellos atrayentes, en su mayoría a cargo de artistas españoles de cotización media, los que todavía no han dado el gran salto hacia la popularidad y las consiguientes exigencias. Muchas de esas reuniones filarmónicas tienen signo de conferencia ilustrada y bastantes se desarrollan en régimen de ciclo.

No parecerá orgullosa pretensión, ni gesto de vanidad infundado, que el autor de este libro señale sus propias intervenciones de conferenciante en muchas series, porque en ellas se produjeron los mayores llenos, las más palpables adhesiones de público.

Entre esos ciclos, varios dedicados a la música para dos pianos, la sinfonía clásica, la historia de la sonata, los dúos de violín y piano, el *lied*, la canción de concierto, el cuarteto, alcanzan esas cotas de interés por parte de los destinatarios. Lo tienen, sobre todo, varios

bloques vocales ya muy ceñidos a parcelas o autores concretos: música portuguesa, música catalana, canción contemporánea española... Amén de programas Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Debussy, Moussorgsky, Fauré, Ravel... Homenajes a Granados, a Isaac Albéniz, conmemoraciones y efemérides múltiples se despliegan con fortuna. Se ofrecen combinaciones poco frecuentes, como los dúos vocales clásicos y románticos. En los programas dedicados a compositores de España abundan los estrenos y las primeras audiciones. Madrid, por ejemplo, conoce buen número de las canciones dedicadas a quien firma sobre textos galaicos y escritos por músicos contemporáneos relevantes.

Tienen especial valor afectivo y hasta cariz de adhesión multitudinaria bastantes de los homenajes, en fechas señaladas. Así a raíz de las muertes de artistas muy significados. El acto de homenaje a Manuel de Falla moviliza una masa grande, muy grande y calurosa de adictos. Pronuncia la brillantísima ofrenda José María Alfaro. Se desbordan todas las medidas previsibles de espacio y se ocupan hasta los últimos rincones de la sala, que se colma en segundos por la avalancha que se produce tan pronto son abiertas las puertas del Ateneo, en el homenaje a Jesús García Leoz, acto que sirven muchas de sus cantantes amigas, con músicos, director, instrumentistas, coros que también lo fueron del tan fiel asistente a las tardes musicales de la Casa. En fin, en el homenaje al maestro Ataúlfo Argenta, para cerrar el curso en el que se produce la pérdida muy dramática, han de instalarse, en pasillos y salones circundantes, altavoces que permitan seguir a los interesados, en número tres veces mayor que la cabida del salón de actos, el programa en el que sin director, con el atril del maestro vacío, actúan sus profesores de la Orquesta de Cámara, los "Cantores de Madrid", preparados por José Perera, y pronuncia la conferencia evocadora el autor de este libro.

Hemos llegado a 1958. Antonio Lucas Moreno, en los primeros años; el marqués de Bolarque, Santiago Galindo Herrero, son impulsores sucesivos de las anteriores realizaciones. Aquél, pianista él mismo e intérprete en algunas ocasiones. El segundo, uno de nuestros mejores aficionados, entusiasta y sensible padrino de la Orquesta de Cámara de Madrid, que actúa muchas veces en las sesiones de más fuste. Galindo Herrero, un periodista ilustre, llamado pronto a más altas misiones de la política y la empresa pública, que se da cuenta de que es la música, sin duda, la que moviliza proporcionalmente más concurrentes y adhesiones y que son los conciertos los que llenan el salón ateneísta, que sólo consigue verse de esta forma en

los actos literarios muy de signo excepcional y con caracteres de acontecimiento.

Sí; el Ateneo de aquellos lustros cubre un ciclo de importancia y rinde un servicio al Madrid que todavía no cuenta con los medios expansivos y organizadores del presente. Llegamos así al curso 1958-1959. A pocos meses del homenaje al maestro Argenta ya citado, se constituye de forma ya precisa y especialísima el Aula de Música.

\* \* \*

Con base en un grupo de jóvenes compositores, la crea y dirige el crítico musical Fernando Ruiz Coca, todavía ligado profesional y afectivamente al empeño. Es forzoso decir que, salvo raras excepciones, los programas que se organizan, por tener un signo distinto, menos multitudinario y para gran público—tanto como por ese incremento de la música en otros muchos paisajes madrileños—, no conquistan el favor de concurrencias tan adictas y nutridas. En cambio, no hay duda, se logra una especialización real y se implican músicos, compositores, intérpretes y teóricos, interesados por el tipo de empeños que se realizan. Desde el principio, un grupo naciente, “Nueva Música”, de indudable significación, se adscribe al “Aula”. Sus fines, los que Fernando Ruiz Coca defenderá con tesonero entusiasmo, son muy propios del Centro en el que se intentan: conexión de la música con el pensamiento y las artes de nuestro tiempo. Estudiar y cultivar temas y músicas con interés en sí, aunque, frecuentemente, no comerciales. Dedicar, dentro de ello, una especial atención a la evolución de nuestro siglo, hasta hoy mismo, sin excepción de estilos o personas.

En fin, una constante voluntad de servicio a lo español, buena parte de cuyas obras, que caen dentro de las posibles parcelas—esto es, que no corresponden a un mundo sinfónico, por fuerza lejos de los medios, incluso de acoplamiento material—, se han estrenado en los conciertos del “Aula”.

Más: bastantes se escriben para estas sesiones, como cariñoso homenaje, y hasta en alguno se registra en el título, caso de la *Obertura para un aula de música*, de Victorino Echevarría, uno de los más asiduos concurrentes a las tardes musicales del Ateneo.

El “Aula” funciona a modo de cátedra abierta. Muchas veces en tres escalones: seminario de investigación, formado por compositores, intérpretes, musicólogos y críticos; conferencia pública en el ámbito restringido del “Aula Pequeña”, con capacidad para sesenta personas, y conferencias públicas, generalmente conferencias-concierto, para presentar temas de interés general en un tono de alta divulgación.





Algunos de los trabajos del Aula se editan y gran parte se recogen en la colección de "La Estafeta Literaria", para conservación y recuerdo.

El Aula de Música celebra, de esta forma, conmemoraciones de aniversarios y efemérides, en continuidad de la línea anterior. Se abre, así, a sesiones dedicadas a Monteverdi, Couperin, Beethoven, Wolf, Mahler, Debussy... Entre los españoles, Antonio de Cabezón, Antonio Soler, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla...

Jornadas importantes vienen a ser las de estrenos en España, o Madrid, de obras de Couperin, Strawinsky, Bartok, Messiaen, Ginastera; novedades pretéritas de rito mozárabe, polifonía primitiva, gregoriano, Gabrieli, Frescobaldi, Nachaut; recitales de sitar y tabla india.

Hechos muy destacables, asimismo, con motivo de homenajes, la escritura desinteresada de obras "In memoriam" que se brindan a las de S. A. R. Don José Eugenio de Baviera y Borbón, el "infante" músico por antonomasia, el más constante de los aficionados que asistían a los conciertos y él mismo partícipe en sesiones del "Aula Pequeña"; a Ramón Gómez de la Serna, Gustavo Adolfo Bécquer, Luis de Góngora, Gerardo Gombau...

Una atención encariñada a la música española de todas las épocas y estilos, particularmente a la de nueva creación, permite audiciones en calidad de estreno, ya de compositores tradicionales, ya de vanguardia.

Por lo demás, se ha procurado ofrecer obras infrecuentes en el repertorio normal. Con carácter de novedad, se ha interpretado lo más significativo de la Escuela de Viena: serie completa de los cuartetos de Schoenberg, entre otras obras; páginas de Alban Berg y de Anton Webern.

En la relación informativa que el propio Ateneo—el director de su Aula—nos envía, aparecen selecciones de obras firmadas por autores tan distintos, en relación que se establece de forma anárquica, como Berio, Maderna, Bading, Poussier, Stockhausen, Evangelisti, Kelemen, Bo Nilsson, Satie, Dallapiccola, Jolivet, Ives, Shostakovitch, Prokofieff, Penderecki, Kotonski, Serocki, Boulez, Amy, Varese, Denisov, Ligeti...

También a título de orientación, quede constancia de algunos ciclos celebrados: "Introducción a la música contemporánea", "Algunos maestros españoles", "La música dodecafónica", "Técnica y estética postserial", "Compositores españoles serialistas", "El tiempo, dimensión de la música", "Introducción a la música electrónica", "La música y la universidad", "El 98 musical", "*Atlántida*, de Falla",

“Las formas abiertas”, “El objeto sonoro: Acústica para músicos”, “Strawinsky y la técnica serial”, “La estética tradicional”, “Iannis Xenakis”, “Tomás Luis de Victoria”, “La música actual en Polonia”, “La música y los cerebros electrónicos”, “Elementos sonoros de la música electrónica”, “Problemática de la enseñanza musical”, “Última obra” (serie permanente de autocríticas), “La ópera, hoy”, “¿Qué es la música?”, “La música en el cine”, “La música en la India”...

Se han ofrecido amplios detalles, para demostración de lo realizado en el Ateneo y también como ejemplo de lo que puede realizarse cuando hay voluntad abierta de ampliar radios de acción, porque lo más meritorio de todo ello es que los medios son limitados y que el planteamiento de tan ambiciosos planes supone, por parte de quienes los llevan a término, un esfuerzo grande y sostenido, que ha de aplaudirse con calor.

\* \* \*

Muchos años, en especial en las etapas musicalmente regidas por Carlos Suriñach, el viejo y noble Ateneo barcelonés de la calle de la Canuda se abrió también a la música y fueron muchos los programas dedicados a nuestro arte, para el que continúa, en la medida de sus medios, propicia la Casa. Algunas sesiones dedicadas a música y músicos de España, con especial atención a la rica escuela catalana, movilizaron público en consonancia con el interés de las mismas.

Bastante tiempo fue una entidad modelo, en proporción a las disponibilidades, el Círculo Cultural Medina de la ciudad condal, verdadera entidad sensible a nuestro arte y capaz de servirlo con entusiasmo. También el de Madrid, con muy meritoria continuidad, brinda conciertos, recitales, conferencias y da paso en su programa general a la música, fiel a la actitud, a ese respecto ejemplar, de la Sección Femenina. Porque es la Sección Femenina quien patrocina y rige estos Círculos, que abundan por toda España, de Lugo a Valencia, de Norte a Sur, con acusados perfiles de atención a los músicos.

No faltan, asimismo, casinos y centros recreativos que, entre las actividades sociales, en general de esparcimiento, se preocupan de integrar la musical. Desde hace unos años, el Casino de Tenerife, en Santa Cruz, celebra una semana musical ambiciosa, que patrocina por completo y en la que se ofrecen recitales y conciertos de interés. El Círculo Artístico de Granada viene a servir de marco a los programas de una sociedad de conciertos que podríamos haber consignado entre las de España que luchan por la pervivencia y lo hacen con la más alta dignidad. El Círculo de la Unión Mercantil e Industrial de Vigo, por especialísimo empeño de su presidente, Camilo

Veiga Prego, celebra también conciertos y conferencias que completan las tareas de la Filarmónica. En Lugo, el Círculo de las Artes se constituye, con su espléndida sala, en base de la parca vida musical de la ciudad. Muchos años, el círculo Cultural Guipuzcoano celebró ciclos de atractivo, en el paisaje donostiarra, como la Sociedad Bilbaína, mejores en la calidad que en el número y la continuidad; el Liceo de Orense, en donde se estrenaron canciones sobre textos gallegos de autores con relieve nacional, también justifica la mención...

Una muy particular cita, por lo que en estos años ha supuesto como entrañable casa abierta a la música y los músicos, la merece el "Camarote Granados", situado en el corazón de las Ramblas, en el Hotel Manila, por impulsos artísticos de Luis María Zunzunegui. Aparte la celebración de exposiciones pictóricas, lo que tiene significación particular para nosotros es que se patrocinen actos musicales, conciertos, conferencias, concursos, coloquios, y que el "Camarote", sede entrañable de los "Amigos de Granados", presididos por Natalia, la hija del malogrado compositor, tenga, por sus proporciones, por su carácter—recuerdo del de una nave, en memoria de quien perdió la vida en el mar—, por la ya valiosa colección de fotografías de músicos que engalanan sus paredes y por la existencia, en venturosa prolongación, de una muy amplia sala de conciertos, la condición hogareña más feliz para cuantos se integran en la gran familia musical barcelonesa. En bastantes oportunidades han coincidido las exposiciones de pintura y los conciertos, en una hermandad artística ideal que debiera proliferar más, y que atiende, solícito, Francisco Carbonell.

En ese clima es muy meritorio lo realizado por el Museo Romántico, en Madrid, ya que, en su marco refinado, señorial, exquisito en el clima y las proporciones, se ofrecen con periodicidad sesiones musicales adecuadas.

Será cosa de insistir en la conveniencia de llevar nuestro arte a fondos tan propicios. "Música en Compostela", sobre la que hablaremos, lo hace para sus "Amigos", que preside un buen aficionado, el embajador José Miguel Ruiz Morales, y la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de la Música, ha patrocinado asimismo algunas sesiones en distintos puntos. Por una u otra entidad, el Museo del Prado, el Lázaro Galdiano, el de Arte Contemporáneo, el Casón del Retiro, han conocido ese regalo equilibrado en el que la vista y el oído encuentran el más armonioso mensaje.

Liguemos a estas referencias las de "Arte y Cultura", obra de Rosa Fernández Villaverde, que extiende a la música sus ciclos de conferencias, muchas de ellas ilustradas, y el "Club de Arte de Ma-

drid", presidido por Luisa Taboada, que también muestra un plausible interés por nuestro campo.

Y recordemos, al margen de su fundamental prestación del "Festival de América y España", sobre la que se volverá en su momento, la muy extensa participación que para la vida musical madrileña tiene, con sus recitales, conciertos y concursos, el Instituto de Cultura Hispánica, en su especialísima misión de servir una calificada tribuna para las demostraciones de artistas que nos llegan de tierras americanas, aparte los colegas españoles que con ellos se hermanan.

Por fin, las aportaciones de los ayuntamientos. Los de España, en su mayoría, sostienen a las bandas de música, muchas veces único asidero en la ciudad y siempre punto de partida en la creación de aficiones filarmónicas en nuestras provincias. En algunos casos, como ya se vio, crean o patrocinan orquestas de signo municipal o provincial. En el de Madrid, se preocupa de la continuidad muy meritoria de la Biblioteca Musical circulante, en manos de una personalidad tan sensible como la de Juana Espinós, heredera, con el apellido, de la condición de crítico en la que tan personal labor desarrolló don Víctor, muchos años decano de los madrileños. Otros ayuntamientos, a través de sus Ponencias de Cultura, han dado paso a la música. De manera esporádica y, en el fondo, condicionada por la afición mayor o menor que los tenientes de alcalde, los concejales, sientan por el arte de los sonidos. En fin, no faltan decisivos apoyos, como el lírico del Ayuntamiento de Oviedo. Pero eso ya cae dentro de las materias correspondientes a otro capítulo.

\* \* \*

De un relieve y significación particularísima resultan las aportaciones y mecenazgos de las Cajas de Ahorro. Que estas entidades se muestren propicias a subvencionar demostraciones de tipo cultural, cae dentro de lo muy decisivo y meritorio. Exposiciones, salas de lectura, otras para conferencias, conciertos, etc., son testimonio de esa inquietud que da interés, desde nuestro ángulo, a su política. Muchas veces el apoyo ha servido para la adquisición de un piano; para poner a punto, dar el impulso inicial, proteger la vida no fácil de un Conservatorio, otras; para que la ciudad de turno cuente con un marco adecuado, que se brinda en régimen de gratuidad, otras; para, en fin, organizar ellas mismas los conciertos y ofrecerlos a su público en dosis y calidad muy estimable, algunas.

Puede ser que en cabeza de los organismos españoles de este carácter aparezca la Caja de Ahorros del Sureste de España, muy unida al acontecer del Conservatorio "Oscar Esplá". Son tradicionales sus

ciclos de conciertos, que corresponden, por su extensión, al título de la entidad, ya que no se limitan a la sede central de la Caja, en Alicante, sino que se extienden a toda la provincia, a Murcia y Cartagena, en conciertos periódicos, algunos muy atractivos. Lo son, además, por el hecho de que permiten las actuaciones de artistas en situación difícil: aquellos que no han logrado solucionar su problema de tipo material con una carrera exterior y nacional relevante y que, sin embargo, poseen cualidades y méritos que no deben malograrse por esta falta de oportunidades.

La Caja de Ahorros de Asturias también es modelo de servicio a la música. En toda la provincia, de manera especial en Oviedo, en Gijón y en Avilés, en donde cuenta con salas propias perfectamente adecuadas, celebra conciertos, recitales y conferencias y patrocina actos que movilizan a mucho público. Tienen especial carácter, por el ambiente de adhesión que respiran, las sesiones musicales con motivo de la Opera de San Mateo, en el Campoamor. En las tardes sin representación, la sala de la Caja de Ahorros, en el corazón de la ciudad, se colma para oír conferencias sobre temas ligados, muchas veces, al curso de la temporada mateína.

En Orense, con espléndida sala en donde se celebran los Concursos del Conservatorio y con patrocinio decisivo para éste, la Caja de Ahorros de la ciudad; la de Vitoria, con exposiciones y conciertos; Plascencia, que celebra todos los años un ciclo musical; Palencia, Córdoba, etcétera, sirven el mejor ejemplo de lo que puede ser una política de atención a la música y hasta qué punto las ciudades interesadas se benefician por ella.

\* \* \*

Aparte los centros universitarios protegidos por sus respectivas Embajadas, de los que se hablará en el correspondiente capítulo, hemos de traer aquí la referencia, con voluntad de aplauso y gratitud, sobre las prestaciones de los Institutos extranjeros, vistos a través del meridiano madrileño, el que se frecuenta por el crítico, pero sin olvidar que algunos tienen muy brillantes proyecciones por toda la geografía nacional, por algunos puntos básicos en ella.

Destaca mucho el empeño del Instituto Italiano por acercarnos la mejor música de su país y por aproximar el nuestro a sus acontecimientos más brillantes.

Desde que Luigi Ferrarino es director del Instituto, se ha comenzado, en estrecha relación con los "Amigos de la Opera" de Madrid, una serie de viajes a los grandes teatros líricos de Italia. Se cuentan por centurias los peregrinos, que colman hasta el último puesto de

los aviones empleados, con necesidad, más de una vez, de cambiar los previstos por otros más amplios y de incorporar a docenas de aspirantes sin plaza a nuevos vuelos complementarios. Los viajes, auténticas excursiones de fraternidad artística, sirven de expansión y consuelo a quienes carecen del lógico teatro de la ópera exigible en la capital de un Estado. Constituyen la más directa y categórica demostración de cómo, con apoyos fijos y permanentes, se pueden presentar las óperas de siempre y hacerlo no ya con repartos de calidad, sino con conjuntos y presentaciones de acuerdo con las exigencias del presente. Lecciones como las de la Scala de Milán, o, en el mundo mágico de las noches estivales, de la Arena de Verona, son algo inolvidable, que en la realización se debe al empeño de Ferrarino, quien, por otra parte, ha patrocinado como director del Instituto muchos recitales y conciertos en el propio local de la calle Mayor y también algunos programas de más amplias audiencias, como los de los "Virtuosi di Roma", con apoyos que hicieron posibles sus visitas.

El Instituto Alemán, por su parte, ofrece una actividad también muy rica. En general a cargo de artistas germanos o de españoles que tocan el repertorio de aquel país. Las sesiones brindan el interés de presentar, a veces, obras de rara inserción en los conciertos públicos, en ocasiones con carácter cíclico. También se ha preocupado este Instituto de las actuales corrientes, y en relación con las Juventudes Musicales madrileñas ha celebrado algunos programas del "Estudio Nueva Generación", con el atractivo de su novedad, para un público inquieto y deseoso de conocer las nuevas formas creadoras. Fueron ciclos de arranque de ese grupo, que se presentaba por la voz, conectora e implicada, de Tomás Marco.

Los conciertos se celebraron, indistintamente, ya en los salones del Instituto, ya en los de él dependientes, del Colegio Alemán, más espaciosos y con un público de carácter mayoritario, menos atento a esa voluntad renovadora que ya se consignó.

El Instituto Francés, muy activo sobre todo en Madrid y Barcelona, tuvo épocas de gran brillo en las de rectoría de Paul Guinard, persona cultivada y excepcionalmente sensible a la música. Dentro de sus conciertos destaca la anual visita de los Premios del Conservatorio de París. Importa mucho, asimismo, destacar el actual patrocinio a las Juventudes Musicales de Madrid para, en labor común, ofrecer programas atractivos, ya por los grupos y solistas que los interpretan, ya por el repertorio, con abundantes primeras audiciones y estrenos.

Es menor la actividad del Instituto Británico, en su domicilio de la calle de Almagro, o en salas contratadas al efecto, como la del

Instituto Nacional de Previsión. Se trata de programas aislados, selectos, que muchas veces han servido para la presentación de artistas que después lograron muy positivo eco en conciertos públicos.

La Casa Americana, el Centro Cultural USA, celebran conciertos, sesiones discográficas, conferencias y a veces han presentado a grandes artistas de aquella procedencia en coloquios fructíferos, como el celebrado con Aaron Copland o los organizados con motivo de las excepcionales visitas de los grandes conjuntos sinfónicos americanos.

Ya se habló de la Sociedad Cultural Hispano-Austríaca, que posibilita recitales y conciertos de artistas calificados, algunos puntales muy firmes de la magnífica escuela vienesa. No tiene local propio y lleva los programas a museos, salas diversas, elegidas con tacto.

Como tantas otras veces, no se ha intentado aquí ofrecer una cita de tipo exhaustivo de las organizaciones que hacen labor en pro de la música, pero sí de brindar las referencias en el número suficiente como para que el lector halle en ellas una orientación eficaz.

Conviene recordar, además, pasadas épocas, en las que los conciertos públicos apenas se celebraban. Puede ser que hoy, en régimen de abundancia de manjares, cuando tan copiosas resultan las llamadas, las organizaciones a que este capítulo se ciñe tengan un relieve menos trascendente y decisivo, porque mucho de lo que por ellas se nos ofrecía se ha inscrito ya en un calendario público normal. No fue así en un pasado muy próximo. No había empresas ni entidades que cultivasen los conciertos. El caso puede considerarse un tanto paralelo del que aducíamos con las Sociedades Filarmónicas. Su existencia será tanto más decisiva cuanto menor sea el número de las sesiones públicas en la vida musical de la ciudad de que se trate. De todas formas, nunca, por mucho que proliferen las gacetillas y convocatorias de grandes programas, serán desdeñables estas contribuciones. Algunas, como las pasadas en el caso del Ateneo, porque merced a ellas se abre el camino a nuevas tendencias, a músicas infrecuentes, a intérpretes y compositores en diálogo consigo mismos, por fuerza fructífero. Otras, como las de las Cajas de Ahorro, los Círculos y Casinos, porque amplían el radio de acción y, al llevarla a sus propios ambientes, facilitan el acceso hasta la música de personas hasta el momento no filarmónicas, que un día pueden llegar a serlo. Por fin, las de los Institutos extranjeros, porque han sido—serán—muchas veces punto de partida para el conocimiento de intérpretes de cada nacionalidad o país que representen, gracias al que después, cuando han obtenido el éxito previo en el ambiente propicio de su centro propio, se les abrirá el camino de contrataciones más sustanciosas.

Lo mejor es enemigo de lo bueno, y con este carácter complementario de más fulgurantes prestaciones conviene aplaudir y sostener las que se registran dentro de este capítulo. La mejor continuidad para él la tendremos en el dedicado a la música en centros pedagógicos y universitarios.

## CONSERVATORIOS Y MUSICA EN LA UNIVERSIDAD

Antes de abordar el tema enunciado en este capítulo, se han de hacer dos confesiones: de una parte, que de forma deliberada se planteará sólo tangencialmente lo que atañe a la enseñanza en los Conservatorios, y, de otra, que más que nunca la base informativa parte de los conocimientos del crítico de actividad fija en Madrid.

Este libro—justifiquemos el primer punto—se orienta por completo al fenómeno musical en cuanto es vehículo de creación artística y en lo que afecta al destinatario: el público aficionado. No al aspecto de la enseñanza profesional, por lo demás decisivo, que habrá de conducir a la existencia de compositores e intérpretes. La materia, la historia de los Conservatorios y sus contingencias, ha tenido, además, particulares glosadores, y ahí está, como ejemplo, el libro de Federico Sopena, en torno al de Madrid, su historia y efemérides, servida con datos abundantes y conocimiento muy desde dentro.

Lo que sí es, en cambio, cuestión por completo ligada al paisaje que nos hemos propuesto, es lo que afecta a la enseñanza y al acercamiento que de la música, para forja de aficiones, pueda efectuarse con el resto de las materias del saber y como complemento cultural necesario.

En ambos casos, la mirada del autor, aun a pesar de su deseo de abarcar paisajes nacionales sin límites de zonas dentro de ellos, tiene proyección fija a la ciudad en que reside y trabaja: Madrid.

Quede, pues, bien claro que no se pretende realizar un estudio completo, ni aun parcial, pero detenido, sobre los acontecimientos de la enseñanza profesional que se imparte en los Conservatorios, aspecto que tampoco es base de los habituales comentarios en la sección diaria de crítica periodística. Ello, de todas formas, no debe impedir algunas referencias orientadoras fundamentales.

Sea la primera una observación sobre el pasado y el presente. Al menos, el pasado inmediato, a partir de los años treinta. Pienso que no es aventurado decir que el cambio, bien positivo por cierto, es enorme. Paralelo, en todo, al observado en las aficiones, las asistencias a conciertos, la amplitud de horizontes filarmónicos y el interés general que, por nuestro arte, se abre paso.



La actitud de la sociedad con el músico es de una palpable comprensión y una proximidad que no podía soñarse. Un artista de la calidad altísima de Eduardo Toldrá, exponente del auténtico señorío espiritual y de la sensibilidad al servicio de su profesión, me había contado cómo, un día en que pasaba por cierta calle barcelonesa que iba a cruzar distraído, un “gamberro” motorizado, al volante de un poderoso coche que conducía sin la menor prudencia, estuvo a punto de atropellarle, y sin frenar, después de realizada la maniobra de apartamiento en un zigzag peligroso, la cabeza vuelta en la ventanilla, disparó lo que juzgaba triple insulto, en gradual intensidad estimativa: “¡Imbécil, pobre, músico!” “Músico”, sí, la más alta gloria, como apelativo de una condición despreciable. Nuestros artistas la han sufrido largo trecho. El estuche del violín que portaba Toldrá se convirtió en símbolo de pobreza; el hecho de tocarlo, de imbecilidad; las dos cosas, unidas, de ser esa cosa inútil que se conocía por músico. Todavía en mis años juveniles mantenían los públicos una gran distancia con el intérprete, con el compositor, y sólo algunos excepcionales concertistas de campanillas y relumbrón salvaban ese fieltro lamentable. En poco tiempo se ha producido la venturosa evolución que asciende al artista y lo sitúa socialmente, como profesional dignísimo, al que se exige, como consecuencia, el saber desenvolverse en consonancia con las puertas que se le abren. Podríamos afirmar que el cambio de los raídos *smokings* de la posguerra por los fracs impuestos en las filas de la Orquesta Nacional en los últimos años cuarenta venía a ser como un símbolo de rectificación, mucho más que de tipo material.

Tanto que cabría decir que afectaba, y mucho, a la formación cultural del músico, también con vistas a las pretensiones futuras para con ellos. Mucho tiempo, en ese período al que me refiero, la Universidad Central ocupaba un edificio en la calle de San Bernardo. Frente a él, en la acera del otro lado, el Conservatorio. ¿Eran un símbolo, como una física demostración de la existencia de trincheras para ejércitos que sostenían la peor de las luchas, la del desprecio, del desconocimiento?

El músico español parecía no implicarse en lo que no fuese el propio conocimiento de aquello que profesionalmente precisaba. A veces, con un rigor de límites en verdad penoso. En otras palabras, con la estricta limitación de campos: el cantante, ajeno al acontecer instrumental, y a la inversa: el pianista, olvidado por completo de los intérpretes de viento; éstos, de los de cuerda. “Son muy buenos músicos, pero escriben amor con h”—dijo un día Enrique Granados, afanoso de proporcionar en su Academia una cultura general a sus

alumnos—: “Yo no puedo responder del talento de quienes trabajan conmigo, pero sí debo hacerlo de su formación y de ampliar su radio de acción”.

Claro es que los intelectuales, quienes se consideraban universitarios y sentían el orgullo de esta condición, correspondían con la misma moneda, sino más radical su postura, al músico ajeno a todos los restantes aconteceres culturales. Si pasamos una mirada por la producción literaria española, veremos qué contados son los escritores que hablan de música y de músicos y lo hacen con conocimiento de causa, de una forma discreta y documentada. Y, sin embargo, ¡cuánto podría ser el servicio que realizasen, al contagiar en sus partidarios el entusiasmo sensible hacia nuestro arte!

Mucho tiempo, hasta épocas bien recientes, ha podido presumirse de persona culta en nuestro país sin la más mínima preparación musical. ¡Cuidado! No se habla de formaciones técnicas, sino de conocimientos estéticos que permiten el desarrollo del gusto, el cultivo del espíritu en materia de sonidos bien concertados. No se podría concebir un bachiller que desconociese quién era Shakespeare o Lope de Vega, quién el Greco, Goya; pero sí que no tuviese la menor referencia sobre Mozart, Beethoven, ya no digamos Antonio de Cabezón o Tomás Luis de Victoria.

Músico, salvo en los casos excepcionales de los cabezas de serie, vino a ser, como vociferaba el conductor de nuestra triste anécdota, sinónimo de “pobre”. En las familias, la existencia en cualquiera de los miembros de una vocación había de tomarse como una desgracia y un pasaporte con camino hacia la penuria, la existencia difícil, mal atendida y menos comprendida.

Han cambiado las cosas, repito. Hoy los músicos tienen salidas muy dignas, remuneradas con cierta holgura, incluso para los no concertistas. Sí; el pluriempleo es necesario las más de las veces; pero eso ya no es privativo del campo artístico, sino una necesidad que nace del aumento en los costes de vida. Para las centurias musicales, el nacimiento de orquestas sinfónicas fijas, con funcionarismos o sueldos permanentes; la multiplicación de grabaciones discográficas o con destino a *filmes*; el mismo establecimiento de premios, de concursos, de *tournées* para concertistas juveniles, punto de partida en carreras que antes eran de arranque difícilísimo; el haberse marcado retribuciones para los catedráticos y profesores de Conservatorio harto distintos a los de antaño, ha señalado un positivo avance que había de redundar, y mucho, en la condición profesional de los centros de enseñanza.

Claro es que en sus matrículas, en determinadas disciplinas, ha podido notarse una paralización, una falta de aumento, hasta incluso una reducción numérica por otras causas: la proliferación de los “conjuntos”, entendidos por tales unos grupos de música ligera, integrados por “silbadores”, por quienes tocan “de oído”, sin haber realizado sus estudios de la carrera de turno, y al inventar melodías muy directas, al arroparlas con más o menos improvisado ingenio, consiguen contratos y retribuciones, con recaudación pingüe en la Sociedad General de Autores, en el campo del pequeño derecho, que desmoralizan a quienes, con mucha base, no logran tales compensaciones materiales y muchas veces se ven desplazados por los que, desde su punto de vista, consideran intrusos en su campo, al que les costó ingresar un esfuerzo de muchos años.

Con todo—aun admitido lo antedicho—, el momento de los Conservatorios oficiales tiene signo extraordinariamente positivo con respecto al inmediato ayer.

\* \* \*

Signo positivo el de los Conservatorios, ante todo y sobre todo por el establecimiento de una exigencia que impide la alegre proliferación de las notas altas, que había llevado un tiempo al desprestigio. Hubo, en efecto, épocas en las que un estudiante que alcanzaba un notable era, para todos, poco menos que un fracasado, y si aprobaba simplemente, se le tenía por pésimo alumno. Con un criterio muy erróneo del servicio a los propios, cada profesor luchaba por ellos para alcanzarles calificaciones elevadas, para que las de su clase fuesen las mejores, si no por méritos adquiridos con el conocimiento y el dominio, sí con los de una pequeña política funesta.

Todos recordamos haber conocido a premios, hasta premios extraordinarios, incapaces de ofrecer una actuación siquiera discreta pocos meses después de alcanzado el galardón que ponía brillante final a sus estudios. En esas circunstancias se ha impuesto la rectificación radical, más en consonancia con el régimen que impera en institutos y universidades. Hoy el alumno sabe que ha de trabajar más y el profesor calibra más la determinación por calificaciones del mérito, mayor o menor, que tenga su discípulo, para que sean reflejo fiel de su conocimiento y circunstancias.

Quizá por ello son menores las matrículas, cuando ha desaparecido la condición de “centro coladero”, y quizá también se acuse la crisis de algunos instrumentos por considerar insuficientes las salidas para los mismos, en parte porque los campos de lo frívolo y lo clásico se han deslindado más. De todas formas, insistimos en lo dicho an-

tes: no cabe duda de que el instrumentista con clase tiene ante sí algunas muy dignas salidas, muy superiores a las de antaño. Y bien advertido siempre que no se trata ya de los "divos" de cada especialidad, porque para éstos no han variado nunca las circunstancias, ya que ellos mismos, con su clase fuera de serie, tienen del todo garantizado el futuro.

Hablábamos de las remuneraciones de los profesores. Hasta no hace mucho, hasta que se les han establecido tablas y puntuaciones equivalentes a las que funcionan para otras ramas pedagógicas, los musicales cobraban cifras que ruborizan, y sólo por su tenacidad de iluminados, por su desmoralizada aceptación de circunstancias que se consideraban insalvables, o por el apoyo en clases particulares o en otros mil diversos trabajos, han podido resistir hasta el presente.

Viene el momento actual, con sus compensaciones mucho más dignas, con dedicaciones absolutas, y parece crecer el sentido de la responsabilidad y con él la puesta a punto de los pedagogos.

Un poco en razón de ello han nacido las demostraciones públicas de las distintas clases y disciplinas.

Son dos los aspectos. De una parte, los actos académicos, las sesiones en el propio Conservatorio, en las que el titular de una cátedra presenta ejercicios y actuaciones de sus alumnos. Comienza para ellos, de esa manera, la conveniente práctica de salir a "dar la cara". Son éstas las primeras armas ante oyentes ya no compañeros rigurosos de aulas. Puede ser que con poco público extraño, pero sí con compañeros de otras disciplinas, con profesores no propios. Es una forma de contrastar preparaciones y de experimentarse en algo por completo necesario: la difícil prueba de transmitir a los demás aquello que se lleva dentro y hacerlo, inicialmente, en una atmósfera propicia y comprensiva.

Si añadimos a ello el hecho de que muchas veces ligan sus distintos dispositivos aulas diversas; que se realizan exhibiciones de conjunto, se hace música de cámara, o instrumental; se intentan representaciones por bloques corales, se plantean ejercicios globales de composición, se comprenderá la importancia del hecho.

Otra forma de salida pública, no menos eficaz, es la de los propios catedráticos y profesores. En conciertos y recitales sueltos, en ciclos a cargo de un titular o de varios ligados por la unidad del tema, hemos tenido la ocasión de conocer el momento de quienes enseñan y ofrecen, ellos mismos, la gran lección de mostrarse dispuestos a la crítica, no ya periodística, sino la, mucho más decisiva, de los propios colegas. En estos años últimos el Conservatorio de Madrid, sobre todo a partir de la etapa rectora de Francisco Calés,

continuada hoy por José Moreno Bascuñana, ha celebrado en su salón de actos—el tan espacioso y adecuado en el nuevo edificio del Teatro Real, inaugurado en octubre de 1966—multitud de conciertos, de sesiones académicas, de conferencias y análisis a cargo de los titulares de las distintas cátedras y sus alumnos. Ha nacido así una era nueva: el Conservatorio abierto al conocimiento de cuantos sientan curiosidad, institución no muerta, sino acreditativa de una plena vitalidad.

Al tiempo, se han hecho más constantes las clases de conjunto, con manifestaciones públicas, y en las últimas etapas se ha logrado la contratación periódica de una Orquesta, la Filarmónica de Madrid, para que sirva los fines de la nueva cátedra de dirección orquestal, incorporada, por fin, a las enseñanzas del Centro. En medida, no por tardía menos celebrada, cuando la técnica de la batuta ya no es admisible que se adquiriera en régimen autodidacta, por simple impulso de músicos de otros campos que se creían dotados para dirigir y lo hacían sin base real, sin formación idónea.

Más: la celebración de cursos de virtuosismo y la oportunidad que ha comenzado a darse a los alumnos en fin excepcional de carrera para que viajen al exterior, como representantes del Conservatorio, primeros premios del mismo, al igual que se ha venido haciendo por los parisienses, de manera especialísima en las salidas patrocinadas por el Instituto de su país.

Por fin: la incorporación a las cátedras normales de composición—encargado el año último de una, Antón García Abril, prototipo de los músicos jóvenes y dotados, que comulgan con técnicas no reñidas con lo tradicional—de otras en las que se estudien los nuevos procedimientos, graffias, fórmulas de hacer más contemporáneas y de vanguardia, en amplios cursos que tienen por profesores a Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Carmelo Alonso Bernaola.

\* \* \*

En época reciente se ha creado la Escuela Superior de Canto, nuevo centro que carecía de precedentes en nuestro país y que se ha puesto en las manos de Lola Rodríguez Aragón. Se trata de formar en él de manera completa a los cantantes del mañana y de impartirles toda serie de conocimientos relacionados con la que ha de ser su profesión. Así, los de idiomas, cultura general, elementales nociones sanitarias, esgrima para los hombres, maquillaje para ellas, escenografía, decoración, repertorio en el campo de la ópera, la zarzuela, el *lied* y la canción de concierto, el oratorio y, en general, todo el repertorio, de tal manera que el alumno salga en disposición de

actuar en público, después de haberlo realizado en el propio centro, en representaciones completas para las que se dispone de un precioso teatro de bolsillo, pequeño de proporciones en el público, pero dotado por completo en la escena, en donde se celebrarán programas experimentales.

La "Escuela", instalada, una vez hechas obras importantísimas, en el antiguo palacio de la calle de San Bernardo que fue sede fija del Conservatorio hasta su traslado al Real, dispone de otro vehículo del que se habló ya : el Coro. Desde el punto de vista que ahora nos ocupa, lo importante de este conjunto es que pueda brindar una formación complementaria y unos ingresos base a los alumnos de canto que tengan cualidades y carezcan de medios, si no es de esta forma, para realizar sus estudios.

Cursos complementarios—apoyos, becas para efectuarlos en otro lugar—pueden tener valor especialísimo. Recordemos lo que son aquéllos, con destino a la formación infantil y a la forja de profesores para realizarla bajo el signo del método Carl Orff, que se patrocinan oficialmente, con profesores del exterior, varios de ellos discípulos colaboradores en Austria y Alemania del gran músico y pedagogo, como es su más fiel panegirista, su continuador en España, José Peris, hoy profesor del Conservatorio alicantino.

Cursos de perfeccionamiento y virtuosismo. Entre ellos, con destacadísimo lugar y muchos años ya de vigencia brillante, el de "Música en Compostela". Durante un mes, en Santiago, con el marco base del bellissimo Hostal de los Reyes Católicos, se celebran unos cursos de "Información e interpretación de la música española", en los que se profesan enseñanzas por un cuadro brillantísimo, para alumnos de todas las procedencias y de acuerdo con los lemas enunciados. Se trata, en efecto, de informar sobre lo que es, cómo es, de qué forma se debe tocar la música española. No es un centro—no habría tiempo de hacerlo con eficacia—en el que se ofrezcan lecciones de tipo normal sobre instrumentos o voces, sino de orientarlas a la parcela del conocimiento, el análisis y el estilo adecuados para la música nuestra. Por sus aulas, en esas apretadas semanas de agosto y septiembre, han desfilado profesores de tanto relieve como el fallecido Gaspar Cassadó, uno de los más entusiastas de la idea; Andrés Segovia, fundador; Conchita Badía, Alicia de Larrocha, Antonio Iglesias, Juan Brossa, Rosa Sabater, Marcial Cervera, Genoveva Gálvez, Enrique Ribó, aparte las lecciones sobre composición algunas veces dictadas por Oscar Esplá, las permanentes sobre su obra pianística de Federico Mompou. José Miguel Ruiz Morales, Margarita Pastor,

Carlos Romero de Lecea, Ramón Borrás, se adscriben con celo y entusiasmo al empeño, muy brillante.

De fechas más próximas, nacido tres años atrás, el Curso Manuel de Falla, organizado en Granada con motivo de la celebración de los Festivales Internacionales, reúne asimismo a buen número de personalidades de la pedagogía musical, varias en activo envidiable como compositores o intérpretes, y se organiza por la Comisaría de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, en parcela especialmente fomentada y vigilada por Antonio Iglesias.

Es una feliz tentativa esta de adscribir a la brillante expresión pública de las pruebas la siembra de una formación, planteada también a través de cursillos monográficos y seminarios, en particular acuerdo para las organizaciones de la Comisaría citada.

Tengamos, en fin, lo dicho para el Conservatorio madrileño, a guisa de ejemplo y representación, por repetido para los otros muchos centros pedagógicos de España. En Barcelona, dos, con carácter oficial, que, dirigidos por Juan Pich Santasusana y Pedro Vallribera, han asimilado los centros básicos prestigiosísimos de la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio del Liceo.

En Pamplona, donde la presencia de Fernando Remacha como director del "Pablo Sarasate" le da al centro una amplitud ejemplar de miras, que se acredita no ya sólo en las enseñanzas normales, sino también por los ciclos, seminarios y cursos extraordinarios allí celebrados: desde los dedicados al gregoriano y las músicas pretéritas hasta los más atentos al acontecer contemporáneo. En Sevilla, heredero Manuel Castillo, compositor de calidad, del Conservatorio dirigido hasta su jubilación por don Norberto Almandoz, se ha dado nueva savia y vida a un Centro que puede ser prototipo y ejemplo de los andaluces de la especialidad.

En Bilbao, el Conservatorio vizcaíno, con la rectoría de Pedro Pirfano, también titular de la Orquesta Sinfónica de la ciudad, ha dado un cambio de importancia en lo que atañe a la exigencia y el rigor en las enseñanzas y las calificaciones, aspectos a los que se ha hecho ya cumplida mención anterior.

Las citas sobre centros pedagógicos podrían multiplicarse. Sólo razones de espacio y equilibrio entre los diversos temas vedan referencias sobre centros dependientes del Estado, con tanto relieve como los Conservatorios de Valencia, Córdoba, Málaga y Murcia, con cuadros docentes muy notables. En la imposibilidad de hacerlo, queden las menciones reducidas a tres, con voluntad tácita de que, de esta forma, se abarquen las debidas a los centros privados también, no

sólo a los oficiales, que son cantera formativa de música en nuestro país.

El Conservatorio Musical Oscar Esplá, de Alicante, beneficiado por la generosa protección de la Caja de Ahorros del Sureste de España, cuenta en sus filas con un profesorado valioso, digno de la personalidad que da nombre al Centro.

El Conservatorio de Orense, también protegido por la Caja de Ahorros, fruto de la tenacidad y el orensanismo de Antonio Iglesias, que lo vigila y preside, ha tenido el feliz acuerdo de crear unos Premios Internacionales de suma importancia, a los que nos referiremos. En los actos inaugurales patrocinó el estreno y la edición, por mecenazgo de la Diputación Provincial, de la segunda serie de veintidós canciones gallegas dedicadas al autor de este libro, con nómina de autores muy relevante, entre los que no faltaba el mismo Antonio Iglesias, que animó los versos de otro ilustre orensano, Ramón Otero Pedrayo.

Por fin, la Academia Marshall. Citamos esta entidad por varios motivos: el fundamental, la condición de cantera de óptimos pianistas, como corresponde al origen. Porque la Academia que hoy dirige Alicia de Larrocha, heredera de Frank Marshall, tuvo su origen en la Academia Granados, de la que aquél había sido subdirector, para convertirse a su muerte en continuador de su obra.

\* \* \*

Se ha dicho repetidamente que las cosas han cambiado mucho en lo que atañe a la posición general de la sociedad española en relación con la música. Una de las decisivas causas, la más importante, sin duda, lo es la incorporación paulatina al campo universitario. No ya por la existencia de cátedras musicales de altura—en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Joaquín Rodrigo; en la de Sevilla, Enrique Sánchez Pedrote, compositor y musicólogo, respectivamente, pueden brindarnos los mejores ejemplos—, sino, todavía con más fuerza, por la aceptación de nuestro arte en los ambientes universitarios, al margen ya de la obligatoriedad pedagógica.

Al mismo tiempo que han aumentado los Colegios Mayores, conquista decisiva para la grey estudiantil con respecto a las épocas anteriores, comenzaron a crearse en ellos Clubs, Aulas de Música, Agrupaciones artísticas de todo tipo.

La Universidad Complutense cuenta con la “A.D.A.M.U.M.”, Asociación de Amigos de la Música de la Universidad Madrileña, capaces de luchar con empeño por la organización de conciertos, recitales y sesiones muy meritorias, incluso en el campo difícil de la lírica,



porque sus rectores, impulsados por Aquiles García Tuero, entienden, con sensibilidad, que se trata de la parcela menos fecunda, por completo digna de atención, que en el paisaje musical de España existe.

Los Colegios Mayores cultivan la música de manera regular y con asistencias que a veces alcanzan proporción numérica importante. No se trata de ningún régimen de obligatoriedad, sino de una voluntaria participación, en la mayoría de los casos con prestaciones de tiempo y hasta dinero por parte de los colegiales, que reciben apoyos superiores para la plasmación de sus deseos. De esa forma han comenzado a celebrarse en número cada vez mayor sesiones musicales a las que, con los colegiales de cada centro, acuden amigos e invitados, en su mayoría pertenecientes a otros. Las fórmulas son múltiples. Unas, con sesiones proporcionadas por la Comisaría General de la Música; otras, contratadas directamente por los interesados; algunas, con la actuación de artistas "vivos", pequeñas orquestas, grupos de cámara, solistas; otras, de conferenciantes invitados, especialistas de cada materia, que charlan, analizan, dialogan, establecen coloquios muy fructíferos, en un clima tanto más eficaz cuanto mayor sea la participación de los oyentes; otras, aun de conferenciantes del propio Centro, que trabajan, preparan y regalan su esfuerzo a los compañeros... Hay también los "Clubs del disco", adquiridas las existencias de manera paulatina, a veces con mucho sacrificio. Estas audiciones grabadas, que se comentan muchos días, tienden a orientarse en un doble sentido: como ampliación del repertorio normal de los conciertos que pueden oírse y como preparación para ellos, conocimiento más minucioso de las obras anunciadas, que, de esa forma, se asimilarán mejor en las audiciones públicas.

La "S.U.M.", Sociedad Universitaria de Música, en que tanto intervino el padre Enrique Iniesta, que heredó, con nombre y apellido, el entusiasmo sensible por nuestro arte; y el grupo de cámara del Colegio San Estanislao de Kostka, son entidades que realizan un particular servicio. Pero, más que detallar esta u otra organización, lo que importa es advertir cómo, cada vez más, en aportaciones incrementadas más y más cada día, la música no es forastera en los ambientes universitarios, y en Colegios Mayores masculinos y femeninos, a los tradicionales Clubs teatrales, cinematográficos y poéticos han venido a unirse los de música en movilización que hace unos años ni aún podían soñar los más optimistas.

Colegios Mayores, entre los que no faltan algunos de otros países: en la Ciudad Universitaria está enclavada la Casa del Brasil, que en tantas fechas nos invita a conciertos de compatriotas; y desde épo-

cas más recientes, el Colegio Argentino, buen escaparate asimismo para los artistas de dicha nacionalidad que quieren darse a conocer en Madrid.

Y no se olvide que esta inquietud a nivel universitario comienza también a imponerse en las enseñanzas anteriores y que hay Institutos oficiales con amplias participaciones en lo musical; así mucho tiempo —más años atrás que en el presente— el Instituto Ramiro de Maeztu, y así también colegios privados. La personal experiencia recuerda muy largos ciclos de cultura musical desarrollados en el Colegio de Nuestra Señora del Pilar y cómo todos los años, desde hace varios, ha de explicar temas de su especialidad para las alumnas del sexto y el preuniversitario del Colegio femenino de Jesús María.

En el momento en que se concluye el libro, se inicia en Madrid la vida del “Café Concierto Beethoven”. Saludemos su aparición, por lo que tiene de excepcional en nuestro ambiente, donde tantos, tantísimos “Clubs” que rinden culto a la música ligera existen. Conciertos y recitales directos, grabaciones de calidad, venta de libros, discos y entradas, suponen los alicientes que movilizan a músicos y aficionados en un fluir constante, para seguir los tres breves programas diarios y hablar de su tema predilecto.

\* \* \*

Llegamos al final de este capítulo. En el próximo hablaremos de algo tan decisivo en el acontecer de España como es la creación de las Juventudes Musicales.

Buen nexo, para llegar a este punto, será recordar las magníficas siembras de la Sección Femenina en el camino formativo de las nuevas generaciones, con sus “Conciertos Juventud”. Ceñidos unos años a Madrid, ampliados más tarde a buen número de ciudades, con ayudas a veces recabadas y obtenidas de los respectivos ayuntamientos, la idea de los “Conciertos” a que nos referimos no puede ser más bella. Se trata de ofrecer unas sesiones para niños y adolescentes, movilizadas en bloques de colegios a teatros y recintos muy amplios para que, en número de millares, puedan oír conciertos breves, bien seleccionados con arreglo a un plan previo, ya de orquesta o coros, ya de solistas, con preferencia aquéllos y en los que las audiciones van precedidas de una breve charla o conferencia orientadora, una especie de guía que analiza las obras, la personalidad de los autores, lo que significan en la historia de la música y las características fundamentales de las páginas que van a oírse, incluso a veces con ejemplos previos.

Aunque han sido varios los participantes, parece justo indicar dos nombres por tratarse de los más constantes servidores del empeño: Alberto Blancafort como director y Carlos González de Lara como comentarista.

Se trata, conviene insistir, de una prueba más del interés artístico siempre demostrado por la Sección Femenina, que, a su vez, forma con la mejor base a sus regidoras de música y que en el campo de la popular, de la exaltación de nuestro folklora por los caminos de la autenticidad, tanto y tan bello ha sabido realizar. De esa forma, con la busca de nuestras músicas nacidas en el pueblo y la siembra de aficiones, de conocimientos y estímulos en las concentraciones infantiles, redondea una labor digna de todo aplauso. El inmediato, el mejor premio, lo reciben ya en los "Conciertos Juventud", cuando niños de diez, de doce años guardan silencio, escuchan con interés cada vez mayor y aplauden gozosos aquello que en esos momentos es, para ellos, el regalo de algo que descubren y quizás quede ya para siempre unido a sus predilecciones más acreditativas de la sensibilidad, que, para existir, precisa de tal siembra temprana.

### **JUVENTUDES MUSICALES. ORGANIZACIONES CONTEMPORANEAS DE VANGUARDIA**

Si la incorporación de la música y la celebración de conciertos en la Universidad y los Colegios Mayores viene a suponer una siembra decisiva con vistas al mañana y marca el incremento lógico de las aficiones en los españoles del futuro, ya que se les ofrece un conocimiento en paridad de otros culturales que antes no tuvieron, el establecimiento en nuestro país de las Juventudes Musicales, organismo que lleva en su mismo título el mejor resumen de significado, constituye un acontecimiento, en muchos aspectos decisivo, que tampoco podemos desconocer y sobre el que nos centraremos ahora de forma expresa.

En España, la sede central se encuentra en Barcelona y las actividades se iniciaron hace unos veinte años. Es Cataluña la región que, entre las de nuestro país, presenta un mayor número de delegaciones: en Tarragona, Villafranca, Sabadell, Tarrasa, Granollers, Martó, Igualada, Manresa, Berga, Solsona, Vich, Olot y Figueras.

En realidad, podríamos decir que no sólo es Cataluña región fecunda en el número, sino activa, y que en muchos aspectos lo que se realiza por Barcelona puede considerarse ejemplar y como impulso decisivo en la tardía incorporación de nuestro país a un empeño ya

con ramificaciones de importancia y modelos exteriores que garantizaban la bondad de la idea.

La definición de las Juventudes Musicales que defiende Manuel Capdevila, secretario general y verdadero, tenaz luchador en pro del organismo, es muy amplia: "entidad para promocionar la música entre la juventud, como, donde y cuando sea".

En efecto, no se trata de unos límites de tipo estricto, sino de un constante fluctuar por ensanchamiento, que lleva al apoyo, la organización, el estímulo de los artistas jóvenes, de los jóvenes compositores, a los que se les facilita el acceso al público, el cultivo de este mismo público, en voluntad permanente de incrementar sus filas y de proyectar el ejemplo de su entusiasmo en los más veteranos y del resto de las organizaciones de la ciudad, beneficiadas por esa nueva savia.

Lo que en estos años se ha realizado por las Juventudes Musicales barcelonesas determina una hoja de servicios en extremo brillante, con esa condición ecléctica de que se habla.

En el exterior se mantiene un tacto de codos muy firme con las "Juventudes" del mundo y se cela por la asistencia y la participación directa en los Congresos Internacionales, con aportaciones a la Orquesta y los Coros de este carácter y el envío de partituras a los Concursos Internacionales de Composición. La política se amplía merced a los intercambios con delegaciones extranjeras, que permiten la realización de conciertos por artistas de España y estrenos de nuestros músicos fuera del país, al tiempo que se traen a él intérpretes y obras cuyo conocimiento sirve de orientación y punto de partida.

Las Juventudes Musicales barcelonesas han conseguido imponer su presencia en la capital catalana. Buena demostración es que se las reclame para formar parte de Patronatos, como el de la Orquesta Ciudad de Barcelona, entre los organismos y entidades con decisivo impulso cultural. Cabe decir que están presentes en todo cuanto supone inquietud artística y que participan de manera muy activa en la gestión y la realización de algunos empeños de valor. Así, de forma especialísima, en el Festival Internacional, que el Ayuntamiento ha puesto en sus manos y patrocina generosamente, en una dualidad de contribuyentes sin precedentes en España, que ha valido para dar carácter y sentido particular a la prueba, sobre la que no se habla aquí, porque tendrá su glosa en el capítulo dedicado a los Festivales de España, entre los que ocupa un lugar preeminente, ganado a pulso en unos años de brillante despliegue.

Recordemos también la vinculación de grupos musicales con relieve. Así, el "Conjunt catalá de música contemporánea", fundado por

Konstantin Simonovich, con un deseo de perfeccionar el conocimiento de la música de cámara y de acercarse a los procedimientos más avanzados en el mundo musical de nuestros días. La formación responde a tal lema, en el repertorio, las combinaciones, los horizontes...

Mientras, Juventudes Musicales atienden y apoyan a los grupos y conjuntos instrumentales jóvenes, como el "Cuarteto Sonor" y el "Trío Haendel", de muy distinta andadura y calidad muy plausible.

En este campo, es meritoria la idea de crear una compañía de ópera de cámara, por lo escasamente que se cultiva este género, incluso en una ciudad con el único gran teatro lírico del país, y porque, dado quienes gobiernan la formación y el tipo de oyentes a quienes se dirige, cabe extender el paisaje con obras nuevas, frutos de vanguardia significativos, y hermanarlos con los pretéritos, tan olvidados que muchas veces constituyen primeras audiciones para la gran mayoría.

Ya se habló de las giras, pero conviene advertir que se atienden a un plan racional, lógico, en el afán de que el principal aliciente artístico sea compatible con un cuidadoso cálculo didáctico-formativo, que tenga felices consecuencias futuras.

Otros empeños, también de interés, son el ciclo de serenatas en el Barrio Gótico y la organización del Festival Internacional de Cadaqués; aquél, ya en su octava edición; éste, en la tercera; en ambos casos, muy en relación con los respectivos Ayuntamientos.

Las "Serenatas" se celebran en los más bellos rincones de la Barcelona antigua, en la etapa estival, y no tienen el carácter de programas sensoriales por intérpretes "divos", sino algo mucho mejor: de conciertos a cargo de artistas, en la mayoría de los casos propios, con solvencia garantizada y una voluntad de servicio a los repertorios adecuados, que se sirven a precios modestos y en lugares de un atractivo difícilmente superable. En el fondo, en cierto modo, se trata de un Festival que habría de inscribirse entre los españoles; pero sólo en el fondo, porque falta ese rango de las convocatorias multitudinarias, un tanto sensacionalistas, y la ordenación de los programas de forma que tengan fuerza de concentración para aficionados de otros puntos. Lo que aquí es imposible dada la separación entre uno y otro programa.

El Festival de Cadaqués, muy bisoño, viene a ser como un remanso en el ajeteo de aquel bellísimo rincón de la Costa Brava y tiene por marco la bella iglesia, en jornadas propicias y con alta selección artística de obras y de intérpretes.

Recordemos, en fin, que en algunos empeños, como el titulado "Una década de música catalana", las Juventudes Musicales han pretendido y logrado brindar todo un paisaje variado, completísimo, de

lo que se ha escrito en ese lapso de tiempo y de tal forma han podido acercarse a las nuevas generaciones de compositores, facilitándoles un ventanal expansivo impagable.

La empresa es meritoria. Gracias a ella, toda la generación de los cuarenta, de los nacidos en estos años difíciles de la posguerra, se conocen y han sido ya destinatarios de aplausos y de juicios con voluntad de estímulo muchas veces, de orientación otras.

Pero, sin detenernos más en los muchos puntos que podrían servir para la glosa y la referencia expresa en torno al quehacer de las Juventudes Musicales barcelonesas, presentes en la creación de grupos nuevos, sean de compositores o intérpretes, y en el lanzamiento de los mismos, según ya se indicó, hay algo que sí merece especialísimo comentario, por la envergadura alcanzada y por el relieve del propósito mismo: los ciclos de "Iniciación musical de los escolares".

\* \* \*

Se han celebrado ya diez, organizados por las Juventudes Musicales de Barcelona, diríamos que como particular empeño de su presidente, Jorge Roch, y del secretario general, Manuel Capdevila, conscientes de lo que representan estas series.

El título es harto expresivo. Se trata de orientar, de sembrar, de fomentar aficiones, ayudar a su nacimiento, ofrecer las bases para el mismo y hacerlo directamente a los alumnos, de una forma que llegue a todos ellos y en un ambiente que resulte propicio. Ya en 1968 comentaba quien firma, desde "A B C", lo que tal organización suponía, y pueden suscribirse, incrementados los elogios, las frases de entonces:

"Hay muchos puntos que merecerían realce especialísimo en estos Ciclos de audiciones para escolares. Es el primero, el justo sentido pedagógico que determina el curso de las sesiones, la elección de los intérpretes y los programas, la selección de las obras, la impresión de las notas y los folletos de mano que se entregan. Todo invita con eficacia a fomentar intereses y despertar aficiones. El avance, desde que en el otoño de 1962 se abrió el ciclo, es impresionante. De esta forma se cumple la bella misión educativa propuesta y se alcanzan fines trascendentes para un mañana que, sin duda, será mejor en lo que se refiere a la estimación y el conocimiento musical de un pueblo sensible al que siempre faltó la siembra que ahora comienza a recibir, gracias al impulso de unas "Juventudes" que no quieren que los niños surjan a la vida del arte con la falta de medios que las anteriores generaciones tuvieron".

En los años sucesivos la idea se afirmó. Es ahora impresionante la movilización. Para el ciclo último había inscritas ciento treinta escuelas y el número de los oyentes se cuenta por muchos millares. Quince mil niños se apuntaron y para ellos habrán de celebrarse ocho audiciones en el Palacio de la Música y varias en los colegios con número de matrícula elevado y salas de actos que, por espaciosas, lo justifiquen, aparte la realización del último programa en el Palacio Nacional de Montjuich, con la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por su titular, Antonio Ros Marbá.

Las respectivas escuelas se han de inscribir con determinado número de alumnos y comprometerse a la asistencia en todos los conciertos. Para ello se establecen cuotas muy pequeñas, tarjetas de abono y una breve cifra en el momento del compromiso, para los gastos de organización y edición de folletos—casi libros—orientadores.

Porque es lo que se busca: la orientación, que se cela también por los comentarios, prólogos, glosas de los programas, en catalán a veces, en castellano otras. Claro que para todo ha de contarse con las propias escuelas, responsabilizado cada maestro con el grupo que lleva, en garantía de la puntualidad, el orden, el silencio.

El ciclo último, que concluye cuando se redactan estas notas, constituye el mejor ejemplo de lo que es el empeño. Se trata de brindar una a modo de pequeña historia de la música, para lo que se edita un libro también reducido, que ha de servir para guía. Los esbozos históricos que contiene han sido escritos con marcado afán pedagógico por José J. Llongueres.

A través del curso quedarán tratadas materias referentes al sonido, la monodía, la polifonía, el barroco, el nacimiento de la ópera, el clasicismo y el romanticismo, hasta llegar al siglo xx.

Participaron una serie de elementos muy variados, entre ellos esa Compañía de Opera de Cámara que dirige Jorge Albareda.

Los niños comienzan a interesarse por el fenómeno musical; oyen y participan al cantar, al descubrir los distintos instrumentos de la orquesta, al comprender el porqué de una creación, de una realización, de un estilo y una época.

He aquí lo que un nombre tan calificado como André Jolivet escribía al defender planes como el que ahora se cita :

“Educación por el canto, ejercicio del arte coral, pero también práctica de un instrumento. Esta permite el placer de fundirse en un conjunto orquestal, pero reserva el goce de la ejecución individual; este contacto con los seres maravillosos que son los instrumentos musicales, que permiten a quien sabe hacerse querer por ellos, merced a la im-

provisación espontánea, elevarse hasta lo más alto de uno mismo. ¡Amad a los instrumentos musicales! Gracias a ellos, fieles cómplices de vuestra meditación, alcanzaréis momentos excepcionales de emoción divina. Os ayudarán a afirmar al compositor que se encuentra en el fondo de todo ser humano, ya que todo ser humano experimenta, en algún momento de su vida, la necesidad de expresarse por sonidos. Así comprenderéis que los compositores profesionales de vuestra época trabajan para vosotros y no para vuestros bisnietos. Y admitiréis el principio que coloco ante toda renovación de la enseñanza musical: fundar la enseñanza musical en la música de nuestro tiempo”.

\* \* \*

A este empeño de las Juventudes Musicales barcelonesas, que también participan en la organización del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, ya en su décima edición, se unen otros, paralelos, en distintos puntos. Así, el que ya se citó de la Sección Femenina, que, cada vez con más proyección nacional de lo que comenzó por ser un empeño centrado en Madrid, ofrece sus “Conciertos Juventud”, y también con palabras explicativas, demostraciones racionales en su gradación, ejemplos y actuaciones múltiples, abren el camino de auditorios juveniles que quizá comienzan así el contacto con la música. En el presente se tiende a implicar a los ayuntamientos de pequeñas ciudades y hacerles partícipes de alguna forma en este servicio de siembra, tan merecedor de la atención y el aplauso.

Por fin, en Las Palmas, el entusiasmo de Marcial Gols, director de orquesta muy ligado al acontecer de la Filarmónica, filial de la Sociedad de este nombre, ha levantado en pie de arte los “Conciertos para escolares”, que movilizan la atención masiva de los niños de la isla y suponen como una avanzadilla en Gran Canaria de esta voluntad de servicio a los bisoños oyentes.

Con esta referencia extendemos a España el comentario que se había centrado, por tratarse de una de las más ambiciosas organizaciones, en Cataluña.

Desde Canarias, si nos trasladamos a las Baleares, podremos contemplar la existencia de Juventudes Musicales en Palma de Mallorca, Sóller, Mahón y Ciudadela.

En Zaragoza, en Soria, no faltan las delegaciones, que extrañamente, puesto que la tradición filarmónica es mayor en el norte de nuestro país, tienen más proyección en la mitad meridional, con Juventudes Musicales en Almendralejo y Mérida, Granada, Sevilla y Cádiz.

De las tres ciudades andaluzas, diríamos que la primera se bene-



ficia por la celebración continuada y brillantísima del Festival internacional y la siembra de melomanías que ello supone.

Sevilla tiene unas "Juventudes" muy activas. En declive la Sociedad de Conciertos, justo cuando la "Decena" viene a inyectar savia nueva y de positivo signo a la capital, son sus Juventudes Musicales quienes, a la largo del curso, acreditan una actividad mayor, organizan conciertos, se exponen con algunos de altos presupuestos, buscan apoyos, subvenciones y patrocinios y celebran sesiones con artistas locales y nacionales, muy asistidas por el calor de un público sincero, espontáneo y deseoso de que renazca la mejor tradición filarmónica, perdida en años difíciles.

Todavía es más decisiva la existencia en Cádiz, cuya vida musical —en desequilibrio con la solera cultural de la provincia— es muy parca. Las Juventudes Musicales aglutinan los pocos empeños merced a los que no ha muerto por completo la expresión pública de un arte que, aunque sólo fuese por tratarse de la patria chica de Manuel de Falla, primerísimo de los músicos españoles del siglo xx, no debería faltar.

Hablemos, en fin, de las Juventudes Musicales madrileñas, también dignas de muy particular comentario, debido a su esfuerzo de organización.

\* \* \*

Las Juventudes Musicales de Madrid, hoy dirigidas por Ricardo Bellés, fueron creadas en 1951. Por entonces, la presentación acercaba ya dos nombres muy calificados, con gran predicamento más tarde: el de Joaquín Achúcarro y el de Cristóbal Halffter. Aquél, en los comienzos de su carrera pianística, de tanto brillo más tarde, y éste, en misiones directoriales por las que siempre mostró una afición compatible en el despliegue profesional con el suyo básico de compositor. Una orquesta profesional veterana, la de Cámara de Madrid, prestaba el concurso. Vinieron después etapas muy diversas, que no es cosa de analizar en detalle, con variado signo artístico. Los programas, tampoco muy numerosos, tenían las más de las veces talante de concierto normal, equivalente al que se brindaba por otras organizaciones, pero sirvieron para continuar un empeño que había de fructificar de forma ya más peculiar y decisiva en los años últimos. Hoy, las Juventudes, a las órdenes de Ricardo Bellés, realizan una prestación muy continuada, sin duda muy propia, incluso a veces un punto excluyente, pero implicada en un quehacer contemporáneo, de vanguardia, que abre las oportunidades de conocimiento a compositores e intérpretes.

Muy en relación estrecha con las Juventudes Musicales habremos

de citar varios grupos: así el "Nueva Música", el "Estudio Nueva Generación", el "Koan", "Sonda"...

Nació el grupo "Nueva Música", pronto adscrito a la vida musical del Ateneo madrileño, en los despliegues de que ya se habló en su momento, con un manifiesto suscrito el 9 de marzo de 1958 por Ramón Barce, Manuel Moreno Buendía, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Luis de Pablo y Fernando Ember, este último por entonces director de las Juventudes Musicales. La relación de nombres, para todo lector implicado en el conocimiento y la frecuencia de las actividades musicales madrileñas, puede resultar muy expresiva. Es indudable que no todos habían de continuar por las mismas sendas, que las de algunos señalaron el abandono de aquellos proyectos, y las de otros, un cambio profesional que había de acusarse mucho. Moreno Buendía se centra en la dirección lírica. García Abril viene a ser como un islote independiente en lo que se refiere al concepto creación menos cerca de lo que se considera de vanguardia. Alberto Blancafort deja la composición casi por completo. Manuel Carra se dedica al piano y la pedagogía, sin adscribirse por completo a la contemporaneidad de los frutos a los que sirve como intérprete y analiza como pedagogo. Fernando Ember diluye su presencia, un tiempo muy activa. Incluso los otros, Barce, Halffter y De Pablo, habrán de seguir sendas independientes. Pero el impulso dado en aquel momento, la voluntad de huir de organizaciones fósiles, tiene su importancia, inmediatamente reconocida por el Ateneo, por Fernando Ruiz Coca, hasta el punto de que el grupo, según se indicó, se une al acontecer de la Casa.

En realidad, se trataba en Madrid de dar la réplica a un grupo muy anterior de Barcelona, el "Círculo Manuel de Falla", nacido en 1947, cuya actividad casi desaparece en los años 54-55. Lo formaban compositores enrolados en las más variadas confesiones estéticas: Alberto Blancafort—que, por la sucesiva residencia madrileña, vemos en "Nueva Música"—, Juan Comellas, José Cercós, Angel Cerdá y Manuel Valls, como núcleo inicial, pronto ampliado con los nombres de José Casanovas, Antonio Ruiz Pipó y José Mestres Quadreny. En su creación tuvo definitiva participación el Instituto Francés acreditado en Barcelona. Es de aquellos años, sobre todo en 1950, la actividad multiplicada como conferenciante, que siembra nuevas ideas y determina no desdeñables adhesiones, de Joaquín Homs.

Y es de esa mitad del siglo, que a nosotros nos sirvió como punto de partida en el estudio sobre los compositores para unas referencias ordenadas con criterio independiente de las restantes, el fin de lo

que podría considerarse grave aislacionismo en el campo de la creación española en relación con la que imperaba por el mundo.

El año 1960 ofrece el primer festival de "Música joven española", en realización de las Juventudes Musicales, y la creación del grupo "Música Abierta", ligado al Club 49 de Barcelona, con su manifiesto pro música aleatoria. Son sus puntales, primero, Juan Hidalgo; después, Mestres Quadreny.

Mientras, en Madrid, en la década de los cincuenta cobran especialísimo relieve las enseñanzas del compositor chileno Pablo Garrido, que tanto influyen para la formación de las nuevas generaciones.

Ya en 1961, también en Madrid, se inaugura "Tiempo y Música", patrocinado primero por el SEU; después, por el Servicio Nacional de Educación.

Vendrán después la Bienal de Música contemporánea española y el nacimiento, en 1964, de "Zaj", del italiano Marchetti y Juan Hidalgo, siempre en la vanguardia de las inquietudes y la voluntad renovadora.

De gran importancia es el nacimiento en 1965 de "Alea", fruto del padrazgo muy generoso de una entidad particular, cuyo mecenas busca para su gesto el silencio, en vez de la debida notoriedad. "Alea", que se pone inmediatamente en manos de Luis de Pablo, se propone la difusión de la música contemporánea en general y la española en particular. Durante varios años, tanto porque dispone de medios hasta entonces desusados cuanto por el rigor selectivo y la voluntad de altura de su titular, sus conciertos se caracterizan por una calidad grande, quizá sobre todo en lo que atañe a la forma de servir las obras, ensayadas y por conjuntos solventes, cuando hasta el momento sobre las músicas de nuevos conceptos pesaba el sambenito de la improvisación y la calidad reproductora muy relativa. Son muchos los conciertos, buenos los ejecutantes y quienes los gobiernan y muy cuidados los análisis y textos informativos de los programas. La labor es ininterrumpida hasta fechas muy recientes en que casi cesan las actuaciones públicas, porque "Alea", a medida que ve más atendida esta parcela y considera que en los programas hay más participación de la música contemporánea, se dedica de forma especial a otras actividades, como son las de investigación electrónica. La realizan sobre todo, en lo que se refiere a la ordenación del trabajo, pero con amplia cabida para quienes quieren utilizar el estudio y los medios gracias a él disponibles, Luis de Pablo, Eduardo Polonio y el argentino Horacio Viaggioni. De todas formas, incluso ahora no faltan las salidas, como las que en el mismo curso en que se escriben estas notas sir-

vieron para presentar nuevas maneras de hacer en la música vocal, merced a la actuación de los solistas del coro de la ORTF, que dirige Marcel Couraud. De signo especial, con valor informativo de nuevas corrientes, los "Encuentros" de Pamplona, iniciados ya escrito el libro, en junio de 1972, y que se harán realidad cada dos años.

Desde 1967 hemos de señalar otra creación de interés: la que lleva por título "Estudio Nueva Generación", con la que volvemos al mundo peculiar y propio de las Juventudes Musicales madrileñas. Un nombre encabeza la relación de cuantos participan: el de Tomás Marco. No ya por su condición de compositor, uno más entre los brillantes del momento, sino porque como conferenciante, comentarista, presentador de las sesiones, que se abrieron para audiencias muy propicias en el Instituto Alemán, ayudó mucho a su divulgación y afianzamiento.

En esta oportunidad se cede la palabra, en deseo de fidelidad informativa irrefutable, a Carlos Cruz Castro, vocal de las "Juventudes" y muy ligado al "Estudio":

"Las Juventudes Musicales madrileñas han venido dedicándose desde su fundación, con prioridad, en favor de los jóvenes compositores e intérpretes recién salidos de los Conservatorios, constituyendo el primer atril o el primer estreno para unos y la experimentación y el ensayo para otros, sirviendo de fogeo y catapulta a muchos jóvenes, con miras situadas en el profesionalismo, como ninguna otra organización.

Desde el punto de vista creacional ha tenido especial relevancia el movimiento volcado en descubrir y apoyar nuevos valores de la composición. De este movimiento, que se llamó 'Nueva Generación', surgieron los nombres de Tomás Marco, Arturo Tamayo, José Luis Téllez, Angel Luis Ramírez, Eduardo Polonio, Julián Llinás, Carlos Cruz Castro, Francisco Estévez y Montserrat Bellés.

Quizá la virtud más importante de 'Nueva Generación' fuera el que, no condicionando a ninguno en su forma, si la hubo, en cambio, en el fondo, ya que el denominador común estaba constituido por el enfrentamiento a un 'superesteticismo' contemporáneo, ha llegado al límite de saturación.

Paralelamente a 'Nueva Generación' fueron vislumbrándose diversos grupos instrumentales que, familiarizados con las diversas técnicas contemporáneas de composición, se materializaron en una agrupación cuartettística, de arcos, un quinteto de viento y un grupo instrumental, llevando todos ellos la denominación de 'Koan' y con atención especial a la coexistencia entre compositores e instrumentistas a nivel técnico e interpretativo y de donde, a su vez, surgiría así un mayor acercamiento a la problemática actual".

En efecto, estos grupos realizan un servicio muy propio de las "Juventudes" en las que se hallan inmersas. La denominación "Koan" deja margen para combinaciones diversas. Aparte las fijas de cuarteto de cuerda y quinteto de viento, en especial formación esta última de utilización muy amplia, el grupo instrumental, con el que a veces participan cantantes, tiene carácter elástico y se acomoda al tipo y la exigencia de las obras.

Desde las promociones de Miguel Angel Coria, de Agustín González, de Jesús Villa-Rojo, a la de José Ramón Encinar, raro es el músico para el que no hayan sido vehículo eficiente estos instrumentistas en comienzos de carrera, a punto de finalizar o recién terminados los estudios académicos, y que de esta forma reciben las bases en los primeros contactos públicos, ya en lo que se refiere a salidas sin la responsabilidad, que siempre suponen las archirrepetidas obras de repertorio que se han oído en versiones sensacionales; ya en lo que atañe a no circunscribirse como intérpretes a campos determinados, con olvido de estéticas que, comúlguese o no con ellas, son una realidad y no pueden ya desconocerse. Estéticas avanzadas que se defienden asimismo por el grupo "Canon", por "Sonda"...

En fin, si de Madrid volvemos a Cataluña, convendrá señalar la existencia en la delegación de las Juventudes en Manresa, de la Secretaría de las Corales infantiles de Cataluña, en la que forman centenares de grupos que, al margen de la calidad de algunos, vienen a suponer un movimiento de valor cierto por cuanto exigen la participación de quienes, de esa forma, son sujetos activos ya de la música.

Si de una región pasamos a empeños con proyección nacional y reflejos en el exterior, habríamos de recordar la organización adelantada en lo que se refiere al culto y el servicio de la música de nuestro tiempo: la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, la S. I. M. C., cuya sección española, con Oscar Esplá de presidente y Antonio Iglesias de secretario, sirve de nexo para la expansión de nuestros compositores, cuyas partituras seleccionadas previamente envía para su posible inclusión en los Festivales Internacionales.

Y de carácter divulgador, que lo mismo puede citarse aquí que incluirse en el capítulo que se brinda sobre Festivales de música, fue la "Bienal de Música contemporánea" celebrada en Madrid y en la que tanta participación tuvo Luis de Pablo.

Permítanse, antes de terminar, unas consideraciones últimas. En el presente capítulo se ha tratado de resumir lo que atañe a las Juventudes Musicales y los organismos difusores de músicas presentes. Habrá podido comprobar el lector que incluso, a veces, con transcripción de testimonios directos y resúmenes de los propios intere-

sados. Habrá también advertido que, en sólo unos años, han desaparecido algunas de las organizaciones que en su momento llegaron a tener influjo y alcanzar resonancia, sustituidas por otras, hoy muy activas. Es lógico. Se trata de una materia en plena ebullición sobre la que, más que nunca, los juicios habrían de ser provisionales, como sobre los compositores de vanguardia, ante cuya obra nos falta la perspectiva que centra, criba y determina. Por ello es más el informe que la opinión, tiene más vigencia la noticia que la glosa. Ha sido consecuencia inflexible del paso del tiempo que lo anterior discorra por el tamiz de un análisis que pecaría de injusto en el mismo instante de producirse el hecho que lo determina. En un futuro más o menos próximo, algunas de las organizaciones y bastantes de los artistas a que sirven, a veces con dedicación casi exclusiva, dejarán paso a otras y otros, pero habrán prestado ya su propio servicio.

No se caracteriza el autor por su incondicional adscripción a los nuevos modos y modas. Incluso en muchas ocasiones se le ha tildado alegremente de hostil a cuanto llevaba sello de vanguardia, cuando no es la época ni la estética lo que determina la belleza o calidad de un producto, sino la que lleve dentro cada uno y la que, eso sí, seamos capaces de captar en ellos. Pues bien, lo indudable es que a partir de la mitad de nuestro siglo se ha producido una corriente de inquietud, un afán de conocer, de no estancarse en patrones de creación, interpretación u organización inamovibles, que, aun a fuer de pecar a veces por exceso—como en el comprensible deseo de recuperar perdidos tiempos—, demuestra en la mayoría de las oportunidades la valentía de no seguir lo ya establecido.

Unas “Juventudes Musicales” que se limitasen a organizar programas como los de cualquier sociedad de conciertos, a presentar artistas famosos, con obras que también lo son y para públicos aficionados ya, no tendrían razón alguna de existir.

Y no es—todo lo contrario—que no parezca indicado el empleo de los grandes músicos de siempre, el apoyo en ciclos Bach, Mozart, Beethoven, Chopin o Debussy, pero cuando se orientan a la formación de quienes incluso reciben como alimento nuevo estas músicas o cuando se confían a intérpretes jóvenes que necesitan hacerse con ellas, forjar sus repertorios y probarlos en actuaciones de menor responsabilidad que las de la serie o la gira de tipo normal.

Las Juventudes Musicales cumplen así una bella misión social. Han de intentar “no pasarse”, no pretender que se implanten rigores selectivos en los que se peque “por exceso” en donde antes se pecó “por defecto”. Cuando a los instrumentistas del “Quinteto de viento Koan” les oímos el *Coral de San Antonio*, de Haydn, que tantas

veces tendrán que tocar ya en las orquestas de que formen parte dentro de las *Variaciones* de Brahms, de utilización normal; cuando, horas más tarde, escuchamos su versión de una obra recién escrita por el más joven de los compositores implicados en el quehacer de las "Juventudes", creemos que se realiza de manera eficaz el servicio y que se está en el mejor camino de cooperación para lo que importa: el cada vez más brillante panorama de la música en España.

## MECENAZGOS. PREMIOS. ENCARGOS

Una de las muestras más fehacientes e inequívocas sobre el progreso que se advierte en la vida musical española se da en la proliferación de apoyos, en la serie de estímulos que los estudiantes y artistas reciben y merced a los que sus respectivas actividades pueden producirse con una holgura no soñada en etapas anteriores. A lo largo de este libro abundan las referencias sobre incrementos de conciertos, recitales, sesiones musicales de todo tipo, así como el paralelo de públicos destinatarios y de organismos que presentan los actos. Puede ser bueno este momento para que acoplemos, como siempre sin voluntad de agotar relaciones, pero sí de brindar los suficientes ejemplos, algunas citas en torno a los mecenazgos, fundaciones, dotaciones, premios, concursos y encargos, materias todas que cabe abordar dentro de un mismo capítulo.

En él se podrían también destacar atenciones de otro carácter, que por el suyo específico no tienen lugar adecuado en el paisaje previsto para la obra, y no por desconocimiento y menos por desdén, cuando alguna tan directamente corresponde al quehacer personal. Así, el afán de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de su sección musical, en cuanto supone reconocimiento de méritos o solución de problemas que constituyen lagunas. Que dicha institución sume su prestigio, con una voz que lo tiene grande, en la defensa de campañas como la planteada en torno a la necesidad de un teatro nacional de la ópera, que eleve en tal sentido escritos a la superioridad, viene a ser como expresión pública de vigencia, que sale de los límites concretos del trabajo cotidiano. Que proponga y otorgue medallas de reconocimiento a organismos o conjuntos, figuras o personalidades relevantes, sea una caja de ahorros que se distingue por la labor efectuada, sea un orfeón de larga y gloriosa vida, sea una sociedad filarmónica en celebración de efemérides justificativa de una historia modelo, cae dentro de lo que se recibe con unánime y reconocido aplauso.

Unas líneas, dentro de esas referencias tangenciales, a la crítica musical en los diarios. Sólo quienes trabajamos en ese cometido podemos darnos cuenta de lo que el esfuerzo tiene de meritorio en lo que constituye lucha con un previo ambiente no propicio. La música, no lo olvidemos, ha sido siempre en nuestro país artículo no de primera necesidad ni aun dentro del acontecer cultural específico. No ha de extrañarnos, por ello, que inicialmente la prensa diaria no se muestre muy propicia a la concesión de un espacio generoso y de una sección fija, cuyo titular pueda en régimen de especialidad ocuparse de la música y los músicos de altura. Incluso en lo musical, parcelas frívolas tienen mayor conexión con lo publicitario y administrativo. A la música, llamémosla, sería ha de concedérsele un tratamiento de generosidad que, sin duda, recibe más y más cada vez. Hoy no hay periódico de Madrid, de Barcelona, de cualquier capital de provincia con vida filarmónica media que carezca de un crítico independiente, libre en el juicio y capaz de expresarlo con autoridad. En localidades pequeñas, incluso, leemos comentarios que suponen altura formativa y soltura en la forma de planteamiento. No se dan nombres, por no caer en penosas omisiones, que podrían considerarse olvidos culpables.

Admítase alguna excepción. Una, primerísima, en honor de Adolfo Salazar, muchos años el más brillante crítico y siempre, hasta su marcha al país mejicano, el ejemplo del escritor especializado, con sección de altísimo nivel, donde los juicios se desplegaban con personalidad y sin problemas de espacio, muchas veces en régimen de ensayo, anuncio de futuros libros muy sustanciosos, que en otro lugar del presente volumen se recordarán.

Salazar fue el primerísimo crítico de España a lo largo de toda la etapa que nos ocupa.

Concluida nuestra guerra, los primeros años de Federico Sopena, hasta su ingreso en el seminario, en el otoño de 1943, sostuvieron, en buena parte, aquella tónica en la que a la crítica se unía el trabajo más en línea de ensayo, a veces recogido en volúmenes, que también han de ser citados.

¿Y después? En Barcelona, Xavier Montsalvatge no sólo cumple su labor de crítica normal, sino que ha conseguido, en periódico de tanta importancia como es *La Vanguardia*, una semanal "Página de la música", que es mirador calificado en torno a la vida y los problemas que atañen a nuestro arte. Artículos, comentarios, informaciones, a veces con ilustraciones gráficas, integran ese bloque esperado por los melómanos cada siete días con vivo interés.

En Madrid, Antonio Iglesias, en *Informaciones*, ha establecido una



página todos los jueves, en la que se incluyen entrevistas, juicios y, más de una vez, análisis de obras que realizan los propios compositores, para los que Fernando Ruiz Coca, en el caso de los estudios que se ofrecen desde el Aula de Música del Ateneo, ha recabado lugar en su periódico actual, *Nuevo Diario*. También *Arriba*, en fecha reciente, busca un servicio musical monográfico, por temas, de cadencia semanal que aborda materias de relieve, y lo hace en los trabajos de su titular, Enrique Franco, y su colega y colaborador, Tomás Marco. Escribe Ramón Barce en *Ya*; Lerdo de Tejada, en *El Alcázar*; Angel del Campo, en *Pueblo*, y lo hizo en *Madrid*, hasta su cierre, Juana Espinós.

Sólo por la precisión de limitar y ceñir el paisaje ya extenso de este libro, no se apostillan trabajos críticos de tanta entidad como los de Xavier Montsalvatge y Juan Arnau, en Barcelona; Sánchez Pedrote, en Sevilla; Angel Inaraja, en San Sebastián; Ramón Patiño, Isidoro Guede, en La Coruña y Orense; García Alcalde, Arturo Buylla, "Florestán" y Mairlot, en Oviedo...

¿Y en lo que atañe a las tareas personales? Permítase la expresión de un orgullo sincero, por basado en hechos incuestionables: siempre, en los tres periódicos de los que he sido titular a partir de 1943, en tarea ininterrumpida hasta el presente, luché por sostener una máxima puntualidad en la información, por evitar retardos en la publicación de las críticas y una claridad expositiva de acuerdo con los destinatarios de su trabajo: los lectores de un diario no especializado que, por ello, están reñidos con expresiones que puedan resultarles de confuso tecnicismo, en vez de las de comentario e información destinado no sólo a los ya conquistados y cultivadores de nuestro arte, sino a los posibles aficionados del mañana y a todos los lectores que "a priori" no cierren la página que no corresponda a sus filias concretas. En tal actitud, alcanzar, con periodicidad no muy dilatada, las páginas de huecograbado para trabajos de información de actualidad musical importante, efemérides, entrevistas de relieve; conseguir en fechas señaladas buen número de páginas para Mozart, para Beethoven, para el acontecimiento que lo justifique, es la mayor, la más sincera de las aspiraciones del crítico.

Pero no se trataba con lo antedicho sino de expresar unos principios. Lo que importa es insistir en que también la parcela de la crítica—sin desconocer solitarias tibiezas actuales, o brillantes reductos en el pasado—muestra signos de progreso cierto. Que se apoya, como antes se apuntó, en mecenazgos, fundaciones, premios y concursos, a los que vamos a referirnos.

Con signo de auténtica excepción dentro del mapa nacional, la Fundación Juan March, que atiende a todos los valores culturales y del espíritu, ha rendido a la música servicios extraordinarios. En primer término, con los apoyos—pensiones, becas, ayudas...—concedidos en todas las ramas de nuestro arte, en número que rebasa el de doscientos y con un criterio ecléctico, del que se hablará, sólo comparable a la nobilísima disposición de otorgar las prestaciones y no interferirse en la designación de sus destinatarios. En efecto, la Fundación designa jurados amplios, solventes, objetivos y de total independencia en los que están representados los distintos campos en relación con el musical y son ellos quienes libremente aplican las cifras disponibles, que lo son de mucha entidad, a las solicitudes que consideran más acreedoras a esta selección.

De esa forma se tiende un lazo decisivo a los valores de todo tipo: los juveniles, quizá recién terminadas con brillantez sus carreras, y los ya contrastados, que no podrían acometer empresas altas, prolongadas y costosas por el tiempo, sobre todo, que a otras ha de robarse con pérdidas lógicas de muchos ingresos y que así pueden satisfacer sus afanes.

Un ejemplo de este último apartado podría serlo el apoyo—dos millones de pesetas para dos años de trabajo—al “programa” presentado por el musicólogo José López Calo en 1971, que propone realizar la “Catalogación y estudio crítico de fondos musicales y de las Actas capitulares existentes en catedrales, colegiatas, conventos y bibliotecas de Castilla la Vieja”.

Es, sí, un ejemplo categórico, pero de ninguna forma único. Músico con el renombre y el historial de José Muñoz Molleda, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, solicitó y obtuvo una pensión para escribir la *Sinfonía en la menor*, que después obtuvo el Premio “Ciudad de Barcelona”.

Un director de Conservatorio de tanta solvencia como Fernando Remacha, él mismo compositor de altura, solicitó apoyo para trasladarse a estudiar la organización y enseñanza del Conservatorio de Munich, de los de Viena, Milán y París.

Las citas podrían multiplicarse. Obras del llorado Gerardo Gombau vieron la luz merced al apoyo de la Fundación. Artistas como Víctor Martín, como Trinidad Paniagua, galardonados y con relieve internacional, comenzaron su expansión exterior con ayudas del organismo.

Puede ser aleccionador un repaso a la relación de personas que recibieron subvenciones o apoyos, en nómina que se omite para no fatigar al lector. Se hablaba antes del eclecticismo, gracias al que reciben estas ayudas veteranos y jóvenes, instrumentistas, composito-

res, musicólogos... Encontraremos referencias al piano, el violín, el cello, instrumentos de viento, ópera, órgano, música de cámara, dirección de orquesta... Las cuestiones que se plantean, proponen y sugieren son múltiples. Entre las seleccionadas por los jurados cabría recordar, a guisa de modelo, algunas: quién solicita el respaldo para componer una ópera, otro para orquestrar la ya escrita... O escribir tratados de contrapunto; preparar compendios de contrapunto, armonía y fuga de aplicación a los invidentes; componer zarzuelas; estudiar el canto gregoriano; crear un coro; analizar los cuartetos de Beethoven y otras obras fundamentales del género; investigar las músicas pretéritas de España; realizar cursos pedagógicos para niños en el Mozarteum de Salzburgo; estudiar el acompañamiento pianístico... Y ello con cifras que permiten el desplazamiento, la estancia, las matrículas y trabajos... Y en un vastísimo paisaje exterior, incluso con proyecciones fuera de Europa... En fin, no faltan quienes piden y logran apoyos para realizar audiciones públicas, decisivas para el lanzamiento en sus carreras con posibilidades brillantes...

Ello nos lleva a otro tipo de prestación de la Fundación Juan March: la iniciada en el curso 1971-72 en favor de los "Madrigalistas de Madrid", la entidad que dirige Lola Rodríguez Aragón y forman María Aragón, Carmen R. Aragón, Tomás Cabrera y Manuel Bermúdez.

La primera etapa de la extensa gira, posible merced a la subvención otorgada, se coronó ya cuando se escribe este libro, momento en el que se prepara una segunda parte por los países de tras el telón y los nórdicos. Pero ya no es preciso aguardar a su desarrollo para saber que el éxito grande—reflejado en las asistencias y las actitudes de los públicos y también por lo que atañe a los comentarios críticos, de raro calor—acompañó a los intérpretes en sus actuaciones en Bergamo, Brescia, Turín, Pisa, Roma, Milán, Udine, Sandale, Novara, Ginebra, Basilea, Viena, Colonia, Berlín, Munich, La Haya, Zutphen, Londres, París y Lyon.

Lo más importante de este ciclo ejemplar es que merced a él se llevan a muchos puntos, en bastantes de ellos con carácter de novedad completa, músicas pretéritas bellísimas, que brindan una fisonomía distinta, muy lejos del normal clisé del arte español. Músicas del Renacimiento, fragmentos de los Cancioneros de Palacio y de Upsala, páginas de Juan Vázquez, Francisco Guerrero, Juan del Enzina, Mateo Flecha, Tomás Luis de Victoria...

La experiencia es tan brillante y aleccionadora que tendrá, sin dudas, nuevas proyecciones futuras, como ésta dignas de la atención y el aplauso, en el servicio, sí, de los artistas intérpretes designados,

pero antes, o al tiempo, de la música española, beneficiada con esta difusión.

Más : en 1971 se celebraron unos "Encuentros musicales". El ciclo, desarrollado en los colegios mayores de la Ciudad Universitaria de Madrid, tuvo un éxito extraordinario en el ambiente juvenil, apasionado, que los destinatarios creaban. Presentaciones de Manuel Carra, coloquios después de cada sesión, muy variada en la selección que acordó con tacto el entonces secretario musical de la Fundación, maestro Francisco Calés, redondearon el acierto de la serie, que no hacía sino atender con especial interés a las promociones jóvenes, que pueden ser cantera de las próximas filarmonías, en el porvenir inmediato.

El éxito ha impulsado a un todavía más ambicioso proyecto, ya en 1972 : los "Conciertos Juan Sebastián Bach". También Calés Otero preside la organización, la planificación de estos programas, en curso que se realiza en colaboración con la Comisaría General de la Música y la Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid y que se distribuye en sesiones dobles, siempre con el marco del Teatro Real, a excepción de la de órgano, que lo busca en el nobilísimo de la iglesia de los Jerónimos. Sesiones dobles, sí, porque una de ellas se ofrece al gran público y la otra se destina especialmente a los estudiantes, en ambos casos, sobre todo en el último, con precios mínimos y con la voluntad de que los ingresos pasen al Montepío de los músicos, ya que no existe el menor afán no ya de beneficio, imposible, ni aun de parcial recuperación de las cifras puestas en juego. Piano, clavecín, órgano, canto, orquesta, y siempre con nombres de cotización universal, desplegaron un cuadro muy representativo de Bach, músico predilecto de la juventud, figura típica, patriarcal, punto de partida y ejemplo inconmovible de bien hacer. Weissenberg, Ferrás, Viderö, Puyana, Zukerman, Helen Wast, la "English Chamber" Orquesta, entre los intérpretes, constituían la mejor garantía de solvencia y brillantez, foco del éxito extraordinario conseguido, ante el que, a punto de publicarse este volumen, se desarrolla un ciclo similar, dedicado a la música barroca, en Barcelona.

Y todavía tendríamos que comentar algunos puntos más. Que el lector atribuya la parquedad informativa al hecho de que el libro se edita por impulso de la Fundación, y ello recomienda, en evitación de cuanto pudiese parecer lisonja, la más objetiva y hasta parca información, al estilo de la que se ha rendido hasta aquí, sin otras menciones que las que se juzgaron imprescindibles por el crítico para no caer en el pecado contrario, por omisión indebida.

Algunos puntos, decíamos... Un día toda la España musical, la

que se interesa especialmente por el acontecer lírico y sufre los problemas de que se hablará en otro lugar de este libro, tuvo un alegre despertar con la noticia de que, por fin, la construcción de un teatro nacional de la ópera, merced a un gesto sin precedentes de la Fundación, podría ser una realidad en plazo no largo. No es el momento de analizar en detalle situaciones que han sido apostilladas más de una vez, y muchas de ellas por quien firma y que por elemental delicadeza reduce aquí el comentario. El hecho es que, por causas ajenas a la Fundación, su oferta—cuya verdad se patentizó en la celebración de concursos para establecer los proyectos básicos, designación de los premiados, posterior realización, incluso, de trabajos previos por un insigne arquitecto español—no llegó a cristalizar en la meta: el nacimiento de ese teatro cuya falta constituye, todavía, el lastre más acusado en el panorama de la música en nuestro país.

\* \* \*

No faltan apoyos particulares a músicos y organizaciones que precisan de ellos. En muchos casos, al margen no ya de un propósito publicitario, sino incluso de un reconocimiento—diríamos que de un conocimiento—de los gestos que tan eficaz ayuda prestan. Un Pedro Masaveu, en Asturias, con su amor a la música en general y el pianismo en particular; un grupo como el catalán “Ars Musicae” y sus amigos, José María Lamaña en cabeza, tan decisivos en los primeros pasos de Victoria de los Angeles, o la familia Bertrán, que lo fueron para Montserrat Caballé, pueden servir de ejemplo.

A un total, completo, generosísimo apoyo particular, que huyó siempre de las referencias a él bien debidas, pertenece la organización “Alea”, cuya eficacia en el paisaje de la creación y la información musical contemporánea se glosó ya y que con su estudio electrónico, merced a ese gabinete experimental, tantas prestaciones ha realizado en pro de buen número de artistas, capitaneados por Luis de Pablo, a quien se confió la dirección. “Alea” tiene el mérito de atender una parcela, si hoy más asistida, mucho tiempo víctima de abandonos, en parte por desinterés, por desconocimiento en parte. Se trata, por ello, de un mecenazgo muy ceñido a un campo y, dentro de él, muy brillante de ejecutoria.

Apoyos particulares sostienen las vidas no fáciles de entidades como el “Patronato pro Música”, o asociaciones de “Amigos de la Opera”, de que se hablará, y no es raro el caso del aficionado que no se limita al pago de los recibos que le permiten el acceso a los programas, sino que facilita la celebración de ellos con aportaciones

de tipo extraordinario. Pero de esas entidades de "Amigos", ya se apuntarán referencias.

Corresponde el turno ahora a un brillantísimo empeño que nació hace pocos años: la Dotación de Arte Castellblanch. "Fundada por la empresa Castellblanch, de San Sadurní de Noya, dedicada a la crianza y elaboración de champaña, es una aportación cultural creada en 1968 por impulso humano y decidida voluntad de don Antonio Parera, gerente y propietario, para la promoción y desarrollo de la vida artística española y como una institución becaria para jóvenes españoles, estudiantes de arte". Se ha copiado el párrafo anterior, ya que en él se recoge la información de propósitos, sin ocultar la condición de la entidad que los emprende. Se trata, en efecto, de una firma comercial que quizá pueda un día beneficiarse del prestigio que su actitud le concede; pero no es poco advertir, cuando las publicidades se orientan por caminos de tan baja calidad y altura, que se busque en esta parcela del espíritu. Lo indudable es que a esos fines de tipo material se unen otros que suponen el más bello y desprendido gesto, el mecenazgo de signo espiritual más admirable.

Desde su nacimiento han sido ya dos las convocatorias de becas y se prepara la tercera. Si abarcan otros campos—artes aplicadas y diseño industrial, escultura, pintura...—, en lo musical ofrecen cuarenta oportunidades para otros tantos aspirantes, con becas que cubren los gastos de matrícula, inscripción, viajes, alojamiento y manutención. Como en el caso de la Fundación Juan March, se trata de facilitar desarrollos artísticos a elementos que los precisan y merecen, sea en el extranjero, sea en cursos calificados de España. Si se recuerda que en una sola de las ediciones se han presentado más de dos mil solicitudes, entre las que los jurados repartidos por toda España y ajenos a la Dotación eligieron los seleccionados, se captará la envergadura del empeño, que tiene complemento en la celebración de actos culturales y artísticos, porque el propósito es de promocionar la vida artística de las ciudades, contribuir a las diversas manifestaciones, fomentar los valores, favorecer la divulgación y el disfrute de la cultura y el arte entre los españoles.

Homenajes a Beethoven, Sarasate y Toldrá, en oportunas efemérides y lugares indicados; apoyo a certámenes como el de la "Canción vasca", en Tolosa—admirable esfuerzo conjunto con el Centro de Iniciativas y Turismo, que toda la ciudad agradece—; conciertos y recitales, vienen a ser complemento de las "becas"; sin duda lo más trascendente, cuando ya entre los que las disfrutaron han surgido nombres que hoy cuentan dentro de la vida musical española.

En fin, sobre lo que estas ayudas suponen, sobre lo que pueden aportar cuantas, como ellas, faciliten medios y salidas, incrementen experiencias y estimulen valores, consignamos dos testimonios de figuras bien distintas en el credo estético y la cronología.

Dice Pablo Casals :

“Considero meritoria y ejemplar la obra que realiza la Dotación de Arte Castellblanch. No dudo que alguno de los jóvenes artistas que, gracias a las becas de estudio que se les facilitan, podrán ponerse en contacto directo con los grandes centros musicales de Europa, contribuirán un día al enaltecimiento del arte musical de nuestro país”.

Y subraya Luis de Pablo :

“Todo conspira en nuestra sociedad contra las vocaciones creadoras, aunque sean fundamentales para que el hombre conserve la dignidad de tal. Semejante contradicción sólo puede ser salvada hoy mediante una ayuda planificada, de la que es modelo la desarrollada por la Dotación de Arte Castellblanch. No se sabría, pues, encarecer suficientemente su importancia”.

Sí; la idea de Antonio Parera, hombre de empresa y espíritu sensible, merece auparse en el momento de recordar aquellas que suponen apoyo y estímulo en el mejor despliegue de la música y el mayor y más atento mecenazgo a los músicos.

\* \* \*

Con valor de continuidad, con el mismo que el título determina, el Premio Nacional de Música viene a constituir un espaldarazo grande y servir de estímulo a los compositores. Tiene carácter oficial y se otorga por el Ministerio de Educación y Ciencia.

El de Información y Turismo patrocinó algunos de muy alta cuantía con destino a la obtención de obras para ser interpretadas en los programas sinfónicos de sus Festivales. Así, el “Cuevas de Nerja”—sirva de modelo esta cita exclusiva—, dotado con cifras poco frecuentes y con el atractivo de que el premio supusiese el estreno de la obra designada.

También el Festival de Granada intentó establecer, muchos años después de su nacimiento, un premio con idénticos propósitos.

De gran relieve, hasta por el nombre que lo preside y de hecho por la envergadura crematística y el rigor con que se producen muy calificados jueces con posibilidad, si no encuentran la obra de clase y merecedora del galardón, de considerarlo desierto, el premio Oscar Esplá se instituye por el Ayuntamiento alicantino en homenaje al

gran artista de aquella procedencia, en lección que debemos aplaudir por cuanto estos gestos no se prodigan durante las vidas de aquellos a quienes se intenta honrar.

Entre los premios Ciudad de Barcelona los hay también adscritos a la especialidad musical y tienen cadencia periódica, repetida la convocatoria todos los años.

Cabría destacar alguna más, de menor entidad o frecuencia menos constante, pero importa más decir que muchos de estos concursos—como los que se intentaron en la Semana de Música religiosa en Cuenca—se perjudican por la actitud de reserva que adoptan muchas veces los compositores con calidad, que no quieren exponerse a la prueba, sin perjuicio de que también, con rara unanimidad, se quejen por falta de apoyos y salidas.

Más “clientela” se da siempre en los premios a instrumentistas e intérpretes. De mucho relieve es el “Francisco Viñas”, que cumple ahora el décimo aniversario de su creación. Instituido en memoria del gran tenor por el doctor Jacinto Vilardell, patrocinado por la Diputación de Barcelona, el Ayuntamiento, la Comisaría General de la Música y la Dirección General de Promoción del Turismo, con organización de la que forman parte activa las Juventudes Musicales barcelonesas, la prueba ha conseguido un prestigio internacional muy grande y todos los otoños lleva a la ciudad condal buen número de participantes de muy diversas nacionalidades. A guisa de ejemplo, cabría recordar que en la novena edición actuaron intérpretes de Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Bulgaria, Canadá, China, Estados Unidos, Francia, Grecia, Italia, Japón, Méjico, Rumania, Suiza, Uruguay, Venezuela y buen número de españoles; que en 1970 obtuvieron los dos primeros premios correspondientes a voces femeninas y masculinas dos cantantes de la U. R. S. S. y que, entre los de España, destacados en otras oportunidades, alguno como el barítono Vicente Sardinero, hoy en brillantísima carrera, vieron más abierto el camino con este reconocimiento.

Excepcionalmente, pero de gran importancia por la cuantía del galardón y lo prestigioso de la entidad organizadora, la “ABAO” celebró un concurso en el que uno de los premiados fue Jaime Aragall, hoy uno de los primerísimos artistas líricos de España.

En el campo vocal es reciente la institución del premio María Ros, de Lauri Volpi, que el insigne tenor ofrece, en organización del Instituto de Cultura Hispánica, en memoria de su esposa.

Dentro de lo instrumental, es premio de mucho prestigio el internacional convocado todos los años por el Conservatorio de Orense, en las fechas inmediatas a la conclusión del ciclo “Música en Compos-



tela”, en donde varias veces se han celebrado las pruebas eliminatorias. La característica es de no ceñirse a un campo, sino variar las especialidades. También que la colaboración con las sociedades filarmónicas gallegas, la Dirección General de Bellas Artes, el Ateneo de Madrid y otros organismos garantiza al premiado una serie de actuaciones que constituyen nuevo estímulo y una ampliación material de importancia. Nombres como los de los pianistas Jan Wijn y Alberto Jiménez Atenelle, el violinista Víctor Martín, la cellista Reine Flachot y el guitarrista José Tomás hablan de la categoría y el nivel conseguido.

Una y otro se alcanzan por el premio María Canals, que la tenacidad y el esfuerzo de quien le da nombre ha conseguido imponer en el ambiente barcelonés, con cadencia anual, jurados internacionales y presencias de artistas que también le confieren tal carácter.

Podrían citarse muchos premios más: los violinísticos “Eduardo Bocquet”, del Ayuntamiento de Badalona, e “Isidro Gyenes”, instituido éste por el famoso fotógrafo Juan en memoria de su padre, calificado violinista y pedagogo húngaro, y que se hace coincidir en el Conservatorio madrileño con las fiestas de San Isidro; el premio al “Mejor concertista juvenil”, punto de arranque para los adolescentes con mérito, que patrocina la Delegación Nacional de Juventudes; “Isabel Castelo”, de canto y con nexo al Conservatorio madrileño; “Samuel Ros”, varios años unido al acontecer de la música de cámara; “Instituto de Cultura Hispánica”, en nueva proyección de este organismo, al que se debe uno de los más importantes festivales; de “Juventudes Musicales”, siempre con voluntad de estímulo y a veces honoríficos en determinadas parcelas, como la crítica; de Radio Nacional de España, con afanes de realzar la calidad de artistas jóvenes en particular y de músicos españoles en general; de la Comisaría General de la Música, para designar posibles concurrentes a pruebas exteriores, que así tienen acceso material a las mismas... Todo sin recordar los premios de circunstancias—“Falla”, “Chapi”, “Vives”, etc.—en homenaje a las figuras que les dan nombre.

Más que agotar la relación, lo que importa es advertir cómo en los años últimos se multiplican las ocasiones de lograr apoyos artísticos que a veces pueden ser decisivos. Como, a los efectos de la composición, lo resultan los encargos.

\* \* \*

Se habló ya de cómo en muchas oportunidades los compositores renuncian a presentarse a concursos y pierden premios por celos, temores, orgullos o reservas no siempre justificados. En cambio, el

régimen de encargos que determinan la persona y garantizan una compensación al trabajo que realice proliferan y se reciben siempre con viva complacencia. En el fondo, la creación ha estado en todas las épocas muy ligada al apoyo que el artista pudiese recibir y el ejemplo de la adscripción de músicos a casas señoriales y de cómo el deber fijo fue cauce de maravillosas realizaciones artísticas, lo tenemos bien excelso en Mozart. Bach, por su parte, compuso la mayoría de su obra de acuerdo a las circunstancias, a los sucesivos “destinos”, a los medios y elementos disponibles. Que estos dos nombres sirvan para representar a tantos y tantos en paralelas situaciones.

En la política de encargos, la palma se la lleva, sin duda, la Dirección General de la Radio Televisión Española. Más, claro, en los años últimos, cuando la existencia del coro y la orquesta propios y el deseo de alimentar sus programas dictó una proliferación de llamadas a músicos de las más diversas tendencias y de encargos de obras, muchas ya estrenadas, algunas en trance de estreno, en plena tarea de composición otras. Fueron, así, muchísimos los beneficiados, y si no todas las obras alcanzaron igual nivel o calidad, lo que sería tan imposible como injusto buscarlo, sí cabe decir que algunas, por sí solas, justificarían el esfuerzo en algo que tiene mucho más valor, por su continuidad, que el patrocinio de conciertos o recitales sueltos, con vigencia circunscrita al momento en que se celebran.

Importantísimo es el cuadro que puede presentarnos Cuenca, en sus “Semanas de Música Religiosa”, ya que desde el principio fomentó la novedad de sus programas y en todas las ediciones hizo encargos, algunos de magnífico relieve y todos con un nivel que parte de lo discreto hasta alcanzar cotas extraordinarias. A ese respecto, Cuenca es el primerísimo de los Festivales de España, seguido por Barcelona, que cultiva en el suyo todo género de músicas y da muy amplio margen a las catalanas contemporáneas. Vendrían después más contados encargos de los Festivales de Santander, Granada, la Orquesta Nacional y los más sostenidos en las distintas ediciones del Festival de América y España.

Como se ve, nos producimos en este capítulo dentro de zonas que habrían de unirse también al paisaje privativo de los Festivales. Pero se trataba de ofrecer una visión panorámica del bloque mecenazgos—premios, encargos—, que sólo así podía intentarse.

Un recuerdo último, antes de cerrar el capítulo, para otros nacimientos de obras por impulsos de la amistad y de la generosidad de sus autores. Tal en el caso de los homenajes a distintas figuras propuestas por el Ateneo madrileño y tal, sobre todo, en el de las sesenta y seis canciones dedicadas al autor de este libro, con la particularidad

de que se escribieron por otros tantos músicos no gallegos—con la excepción del orensano Antonio Iglesias—sobre versos galaicos del más diverso estilo, muchos de ellos de poetas actuales, en una voluntad de dotar a Galicia de la canción de concierto, del *lied* que, pasadas las etapas románticas, no tenía. Raro es el gran compositor de España, con obra realizada entre los años 40 y 65, que no aparezca en la nómina impresionante por lo que tuvo el empeño de auténtico gesto desprendido en el que unos músicos demostraban hallarse muy lejos de materialismos según los que sólo por impulsos económicos reaccionan. El mecenazgo, en este caso, no fue de quien hacía el encargo—más bien sugería, rogaba—, sino de cuantos lo realizaron y, claro es, de los que en Orense editaron dos volúmenes con los doce y los veintidós primeros bloques de canciones, respectivamente. Sólo el hecho de que se trate de algo tan personal, tan entrañablemente agradecido por el autor, veda en estos momentos la expansión de un comentario que peca, bien lo sé, de parco en su reflejo, que no en el sentimiento de gratitud permanente que lo determina. Baste decir que de cuantos premios, estímulos o galardones, de cuantos reconocimientos o pruebas de estimación haya recibido en sus ya muchos años de actividad crítica, ninguno de signo más entrañable; incluso por la vinculación “enxebre” al dulce paisaje de su patria chica.

## GENERO LIRICO. AMIGOS DE LA OPERA

En los comienzos de este libro se habló del momento musical de España cuando inicia su curso el siglo xx y de cómo imperaba por entonces una creación lírica herencia de los años anteriores, cuando apenas había otras muestras, salvo las raras excepciones también citadas. Los comentarios se ciñeron a los autores y las obras, que no a la organización y las circunstancias, materias que caen dentro del paisaje propuesto en este capítulo.

Es indudable que el género lírico atraviesa por momentos no ya de crisis y declive circunstanciales, sino de signos muy graves y permanentes. En realidad son muchas las causas que determinan tal estado de cosas. Una, básica, de índole material: la escasez de medios, la parquedad de los apoyos y hasta la carencia de un auténtico plan ordenador.

Crear que la zarzuela, el sainete, el espectáculo teatral con música, sea cual fuere su carácter y al margen de los ejemplos folklóricos más burdos y populacheros o las revistas frívolas con más capacidad de concesión y transigencia al mal gusto y la chabacanería, pueden sostenerse por sí mismos, cae dentro de lo ilusorio. Por muchas ra-

zones; dos, fundamentales: el coste de estas empresas y la exigencia de altura espectacular que antes, sólo hace unos años, se daba con relatividad mucho mayor.

La zarzuela, el programa lírico teatral, moviliza contingentes muy nutridos. Aparte el cuadro básico de cantantes, cuya mayor o menor fuerza de atracción dependerá de la categoría y el prestigio logrados por la o las figuras que se contraten, hay la necesidad de los conjuntos, los bloques fijos con el nexo de las segundas partes, los actores de carácter y los elementos complementarios de la cabecera de cartel, del cuarteto solista, que, además, no puede ser único, dado que el normal régimen de representaciones es de dos por día. Conjuntos triples: coro, *ballet* y orquesta.

Pasó la época del grupo coral anémico de formación, mal ensayado, simple friso inmóvil, si no lamentable muestra de las prestaciones más anárquicas. Hoy el coro ha de ser nutrido, por elementos que sepan cantar, hacer, vivir, vestirse, actuar implicados en las representaciones, partícipes en la escena y con una calidad vocal, una disciplina en la afinación, el empaste, el trabajo que ni admite improvisaciones ni tolera desmayos. Ya no hay margen, pues, para el concurso de una docena de coristas elegidos en el momento último que saben las obras muy superficialmente, prendidas con alfileres y que aplebeyan y limitan gravemente el nivel de las representaciones.

No lo hay para estos mismos coristas, o una solitaria pareja de bailarines que apuntan ese aspecto coreográfico: es necesario contar con un *ballet* que anima, da color, presta el contraste y responde a una dirección calculada y técnica.

Tampoco se acepta aquello que un humilde empresario anunciaba como "numeroso sexteto", sino que se reclaman orquestas lo más completas posibles y dueñas de una, al menos, discreta calidad. Orquestas en las que deben estar representadas todas las familias y siempre. En otras palabras, en las que el oboe único, el fagot solitario, tienen que actuar, ellos o un colega solvente, en todas las funciones; que hacerlo sin el desmayo de antaño, cuando, pasada la fecha del estreno, venían los abandonos, de los que el espectáculo era el primerísimo perjudicado.

Todo ello es determinante de un coste acrecido, que se multiplica por la exigencia espectacular. Hubo una época en que las representaciones de comedia con repartos muy limitados y presentaciones muy humildes no suponía enemigo comparativo que hubiese de tenerse en cuenta. No existían tampoco los alardes cinematográficos impresionantes que ahora tienen muy en la retina los espectadores del teatro lírico, y éste, con muy poco esfuerzo, podía mostrarse como

ejemplo de ambición, cuando lo era de pobreza que ahora nos parece increíble.

Cambiaron por completo los tiempos, las modas, las exigencias. Hoy, aparte la precisión de un cuadro completo de cantantes actores que digan y vivan las obras, aparte los conjuntos que los arropen, hacen falta las manos de un director escénico, en estrecho tacto de codos con el musical, para ofrecer representaciones dignas, que puedan resultar atractivas incluso para los no especializados en lo musical.

De ahí el coste elevadísimo. Pero no cabe establecer precios en consonancia, sino mantener aquellos que pueden ser rentables para otros géneros cuando son ruinosos por completo en el que nos ocupa. No es cosa de un día, sino de muchas ocasiones: que, al tiempo, figuren como manjares teatrales en la cartelera programas de verso y líricos y que las cifras de ingreso por taquilla equivalentes supongan para unos cumplida y brillante defensa, mientras para otros resulten indefendibles.

Por ello, como por la ausencia de compañías fijas, de empresas permanentes, de teatros consagrados a lo lírico en España, son cada vez menos los ciclos de zarzuela. De forma excepcional surge alguna compañía particular, humilde en las pretensiones y más humilde aún por lo que atañe a las realizaciones. Con un trabajo tan meritorio en el esfuerzo como poco plausible en lo artístico, recorre distintos lugares de España, multiplicados los problemas por los costes de los viajes y también por esa dificultad de no contar, sino en concretas fechas, con los locales que, en general, se dedican al cine. La única forma de atraer a determinado tipo de espectadores, entre la mayoría poco exigente y rigurosa, es el cambio diario de cartel, con lo que las obras apenas pueden prepararse, y el establecimiento de precios lo menos elevados posible. En cualquier caso, no se trata sino de una dosis de sostenimiento, de una inyección que evita la muerte, pero no da fuerzas que renueven y vitalicen lo que tan necesitado está de ellas. Pienso que a ese respecto es Faustino García, con sus campañas por países de Hispanoamérica, quien más tenaz, abnegada y eficazmente sirve a la zarzuela, pero muy lejos, claro, del ideal que abonaría con razones de arte el esfuerzo.

¿Y en lo oficial?

\* \* \*

Existió en los años de la República una Junta Nacional de Música que impulsó mucho el desenvolvimiento lírico, no sólo al presentar algunos estrenos, sino, sobre todo, al ofrecer repertorio con unos medios y conjuntos que carecían de precedentes, al menos inmedia-

tos. No se olvide que cada vez las circunstancias son más difíciles. A medida que las fronteras se abren para nuestros cantantes, que hay coros profesionalmente mejor retribuidos por haber música de concierto en régimen de ensayos y salidas no tan agotador como aquel que sufren los que han de asomarse tarde y noche a los teatros líricos; a medida que son más las posibilidades de contratación para los instrumentistas—con orquestas, grabaciones de películas y discos—que el número de los con calidad—lo que desequilibra la ley de la oferta y la demanda—, se hace más problemático disponer de los elementos que garanticen el despliegue brillante, con arreglo a las exigencias actuales de un público en el que el factor sentimental, a medida que pasan los años, es cada vez de menor peso.

En distinto nivel se han realizado intentos de protección lírica. Fue en 1956 la Sociedad General de Autores de España, al reconstruir, con brillantísimo esfuerzo y notables resultados, el Teatro de la Zarzuela. No se olvide que se trataba del reducto último tradicional del género, que había visto desaparecer, por incendios o por el fuego también avasallador de un banco dispuesto a la posesión del solar que precisaba, los baluartes madrileños del pasado.

No es cosa de seguir las incidencias de esos años, los sucesivos responsables de las campañas, hasta que el Estado, que siempre había tenido parte en el teatro, se hace cargo de él y al tiempo subvenciona, ya con voluntad de permanencia, las campañas de género lírico nacional.

Lo que sí conviene es traer aquí un nombre, el más representativo: el de José Tamayo, porque, aparte solitarias y brillantísimas aportaciones de Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar, Joaquín Deus, José Osuna Carpio..., a él se deben las realizaciones más felices, admirables algunas, capaces de dar nueva savia espectacular a la zarzuela y de sostenerla en la estimación de públicos muy heterogéneos.

No sólo en la zarzuela y el sainete se acreditaron estas virtudes en quien ha de considerarse primerísimo director escénico en el campo del teatro cantado, al tiempo que cultiva el de verso con fortuna y acierto muy grandes; asimismo, José Tamayo presenta en distintos festivales—con punto de partida en representaciones memorables de la madrileña plaza Mayor y de llegada en la Quincena Musical donostiarra, pasando por plazas de toros, jardines y recintos multitudinarios—una *Carmen* espléndida. Antes había mostrado su talento en una realización original, personalísima, de *South Pacific*. Después, en operetas como *El murciélago*, *El Carnaval de Venecia*, *La viuda alegre*, que sirven la mejor base para sus concepciones, como la de *El violinista sobre el tejado*, la prestó a Joaquín Deus. Pero aquí

se trata de aplaudir al Tamayo que lucha por la exaltación del teatro lírico nacional: desde los castizos pentagramas de *La verbena de la Paloma*, en La Corrala, hasta el madrileñismo romántico, inspirado, de *Doña Francisquita*; desde la recia estampa dramática de *Las gOLONDRINAS* hasta la parisiense de los *Bohemios*, de Vives... En ello, como en las "Antologías de la zarzuela", consigue reunir buenos cantantes—de la Zarzuela salió un Alfredo Kraus, sirva como ejemplo máximo—, cuadros fijos muy nutridos, a veces en números que han de contarse por centenares y dar una medida brillante, espectacular, muy directa, muy cuidada, siempre sin menoscabo de la música y en relación con los directores que ocupan el primer atril de los fosos. Tamayo dispone, con subvención ciertamente generosa de tener en cuenta las anteriores, pero muy corta para el desarrollo de una campaña fija, duradera y extendida por toda España, del Teatro de la Zarzuela, convertido, un poco en precario, en el lírico nacional.

Ello, sin duda, es un avance, pero de ninguna forma supone la definitiva solución de los problemas. De una parte, porque España no es Madrid, ni seis meses de temporada resuelven la cuestión del teatro musical español. Para hacerlo serían precisas dos formaciones fijas, con nombres de prestigio y conjuntos dotados, para que, una en Madrid y otra por el resto de la geografía nacional, turnándose en estos cometidos y siempre con especial atención a Barcelona, de tanta solera lírica, se hiciesen campañas ininterrumpidas en las que tuviesen cabida las reposiciones y los estrenos.

He aquí otro problema, el fundamental sin duda. La misma inestabilidad de los compromisos, la brevedad de las temporadas, un cierto miedo y una actitud de recelo ante la problemática del estreno, influye en Tamayo—insisto: casi único taumaturgo; baluarte máximo de estos lustros en la defensa del lirismo—para que se muestre reacio a brindar novedades, so pretexto de que no encuentra las deseables y con garantía. Puede que sea cierto, sin duda lo es; pero, en tanto no se aborde esta cuestión de forma directa, las soluciones lo serán sólo a corto plazo y en precario. Es incluso milagrosa la vigencia de algunas obras, y lo resulta que títulos capitales como *Doña Francisquita* puedan cumplir larguísimas etapas, con entradas brillantes y triunfos de público indudables. Pero todo se acaba y también concluirán, de una parte, las obras punteras; de otra, la capacidad de resistencia de las mismas. ¿Y después? He aquí el problema que debe afrontarse.

Veamos de concretar: proteger al costosísimo, al agonizante género lírico tan sólo con unos—pocos—millones asignados a un director de compañía y empresa, es continuar por el mismo camino de

permitir que éste afirme sus redes en aquello que considera más fecundo. Pienso que para que se den nuevas reposiciones de los títulos ya presentados o, lo que es peor, de las "Antologías de la zarzuela", es casi inútil la protección. Aclaro la expresión "lo que es peor": buena o mala, hay una fórmula en el género lírico de ligar palabra y música, períodos hablados y cantados. En las "Antologías" apenas aparecen aquéllos y sí una selección, de acuerdo con el hombre, de números básicos pertenecientes a distintas obras, con lo que, cuando se intenten ofrecer éstas, se habrá gastado lo que tiene más fuerza en ellas. Dañina actitud en lo que atañe al futuro, muy contrario a un presente que puede ser pingüe.

Para que el género lírico español tenga porvenir es necesario por completo enfrentarse con la realidad de que sólo en parte limitada se apoyará en las herencias del pasado y en su mayoría debe ampararse en las conquistas sucesivas de cada momento, de cada temporada o ciclos. Ha de intentarse, dicho de otra forma, el estreno. Alguno, claro, resultará fallido, pero el triunfo de uno, dos títulos, será mucho más productivo y eficaz que el de una reposición de algo que ya se conoce y que acabará por no tener fuerza de atracción.

Pero ¿es lógico exigir a un director de escena subvencionado, a un empresario de sus propias realizaciones, que acometa esa peligrosa tentativa? Si, como se dijo en otras partes de este libro, se realizan encargos de obras sinfónicas, menos complejas y de salida menos difícil, cuando hay varias orquestas fijas disponibles—Nacional, RTVE, Ciudad de Barcelona, Municipal de Valencia, Sinfónica de Bilbao...—para su estreno, lo que, en definitiva, constituye el máximo estímulo de los compositores, ¿cómo no encargar libretos, partituras de zarzuela, de sainete, de obras líricas, sea cual fuere su carácter y denominación?

Encargo, primero; condicionamiento de subvenciones y apoyos a su estreno forzoso, obligatorio y en plazos que se determinen previamente, después. El hecho concreto, en el momento en que se escribe, es que la primera campaña subvencionada en la fórmula actual se cubrió en la Zarzuela con la "Antología" ya estrenada con brillantez por España; que en la segunda volvió esta misma obra, para dar paso a *Doña Francisquita*, que había cubierto las carteleras más de un curso en 1956; que se eligió, para la tercera, *El barberillo de Lavapiés* y *La tabernera del puerto*. ¿Será posible que tampoco la próxima temporada veamos un estreno? En ese caso, aun con el mérito de las admirables realizaciones de Tamayo, podrá ser cosa de pensar en hasta qué punto la protección única al género lírico español está bien orientada y tiene justificación.



Ahora, en el momento de escribir este libro, la situación por la que atraviesa la zarzuela, de tan gloriosa tradición, es, como lo ha sido todos estos lustros, dramática, y no puede paliar la calificación el hecho de que en el Teatro de la Zarzuela un gran director escénico ofrezca espectáculos magníficos que habríamos de aplaudir sin reservas en el caso de tratarse de una empresa particular, pero que de ninguna forma pueden parecer suficientes, dado que cuentan con la etiqueta de patrocinio estatal.

Otra cuestión, claro, debatible es la de si en realidad ha muerto el género mismo y si no tiene su continuidad solución viable. Pienso que habrá muerto, sí, el patrón fósil del género, tanto porque cambian los gustos y los conceptos estéticos cuanto porque han sido tan altas las inspiraciones que lo alimentaron, por lo que una continuidad al mismo nivel se hace difícil. Pero ¿y por qué no ir a la renovación? ¿Por qué no hacer el espectáculo musical de los años setenta, con músicos y libretistas que sientan ese afán de escabullirse a los precedentes y de recordarlos sólo como exigencia de altura, para que la tenga lo que sean capaces de crear, paralelo en todo a la que un día sirvió para fortalecer la historia del teatro cantado en España?

En fin, téngase por planteado lo dicho, no sólo en lo que atañe a la zarzuela—al teatro musical con partes habladas y cantadas—, sino también por lo que afecta a la ópera, el género más abandonado. Es, sin duda, éste el campo de paisaje más yermo entre los musicales de España. ¿Razón? Una fundamental: la carencia del teatro nacional de la ópera, paliada sólo, en lo que para el país tenga de bochornoso vacío cultural, por la existencia del Liceo.

\* \* \*

Cuando hablamos de los marcos, se hizo referencia especialísima al del Liceo barcelonés, baluarte permanente del lirismo de altura en nuestro país. No es cosa de insistir en extremos ya planteados, pero sí conviene aclarar el tipo de ciclos que en el Liceo se desarrollan, más extraordinarios cuando no tienen posible paralelo en la geografía nacional. Este hecho, unido a la realidad de que se trate de una organización privada, que sostienen los esfuerzos conjuntos de una propiedad y una empresa por muchos motivos dignas de aplauso, hace que no quepa una detención analítica y menos una censura ante realidades inocultables, que mejor calificaríamos de inevitables: ni los cuerpos fijos—sobre todo, coro y orquesta—son de una calidad extraordinaria, comparable a la que se admira en los grandes teatros del orbe, ni la presentación y montaje puede siempre tener el rango deseable. Son los propios rectores del teatro los primeros en saberlo y en

lamentarlo. En los similares de otras latitudes la protección oficial, sin la que ni aun se concibe la existencia, es de muchísimos millones y tiene carácter de permanencia. Por ello, pedir un equivalente aquí sería ilusorio, tanto como injusto, hasta que no se concediesen apoyos similares. Ya es milagroso el hecho mismo de que las temporadas puedan celebrarse año tras año y que esos mismos conjuntos, el de *ballet*, existan como bloques fijos y adscritos al empeño.

Porque el Liceo funciona como una organización lírica en la que sólo el presupuesto es menor que el de los centros paralelos de Europa, de América. Tiene, como se dijo, los cuerpos estables; coros, orquesta y *ballet*; posee elementos fijos: técnicos, empleados, maestros concertadores, segundas partes, y dispone a su frente, ya desde hace más de veinticinco años, de un empresario que a la vez se convierte en director artístico, él mismo gran aficionado y conocedor: Juan Antonio Pamias. Con este nombre deseamos representar a todos los que le precedieron al mando de la nave liceísta. Justo en los comienzos de 1972 pudo celebrarse en el Liceo un programa de relieve y significación especialísimos: el concierto lírico de homenaje a Pamias en sus veinticinco años de gestión, cuando se cumplían también los ciento veinticinco de vida del Gran Teatro. En el acto intervinieron no menos de treinta cantantes, aparte el coro y la orquesta titulares. Artistas de todas las procedencias y de todas las edades: entre la del bisoño José María Carreras, promesa grande en la cantera catalana, propia del mismo Liceo, hasta la del glorioso octogenario Giacomo Lauri Volpi, que deslumbró a todos con la realidad de una voz todavía timbrada, potente y segura, capaz de encender el entusiasmo colectivo. Con ese acto se brindaba público testimonio de reconocimiento a quien, de una manera ininterrumpida, salva los mil problemas que acechan y defiende la continuidad con base en una propiedad que es tradición magnífica de Barcelona y de la ciudad toda, que siente orgullo bien legítimo en la posesión del Liceo.

Decíamos que su prestación es por completo distinta al resto de las españolas. No se trata de que siempre sean de más altura los repartos, a veces muy superiores en otros puntos, sino del tipo de las temporadas. En ellas, por ejemplo, se celebran hasta sesenta funciones líricas, con un repertorio vastísimo—italiano, alemán, francés, checo, ruso, americano, español—y en régimen de tres, cuatro representaciones por ópera, lo que da justamente ese carácter de temporada y no de festival o ciclo suelto. No falta el complemento, al estilo de algunos principalísimos teatros, del ciclo primaveral de *ballet*, con cerca de treinta funciones, y con carácter menos periódico, los conciertos—en alguna época los de cuaresma fueron tradi-

cionales—, siempre de campanillas, por las figuras o los conjuntos empleados.

El Liceo está muy atento a las conmemoraciones, a las efemérides, y las suyas mozartianas, verdianas, wagnerianas, tuvieron rango especialísimo.

Por lo demás, gracias a él España recibe las visitas de compañías completas—en el caso de la de Bayreuth, con el coro y la orquesta del “festpielehaus” wagneriano—, desde el grupo americano del “Porgy and Bess” a los conjuntos de tras el telón, pasando por elencos alemanes, franceses...

En los “cartelones” de la Rambla, todos los años pueden advertirse, junto a los títulos inmortales que alcanzan cifras importantísimas—una *Aida*, por ejemplo, con cerca de quinientas interpretaciones—, aquellos que renuevan el paisaje y se incorporan al ya muy vasto y tradicional. Las dos sensacionales óperas de Alban Berg *Wozzeck* y *Lulu* podrían servir como testimonio de esa mirada puesta en los frutos representativos todavía no conocidos en España y que merecen descubrirse entre nosotros.

De forma ininterrumpida, año tras año, una ópera española, también, que deje oír la voz propia entre tantas con acentos exóticos.

No se habla ni se intenta relacionar a los artistas que desfilaron por el Liceo, porque bien puede asegurarse que en siglo y cuarto de vida pasaron la mayoría de los astros de la lírica universal, a la que se incorporaron con punto de partida liceísta nombres como los de Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Jaime Aragall, ahora José María Carreras...

El Liceo, repetimos, es un milagro y constituye una lección, por desgracia no asimilada en la capital del Estado, carente del teatro de la ópera que su condición reclama desde 1925.

\* \* \*

He aquí la gran falta, la mayor laguna de nuestro paisaje musical, la más incomprensible por su carácter permanente. No se trata, claro es, de gustos personales ni aun de opiniones discutibles. Planteamos hechos concretos: en la historia de la música, la ópera ocupa un lugar de importancia que no cabe desconocer. A partir de Monteverdi hasta el momento actual, en que imperan nuevos conceptos y tratamientos en voces y criterios teatrales harto distintos, la ópera impone su presencia en algunos momentos de signo trascendente. Figuras básicas en nuestro arte—de Mozart y Beethoven a Debussy, Strawinsky, Berg, pasando por los “bel cantistas”, por Verdi, Puccini, Wagner,

Strauss, Moussorgsky—han alimentado pentagramas con su genio y sus personalísimas voces. Decir que la ópera está muerta es como negar vigencia al sinfonismo, la música de cámara, la parcela solista presidida por el piano. Se trata de una realidad que no puede ni debe desconocerse. Países muy poderosos, pero también otros que no lo son tanto, ni mucho menos, atienden con largueza en sus presupuestos el acontecer lírico. Pensar en que un espectáculo tan costoso como es el operístico pueda vivir por sus propios medios resulta ilusorio e injusto. Sin llegar a ejemplos como los de Italia, con multitud de “entes autónomos” a los que se les asignan más de cien millones de pesetas en cada caso para el despliegue de sus temporadas; Austria, con un Teatro de la Ópera de Viena, aparte otros de menor relieve, con actuación diaria once meses al año y un presupuesto elevadísimo; Alemania, donde rara es la capital, por pequeña que fuere, que no tenga teatro lírico, sino teatros perfectamente atendidos por patrocinios oficiales; sin llegar a tanto, ¿es mucho pedir para España un teatro nacional, del Estado, en la capital del país? Pues tal solicitud, que empezó a formularse desde que en 1925 cerró sus puertas el Teatro Real, ni se atiende ni aun se contesta. Evasivas, silencios, sostenidos olvidos, comentarios de que antes han de construirse escuelas, como si todos los males nacionales pudiesen atenderse con el ahorro de la cifra, que para el presupuesto global de la nación es relativa, que no se invierte en el teatro de la ópera, constituyen el pan nuestro de cada día, sin que sirvan de nada campañas, solicitudes, razonamientos...

A veces se intentan, de carácter negativo, con pretextos fútiles. Se dice que la afición se ha perdido, que son pocos los interesados, que una inmensa mayoría de españoles vive al margen de la ópera, que ésta viene a ser como el refugio de una clase social privilegiada, por la que no debe atenderse con dispendios que otras no reciben. La argumentación no tiene la menor consistencia. De una parte, porque con ese criterio Madrid nunca hubiese tenido la vida sinfónica brillantísima del presente, cuando en los comienzos de la Orquesta Nacional eran sólo docenas sus fieles, ni se habría hecho la obra que ha convertido al Teatro Real en espléndida sala de conciertos. De otra, porque no se trata de pedir coliseos pequeños, lujosos, para una *élite* social, sino teatros de amplio aforo, que permitan precios más asequibles y en los que puedan tener acceso todos los aficionados, sean cuales fueren sus orígenes, que deseen oír ópera y formarse en el conocimiento de este género cenicienta.

Las cosas, de todas formas, son así. Hemos de limitarnos a lamentarlas, e insistir en el hecho de que se trata del lastre que más pesa

—por omisión—en la, por lo demás y en general, floreciente vida musical española y que, aun a pesar de tantos y tantos golpes, desencantos, ilusiones fallidas cuando todo parecía resuelto, la esperanza no se pierde por completo y se confía en que alborée un mañana menos penosa y, a esos efectos del lirismo de altura, menos vergonzante para España.

\* \* \*

Mientras, en Madrid se ha establecido en los dos últimos lustros el Festival de la Opera. Por excepción hablaremos aquí, en este apartado lírico, de los festivales que se ocupen de manera específica del teatro cantado, en vez de acoplarlos en el cuadro general de los restantes festivales. Lo aconseja el deseo de que, a la forzosa censura planteada en términos globales, se unan los aplausos que, por excepción meritoria, pueden rendirse.

La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, del Ministerio de Información y Turismo, ha incluido entre sus “Festivales de España”, como uno de los forzosamente mejor dotados, el primaveral del Teatro de la Zarzuela. Todos los años se aguarda por los madrileños con esperanza y gratitud. La verdad es que ha supuesto un avance inmenso con respecto a pasados inmediatos. El Festival de la Opera madrileño, que en la mayoría de las ocasiones ha incluido algún programa de *ballet*, se celebra en régimen de doble función por título. Hay, de esa forma, un poco más de reposo que cuando se trata de la representación única y en ritmos forzados, que apenas dejan margen para la preparación y el ensayo.

Una de las características más dignas de realce es precisamente que para un ciclo de unas ocho óperas distintas se emplean otras tantas semanas, aparte la o las previas de preparación. Semana en la que los ensayos se suceden a ritmo ininterrumpido. No es, claro, el ideal—sabido resulta qué complejo es el montaje y preparación de una ópera—, pero el esfuerzo hace posible que nos alejemos del fantasma del “bolo”, siempre tan peligroso y reñido con las exigencias de arte. ¡Cuidado! : es muy posible que en un “bolo”, en una representación solitaria, prendida con alfileres, con nulos ensayos y pobres conjuntos, con presentaciones y direcciones de escena inexistentes, pueda producirse un triunfo, incluso en clima de apoteosis, por la fuerza exclusiva del “divo”, de la o las figuras contratadas. Pero ello no será sino motivo circunstancial de placer, de satisfacción para los destinatarios, sin que se alcance otro eco que el del simple recuerdo sobre la romanza, el sobreagudo filado de la ligera, el “do” del tenor, el “la bemol” del barítono, etc., etc.

En el Festival madrileño de la Opera—gracias siempre a la especial protección del Ministerio de Información y Turismo, con algún apoyo del Ayuntamiento y de la Comisaría de la Música, éste en determinadas oportunidades—los conjuntos se cuidan en lo posible, son bastante nutridos y con formaciones de calidad, entre las que destacan los Coros y la Orquesta Sinfónica de la RTVE, a las órdenes de batutas solventes. Trabaja mucho Alvaro León Ara, varios años encargado por el Ministerio del cometido. Se cela, hasta lo que el tiempo lo permite, por una preparación digna y por una presentación y montaje conveniente, en lucha, claro es, con los medios de que se dispone en el Teatro de la Zarzuela, si muy apto para el género que le da nombre, sólo sucedáneo para el hermano mayor. Faltan, sí, en él muchos detalles mecánicos y luminotécnicos, amén de los de espacio, que parecen esenciales hoy; además de que el foso, hasta la obra emprendida en el año último, haya sido principal culpable de que muchas óperas no pudiesen elegirse por falta material de puesto para los instrumentistas necesarios, cuando la formación completa de la RTVE permitía el lujo de una orquesta sinfónica en holgado servicio lírico. Ahora las cosas han mejorado, pero sólo de una forma relativa, lo que hace insistir en el hecho de que el “Festival” de la Zarzuela es sólo como un brillante alimento del compás de espera tantísimos años padecido ya.

Se habló del padrino de este Festival, de la generosidad del Ministerio de Información y Turismo, pero no de su destinatario. Porque la base de las presencias públicas, la mayoría de los aficionados, sin duda los más sensibles y entusiastas, se acoplan en las filas de los “Amigos de la Opera de Madrid”. Fue la creación de esta entidad, que preside un ilustre catedrático de filias operístico-musicales bien probadas, Angel Vegas, la que impulsó al Ministerio hasta la decisión de apoyar el ciclo. Estos “Amigos”, viajeros de los mejores Festivales de Europa, asiduos, con el Instituto Italiano de Cultura, de los grandes teatros de ese país, se integran, en buena parte, por quienes son los más fieles clientes de los conciertos madrileños y demuestran con ello que no hay, en el arte de los sonidos, compartimientos estancos. Sus Juntas constituyen siempre caja de resonancia para ese clamor con meta única fija: el teatro nacional de la ópera.

Ya entregado el libro, pero todavía con tiempo de incluir, al menos, la referencia, se ha iniciado en el Teatro de la Zarzuela un “Festival de Ballet”, con el mismo origen y patrocinio que el de ópera comentado. Se celebrará en el otoño, y el primero tuvo un muy con-

siderable nivel, que llegó a lo excepcional en la “Gala benéfica de estrellas”, patrocinada por los Príncipes de España, don Juan Carlos y doña Sofía, que constituyó memorable clausura.

\* \* \*

La organización lírica tipo, entre las de España, es la de la “ABAO”, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Es otro ejemplo de signo distinto al del Liceo, pero como él admirable de tenacidad y entusiasmo. La “ABAO” nació en una ciudad de gran solera filarmónica y musical. Bilbao, con orquesta, coro, sociedades de conciertos, concertistas propios, necesitaba también dejar oír su voz en el campo de la ópera. Con muy pocos apoyos, con el impulso de su celo y de su afición admirable, unos aficionados elegidos, entre los que bulle y vibra el ambiente social y cultural de Vizcaya, decidió crear esta “Asociación”. La “ABAO”, por cuyas presidencias han desfilado figuras muy representativas e ilustres—Videgain, Lecanda, Vistafloreda—, se ve hoy gobernada por un insigne doctor, Carmelo Gil Turner, como sus antecesores, pleno de voluntad y espíritu de servicio. Con él se acoplan directivos de relieve. Es forzoso dejar constancia de un nombre, pieza capital desde hace muchos años ya, toda la segunda mitad de la ya brillante historia de la “ABAO”: el de Francisco Aldamiz, porque su incansabilidad, su conocimiento amplísimo del acontecer lírico del orbe, su “estar a punto” en el saber quiénes de los artistas “lo están”, su generosidad en la inversión de un tiempo que no le sobra, se convierten sin duda en los baluartes y defensas más firmes de la institución.

Desde el principio se plantearon algunas realidades. Primera, de tipo económico: nadie pensase en un negocio ni aun creyese en la posibilidad fija de que los ciclos tuviesen defensa, cuando los presupuestos habrían de ser muy altos, mayores cada vez. Por ello tendrían que responsabilizarse los directivos de las pérdidas, buscar la forma de enjugarlas, anticipar fondos, allegarlos... Después, decidir qué tipo de representaciones habían de organizarse. Aquí el gran problema, que conviene analizar.

La “ABAO” no cuenta con un local *ad hoc*. Tiene, sí, en el Coliseo Albia uno muy amplio, con aforo considerable, sobre todo en las localidades caras, las esenciales desde el punto de vista del presupuesto. El escenario, no: es pequeño y no bien dotado; el foso, a todas luces insuficiente. De ahí dos limitaciones previas: al no poder utilizar sino una formación instrumental con poco más de cincuenta elementos, muchas óperas—todas las del repertorio wagneriano entre ellas—quedaban eliminadas. Al no disponer de espacio

y medios que un director escénico juzgaría imprescindibles, tendría también que perderse la oportunidad de reclamar el concurso de los más prestigiosos, y, por ello mismo, exigentes.

Más: los costes se harían inabordables, de espaciar las representaciones. Sostener en Bilbao durante mes y medio largo, en vez de las poco más de dos semanas actuales, a todos los elementos contratados; alquilar por todo ese plazo el Teatro, cuando la época septembrina lo hace más alto de exigencias, resultaba imposible. Muy a sabiendas de cómo las cosas no pueden prepararse con la detención debida, hubo de acordarse el establecimiento de la función única por ópera y en régimen alterno, con ensayos generales en la víspera de las funciones y los otros intercalados en el mismo curso de la temporada.

Limitado el número de los elementos de la Orquesta, como el de los ensayos, también habían de olvidarse las primerísimas batutas, como los directores de escena, y pedirse tan sólo el posible nivel discreto en los elementos de la Sinfónica de Bilbao y en el movimiento escénico. Entonces, el atractivo máximo, el único real, diríamos, tendría que buscarse en la presencia de los grandes "divos" del orbe, capaces por sí mismos de atraer, de levantar el tono del espectáculo y de compensar otros aspectos de rango forzosamente menor.

Un afán de hacer las cosas todo lo bien que resultase factible, en aquello en lo que la generosidad del contrato pudiese influir, ha llevado a establecer repartos muchas veces sensacionales, dignos de la Scala de Milán y de los más brillantes coliseos del orbe y siempre con altura y categoría. A ese respecto, lo hecho por la "ABAO" es no ya meritorio: pasmoso, por arriesgado. María Callas, Renata Tebaldi, Giulietta Simionatto, Mirela Freni, Montserrat Caballé, Mario del Mónaco, Mario Filippeschi, Franco Corelli, Giuseppe di Stéfano, Gianni Raimondi, Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus, Giuseppe Taddei, Ettore Bastianini, Aldo Protti, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, entre tantísimos otros, han sido gala de los programas de la "ABAO".

En las seis óperas elegidas cada temporada participan nombres muy relevantes del momento, y para conseguirlos se satisfacen sin pestañear cifras que un empresario de tipo comercial no se atrevería jamás a exponer.

Todavía, como nueva expresión de un deseo de altura, la "ABAO" se decide a crear su Coro, del que ya hablamos, y las huestes de Larrínaga suponen siempre la mejor garantía de calidad vocal en los conjuntos que arropan a las figuras. Calidad reclamada, siempre que es posible, en temporadas como las de Oviedo, Málaga, Las Pal-



mas... y que no tiene mayor empleo por los constantes problemas de contratación en esos elementos que no viven sólo de las parcas y esporádicas compensaciones que el Coro les brinda.

En fin, la "ABAO" también organiza algunos programas de *ballet*, conciertos de tipo extraordinario, conferencias musicales, y lo hace con la alegría de saber que sus afiliados responden siempre, porque son los primeros en comprender el mérito de esta organización privada, magnífico bastión en la cruzada lírica de los españoles.

\* \* \*

Desde hace años—aunque los suyos de vida son más—, las temporadas de ópera que Oviedo celebra por San Mateo, en las fiestas patronales, se desarrollan con un régimen de fructífero tacto de codos, que unen los esfuerzos de una y otra organización con los ciclos de la "ABAO", de que acaba de hablarse. Mucho de lo dicho para Bilbao puede repetirse para Oviedo. Sobre todo en lo que atañe a la categoría de los repartos, prácticamente los mismos, lo que facilita la contratación de los artistas, porque las series se celebran una a continuación de la otra, ambas en el mes de septiembre y con esa cadencia de fechas alternas para las representaciones.

Algunos aspectos, no obstante, han de resaltarse en el caso de los empeños ovetenses. En primer término, que si en Bilbao la organización se debe en general a unos aficionados que se agrupan como "Amigos", en Oviedo los ciclos son posibles por el patrocinio, sin precedentes en España, de su Ayuntamiento, el de filiación operística más acusada en nuestro país. En efecto, una sucesión de alcaldes—Nora, Masip, Rico...—, que culmina en Manuel Alvarez Buylla, con apellido filarmónico de vieja solera y presidente él mismo de la Sociedad de Conciertos, ha tomado el acuerdo sostenido siempre, contra el viento y la marea de cualquier nuevo concejal tibio, de incorporar a las fiestas de San Mateo las sesiones de ópera que, si bien señalan el incremento serio del presupuesto de gastos previstos, suponen al tiempo la prestación de un servicio a la ciudad, que se beneficia por estas celebraciones de altura, muy por encima de las tradicionales de carácter patronal que los municipios del país organizan.

Hay, para ello, una razón de peso: no existe una ciudad en España en donde la ópera se convierta más en tema de conversación, motivo de polémicas, diálogos apasionados en tertulias a lo largo de todo el año, centro de la curiosidad y la pasión generales en pleno curso de la temporada. El Teatro Campoamor, por otra parte, si no es un local de ópera dotado como hoy lo están los del mundo, es

uno de los más aptos, holgados, bellos y bien tenidos que existen a lo largo de nuestra geografía. Su condición de coliseo municipal facilita las cosas, y las representaciones pueden ofrecerse con la mayor calidad espectacular, compatible con los problemas de tiempo y ensayo que ya se comentaron.

La crónica ovetense abunda en fastos, lo mismo que en anécdotas pintorescas. Que una soprano esté afónica, un tenor rompa una nota, un artista haya de ser reemplazado, se convierte en apasionado manantial de comentarios, que no hacen sino subrayar más y más el interés que la ópera despierta. Alguna peña, que adopta el nombre de "Los puritanos", cela por el sostenimiento de una tradición para la que siempre es lo más importante el concurso de las grandes voces por encima de los conjuntos y las obras y que, por su incansabilidad entusiasta, bien merece que la antorcha de la lírica sea el primer legado que un alcalde transmite a sus sucesor, ya que cualquier cambio de actitudes constituiría una medida impopular e injusta. Porque, importa repetirlo, no se trata ya de que el tema interese y apasione a los habituales del Campoamor, en donde se observa la gala más rigurosa de España, sino de que la ciudad toda, en cualquiera de los sectores sociales que parezcan más alejados e inhibidos, tiene como especial motivo de orgullo esa pervivencia de una tradición, si ahora de varios lustros—ya el libro en la imprenta, se han celebrado las bodas de plata—, con precedentes anteriores de mucha solera. Un nombre solo: Plácido A. Buylla.

\* \* \*

En el presente, la "Quincena Musical Donostiarra", víctima de la desproporción entre los medios y los costes, sólo con carácter de sesión especial, muy cuidada y no todos los años, ofrece ópera. Sin perjuicio de que hablemos de ella cuando se trate de los Festivales, se hace preciso recordar que los años de nuestra posguerra y durante un curso que se extendió en plazo muy considerable, por la "Quincena" desfilaron primerísimos artistas, los más relevantes de aquellos lustros, y en sus carteleras se sucedieron títulos múltiples de óperas, en representaciones que podrían considerarse modelo en muchos aspectos. De ellas fue puntal quien lo fue de la "Quincena" hasta su fallecimiento, Francisco Ferrer, oficial letrado del Ayuntamiento de San Sebastián. El Municipio de la ciudad, el Centro de Iniciativas y Turismo, protegieron esas demostraciones líricas, como ahora patrocinan las que integran su Festival de música.

Otro Ayuntamiento, el de La Coruña, decisivo en el Festival de la ciudad, ha venido a salvar la existencia difícil de los "Amigos

de la Ópera”, que todos los veranos celebran algunas representaciones, con toda la altura que en régimen de curso ininterrumpido y los altísimos costes de la contratación de artistas permite. Luis Iglesias de Souza puede ser nombre calificado en cuya cita se resume la de quienes, como él, se afanan por dotar a su ciudad de un ciclo meritorio, que tiene continuidad, con muy pocos apoyos, en Vigo, sobre todo gracias al siempre renovado celo, a veces con signos de mecenazgo importante, de Camilo Veiga Prego.

Cabría hacer algunas citas más. En Sevilla, muchos años, en tradición interrumpida, se celebraban representaciones de ópera ligadas a las fechas inmediatas de Semana Santa y con la costumbre de que el más calificado entre los tenores contratados cantase el *Miserere* de Eslava en la catedral. Años después, durante algunos y hasta hace muy pocos, Málaga unió a sus fiestas de invierno ciclos líricos, con sesiones de ópera en que no faltaron nombres de relieve. En Zaragoza, desde hace unas temporadas, se desarrollan en el mes de mayo una serie de sesiones de ópera que también cuentan con presencias de categoría y apoyos musicales. En distintos puntos, desde Tenerife a Mahón, pasando por Gijón—y sirvan estas citas para reflejo de las que puedan omitirse por desconocimiento, tanto como por la condición esporádica y sin permanencia—, la ópera no es siempre forastera.

Valencia, en las primaveras últimas, ha forjado su Asociación de Amigos de la Ópera—“AVAO”, con sigla que puede, verbalmente, llevar a confusiones con la bilbaína si la pronunciación no es muy cuidadosa, como la atención del oyente—, y las primeras realizaciones demuestran la gran ambición de los planes, con repartos de mérito y la ventaja de contar con una Orquesta, como la Municipal de la ciudad, que figura entre las españolas de mayor entidad. José Torres Murciano puede representar al resto de los esforzados y meritorios “Amigos”.

Los de Gran Canaria, entre los que se dan presencias tan activas y eficaces como la de Juan Cambreleng, él mismo presidente de la Sociedad Filarmónica, ofrecen desde hace unos años en Las Palmas una temporada en la que el mérito se multiplica, por multiplicarse también, y mucho, los presupuestos, ante la distancia y los gastos de traslado. Si este año han sido cinco las óperas, una de ellas repetida, se piensa en aumentar el número en la próxima edición. Hay ambiente grande, que se atestigua en los llenos del Teatro Pérez Galdós, en el interés y el aplauso. En los repartos aparecen figuras de altísima cotización y relieve, y si para la prestación orquestal se cuenta con la propia Filarmónica, a la que se unen elementos de

refuerzo, se demuestra el afán de altura en el hecho de que se contrate y haga viajar hasta la isla el Coro en pleno de la "ABAO", posiblemente el mejor para ópera que hoy existe en España.

Con todo, cabe pensar en que la ópera, el género que carece de la protección oficial fija que su ejecutoria exige, no es del todo forastera en nuestro país. Al destacarlo así va implícito el aplauso a quienes con su esfuerzo—los citados, los que hayan podido no mencionarse—permiten esta continuidad, que deseáramos compás de espera hasta que lleguen tiempos mejores.

## ESCENARIOS DE LA VIDA MUSICAL EN ESPAÑA

A lo largo del libro se habla con amplitud de la vida musical española, en las distintas parcelas de la creación, la interpretación y la organización. Muy ligado con este último aspecto aparece lo que atañe a los escenarios que sirven de fondo y prestan el marco habitual para el despliegue de los conciertos y las sesiones artísticas de todo tipo que componen el cuadro por el que discurrimos. En su momento, en capítulo aparte, se tratará de los Festivales, que tienen características de tipo muy especial, ante las que se justifica un estudio particular. Hablemos ahora de los fondos corrientes, no sin advertir un hecho tan cierto como lamentable: cómo la música ha vivido y vive todavía, las más de las veces, en régimen muy precario, atendida la organización de los actos a disponibilidades materiales subordinadas a circunstancias que nada tienen que ver con nuestro arte y que, por ello mismo, limitan su onda expansiva. ¿Razón? La falta de locales propios, en buen número de casos; la precisión de ampararse en alquileres no sólo costosos en grado sumo, sino, lo que es peor, atendidos a las fechas que, casi como una limosna, se proporcionan.

El empresario de un cine, ya por su propio interés puesto en juego, ya por los compromisos con los productores y distribuidores de películas, no cede el local sino en determinados días de la semana, y para ello ni aun quiere, a veces, interrumpir el curso de la proyección que ha conseguido el éxito grande en el público. Es el caso de los teatros, incluso los municipales—pecado más grave, pero no infrecuente—, cedidos a empresas explotadoras, que no quieren saber nada sobre cuanto no sea el normal curso de sus ciclos y la comercialidad de sus planes. En esas circunstancias, teatros, cines, salas de clase que podrían prestarla, y grande, a los programas de tipo musical, permanecen por completo cerrados a nuestro arte, salvo en fechas que

se juzgan crematísticamente perdidas, con lo que hay una triste limitación para los programas de tipo musical, lo mismo que la hay para las campañas teatrales de rango. En algunas ocasiones, las menos, la explotación se condiciona por el previo compromiso de ceder el local un número determinado de fechas en el año y exactamente aquellas que se reclamen por quienes programan los ciclos musicales; pero eso es lo desusado y sólo en tal concepto, de pura excepción, lo mencionamos aquí. La música, en resumen, es, sigue siendo, la cenicienta. Y los casos contrarios no hacen sino confirmar la regla. Veámoslos, de todas las formas.

\* \* \*

El recorrido puede y debe iniciarse por Barcelona, que cuenta con dos excepcionales marcos musicales, dignos de encabezar la relación de los nacionales: el Gran Teatro del Liceo y el "Palau" de la Música.

El Liceo ha cumplido en fecha reciente sus ciento veinticinco años de vida. No es cosa de analizar lo que ha sido su historia, los momentos de peligro, incendios incluidos. El hecho es que su espléndida sala está instalada en el corazón de Barcelona, como latido lírico de Cataluña y exponente máximo del lirismo en España entera. Se habló ya de los programas del que podríamos llamar contenido musical del Gran Teatro. Nos interesa, en estos momentos, en su cualidad de marco.

Ni es muy bello en el exterior ni da la sensación de la maravilla que encierra dentro, como no la dan los vestíbulos, pasillos, etc., que se han quedado irremisiblemente viejos y faltos de esa decidida renovación, para la que hacen falta medios de los que no se dispone. La sala es otra cosa bien distinta: es una de las más bellas, brillantes, amplias y completas que existen en el paisaje lírico universal. Muy amplio el escenario; cada vez, y dadas las materiales limitaciones de un teatro privado, mejor dotado, muy extenso y suficiente para las más completas formaciones el foso; la sala es rutilante, y en las noches de gran gala constituye por sí misma un espectáculo. Funciona en régimen de propiedad y más del 50 por 100 de su aforo está en manos de los titulares de palcos, butacas, localidades preferentes, que se han heredado y transmitido de padres a hijos. Hay, de esa forma, una solera evidente y se ha creado la institución lírico-social que hace posible lo que siempre nos parece un milagro: que pueda subsistir el Liceo y hacerlo con brillantez, pasmo de propios y de extraños, orgullo de los barceloneses y de todos los españoles, que encuentran en él reducto exclusivo, fortín permanente del lirismo de altura. Teatro a la antigua usanza, no perfecto por ello en la visualidad, pero

admirable en lo acústico, no es optimista la creencia de que puede codearse con la mayoría de los mejores que en el mundo sostienen el cetro de la ópera, con medios, subvenciones y apoyos hartamente distintos.

Junto al Liceo, con una vida paralela casi al siglo, el Palacio de la Música, el entrañable "Palau" barcelonés, situado en la calle de Amadeo Vives, quien con Luis Millet creó el Orfeo Catalá, su propietario. No hemos de incidir en temas tratados en muchas ocasiones; en la peculiar tradicional estampa del edificio, muy barroco, lleno de adornos y recargado, para el propio gusto, en demasía. Es el hecho que ahora—la pátina del tiempo, el curso de los años—se considera de carácter monumental y se unen a los méritos afectivos los artísticos. De ninguna forma seremos quienes busquen polémica sobre tal extremo, cuando en lo que se refiere a la condición entrañable, como al servicio rendido a la música, la hoja del "Palau" es envidiable y nadie puede jamás desconocerla.

Sede, afirmábamos, del Orfeo Catalá. En los sótanos del "Palau" trabajó a las órdenes del maestro Luis Millet, y con su hijo Luis María, después de la etapa intermedia del maestro Pujol, labora en la actualidad, siempre en la forja de esas edificaciones musicales que son los oratorios, cantatas, muestras polifónicas y populares que integran su repertorio. En el "Palau" se brindaron audiciones memorables, que tienen continuidad. Cabría decir que presididas por las inolvidables de *La Pasión según San Mateo*, de Bach, que los más veteranos evocan con fruición.

Pero no se trata sólo del Orfeo. A su lado habríamos de mencionar los muchos años de trabajo de Casals al frente de la orquesta que llevaba su nombre y todos los de existencia de la Orquesta Municipal, desde su creación en 1943, desde su primer concierto en la primavera del 44, a las órdenes de Eduardo Toldrá. Y, muerto éste, los de la Orquesta Ciudad de Barcelona, su heredera, con Antonio Ros Marbá.

Es decir, que el "Palau" es el centro de la vida filarmónica barcelonesa, lo mismo que el Liceo lo es de la lírica. En ambos han brindado sus conciertos los artistas relevantes convocados por el "Patronato pro Música". Los de la Asociación de Cultura Musical, en las distintas series, en el "Palau" se celebran, lo mismo que los de "Forum Musical", salvo cuando se brindan por excepción en el marco de templos elegidos.

Para el "Festival Internacional", del que hablaremos, ha sido la casa fija, el fondo básico.

Y para los muchos conciertos de tipo extraordinario a cargo de conjuntos y solistas de la máxima calidad.

Con el Liceo, el "Palau", no faltan otros marcos menores, pero no desdeñables. Abstracción hecha de teatros—Coliseum, Tívoli...—adonde se han llevado conciertos con carácter excepcional, recordáramos las salas más reducidas de la Casa del Médico, del Colegio de Abogados, aparte los Círculos, el "Camarote" que ya citamos...

\* \* \*

¿Y Madrid? Hasta 1925, el Teatro Real fue no sólo el gran coliseo de la capital de España, sino uno de los más prestigiosos, temidos y queridos por los artistas del mundo entre los europeos. Desaparecido el teatro, las representaciones se han dado en régimen muy precario ya en el Teatro Calderón, ya en el Madrid o la Zarzuela. Renovada ésta, recuperada para el menester lírico español por la Sociedad General de Autores de España, los Festivales de primavera, que son actual gala de Madrid, en la Zarzuela se celebran, pero todo tiene un carácter provisional. Hablemos, entonces, de las salas de concierto.

En el pasado, los madrileños se celebraban en muy distintos marcos: en el Circo de Price los de la Filarmonía, que también actuó en el Palacio de Bellas Artes y en series sabatinas del Teatro Español. En el antiguo Teatro del Centro, después Calderón, la Sinfónica de Arbós, que implantó el hábito de los conciertos matinales en el Monumental Cinema. No es ocioso decir que esta idea, hoy de feliz plasmación, nació en algún momento por las dificultades que existían para conseguir a buen precio, que no supusiese problemas insalvables, un local amplio para desarrollar los programas sinfónicos.

En el Capitol, unos años la Filarmonía—¡inolvidables actuaciones de Erich Kleiber!—, que bastantes después se trasladó para sesiones, muchas de ellas a las cuatro de la tarde, por las razones antedichas, al Madrid; en el Palacio de la Música, los conciertos de abono que organizaba José Lassalle, con su orquesta; en el Coliseum, algunos de la Masa Coral de Madrid y su orquesta; en los teatros y cines Español, de la Comedia, Real Cinema, Alcalá, programas de la Asociación de Cultura Musical...

Esa Cultural muchos años floreciente, hasta el punto de ser piedra esencial del filarmonismo en Madrid, tuvo como sede en etapas muy gloriosas el Teatro de la Comedia, de acústica excelente. Vivió luego, muy a salto de mata, en los marcos indicados, a los que habríamos de unir el Cine Chueca, y para la Agrupación Nacional, el Palace...

Desde la creación de la Orquesta Nacional, los programas comen-

zaron a celebrarse en el María Guerrero, pasaron al Español y a partir de 1944, ya en sus ciclos de los viernes, al Palacio de la Música.

En este marco, por muchos motivos de calidad y en el Monumental Cinema, el de más amplio aforo y milagrosamente el de mejor acústica de los madrileños, discurrió la vida de la Orquesta hasta el mes de octubre de 1966.

Es entonces cuando se inaugura, remozado, convertido en magnífica sala de conciertos, el Teatro Real. Tiene una cabida, un aforo que permite la asistencia de más de dos mil aficionados a cada programa; un escenario muy amplio, en el que caben holgadamente formaciones corales e instrumentales capaces de servir los grandes oratorios; un órgano de bella estampa y muy posible utilización en misiones solistas y sinfónicas y todos los servicios complementarios —sala de ensayos, salones para la orquesta, saloncillos para director y solistas—, así como los vestíbulos espaciosos, que permiten el confort a que un público, lo mismo que unos artistas, son acreedores.

El eco de esta posesión brillantísima no se ha hecho esperar. Semana hubo en la que el número de conciertos rebasó el de días. Hasta que la Sinfónica de la RTVE se trasladó al Palacio de Congresos y Exposiciones, después del peregrinaje que la había llevado al Coliseo de la plaza de Oriente, en éste se desplegaban con carácter fijo tres conciertos del ciclo de la Nacional y dos de la Orquesta fraterna. Si unimos los programas del “Club de conciertos de Festivales de España”, los ciclos extraordinarios, entre ellos el de grandes conciertos y solistas organizados por la Nacional; los de la Comisaría General de la Música, tendremos el Real en un pleno rendimiento.

Quizá lo más significativo sea esa triple edición, posible desde que existe, de los Conciertos de la Orquesta Nacional, en viernes y sábado por la tarde, domingos por la mañana.

Sobre la calidad como sala de conciertos hay testimonios tan concluyentes como el de Karajan, que no dudó al manifestar que se trataba de una de las más admirables que conocía entre las europeas.

Se habló ya de la Sinfónica de la RTVE, que comenzó sus conciertos en el Teatro de la Zarzuela y en el “Auditorium” del Ministerio, a todas luces insuficiente en el número e inadecuado en la acústica, y hoy actúa, sábados y domingos por la tarde, en el Palacio de Congresos y Exposiciones, de amplio aforo, perfecta visualidad, acústica sólo estimable—que se tiende a mejorar—, calidad comfortable en extremo y adscripción natural, ya que se trata de marco dependiente de Información y Turismo.

De los otros fondos con más reducidas dimensiones que se utili-



zan para la música, se habló ya cuando nos referimos a las sociedades, ateneos, institutos, círculos y demás entidades abiertas a nuestro arte. ¿Y por provincias?

\* \* \*

Por su condición, por completo excepcional en nuestro ambiente, hemos de referirnos al “Auditorium” de Palma de Mallorca, fruto del empeño quijotesco, un punto basado en ilusiones materialmente peligrosas, pero nobilísimas, de Marcos Ferragut, su propietario, alma y principal impulsor. El “Auditorium”, al estilo de algunos que por el mundo cumplen muy bellas misiones, tiene, por su concepción, holgura, comodidad, virtudes en el campo de lo visual y acústica susceptible de mejora cuando el escenario se complete de acuerdo con los fines previstos, cualidades que sería injusto desconocer. Es no sólo un marco de excepción para la ciudad en que se emplaza—en una bellísima situación frente al mar, en uno de los paisajes más atractivos y luminosos que puedan soñarse, al menos en nuestro país—, sino también algo que se aparta por completo de las disponibilidades normales en España.

La idea inicial fue sostenerlo en régimen de exclusiva utilización musical a lo largo de todo el año, con programas de alta calidad artística. Entre ellos se pensó dar paso a la ópera, y para ello se hicieron instalaciones que habían de completarse con la dotación más moderna y de acuerdo con las exigencias técnicas del presente.

El arranque del “Auditorium” fue impresionante. Porque para su apertura se trajo nada más y nada menos que a la Orquesta Filarmónica de Berlín, con Herbert von Karajan, para interpretar tres conciertos que se celebraron con el local atestado, a precios muy altos. Muy altos, pero no suficientes para enjugar el cuantioso presupuesto. Desde entonces quedó planteado el problema, de solución harto difícil: las características del “Auditorium” no permitían un régimen de programas de tipo menor, con artistas de segunda fila, sino que, al contrario, los exigían primerísimos. Ferragut lo pensó y aceptó así. En pocos meses trajo a la Orquesta Filarmónica de Viena, con Karl Böhm, para otros conciertos y a un grupo amplio de instrumentistas austríacos para, con Willy Boskowsky, servir programas vieneses al estilo de los que son gala de la Eurovisión en el primer día de cada año, con programas de audiencia multitudinaria. Después, la Orquesta de París, la de Leningrado, la de Praga; en fecha reciente, el “Ballet del Kirov”, fundamental en la danza... Ahora, la Compañía yugoslava de Rijeka completa, coros, *ballet* y orquesta incluidos, para representaciones de ópera. Con todo, los problemas se multipli-

can. Casi nunca los ingresos compensan los costes y está de por medio el enorme de una edificación para la que no se escatimaron los esfuerzos. No hay subvenciones, apoyos oficiales. Sí se han constituido los "Amigos", algunos capaces no ya sólo de asistir a todos los actos, sino de aportar cifras de ayuda.

De momento se han cortado algunos planes, entre los que estaba crear una orquesta propia de tipo sinfónico, capaz de atender los conciertos y las sesiones de ópera y *ballet*. Se alberga, sí, el Conservatorio, la Escuela de Danza. Fallan lamentablemente los medios, porque no han existido aquellos que las muchas promesas, no siempre acompañadas de efectividad, hacían esperar. Y, no se olvide, el turismo de Palma no es aún filarmónico, ni la ciudad tiene tal significación ni posee un número de habitantes que permita el optimismo, aunque lo cierto es que la concurrencia en las grandes solemnidades alcanza cifras muy elevadas.

En cualquier caso, ahí está para ejemplo, lección y orgullo de quien, puestos en juego todos sus medios materiales, supo darle vida, el "Auditorium". Esperémosla con futuro risueño para él y busquemos otros escenarios por el resto de España: por la península y las islas Canarias.

\* \* \*

Porque es en éstas en donde hallaríamos dos teatros de calidad, por muchas causas primerísimos entre los españoles: entre otras, por su condición de organismos dependientes de las autoridades municipales, con apoyos también del Cabildo y capacidad de utilización para empeños de jerarquía artística de otra manera no defendibles.

Se habla, claro es, de los Teatros Pérez Galdós y Guimerá, en Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife. Ambos locales con la mejor solera, teatros de época, en donde celebran sus conciertos las sociedades filarmónicas, en ambos casos muy ligadas a los cursos de las orquestas respectivas, la Filarmónica de Las Palmas y la Sinfónica tinerfeña, la antigua Orquesta de Cámara. Se habló en otro lugar de las dificultades acrecidas por los problemas que nacen de la distancia y los costes de los viajes, que encarecen los presupuestos. No es poca ventaja que los conciertos puedan celebrarse en los días convenientes, por tratarse de marcos oficiales, que no dependen para nada de compromisos empresariales, contrataciones de películas y demás males, por desgracia, corrientes en los más representativos teatros que existen a lo largo y lo ancho de nuestro país. En el Pérez Galdós se celebran conciertos normales y extraordinarios, sesiones de solistas invitados que son muchas veces partícipes, antes o después, en

las jornadas orquestales, y lo mismo cabe decir del Guimerá. Un poco más amplio de aforo aquél, suficientes de proporciones los dos, ha de señalarse la posesión de ambos con piedra blanca.

Una de las vidas musicales más ricas de España, la de Bilbao, brinda el ejemplo de su Filarmónica, propietaria del local de sus conciertos, cuando éstos no son de gran orquesta y no se amplía tampoco el número de oyentes. La sala, de magnífica tradición, es muy de época y con buena acústica. En el Buenos Aires, en el Arriaga, se dan los conciertos orquestales. El primero, espacioso y con buena acústica, ni es un modelo de instalaciones ni posee el estrado ideal para albergar una copiosa nómina de intérpretes. Ambos son cines, como lo es el Coliseo Albia, donde se ofrecen las sesiones operísticas de la "ABAO" y los programas extraordinarios de *ballet* que se organicen por esta agrupación.

Uno de los más bellos, de los más cuidados teatros de España, el Victoria Eugenia, es en San Sebastián marco espléndido en el curso para los conciertos de la Asociación de Cultura Musical y en la Quincena donostiarra, en el verano, para estas pruebas, adelantadas de las de tipo "festival" en nuestro país. El hecho de que sea su rector Francisco Ferrer, también alma de la "Quincena" y magnífico aficionado, facilita mucho las cosas en el momento de la utilización, en las mejores condiciones posibles. Otro Principal, el de Vitoria, es local espléndido para los empeños de la Cultural, baluarte artístico de la capital alavesa. Lo es el Principal de Zaragoza, para las sesiones equivalentes, y en el de Valencia se celebran la mayoría de los conciertos de la Orquesta y la Sociedad Musical.

Otra entidad de las pocas que disfrutan de un local propio, en donde se celebran sus conciertos y muchos de los orquestales de tipo normal, es la Filarmónica ovetense. Como en el caso de Bilbao, un arrendamiento del mismo como cine está condicionado a poder emplearlo un número de fechas, con sólo el deber de advertencia con tiempo, a fin de que no se produzcan daños al arrendatario. En lo que se refiere a la ópera, el Teatro Campoamor es de los raros españoles con escenario adecuado, que podría muy bien acomodarse a una misión noble con sólo dotarlo de los medios técnicos actuales. Depende con carácter fijo del Ayuntamiento y ello facilita las celebraciones de los programas extraordinarios y, claro es, de la temporada lírica del San Mateo, para la que permanece cerrado en sus servicios cinematográficos habituales cerca de un mes.

En Santander se celebraron buen trecho los conciertos municipales en el Teatro Cervantes, y hoy los organizados por los "Amigos

del Festival" se ofrecen con la base del teatro del Casino, un poco justo en el número de plazas, pero con buenas cualidades y situación.

El Jovellanos, de Gijón; el Rosalía de Castro y el Colón, de La Coruña; el García Barbón, de Vigo, son lugares de habitual encuentro de los filarmónicos, ya en régimen de sesiones sociales, ya en los conciertos de sus conjuntos y en los de tipo extraordinario.

Un bello teatro, con solera musical hasta en el nombre, es el Gyarre, de Pamplona, sede para los conciertos del Orfeón Pamplonés, de la Orquesta Santa Cecilia y de los programas de la Sociedad Musical.

En Sevilla, si un día la tradición de las representaciones de ópera colmaba el Lope de Vega, hoy es en él donde se celebran los más importantes conciertos, aparte el empleo de un brillante "auditorium" en el Conservatorio, donde la Filarmónica ofrece muchos programas de carácter normal.

La relación podría incrementarse, pero ni son muchos ni tienen historia musical muy destacada algunos otros locales. A los indicados pueden unirse los que ya señalamos como habitual fondo para sesiones privadas, de signo menos público, más atenido a régimen de sociedades de conciertos, ateneos, institutos o centros de actividad propia.

Un solo coliseo más, uno de los más hermosos y amplios de España: el Calderón, de Valladolid. Lástima que no está cuidado en consonancia con lo que su calidad y su representatividad cierta exigirían. El Calderón ha sido marco de categoría en programas sacros. Otros locales vallisoletanos acogen, según las épocas, a las huestes musicales sin casa propia, pero no parece esencial su cita.

Como nos resistimos a destacar la de distintos Pabellones de Deportes, que circunstancialmente quieren convertirse en amplios recintos de significación sinfónica, porque lo que se gana en el aforo se pierde en el recogimiento, el silencio, la acústica necesarios para el mejor despliegue de la música y el mejor acondicionamiento de los músicos.

En general—volvamos al punto de partida—, en nuestro país se advierte una grave falta de auténticas salas dedicadas a la música. Proliferan las acomodables, sobre todo si los dispositivos interpretativos no son muy amplios; pero en el momento en el que se intenta brindar la obra sinfónico-vocal con solistas y están en juego los doscientos elementos, los problemas se hacen más y más graves, como lo son las adscripciones a otras actividades propias, en perjuicio siempre de las musicales. Cuanto se insista sobre ello habrá de parecernos poco; porque, en las circunstancias actuales, redactar un calendario

viajero de cualquier artista huésped, sobre todo si sus fechas no son elásticas dada la categoría y los contratos del invitado, supone siempre un problema con sola una falsa resolución: limitar el número de programas en los que intervenga, si no se busca otra peor: hacerle actuar en recorrido zigzagueante, de un lugar a otro de la geografía española, en una organización muy lejos de lo racional, impuesta por las fechas disponibles en cada lugar, de acuerdo con los compromisos de sus locales.

A ese respecto, la excepción permanente de todo el siglo se llama Barcelona, con su "Palau", con su Liceo, abiertos cuando conviene a la música, y en Madrid ha comenzado a disfrutarse desde que existe el Real como sala de conciertos, con las ventajas que ya se comentaron y de las que se derivan consecuencias venturosas, ya no sólo en lo que atañe al orden, el confort de los actos, sino al aumento de su número, con el paralelo aumento de aficiones, meta por la que se lucha siempre, con celo en mil ocasiones baldío por las circunstancias que ya quedaron expuestas.

Insistimos: este capítulo habrá de relacionarse con el consagrado a los Festivales, para una visión panorámica y más completa ya de los fondos que la música emplea en España para su público despliegue. De momento, sigamos el curso del libro por otros confines.

## **RADIO. TELEVISION. DISCOS. BIBLIOGRAFIA**

Antes de cerrar el recorrido previsto con las referencias sobre festivales y pruebas similares, que tan copiosa participación muestran dentro de la vida musical del presente, parece necesario establecer algunas glosas e informes sobre lo que sirve de complemento a ese público paisaje artístico, sucedáneo valiosísimo a veces, única expresión otras, de llamadas y servicios cuya importancia sería injusto desconocer. La radio, la televisión, el disco—unidos al apéndice cultural del libro que se ocupa de música y de músicos—rinden un servicio innegable, aunque no en la medida propuesta por algunos: aquellos que manifiestan como razón de su abandono a los conciertos, recitales y representaciones directas, la posesión de una buena discoteca, de una radio con calidad y hasta del parco mensaje televisado. Precisemos, de una vez, el personal juicio: complemento necesario, valioso, digno de loa, sí; sustitutivo, por razones de inexistencia—lugares adonde no llega la voz directa de la música—, bueno, pero de ninguna forma en los casos, que constituyen mayoría, en donde sí cabe ser beneficiario de esas actividades públicas. Nuestro "no" es tajante para los que se empeñan, con voluntad digna de mejor causa,

en manifestarse enemigos de los conciertos, sencillamente porque la orquesta a su alcance, el pianista de turno, los cantantes de la formación lírica, no tienen la clase de la Filarmónica de Berlín, de Arturo Rubinstein, del conjunto de la Scala de Milán. Todo lo contrario: nunca la emoción diferida, la fuerza de captación de lo registrado, el producto en conserva, puede tener el mismo relieve que se aplaude en aquello de que es derivado, nunca igual. Pero, una vez advertido así, bueno será que no desdeñemos tales prolongaciones, tales ampliaciones de horizonte, necesarias, convenientes y cada vez más extendidas y meritorias. Hablemos, primero, de la radio y sus programas.

\* \* \*

A los efectos de una mención glosada en libro que se ocupa de lo que se ha dado en calificar de música seria o clásica, apenas caben las referencias sobre emisoras particulares. La participación de ese tipo de música en los programas supone en ellos un tanto por ciento ínfimo, sepultada por emisiones de tipo frívolo, comercial, de series de novelas o comedias, concursos o transmisiones ligeras que nada tienen que ver con aquello que nos interesa.

Recordemos que Radio Madrid, heredera de Unión Radio, en donde se habían realizado algunos concursos y programas de signo musical, los celebró de tipo extraordinario y con rara frecuencia, aparte sostener mucho tiempo en sus antenas la "Hora sinfónica", esperada en aquellas épocas con vivo interés por los aficionados. En Radio SEU, en la Intercontinental, en la Nacional de Barcelona, antes de unirse al programa extendido a todo el país, se ofrecieron emisiones con atractivo, sobre todo en esta última, en la que ha quemado, con amor y competencia, muchas de sus energías Rafael Ferrer, director musical. Diríamos, con todo, que el acontecer artístico ha dependido siempre, en gran parte, de la persona o personas capaces de vibrar y luchar en la defensa de sus predilecciones, pero que el nivel medio de las programaciones no puede ser más pobre.

Siempre la excepción se dio en Radio Nacional de España. En las épocas próximas a la conclusión de la guerra española, en los años cuarenta, se emitió una "Revista Musical" dirigida por quien ahora informa, con muy variado sumario: desde el que podría llamarse tema editorial, a la actuación directa de un artista, pasando por secciones de colaboración como las de "Música y poesía", firmada por Gerardo Diego; los "Temas musicales en una vida", original de Joaquín Calvo Sotelo; "Efemérides", al hilo de los recuerdos de Enrique de la Hoz, anécdotas, problemas, etc., etc.

Por esas épocas hubo emisiones líricas tan asistidas de audiencia como la de "Nuestra zarzuela", en la que puso todo su entusiasmo el maestro Conrado del Campo; "Teatro Real", con síntesis de óperas a cargo de un conjunto vivo de solistas y de intérpretes orquestales.

Hubo también distintas orquestas en diversos momentos. Ya se dijo que la de Cámara de Madrid nació como de Cámara de Radio Nacional de España, dirigida en sus comienzos de maestro por Ataúlfo Argenta; que después una Orquesta Sinfónica, con la base de la de Madrid, tuvo por directores a Napoleone Annovazzi y Conrado del Campo; que de nuevo, y con elementos de la Nacional, surgió en los años cincuenta otra orquesta, sin titular, pero dirigida en muchas ocasiones por Argenta... Vendrá luego, en 1965, ya con carácter de permanencia, la Orquesta Sinfónica de la RTVE, fundada y dirigida por Igor Markevitch, al que pronto se unen dos directores nacionales, Antonio Ros Marbá y Enrique García Asensio, reemplazado el primero, cuando presenta su dimisión para trasladarse a Barcelona, por Odón Alonso. Pero de todo ello hay ya referencias en otros capítulos.

Paralelamente, como agrupaciones fijas, existen el Cuarteto de Madrigalistas y el Coro, en formación de cámara, primero, que tiene las rectorías de Roberto Plá—magnífico forjador, con don Ramón Menéndez Pidal, de un bellissimo programa, "El idioma y la tradición"—, Odón Alonso y Alberto Blancafort, este último titular hoy del coro fraterno, ya nutrido en su composición para oratorio, de la Sinfónica de la RTVE y pendiente de ambos organismos, brazos de una misma dirección general.

Otras entidades: el Cuarteto Clásico, que un día pasa a serlo de Radio Nacional, que después—ya como cuarteto, ya convertido en quinteto, para volver, de momento, a su composición original—se liga en el trabajo y el título a la televisión.

A partir de 1952, en la presidencia musical de Enrique Franco, Radio Nacional de España cubre cotas de auténtico relieve, muchas veces inadvertidas por culpa de la mayor publicidad de las actividades directas. Veamos algunos datos.

Se crean, en distintos momentos, el Tercer y el Segundo Programas. Este, dedicado a lo largo de todo el día a la música seria; con un 70 por 100 de sus emisiones, aquél, centradas en la música de tipo más erudito y minoritario: ciclos especializados, análisis, música antigua, música no europea, música más de vanguardia...

Se incrementan las transmisiones directas desde cualquier capital europea. Se han llegado a realizar trescientas anuales, entre las nacionales y las extranjeras. Figuran las temporadas íntegras del Liceo

y el Festival de la Opera de Madrid, las series de la Orquesta de la RTVE, la Ciudad de Barcelona y, muchas veces, de la Orquesta Nacional...

Se afirma la presencia internacional, a través de la U. E. R. (Unión Europea de Radiodifusión), Tribuna Internacional de Compositores, Premio Italia de la R. A. I., Concursos Internacionales Beethoven y Scriabin. Se transmiten a toda Europa desde Madrid dos conciertos dentro de la temporada del ya citado organismo U. E. R., dedicado uno a música española contemporánea y otro a jóvenes solistas internacionales que actuaron con la Orquesta de la RTVE.

Se desarrollan ciclos especializados, como las Semanas de Música Española, Semanas de Música de América, Música de las Naciones, Tribuna Internacional de Compositores, y se transmiten homenajes a Pedrell, Anglés, Falla, Bécquer, Vives, etc.

Se editan, en circunstancias especiales, discos al estilo del de "Homenaje a José Cubiles" y el de las "Canciones españolas de Beethoven", con motivo del fallecimiento de aquél y el bicentenario del nacimiento del músico alemán.

Se aumentan de forma progresiva los programas de intercambio, en cifra que se acerca a los quinientos, enviados por todas las emisoras de Europa. Con carácter de paisaje integral se cuentan los Festivales de Viena, Salzburgo, Berlín, Lucerna, Praga, Moscú, París, Montreux, y los Concursos Reina Isabel, Unesco... Se transmiten directamente los Festivales de Pascua de Salzburgo, dirigidos por Karajan, y los wagnerianos de Bayreuth...

Se transmiten bastantes festivales de los que se celebran por nuestro país, como los de América y España, Cuenca, parte de La Coruña, Santander, etc., y se graba música española inédita, de tal forma que cada año puede contarse con unos cincuenta programas nuevos, en su mayoría registrados por intérpretes jóvenes.

Cabe señalar la participación en concursos internacionales de radio: Montecarlo, Bruselas, Oslo, Budapest, etc.; la obtención de Premios Nacionales de Radio, Premio "Ondas"...

En ritmo paralelo a los ciclos ya citados, sobre todo los monográficos y de homenaje, se editan folletos y catálogos.

En fin, nacen los programas de Hilo Musical, un canal por entero consagrado a la música seria, y se totalizan diariamente, entre los diversos canales, unas setenta horas de música de este carácter.

Se han mencionado ya en otra parte de este libro, cuando nos referimos a los apoyos que la música y los músicos reciben, los "Encargos", iniciados tímidamente por la Radio y extendidos después a la Televisión, en tacto de codos entre ambos organismos. De todos



modos, Radio Nacional mantiene encargos aislados, como los hechos para el Premio Italia, de la R. A. I., a Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Agustín González Acilu, Xavier Benguerel, o las obras especiales para Semana Santa, que firman Miguel Alonso, Matilde Salvador, Angel Arteaga, Vicente Asencio, Francisco Cano, Carmelo Bernaola...

Siempre, justo es consignarlo, se ha caracterizado Enrique Franco por una atención particular hacia los músicos españoles, hacia las jóvenes promociones. Algunas de las entidades mencionadas en el libro, así la de "Nueva Música", nacieron estimuladas por él. Conviene ahora decir que este empeño de que la radio acoja tantas prestaciones musicales de nuestro país, con paralelo en el paisaje interpretativo, a él se debe en gran parte.

El, todos los críticos, musicólogos como el insigne Higinio Anglés, hasta su muerte, Miguel Querol, López Calo, Arcadio Larrea, han—hemos—colaborado en Radio Nacional, cuya amplitud de programa exige todas las participaciones.

\* \* \*

Todo cuanto se diga sobre el ángulo de tiro amplísimo que se abarca por Televisión Española es poco. Ante la fuerza de este medio de comunicación, todos los demás palidecen. Públicos ajenos al embrujo de la letra impresa, lo mismo que al imperio de la palabra que llega a través de las antenas de una radio, se inmovilizan ante el televisor y son golosos consumidores de sus programas desde el comienzo al fin de las emisiones. Televisión Española se convierte así en la fuerza más codiciable, también la más temible, en la difusión, el servicio, la educación o la desorientación musical de los habitantes de nuestro país.

Con la pequeña autoridad que pueda concederme el hecho de que desde hace diez años y de forma ininterrumpida, además de comentar los conciertos dominicales, a través de la voz y la imagen amigas de un locutor, todas las semanas desde los espacios informativos de primera hora de la tarde a la del almuerzo—que tantos españoles moviliza ante el televisor hogareño—, dedico un espacio a la música y los músicos, me atrevo a confesar que tal servicio me causa un respeto imponente y me hace sentir, como ninguno, la sensación de responsabilidad que nace de la misma fuerza del medio.

Por ello mismo, después de bien meditado, no hago en él crítica propiamente dicha, sino glosa, con palabras de información, noticia, estímulo, aplauso para lo realizado, impulso ante lo inmediato que ha de realizarse. Quede para otros lugares y momentos la forzosa censura. En el fondo también se apunta de forma tácita la crítica

desde el momento en que se establece una selección, ante la necesidad de resumir y acoplar en pocos minutos el comentario, casi la agenda cultural de lo que acaba de suceder o se producirá en las jornadas próximas. ¿Problema? El primerísimo, de síntesis: a veces, catorce noticias, con apostillas telegráficas, en el curso de cinco minutos; que el tiempo en Televisión, sobre todo para la música sería, un poco cenicienta, es oro. Después, de claridad, de asequibilidad para toda clase de oyentes: el problema de conciencia que el crítico impone a su labor es, ante todo y sobre todo, que no se dirija a los especializados y ya convencidos. Puede ser que lo que se gane en difusión quede perdido en la calidad de algún aficionado que abandone, por juzgar demasiado primaria la noticia y su análisis. Creo que vale muy bien la pena: que—con frases bien ilustres de don Manuel de Falla—“hay que construir para los demás, sin vanas ni orgullosas pretensiones. Sólo así cumple el arte su bella y noble misión social”. Que nadie se escandalice. Don Manuel, desde su altura inalcanzable, quería la transparencia, el triunfo de la sinceridad, de “su” verdad. El crítico, desde su cota muchísimo más humilde, piensa, sí, en lo largo del camino que a él mismo le tocaría recorrer para la formación ideal, pero piensa también con amor en servir la de los que comienzan, en ayudarles a conocer la música, a quererla y a no considerarla asignatura, por difícil, inasequible. (En el fondo, el caso es el mismo en la actividad periodística. Nunca la satisfacción mayor del deber cumplido que cuando alguien no aficionado, sin filiación melómana, se acerca para asegurarnos que el artículo, el reportaje, la entrevista, la efemérides glosada en las páginas de huecograbado, como el programa frente a las cámaras de televisión, le atrajo hasta el punto de no doblar el periódico, no cerrar el aparato.)

Diez años, sí, de experiencia. Muchos de ellos, con la participación directa de un intérprete en actuaciones relámpago. Con el simple amparo de la palabra informativa y la imagen posible, otras veces. Me atrevo a pensar que ningún ciclo más popular que aquel, dos veces presentado con variantes y en distintos años, en el que se dedicaba un espacio a los instrumentos de la orquesta, para conocimiento del aficionado, de quien pudiese tener interés sobre cómo eran y cómo sonaban cada uno de ellos, mostrado por los respectivos solistas de las orquestas Nacional y de la RTVE: del violín al contrabajo, el flautín al contrafagot, la trompeta a la tuba, la percusión menuda y grande, el arpa...

Pero intentemos recordar algunos programas que han podido seguirse a través de Televisión Española. Hubo un tiempo, en etapas de asesoría de Enrique Franco, ciclos de más o menos duración. El

más amplio, con el título "Sala de conciertos", presentó a infinidad de solistas, en cadencia semanal y actuaciones de duración media. Más breves fueron los dedicados al "cante jondo", al "jazz"... En el pianístico intervinieron muy distintos solistas. Los de "Lied" y "Canción española" tuvieron por principales intérpretes a Angeles Chamorro e Isabel Penagos. En música de cámara desplegó bastantes sesiones el Cuarteto Clásico de la RTVE. Un programa de sobremesa, que se repartían el guitarrista Narciso Yepes y el pianista José Tordeillas, tuvo la particularidad de que ellos mismos prologaban sustanciosamente las actuaciones. Se hizo ya desde el comienzo algún encargo, como una obra con música de Luis de Pablo, sobre texto de José Hierro, y se escenificaron obras tan características como *Pedro y el lobo*, de Prokofieff; la *Historia del soldado*, de Strawinsky; el *Retablo de Maese Pedro*, de Falla... Francisco Navarro y Joaquín Deus, éste en sus primeras, brillantísimas armas de director escénico, que reemplazaba con el talento y el trabajo los escasos medios, presentaron óperas dobladas con resultados muy halagüeños. En el "Teatro lírico" se emitieron varias zarzuelas filmadas, bajo la dirección de Juan de Orduña en lo cinematográfico y Federico Moreno Torroba en lo musical, que demostraron hasta qué punto había interés por el género. Sólo razones económicas vetaron la continuidad, aunque se habla de una vuelta que complete los siete programas realizados. En su reemplazo, valiéndose de grabaciones en discos—por ello con menos fuerza—y con voluntad de ligar temas y paisajes con originalidad plausible, se intentó una "Antología de la zarzuela"...

Ciclos musicales que tuvieron extraordinario relieve, en consonancia con la calidad fuera de serie de sus protagonistas, aquellos emitidos bajo las etiquetas "Hoy dirige Karajan", modelo de realizaciones sensibles al servicio de versiones de antología y con la posibilidad del trabajo reposado con la Filarmónica de Berlín, la de Viena, Karajan, Böhm... También los "Encuentros con la música", tan formativos, en la palabra y las interpretaciones de Leonard Bernstein, al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en la etapa fructífera de su popularidad...

Se habla sin precisar las distintas cadenas. Dos espacios equivalentes, "Concierto" y "Nocturno", tratan de alimentar en una y otra con parquedad las aficiones y los deseos de los melómanos. Se trata de unos espacios sinfónicos por los que desfilan, en directo—a veces lo fueron de forma directa—, programas de la Orquesta y el Coro propios, de la Orquesta Nacional, la Ciudad de Barcelona, la Municipal de Valencia, otros conjuntos, incluso los Concursos de Bandas en Levante...

“Música en la intimidad” ha sido en Barcelona mucho tiempo un buen reducto de la mejor calidad, gobernado por el sensible celo de Rafael Ferrer; como los programas sinfónicos citados tienen por comentaristas al autor de este libro y a Enrique Franco; y un nuevo espacio, “Música para ver”, que en el fondo se diferencia poco de los anteriores, salvo en que recoge actuaciones que llegan del exterior en su mayoría, se comenta por José María Franco Gil.

Como organismo propio, los tantas veces repetidos Coro y Orquesta Sinfónica de la RTVE. En paralela disposición de ayuda al músico español con la demostrada por la Radio, también Televisión ha formulado encargos. Recuérdense, muy lejos de todo afán exhaustivo, los hechos a Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Ernesto y Cristóbal Halffter, Manuel Blancafort, Gerardo Gombau y los más jóvenes García Abril, Gonzalo de Olavide, Claudio Prieto, Tomás Marco, Arturo Tamayo...

Pienso, llegado este momento, que el lector puede tener la sensación de que no es corto el bagaje ni escaso el servicio musical que Televisión presta. A fuer de sincero habré de afirmar que lo conseguido se halla muy lejos de parecernos suficiente y de constituir el ideal. Entre otras cosas, por la forma de brindarlo y las emisiones en que se ofrece. Un ejemplo, el espacio “Concierto”, en las mañanas de los domingos y con horario elástico, según el resto de la programación. Elástico también el tiempo disponible, que fluctúa de tal manera que muchas veces no hay cabida para la sinfonía, el poema de amplio desarrollo, y han de buscarse fragmentos breves que tengan acomodo.

Llegamos aquí a una cuestión capital. ¿Qué tipo de música debe darse a los seguidores generales de la programación de TVE? En todo caso, por completo distinta a la exigible en Radio Nacional. Más que nunca, el juicio que se plantea es personalísimo y susceptible de opiniones en contra que, de ser sinceras, se han de respetar, lo mismo que se pide respeto para la que se formula. Ya se dijo algo sobre el amplísimo senado al que se dirigen los programas de televisión. Sabida es la formación general muy relativa de los españoles en materia musical, cuando nuestro arte se hallaba lejos de figurar en igualdad de trato con las otras ramas del saber y la cultura. En estos mismos días en que redondeo la escritura de este largo libro, he leído algo, en periódico de tirada envidiable y proyección nacional, que ha llegado a sonrojarme. Era una carta que, por mediación del mismo, se dirigía al responsable de los programas de televisión y cerraba en muy pocas líneas, sin considerandos ni atenuantes de ninguna clase, una súplica: después de las transmisiones de los partidos

de fútbol—reclamaba el comunicante, propietario de un establecimiento cafeteril en el sur de España—, inmediatamente después, que se transmita un programa de música clásica para que se vacíe el bar y pueda procederse a una cómoda limpia que impone la concentración de clientes “deportistas” durante el espacio anterior. En el fondo, tan lamentable y cerril súplica, planteada sin el mínimo respeto, no es sino reflejo de un estado de cosas. Cuando se establecen cuadros sobre la mayor o menor popularidad de los programas, siempre queda en muy pobre lugar la música. Y bien, ¿ha de condenársela por ello? ¿Ha de darse, por una entidad oficial, lo que quiere el público, sin tratar de educar su sensibilidad? Pero esta educación exige condicionamientos que hoy no existen. Media hora en las mañanas de los domingos, que a veces se corta por la conexión para retransmitir una prueba deportiva; unos minutos antes del programa informativo de la noche, no son, no pueden ser eficaces. Tampoco lo resulta el envío de músicas sin discriminación. Todos llegamos a nuestra afición por caminos asequibles, progresivos. Queden para los conciertos públicos normales, buscados por auditorios en general filarmónicos, los programas de tipo medio, al margen de los que reclaman los ya especializados y afanosos del acontecer actual, que también deben prodigarse. Inclúyase en aquéllos, en buena hora, la partitura infrecuente, compensada con la de fuerza taquillera. Guárdense para la radio, para los programas que, en medio de la vulgaridad aplastante de la mayoría de los transmitidos por las emisoras comerciales, buscan los de verdad interesados y cultos, las obras que apenas se oyen, por muy modernas, por muy antiguas. Ofrézcase, a través de televisión, lo fácil, lo directo, lo asequible, en pequeñas, pero diarias dosis. He aquí lo más importante: que los espacios no sean grandes, pero que se ofrezcan a buena hora y día tras día. Obras fácilmente asimilables por un auditor medio, sin cultura, no romo ni ayuno de sensibilidad; obras que quizá ya nos parezcan demasiado menores en los conciertos públicos, por lo que habrían de grabarse especialmente para Televisión por sus conjuntos. De esa forma sí podríamos hablar con júbilo de que el servicio rendido está en consonancia con el que puede rendir el medio difusor más extraordinario de que disponemos. Y sólo entonces Televisión podrá codearse con su hermana Radio Nacional en el suministro musical de altura por el que con tanta fe luchamos, seguros de los felices resultados.

\* \* \*

“Estamos en la era del microsurco”. “Este es el momento de la estereofonía”. “Los conciertos públicos acabarán por desaparecer”. “¿Cómo se ha de comparar la perfección de las versiones que los discos ofrecen con las no siempre bien preparadas, y por artistas de menos campanillas, que tenemos a nuestro alcance?”

Creo que serán pocos los que no hayan escuchado estas o parecidas manifestaciones en más de una oportunidad. En el fondo, al comienzo del capítulo quedó planteado el juicio general: ni la radio, ni la televisión, ni aun el disco más admirablemente realizado pueden sustituir la emoción que de lo directo se arranca. En ya lejana conversación con Wilhelm Kempff, el maravilloso pianista germano, una de las grandes figuras interpretativas del teclado en nuestro siglo, recuerdo que me hizo manifestaciones muy concretas que no entrecorrijo, por no recordar la expresión literal, pero de cuya autenticidad respondo: Cuando toco en un concierto público—vino a decirme—lo hago en trance, con la base de mi formación, de mis estudios, pero dejándome llevar de la inspiración del momento. Puede ser que haya equivocaciones, roces, tropiezos, desajustes, pero mi concepto de la obra está ahí. Cuando grabo, el fallo, el desequilibrio, dan origen a paradas que se ordenan por los técnicos. El disco es el producto de ligar diez, veinte, cuarenta fragmentos elegidos los mejores, hasta dar una versión irreprochable en lo mecánico, pero aséptica. ¿Cómo—me preguntaba—ponerse en situación a voluntad, una, otra, otra vez?

En lo técnico se han realizado verdaderos prodigios. Algún maestro me ha llegado a explicar que en los últimos años, los de declive, de una gran cantante, que seguía como artista magnífica, pero ya sin las facultades anteriores, él dirigió una grabación para la que se habían contratado los servicios especiales de una soprano con el solo deber de “alquilar” sus dos o tres agudos en los momentos necesarios, que la mano hábil del técnico especializado acoplaría después como si fuesen los de la “diva”. Se trataba de un registro en América, extendido más tarde en circulación envidiable. Todos sabemos cómo hay plenitudes sonoras que no pueden ser acogidas por los aparatos, en los que ha de manipularse para que el sonido no pierda calidad. Todos, en fin, que el mejor, el más admirable envío a través de unos altavoces, nunca nos produce el escalofrío emocional que causa la actuación realizada ante nosotros, con la gloria y el peligro de que toda interpretación humana, como el más perfecto de los artistas, es falible y puede, a los segundos de habernos transportado con su inspiración, hacernos sentir esa debilidad que es servidumbre y gloria al tiempo.

¿Enemigo, entonces, del disco? Todo lo contrario; entusiasta decidido, propagandista muy sincero de sus virtudes, por convencido de la necesidad y hasta de los servicios irremplazables que puede prestar.

Pocos avances más meteóricos, más deslumbradores, que los conquistados por la técnica de la grabación, de la reproducción fidelísima. Año tras año vemos cómo lo que nos parecía el summum de la perfección queda superado por algo que a su vez lo será en plazo corto e inexorable. Por las materias empleadas, por la situación de los micrófonos, por los aparatos reproductores, por el dominio magnífico de los especialistas, hoy el microsurco, en su mayor parte atenido a procedimientos estereofónicos, tiene una plasticidad, un relieve, fuerza, transparencia y fidelidad en el reflejo de los timbres que hubiese parecido ilusoria quimera al más optimista.

Si a ello añadimos la potencialidad de las empresas, en cuyas manos se ponen los artistas de más prestigio—conjuntos, directores, cantantes, solistas instrumentales—, habremos de convenir en que gracias al disco se nos acercan versiones de antología en buena parte inasequibles de otra forma, si no es con disponibilidades económicas y de tiempo, a fin de realizar múltiples viajes, que no todos tienen.

Hay, además, el deleite de oír la música en la soledad de nuestro íntimo rincón como, donde, cuando queramos, en el momento justo en que nuestra sensibilidad pide una versión determinada de una obra concreta.

Más: el valor documental insuperable del disco, del que ya se habló, salvador para la posteridad de glorias interpretativas que antes se perdían, confiadas sólo a la tradición oral. De las grabaciones anteriores al microsurco, a las primeras que por este procedimiento quintuplicaban el contenido en el mismo espacio de los discos de 78 r. p. m. y los hacían de materia irrompible, ya en los años cuarenta, hasta la era presente, el progreso es sencillamente fabuloso. Tal, que han podido realizarse nuevas ediciones revisadas, sometidas a los actuales procedimientos de grabaciones antiguas, que con ello —y claro es que sin alcanzar la perfección de las presentes—mejoran su calidad de forma notoria. Son las “grabaciones ilustres”, las que recogen “épocas de oro”, las que nos acercan las maravillas interpretativas de artistas ya fallecidos o que se hallan por completo jubilados. Son, ni más ni menos, documentos históricos de incalculable valor.

Saber cómo cantaban Caruso, Pértile, Fleta, Gigli; cómo tocaban Casals, Kreisler, Giesseking, Schnabel, Backhauss; cómo dirigían Tos-

canini, Fürtwangler, Bruno Walter, constituye lección y regalo al tiempo.

Lo son los discos actuales de los "grandes", las versiones más relevantes del orbe, plasmadas en el color, la brillantez, la intensidad, la autenticidad en forma inatacable.

El mercado español ha crecido en estos años en progresión paralela al incremento de la calidad que aplaudimos. La mayoría de las grandes interpretaciones, publicadas en los países de origen, llegan a nosotros a través de los respectivos sellos, en prensados magníficos. Al tiempo, ha comenzado una era de expansión de nuestra música y nuestros músicos para los que se abren más y más los estudios, tanto nacionales como extranjeros. En éstos, las figuras capitales de la vida musical, aquellas que han sabido salvar fronteras y no las tienen para su arte, registran obras también de difusión universal. Mientras, en España mismo se trabaja mucho, a ritmo ininterrumpido, en la grabación de obras de todos los tipos, con autor nacional.

En libros anteriores, ceñidos a paisajes más concretos, fueren los de una parcela—el *lied*—, un autor—Granados—, un intérprete—Victoria de los Angeles—, se ha procurado siempre servir en el volumen la discografía correspondiente. No se le oculta al lector la imposibilidad absoluta de hacerlo aquí. Si quisiésemos recordar todas las grabaciones realizadas por nuestros intérpretes, todas las músicas registradas entre las escritas por españoles a partir del comienzo del siglo xx, es decir, en la nómina de autores y artistas de que se ocupa este libro entre 1900 y nuestros días, la extensión del mismo se triplicaría, al tiempo que el propósito que lo dicta quedaría difuminado. No nos queda otro remedio que recomendar al lector interesado en cada caso que consulte los catálogos, en la seguridad de que hallará muy cumplidos ejemplos de todos los campos.

Claro es que, lo mismo que en los conciertos públicos, hay obras repetidas, una y otra vez, en grabaciones de muy distintos artistas. Las pianísticas de Isaac Albéniz, las de Manuel de Falla—en cabeza *El sombrero de tres picos*—, el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, para citar una de autor vivo, marcan los guarismos de altura más sostenida. En "La voz de su Amo", en todos los sellos del grupo "EMI", uno de los más importantes y prestigiosos y al que debemos la presentación española de espléndidas versiones universales y todo el amplísimo catálogo de Victoria de los Angeles, para citar una contribución nacional, se han cuidado mucho esas revisiones, esas nuevas publicaciones de intérpretes incorporados a la historia. La del Liceo se exalta en el álbum de sus ciento veinticinco años.



El grupo "Decca", con los sellos "Alhambra" y "Columbia", ha realizado un servicio impagable al género lírico español y se cuentan por docenas las publicaciones de zarzuelas y sainetes con repartos de calidad a las órdenes de máximo relieve directorial de Ataúlfo Argenta, primero; de Rafael Frühbeck, éste artista de "La Voz de su Amo", asimismo, después. Teresa Berganza, Pilar Lorengar, son puntales de estas joyas líricas de España.

En "Vergara", Montserrat Caballé luce su voz de excepción, y en el grupo "Fonogram", que acopla sellos de tanto prestigio como la "Deutsche Grammophon" y "Philips"—que nos brindaron en el bicentenario la obra completa de Beethoven, recogida en setenta discos—, se han hecho algunos registros de músicas pretéritas de admirable fidelidad en el espíritu y gran calidad selectiva. Un ejemplo: las "Músicas en la época de la batalla de Lepanto", documento histórico de relieve.

"R. C. A." presentó el disco de homenaje a José Cubiles, aparte ofrecernos antes muchos de José Iturbi. El servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia acaba de publicar, poco antes de redactar este resumen, cuatro discos de interés por el repertorio pretérito que encierran.

A ese respecto, "Hispavox", con todas las marcas agrupadas, de "Amadeus" a "Clave", se distingue por el especialísimo servicio a la música española de todas las épocas: desde los álbumes patrocinados por la UNESCO, desde los Albéniz, Granados de Alicia de Larrocha, desde los *Quintetos para clave* del padre Antonio Soler, hasta las muestras más lejanas y las más actuales: galardonados ciclos de música antigua dirigidos por Roberto Plá, antologías del folklore que ordena y analiza Manuel García Matos, músicas contemporáneas...

De valor especialísimo, la "Antología de la Música Catalana", ya con muchos volúmenes publicados, en empeño de "Edigsa", que bucea en todas las épocas y lo hace con acierto.

Todos nuestros músicos—con muy raras excepciones—pueden hallarse representados a través de sus obras en los catálogos de las distintas casas. Las citadas y las que se omiten, por no cultivar de manera especial este campo al que, sin embargo, han dirigido su atenta mirada en más de una ocasión. Por eso—y aun sin que pueda considerarse el sello mundial más importante—ha de insistirse en el gran servicio de "Hispavox", en cuya relación de obras publicadas aparecen las más lejanas músicas, por instrumentos antiguos, en lugares perdidos y muy de acuerdo con el carácter de las obras y las del XIX no lírico, sin desatender esta parcela, para desembocar en las del si-

glo xx y llegar hasta las promociones contemporáneas, incluso de vanguardia.

Porque si nos hemos referido hasta aquí a las obras del ayer y las modernas, personificadas éstas en el ejemplo del *Concierto de Aranjuez* con multitud de ediciones, conviene aplaudir el hecho de que también las generaciones actuales comienzan a ver abierto el camino de la excepcional difusión que sólo por el disco se alcanza.

También aquí se citan algunos autores con voluntad representativa, que no agotadora, de referencias. "Ensayo" ha unido los nombres de Xavier Montsalvatge—uno de nuestros mejores músicos, de los que se hallan en el fiel de la balanza de lo tradicional y lo contemporáneo—y de Xavier Benguerel, decididamente implicado en las nuevas estéticas.

"Hispavox", que ligó a las publicaciones de la UNESCO frutos de Luis de Pablo y de Cristóbal Halffter, ofreció, de acuerdo con las Juventudes Musicales, ejemplos más avanzados todavía, por razón generacional, de Tomás Marco, Eduardo Polonio y Arturo Tamayo, con Ramón Barce...

"R. C. A.", en versiones de García Asensio, presentó partituras de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Mestres Quadreny...

Diríamos, con todo, que no se ha hecho sino comenzar y que estas referencias, hoy ilustrativas como ejemplo del presente, quedarían muy cortas y parcas dentro de unos años.

Vale, en cambio, la pena de meditar lo que significan sólo con que demos un salto atrás de veinticinco años, cuando lo excepcional era que, al margen de alguna zarzuela, existiesen frutos de músicos españoles registrados.

El disco, pues, en el paisaje musical de la España del siglo xx, con el relieve a que su prestación le hace acreedor. De tal calibre que—es forzosa la insistencia—en este libro sólo se apuntan algunas referencias que exigen del lector interesado el complemento de la información especializada.

\* \* \*

Hablemos, por fin, de la bibliografía musical, también con limitaciones que se ven dictadas por el volumen que ya cobra este libro, afanoso, tan sólo, de servir un panorama de carácter general en el que, eso sí, tengan acomodo las distintas parcelas del paisaje propuesto.

No es el nuestro un país de producción bibliográfica muy fecunda en materia musical. Muchas parcelas, incluso importantes, se ven des-

atendidas y las publicaciones son proporcionalmente mínimas con respecto a otras naciones, aun sin necesidad de acercarnos a los catálogos editoriales de Alemania, de Inglaterra, Francia e Italia, copiosos y atrayentes. No abundan las traducciones a nuestra lengua, y para ello habríamos de contar varias llegadas de Hispanoamérica, de la Argentina y Méjico, muchas veces no un modelo, ni mucho menos, de pureza en el léxico. De todas formas, el problema se hace más flagrante en lo que atañe al paisaje musical español propio de nuestro estudio, con lagunas ciertas, que sería vano desconocer. Pese a todo, el interesado puede encontrar libros, bastantes de ellos muy valiosos por el contenido y la autoridad de quien los firma.

El primer nombre que impone su cita con el valor de aportaciones múltiples, de extenso curso y documentación grande, meritorias también por las materias que abordan, es el de Adolfo Salazar, excelente crítico y trabajador infatigable, tanto en sus etapas de residencia en España como cuando, a partir de 1939, la estableció en Méjico, donde pronto alcanzó la talla y el prestigio merecido por su figura. Aparte libros al estilo de *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, tan sugerente, o el admirable *El siglo romántico*, antítesis de las narraciones blandas, falsamente poetizadas, que proliferan en torno a los compositores del período, lo que atrajo más la atención y el esfuerzo de Salazar fue el paisaje de su tiempo. Queden como ejemplos de este campo *La música contemporánea en España*, *Música y músicos de hoy* y *La música moderna*. En éstas, como en las restantes páginas, Salazar analiza, estudia, comenta, compara, plantea problemáticas y sugiere líneas y conexiones del más vivo y personal acento.

De épocas anteriores, las de comienzo de siglo, Felipe Pedrell, siempre en la brecha del españolismo, que, aparte sus libros sobre figuras como Tomás Luis de Victoria o Eximeno—la de Morales se trata en nuestros días por el padre Samuel Rubio con gran autoridad y documentación—, dedica extensos volúmenes a la música y los músicos nacionales.

A Felipe Pedrell le rinden el homenaje de sendas biografías el padre Villalba, autor de un libro que recoge varias de músicos españoles de la época, y otra Eduardo López Chavarri, crítico y musicólogo muy fecundo, autor de libros propios y de multitud de traducciones realizadas con todo celo y eficacia.

Otro nombre capital en el apartado bibliográfico, estudioso permanente de archivos y bibliotecas, dueño de una propia envidiable, es José Subirá, musicólogo de larga vida que la ha dedicado por entero a estos trabajos. Los suyos sobre *La tonadilla escénica*, *Historia*

de la música teatral en España, *Historia del teatro Real*, *El teatro del Real Palacio*, *Historia de la música española e hispanoamericana*, pueden representar, en cita breve pero sustanciosa, el volumen ingente de sus aportaciones, tan atrayentes y sustanciales en lo que atañe, sobre todo, a los primeros intentos de teatro musical. Subirá, por otra parte, ha firmado y establecido catálogos, participado en diccionarios y enciclopedias y puede considerarse el ejemplo más firme de una devoción profesional inmovible al desaliento, a prueba de esfuerzos y dedicaciones.

Si avanzamos en el tiempo, a partir de los años de nuestra posguerra, es muy grande la aportación de Federico Sopena, que se extiende también al campo de su ministerio sacerdotal. En el de la música, amor y dedicación de muchas horas, Sopena, que ha firmado libros de no expresa vinculación a lo español, tales como una *Historia de la Música*, *Ensayos musicales*, *El réquiem romántico* y *Strawinsky*, a veces con voluntad eficaz de ordenación didáctica, cuenta en su catálogo con otros libros muy ceñidos al paisaje propio de nuestro recorrido, tales como las biografías, con base en el conocimiento humano directo, de *Joaquín Turina* y de *Joaquín Rodrigo* y el evocador volumen *Memoria de músicos*.

Que el lector perdone lo que podría juzgarse inmodestia: la autocita en este campo, que un falso pudor no puede impedir. Y ello porque todos los libros personales, doce antes del presente, se han dedicado absolutamente a la música y los músicos de España. En efecto, con la firma de Antonio Fernández-Cid aparecen muy diversas aportaciones: desde la objetiva de un género, en estudio exhaustivo, *Canciones de España*, hasta el humanísimo reflejo de personales sentimientos, *Músicos que fueron nuestros amigos*; desde el *Panorama de la música en España* hasta las biografías de *Granados*, *Argenta*, *Jesús Leoz* y *Victoria de los Angeles*, con el aditamento de *La discoteca familiar* y sólo una excepción temática, en el pequeño volumen dedicado a *La música en los Estados Unidos*.

Hasta el momento se han citado ya varias publicaciones biográficas. No faltan otras que recordamos, para completar el cuadro: trabajos sobre los grandes y el *lied* de Joaquín Pena; los *Barbieri*, de Augusto Martínez Olmedilla y Angel Salcedo, autor éste de la de *Ruperto Chapí*; los libros también dedicados a otros compositores líricos: *Guridi*, *Usandizaga*, vistos por Jesús María de Arozamena; el *Amadeo Vives*, de Francisco Hernández Girbal, autor asimismo de *Julián Gayarre*...

Antonio de las Heras firma un *Isaac Albéniz*, músico sobre el que escribió su sobrino Víctor Ruiz Albéniz, "Acorde" en la crítica;

autor también de *Teatro Apolo*, historia, anecdotario, colección de recuerdos personales en un voluminoso libro dedicado al marco lírico más representativo de un largo plazo madrileño. Por su vinculación a España, recordemos el *Albéniz* escrito por Gabriel Laplane...

Manuel de Falla había de impulsar a la escritura de obras en torno a su vida y su obra. Una de las primeras, de las más valiosas, es la de Jaime Pahissa. Otro volumen se ofrece por Juan Viniegra. Uno, pequeño, se dedica por Angel Sagardía, publicista fecundo, autor de buen número de biografías breves de músicos españoles y trabajos sobre nuestra música. Juan María Thomas, director de la "Capella Clásica de Mallorca", tan querida por el compositor gaditano, escribe *Manuel de Falla en la isla*. Enrique Franco, muy asiduo estudioso y conferenciante documentado sobre la figura de este músico, del que ha tenido materiales muy de primera mano, publica estudios y largos ensayos en las ediciones bibliográficas del "Tercer Programa", que con este nombre presenta Radio Nacional, aparte haber realizado un trabajo extenso y de importancia sobre *Atlántida* con motivo de su estreno en Milán.

Ya se habló del *Granados* propio. Papeles, cartas y glosas del músico se ordenan y comentan en el libro a él dedicado por Pablo Vila San Juan, como expansión del *Camarote Granados*. Octavio Aballí Planell titula un personal trabajo, en atractivo libro, *Granados y su tiempo (contrapunto filatélico)*.

Se han dedicado, por muchos de los críticos y comentaristas, amplios estudios a *Federico Mompou*, sobre el que ha escrito el musicólogo Santiago Kastner. *Manuel Palau* ha sido estudiado en sendos libros por Francisco León Tello y por Angel Mingote.

Un jesuita, devoto de su compañero de orden, el padre Larrañaga, ha escrito infinidad de trabajos, en una prestación valiosa y completísima, sobre el padre *Nemesio Otaño*, mientras otro religioso, Jorge de Riezu, lo hizo sobre el padre *José Antonio de Donostia*.

Emilio Pujol firma con autoridad la biografía de *Tárrega*. La de *Luis Millet* se redacta por Maximiano García Venero. Tomás Borrás, que había sido colaborador suyo en buen número de obras líricas, traza la biografía de *Conrado del Campo* y firma la de *Juan Tellería*.

Don Víctor Espinós—cuya hija Juana le hereda en la crítica, el servicio de la Biblioteca Musical circulante y la publicación de trabajos en torno a ésta—utiliza sus personales contactos y experiencias para hablarnos de *Arbós, al hilo del recuerdo*. Poseemos también las memorias de este gran director, gracias al celo de quien las ordena, revisa y completa, como discípulo dilecto, José María Franco.

Juan Alavedra, entrañable amigo y colaborador estrecho en una de sus obras capitales, *El pessebre*, firma la extensa y completa biografía de *Pau Casals*, y realiza otra segunda para colegios... Elisa Vives de fábregas rinde también al músico catalán el homenaje de un amplio libro.

El de Manuel Capdevila, íntimo amigo de todas las horas, sobre *Eduard Toldrà, music*, ahora traducido al castellano, es un verdadero modelo de información detallista con relaciones, apéndices y datos exhaustivos sobre la figura, de la que se ocupa en trabajo de andadura menor Eugenio Molero Pujós.

José Montero Alonso, que había escrito sobre *Jesús de Monasterio*, lo hace sobre *Ataúlfo Argenta*, con publicación montañesa de los volúmenes.

León Zárate firma un *Sarasate* y no faltan algunas publicaciones en torno a figuras independizadas, tales como *Juan Crisóstomo Arriaga*, *Enrique Morera*, *Anselmo Clavé*...

Federico Longás escribió sobre músicos españoles, como Joaquín Nin y Rogelio del Villar, éste autor de libros técnicos. Carlos Bosch, sobre románticos y pretéritos.

Tres autores—Gerardo Diego, Federico Sopena y Joaquín Rodrigo—firman *Diez años de música española*. Sobre un período más amplio, *Sesenta años de música*, desgrana sus memorias José Borrell. Dentro de este apartado cabría recordar la publicación, por las Juventudes Musicales de Barcelona, de *Diez años de música catalana*.

Esta mención de la zona viene a servir para que nos acerquemos a uno de los críticos, musicólogos y escritores más fecundos y activos de su tiempo, Manuel Valls, autor de varios libros, diccionarios, ensayos y de obras de necesaria consulta, como la *Historia de la música catalana*, *Música y músicos catalanes*, *Música española después de Falla*...

Nos aproximamos así a períodos muy recientes, que han de tener comentaristas en consonancia. Sobre *Luis de Pablo*, él mismo incansable publicista, conferenciante y, como ya se dijo, impulsor de empeños, escribe su colega Tomás Marco, autor asimismo de un volumen repetidamente citado cuando nos ocupamos de los compositores de tal condición: *Música española de vanguardia*, y que, ya este libro concluido, presenta uno dedicado a *Cristóbal Halffter*. (Marco y Leopoldo Hontañón, este entrañable colaborador en la crítica de "A B C", se distinguen como comentaristas en músicas de vanguardia.)

Ya se hizo mención sobre algunos trabajos en torno al género lírico. Matilde Muñoz firma dos de interés: *Historia de la ópera* y más, si cabe, *Historia de la zarzuela y el género chico*.

José Deleito y Piñuela es el autor de un importante volumen: *Origen y apogeo del género chico*. José Bilbao firma un *Teatro Real*.

En la musicología y el folklore, España se beneficia por la presencia de estudiosos, alguno tan insigne como quien tan fecundísimas y admirables muestras nos ha legado de su labor: Monseñor Higinio Anglés, figura excepcional, punto de partida, ejemplo y lección de servicio a su especialidad, que tantísimo hizo por ella en España; nombre capital merecedor de estudios y referencias amplias, imposibles aquí. Con él, discípulo directo, continuador brillante y dilectísimo, de ancha ejecutoria, Miguel Querol; José López Calo, auténtico especialista de autoridad, con una obra ingente de musicólogo primerísimo; Francisco León Tello y Arcadio Larrea, que la tienen justamente reconocida; Castro Sampedro y José Filgueira Valverde, con trabajos galaicos sobresalientes... Ya en el folklore, la primerísima figura, de una formación amplísima y un juicio certero y personal, es la de Manuel García Matos, catedrático en el Conservatorio. Bonifacio Gil, Pedro Echevarría Bravo, han dedicado sus esfuerzos a estas parcelas, que tanto ayudan al mejor conocimiento del arte español.

Libros más especializados: el de Rodrigo A. de Santiago, sobre *La música popular gallega, La gaita, el Txchistu...* La investigación, con prólogo, selección y transcripciones que con destino a la Real Academia Gallega realizó Antonio Iglesias sobre *Marcial del Adalid*. El *Libro de la Jota aragonesa*, de Galán Bergua. *Historia de la música en la provincia de Alicante*, de Juan de Dios Aguilar Gómez. *Mi baile*, de Vicente Escudero...

Enciclopedias, diccionarios, historias de la música... Desde la *Enciclopedia Abreviada*, de Joaquín Turina, hasta los trabajos de Anglés, Subirá, López Chavarri, Leopoldo Querol, las publicaciones de Salvat y Labor, *El mundo de la música*, en el que la presencia española fue revisada por Ximénez de Sandoval...

Libros técnicos, de enseñanza, en la música y la estética, como los suscritos por Joaquín Zamacois, Juan Lamote de Grignon, Benito García de la Parra, José Fornis, Javier Alfonso, Tomás Andrade de Silva... Análisis en torno a la obra pianística de *Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo*, hechos por Antonio Iglesias, que tiene preparados los equivalentes de *Federico Mompou y Rodolfo Halffter* y ha traducido la *Música para todos nosotros*, de Leopoldo Stokowsky...

Hermosos libros de ensayos y con alta calidad poética, entre los que descuella el *Gabriel Fauré*, de Gerardo Diego, él mismo poeta y músico, analista de Manuel de Falla, ensayista, crítico, conferen-

ciente de muy altos vuelos. Ensayos también, con calidad musicológica, de Enrique Sánchez Pedrote.

Libros de recuerdos personales, como el de Juan Manén, *Mis experiencias*, o las *Memorias*, de Hipólito Lázaro...

En *Temas españoles*, de "Publicaciones Españolas"; en los *Temas de cultura popular*, de la Diputación de Navarra, se ha dado paso a trabajos sustanciosos en torno a la especialidad musical.

En los años de rectoría del Conservatorio madrileño, Federico Sopena, que después ha trazado en un libro su historia, hizo posible la publicación de una revista, *Música*, de muy ambicioso contenido. En distintos momentos se han ofrecido publicaciones de este carácter. Por lo que tiene de meritorio su permanencia de muchísimos años, en lucha con problemas de índole material acuciantes y con muy escasos apoyos, destaquemos la existencia, de la que es alma su propio fundador, Rodríguez del Río, de la revista musical *Ritmo*, con un departamento de conciertos y entre cuyas colaboraciones no faltan las de interés.

En otros lugares se apuntaron menciones en torno a la crítica y el valor documental e informativo de programas de mano, de tanto relieve como los pasados que realizaban Cecilio de Roda y Adolfo Salazar, principalmente, para las sociedades Filarmónica y Nacional de Música. Joaquín Pena, escritor, publicista, crítico, fue en Barcelona, por sus libros, por sus actividades ligadas al acontecer musical, figura muy relevante.

Hoy los programas en general, los de la Orquesta Nacional y los de la RTVE en particular, se ofrecen con notas firmadas, solventes y de marcado valor para la orientación. Lo tienen especialísimo, por la materia en la que el desconocimiento de la mayoría es mayor, los de "Alea", modelo de glosa y de sintetizada prestación de bases para la mejor audición de las obras que tantas veces como estreno llegan a nosotros.

Algunos festivales no cuidan como debieran ese aspecto. En otros sí se atiende. En general, las "Semanas" y "Decenas", de la Comisaría General de la Música, tienen siempre el complemento de programas de mano, con referencias informativas sobre las obras y los intérpretes. Sin embargo, la palma corresponde, por una parte, a Cuenca, que en sus "Semanas de Música Religiosa" mostró siempre una gran preocupación en ese aspecto, y de otra, a los auténticos volúmenes, de muy extenso contenido, que se ofrecen como programa de los "Festivales Internacionales de Barcelona", presentados por las Juventudes Musicales.

Una característica, muy querida por el director de las "Semanas conquenses", Antonio Iglesias, es la de ligar a su celebración, ya desde



hace ocho años, a partir del cuarto festival, la edición de volúmenes, en revisión y transcripciones cuando es necesario del propio Iglesias, patrocinados por el Instituto de Música Religiosa. Con tal sentido, han visto la luz, sucesivamente, el *Catálogo del archivo de la catedral de Cuenca*, músicas de *Juan Castro*, la partitura *Cristo en la cruz*, de Fernando Remacha, estrenada en las "Semanas"; nueva colección de *Partituras conquenses*, la del *Pregón para una Pascua pobre*, de Rodolfo Halffter; más *Partituras de músicos de Cuenca*, el compendio analizado, glosado, con notas sobre obras, autores e intérpretes, de las "X Semanas" primeras y el *Catálogo archivo de la santa iglesia catedral de Santiago*, con motivo del Año Santo compostelano.

En un país no muy abundoso en ediciones musicales de este carácter, la prestación es tan valiosa como digna de relieve. En efecto, la falta de ediciones de partituras y obras musicales ha sido siempre la gran servidumbre sufrida por nuestros músicos en lo que se refiere a la forzosa limitación difusora de sus composiciones. No es del caso citar con detalle el éxodo de bastantes artistas importantes de España, que han tenido que ponerse en manos de casas extranjeras, con el perjuicio consiguiente para un futuro en el que los frutos lograron predicamento. Justo es reconocer que, en cabeza de las contadas excepciones, la "Unión Musical Española" procuró siempre atender esta parcela, como lo demuestran sus no cortos catálogos de partituras y materiales de música por ella editados, en el mejor servicio de los artistas nacionales.

\* \* \*

En la breve andadura de unas páginas se procuró servir una relación a guisa orientadora y de ejemplo, que no con voluntad de agotar las citas, sobre la bibliografía musical en España. Puede ser que la lectura en bloque de su contenido haga parecer excesivos los juicios sobre la parquedad de lo existente. Querriámos que así fuese y haber pecado por exceso en el rigor. Por desgracia, no es el caso. Recuérdese que lo mencionado abarca un período largo, casi de tres cuartos de siglo, y extiende su mirada por todo el país. No; estamos aún muy lejos de poder considerar cubierta la parcela musical que nos ocupa, tanto—vale bien la pena de repetirlo—en lo que atañe a libros y publicaciones ceñidas a la música y los músicos de España como sobre—más, si cabe—lo que se refiere al conocimiento y la posesión del material de información universal paralelo al que otros países, de fondo bibliográfico mucho más atendido, poseen.

Pero abandonemos ya este sector, para adentrarnos en el tan representativo y brillante de los Festivales musicales, a los que nos proponemos rendir el inmediato, y ya último, capítulo.



*FESTIVALES*



No cabe desconocer la difusión alcanzada en los últimos años por los festivales de música. Su aparición algo tardía en el paisaje español tuvo la contrapartida inmediata de su desarrollo extenso e intenso, acrecido en la etapa ministerial de Fraga Iribarne, con Robles Piquer y La Hoz. Quizás no exista, proporcionalmente al número de habitantes, un país en el que se advierta predicamento más acusado. De hecho no lo hay si tenemos en cuenta que, en cierto modo y salvo los grandes núcleos de población, es tierra poco fecunda en la filarmonía, y la música no es, por desgracia, producto de necesidad nacional ni, menos, de valoración y estimación pedagógica equivalente a las otras ramas del saber y la cultura.

El festival acerca la música y la facilita. Grandes sectores, por lo general ajenos a su imperio, se convierten durante unas fechas en recipiendarios sensibles y entusiastas, quizás sorprendidos al comprobar que no es tan difícil ni complejo aquello que se les brinda.

No admite, pues, la menor duda el hecho: la música tiene en los festivales plataforma directa, propicia y brillante. Sí puede, en cambio, admitirla el carácter de la siembra. ¿Deja huellas profundas? ¿Tendrá valor de permanencia? ¿Será fácil, inmediato espejuelo con reflejo placentero simple, que no implica otra cosa que el momentáneo atractivo? He aquí un aspecto que conviene plantear abiertamente, con cruda sinceridad. Para responder a tal afán, no disimulo el personal criterio, que anticipo, de radicalismo absoluto: sólo en cuanto la semilla fructifique y el festival, regalo de unos días, sirva de impulso a la actividad sostenida en el curso, ya en régimen de normalidad al margen del pintoresquismo, tendrá valor de fundamento este esfuerzo y merecerá el sacrificio de cuantos, de una u otra forma, lo posibilitan.

A guisa de recuerdo, bueno será que aceptemos la realidad de los festivales que proliferan, más cada vez, en Europa y son gala de los distintos países. En Europa. No faltan festivales en América, pero, por lo general, es otro el carácter. Así, en Norteamérica se puede acudir, durante el estío, a rincones tan privilegiados y bellos como Tanglewood, Chautauqua y Aspen, que en Boston, en el norte del estado de Nueva York y el Colorado presentan ciclos muy considerables de conciertos, sobre todo en el primer punto, en donde existe la base magnífica de la Orquesta Sinfónica de Boston, una de las mejores del mundo. Cualquiera de ellos, sin embargo, se diferencia de los europeos por el hecho de que la misión fundamental

no es la espectacular y formativa del público en los conciertos, por el camino de los bellos programas que se hacen asequibles, sino la pedagógica, ya que se trata de auténticas academias musicales veraniegas, cuyas enseñanzas tienen la prolongación, el apéndice seductor de las actuaciones. En Europa, no. Cursos como los de Siena y el Mozarteum de Salzburgo—como los de Santiago de Compostela y ahora Granada, en España—escapan de la significación “festivalera”.

El verdadero festival, entre nosotros, se ciñe a la misión de ofrecer música en circunstancias y condiciones de particular atracción.

Una vez es la especial vinculación a un nombre, gran señor que preside todos los programas, con la garantía de que la obra en ninguna parte puede oírse más de acuerdo con los deseos del autor: tal sucede en Bayreuth, cuyo “Festpielhaus”, de muy relativo encanto estético, se edificó por el propio Ricardo Wagner y tiene la acústica ideal para su música, fuente de peregrinaciones desde todos los puntos del orbe. En otras ocasiones, el culto a la figura predilecta en los programas no impide que la mirada abarque distintos paisajes, como en Salzburgo, ciudad que exalta la producción de su nombre más universal, el de Mozart, revisa ininterrumpidamente su enorme catálogo y rodea estas sesiones de otras con múltiple significado: clásicas, románticas, modernas, contemporáneas; serenatas, misas, representaciones de ópera, conciertos, recitales, programas de música de cámara...

Hay también el Festival de género especializado, como el de Lucerna, del que son relevante muestra los conciertos sinfónicos de mayor entidad, posibles gracias a una tradición de extraordinarios directores, que nace en Toscanini, sigue a través de Fürtwangler para centrarse ahora en el artista mundial que hereda tales cetros, Herbert von Karajan, siempre merced al patrocinio difusor del turismo suizo, que es modelo de organización solvente y eficaz.

No falta el Festival ecléctico, de medios poco frecuentes, como Edimburgo, con cuatro programas anunciados a la vez en otras tantas salas sin particular atractivo—la mayor, la “Usher”, fue regalada por el propietario de la cerveza de este nombre, como gratitud a la ciudad por los beneficios que la consumición de su artículo viene a reportarle—y la busca del pintoresquismo en esa “Tattoo”, retreta espectacular, que se despliega en la explanada del Castillo, que preside con su mole los destinos del ciclo y hasta los de la capital escocesa.

Pueden seguirse Festivales de música sacra en Peruggia y de colorista signo en Spoleto; gustarse multitudinarias representaciones de ópera en la Arena de Verona y las Termas de Caracalla, con más

de quinientos intérpretes en escena y muchos miles de espectadores; sentir el embeleso, renovado siempre, de la música mozartiana en el patio del palacio arzobispal de Aix-en-Provence; recorrer hasta época reciente—el Festival se ha suprimido los últimos años—toda una geografía nacional, la portuguesa, gracias a la Fundación Calouste Gulbenkiam, que no limita su generoso impulso a Lisboa, Coimbra, Porto—las poblaciones más calificadas—, sino que amplía su radio de acción; admirar la disciplinada variedad de Festivales como los de Munich y Viena, con más de treinta días de duración y un sello de prolongación simple de vidas musicales muy ricas: afirmada en la “Staatsoper” y en la “Singverein”, la de la capital austriaca; muy sensible, a la sombra de Ricardo Strauss, la de Baviera... Hay llamadas y convocatorias para visitar la primavera musical de Praga, una de las capitales de tras el telón con más solera filarmónica, o de Budapest, de Bucarest; admirar la fidelidad de los finlandeses a la memoria—el culto—de su primer compositor, Jan Sibelius; gustar conciertos en torno a concursos de dirección orquestal, como en Besançon, a la vacación deportiva de Montreux, que prestigio más y más su “Septiembre musical”; a la ancianidad gloriosa de un artista genial, Pablo Casals, en Prades, ahora en Puerto Rico, su residencia; a las músicas actuales, en Darmstadt, en Donaueschingen, Royan, en otros puntos que continuaron su condición de adelantados al servicio de lo nuevo; de la obra contemporánea en Varsovia...

¿Y en España, ya concretamente?

\* \* \*

La idea general no es sino de colaboración y tacto de codos en las distintas fuerzas artísticas. El contenido—la música, la danza, el teatro—se ofrece desde un continente seductor. Lo que en circunstancias normales, en los conciertos de serie tiene el puro valor de las obras y los intérpretes mismos en una sala que es simple fondo, soporte sin especial atractivo de la actuación de turno, se reemplaza por algo que tiene fuerza de captación por sí mismo. Se calcula el recinto que puede ser ideal y hasta se piensa en el acceso, la circunstancia que predisponga el ánimo.

¿Quién hace posible, con su patrocinio, el despliegue de los Festivales? ¿Para qué se realiza el sacrificio que todo apoyo supone? ¿Qué se busca? ¿El alimento para la ciudad misma, sus habitantes, o la difusión exterior, que moviliza una “clientela” de otros puntos?

Podríamos decir que en la organización de los Festivales juegan móviles culturales y afanes difusores y de popularidad. De una parte, el Estado subvenciona y patrocina con decisivo apoyo y celosa orga-

nización, con los medios que sólo una centralización—y nos referimos, sobre todo, a la visión selectiva y la posibilidad de relación y de gestión—hace posible. En general, los Festivales en España, con algunas excepciones de primer orden, eso sí, dependen y se organizan por el Ministerio de Información y Turismo y en su Dirección de Cultura Popular y Espectáculos tienen el centro que llamaríamos productor; pero no con exclusividad, ya que sus rectores buscan siempre la colaboración decisiva de los respectivos ayuntamientos, que protegen, coadyuvan y firman la convocatoria de cada Festival en un esfuerzo común Estado-Municipio, centro y provincia, como bases ireemplazables.

¿A quién se dirige el Festival? Muchas veces los comentaristas se quejan—nos quejamos—del parecido que pueden tener unas y otras pruebas, hasta el punto de que apenas quepa diferenciar la organización de la ciudad X y la que presenta la capital Z. Tal reserva sería justa en el caso de que dichos lugares apeteciesen la adhesión de un mismo público. Para captarlo habrían de variar las incitaciones, ser distintos los programas. En el terreno ideal, sería deseable que cada uno de los Festivales tuviese cierta fisonomía propia, sello distintivo. En el de la práctica, aun sin abjurar por completo de ese afán y con la posible incorporación de algún programa especialmente adecuado por el marco y la circunstancia, tendrá que aceptarse la conveniencia de contrataciones conjuntas, que facilitan el logro del o los artistas—difíciles por desproporción de la ley de la oferta y la demanda para los de verdad interesantes—y aminoran su coste. Por otra parte, bueno será recordar que en nada se limita el valor de un ciclo destinado a Ciudad Real porque sea el mismo que se prepare con destino a Burgos, Orense, Gerona o Motril.

Cabría, sí, establecer dos tipos de Festivales: aquellos con signo de internacionalidad, que, en principio, se piensan tanto para el auditorio propio de la ciudad como para un extenso contingente de turistas nacionales y extranjeros, y los que tienen proyección sólo dentro de la ciudad misma, a lo sumo de la provincia. En este último caso, la preocupación deberá limitarse a confeccionar un buen programa, equivalente o no al de otros puntos. En el de condición extraordinaria, el Festival habría de tener un signo distintivo capaz de atraer también a los “festivaleros” de las provincias que los celebran con carácter normal. Pero—no se olvide—tendría entonces que revisarse por completo el aspecto difusor de la organización, ya que en ese punto vivimos en atraso lamentable con respecto a los empeños exteriores, que se ocupan con meses—con años—de extender por el



mundo la noticia, el dato que sirve de acicate, el incentivo de los programas, los nombres, los atractivos que su Festival posee.

Quedamos en que el Festival es casi siempre posible gracias al esfuerzo conjunto del Estado y el Ayuntamiento. Se habla con carácter de generalidad; estos comentarios abarcan, sobre todo, a muchos de los festivales cuya cita especial se omite. Veamos ahora qué justifica el apoyo, el sacrificio a veces. No se olvide que en muchos ayuntamientos, en el seno mismo de la corporación municipal, se producen disensiones y se lucha de abierta manera entre los partidarios del festival, con el forzoso dispendio que éste supone, y los amigos de emplear los fondos disponibles en mejoras materiales que, sin duda, precisa toda ciudad. Aseguran aquéllos que no sólo de urbanización vive el hombre, y conviene dotar también a los espíritus de material firme. Oponen éstos que los Festivales constituyen sólo un espectáculo y no hay por qué ayudar a su celebración, por tratarse de un lujo que debe satisfacer quien lo desee a sus expensas, pero no con fondos de la comunidad.

Llegamos así a la cuestión fundamental, ya esbozada: el valor cultural que la fórmula "festival" encierra o su nulo interés constructivo.

Hemos de partir de que el programa confeccionado tenga una calidad real en lo artístico. Un festival populachero, chabacano y sin altura, contemporizador y vulgar, quedaría invalidado por sí mismo. Hablamos, por ello, de los empeños que ligan el buen concierto sinfónico, el recital de clase, el *ballet* de prestigio y el teatro selecto, para desplegar un varillaje seductor y ambicioso. Importa más el valor acusado que tengan tres, cuatro programas, que la ampliación forzada y máxima de un ciclo, al que se añaden, para engrosarlo en el tiempo, actuaciones mediocres.

Aceptada la bondad del festival, su feliz ordenación artística, todavía cabrá diferenciarlos en el momento de adherirse a los que defienden su patrocinio según tengan o no proyección extendida una vez que concluyó su curso. Ahora, cuando tan de moda está formular estadísticas, trazar cuadros comparativos y estudios analíticos de tipo comercial, no sería inútil, antes bien, parece muy recomendable, que se mida la siembra que cada festival determine. El brillo de unas jornadas seductoras puede apagarse pronto, cuando finalicen, o dejar una estela sostenida más o menos fuerte. Esta es la cuestión. ¿Qué vida artística mantiene a lo largo del año la ciudad? ¿Se contentan sus habitantes con ir al Festival porque está de moda y se considera un deber social hacerlo, así como no faltar a las corridas de feria o al baile de gala del Casino? ¿Vuelven la espalda inmediatamente

a los esfuerzos tremendos con los que algunos abnegados seres, merecedores de la medalla al mérito civil, quieren paliar el ayuno que se padece en el resto del año?

En otras palabras, resulta importante, sin duda, que una orquesta de talla visite la ciudad lejana y ofrezca en una versión de antología el ciclo de las sinfonías de Beethoven; que Montserrat Caballé o Arturo Rubinstein desplieguen su arte en memorables recitales o, en fin, que Margot Fonteyn, Rudolf Nureyev y el Royal Ballet expliquen lecciones de bien bailar. Lo es mucho más que sus presencias creen aficionados y la esperanza de volver a disfrutarlo sirva de estímulo para sostener, en pleno curso, el concierto de la orquesta provincial, las actuaciones del pianista y la cantante discretos, el grupo de bailarines, la conmovedora "locura" de cualquier corporación de "amigos de la ópera" que luchan sin medios en academias que son verdaderos templos para sacrificios en holocausto de aficiones sin compensación. Lo es que la sociedad filarmónica, la "cultural" de ejemplar ejecutoria, vea incrementado el número de afiliados y con ello sus parcos ingresos. Lo mejor es siempre enemigo de lo bueno. Quienes por haber oído a Oistrakh o Menuhin se niegan a escuchar a los simplemente considerables violinistas, cometen la mayor de las injusticias y reaccionan de la manera más torpe.

Debería buscarse la forma de estudiar hasta qué punto el festival influye o no en la vida permanente de la capital en que se celebra. Incluso valdría la pena de premiar avances comprobados. ¿Cómo? Creo que una buena fórmula podría ser la de un más generoso patrocinio estatal en futuras ediciones. Si se demuestra que la siembra de un festival ha sido fructífera, que "ha creado cultura", incrementando aficiones, multiplicando melomanías y concurrencias a conciertos, recitales, representaciones teatrales de relieve, sesiones de danza con voluntad de altura, el estímulo podría llegar en forma de subvención para que cada año sucesivo el Festival tenga más vuelo, su nivel sea más elevado y su programa de atractivo mayor.

Y desde otro ángulo, una busca de todos los medios difusores. Buen ejemplo, el turístico de Suiza, donde toda la organización, vastísima, se pone al servicio de la música. Los anuncios de aquellos festivales que lo merezcan deben inundar nuestras oficinas del exterior y en las interiores han de mostrar siempre, con los folletos peculiares de cada ciudad o región, paisaje o monumento, aquellos que ensalcen el atractivo de sus festivales. La televisión y la radio, también. La prensa nacional, que para merecer este calificativo no puede ceñirse a la actividad exclusiva de su propia capital; la prensa, la radio, en fin, de cada ciudad, en celo multiplicado como reconocimiento

y para estímulo de tan nobles empeños. Por último, los establecimientos de todo tipo—restaurantes, comercios, bares, casinos...—, ya que un buen festival es fuente de riqueza para ellos mismos. Y los habitantes, cada uno de ellos, conscientes de su deber ciudadano...

Pero hablemos ya, individualizados, de algunos Festivales. De los internacionales en primer término.

\* \* \*

Mil novecientos cincuenta y dos marca el punto de partida para el Festival de Granada, que pronto había de conquistar la internacionalidad e incorporarse a la ronda de los europeos de más fuste. Cumplidos ya los veinte años de su vida, bien puede asegurarse que el empeño, en el que inicialmente jugaron tanto el granadinismo de Antonio Gallego Burín, por entonces director general de Bellas Artes, y el entusiasmo sensible de Antonio de las Heras, secretario técnico de la Comisaría de la Música, se ofrece como un ejemplo doble y brillantísimo: de calidad en los programas y de atractivo en el ambiente del que se benefician.

Granada es una ciudad que podríamos considerar ideal para estas celebraciones festivaleras, en esa fórmula continente-contenido tantas veces planteada. Me atrevo a decir que no hay lugar en el mundo con tan rica, variada, perfecta sucesión de escenarios adecuados para el despliegue musical. Hay, de hecho, el embrujo previo del nombre. Hablar de Granada es dar pie a la evocación de paisajes únicos y tentadores. Por desgracia, no se ha explotado esa condición como debería serlo. En parte, porque la organización propagandística, difusora de la idea y la noticia, es muy relativa y llegan tarde a los centros musicales del orbe, y para ello incompletos, los informes sobre el Festival inmediato. De otra, porque no hay el número de los deseables y precisos establecimientos hoteleros, capaces de garantizar el acomodo, con holgura y confort, del turismo filarmónico. Por fin, porque no son cómodos los accesos ni fáciles siempre los transportes, agudizado el problema por la momentánea falta de aeropuerto en funciones. He sido testigo, muchas veces, de la sorpresa de grupos de excursionistas cuando, en las mañanas de ensayos, pasaban por el Patio de Carlos V y descubrían sorprendidos a una orquesta excelente, con batuta y solista de relieve mundial, que preparaba el concierto de la noche. “¿Y cómo no se nos había dicho que en Granada teníamos, entre otras, la oportunidad de escuchar sesiones artísticas de este rango?”

Con todo, el festival cuenta hoy con un renombre ganado a pulso, del que son paladines los mismos protagonistas de un día, conquistados por el hechizo de la ciudad.

La prehistoria del Festival habríamos de buscarla en la tradición de los conciertos del Corpus. Muchos años la Filarmónica de Madrid, con Pérez Casas, ofreció cinco, seis programas orquestales de relieve. Marco, el magnífico del Patio de Carlos V. Los Festivales vendrán a multiplicar los fondos y ofrecer variedad a los actos. En 1952, en organización que pudo tener muy presente como base el ejemplo de Aix-en-Provence, las sesiones fueron pocas y en ellas se brindó música española y de inspiración española, en un repaso brillantísimo a obras nacionales y extranjeras con acento e intencionalidad próxima a nosotros.

El verdadero arranque de altura se produjo en 1953. A la maravilla del círculo armonioso, constelado por las estrellas, abierto y recogido a la vez, del Palacio de Carlos V, equilibrado y preciso como una edificación musical clásica, se unieron otros fondos no menos sugerentes. Si los conciertos orquestales ya lo tenían perfecto en el patio citado, las sesiones de cámara y los recitales habían de encontrarlo ideal en el Palacio Árabe, vecino. Aparte el Salón de Embajadores, circunstancial fondo visualmente justo—víctima de los ruidos del exterior—para una sesión de arpa; abstracción hecha de los jardines del Patal, con árboles, flores, terrazas frente a la maravilla siempre renovada del Sacromonte, como encantador marco de sesiones corales, en las que se recorría el paisaje popular de España en las voces más calificadas de los mejores conjuntos, el Palacio Árabe nos obsequia con dos patios insuperables para los cometidos previstos: en el de los Arrayanes, centrados por la Alberca, con los macizos de boj como línea divisoria y el público distribuido en los cuatro brazos del rectángulo, música pianística, sonatas o tríos, recitales de *lied* y de canción española; en el de los Leones, más recoleto, callado, el surtidor central y múltiple de tonalidades el cielo, en la hora propicia del atardecer, cuartetos y recitales de arpa, de guitarra... Para ésta, para la de Andrés Segovia, el templete, entre los policromos dibujos de las paredes, viene a ser estuche y caja de resonancia insuperable. También allí, en jornada inolvidable, el Cuarteto Vegh desgranó la salmodia misteriosa del *Cuarteto* de Claudio Debussy, que se diría soñado para aquella ocasión.

El Patio de los Arrayanes tiene una acústica perfecta, clara, brillante, como de magnífica sala de conciertos. Oír a Walter Giesseking, a Wilhelm Kempff, a la pareja Francescatti-Cassadesus, el trío Menuhin - Cassadó - Kentner; sentir el embeleso vocal de Elisabeth



Schwarzkopff, de Victoria de los Angeles, había de ser motivo de inolvidables recuerdos. La voz de esta última, tersa, clásica, se hizo milagro de pureza una memorable noche en la que, después de que una tormenta descargó la atmósfera pesante, el brillo tuvo encanto, si cabe, multiplicado.

Conciertos sinfónicos. Base, aparte otras presencias bien ilustres, la Orquesta Nacional, baza permanente, con sus directores titulares—Argenta, Frühbeck...—y con batutas invitadas tan excepcionales como la de Carl Schuritch o nuestro Eduardo Toldrá, que en el año de la muerte de Argenta lo sustituyó en una memorable *Vida breve*, como Frühbeck había de reemplazarlo a él, en la iglesia de los Jerónimos, para desvelar a los granadinos esa *Atlántida*, de Falla, que el maestro catalán estrenó en el Liceo de su ciudad...

Un nuevo, decisivo fondo, quizás el más idóneo, sin duda el más bello que pueda imaginarse para la danza clásica: el teatro del Generalife, prolongación actual de los jardines más atrayentes y con tradición e historia. Flores, plantas, regatillos de agua, iluminaciones discretísimas que no empañan el fulgor de las estrellas, vegetaciones de carácter exótico bien acusadas por la luminotecnia, jardines y pequeños paseos románticos, redondean el prodigio de un escenario enmarcado por enormes cipreses que se elevan al cielo, y constituyen la decoración natural de máxima fidelidad a los paisajes musicales de *Las sílfides*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*... Margot Fonteyn bailó allí, quizás como en ninguna otra parte, ella misma sílfide, hada, vuelo de inspiración, alada y sutilísima en las vueltas, las puntas, el juego de los brazos...

Incluso cabe añadir la catedral, para sesiones de órgano y alguna de tipo coral, y la preciosa capilla de los Reyes Católicos, en donde, en las mañanas festivas, puede cumplirse el precepto y disfrutar de la conjunción de muy diversas aportaciones: la historia, presente en las tumbas reales, el placer visual, con todo cuanto constituye el tesoro de la capilla, el auditivo, con el envío de las mejores músicas por sabias manos gobernadas...

Ahora, a partir de 1970, se ha incorporado al Festival el curso pedagógico "Manuel de Falla", dirigido por Antonio Iglesias. En la Escuela de Estudios Arabes, la tradicional Casa del Chapiz, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se desarrollan enseñanzas muy variadas, con voluntad de complemento e información de altura. Nombres muy calificados presiden las clases. La obra de Manuel de Falla se analiza y estudia con devoción en el que fue su carmen, varios años—los de propiedad de la duquesa de Lécera—reunión de invitados

musicales en las mañanas del Festival, ahora museo del artista, dependiente del Ayuntamiento.

Al Festival de Granada, con otras muchas expansiones, con recuerdos al flamenco en la Casa del Carbón y el paseo de los Tristes, cabe considerarlo uno de los más trascendentes y aristocráticos—con la aristocracia del refinamiento y del espíritu—de España. A él han acudido en sucesivas ediciones todos los representantes diplomáticos acreditados en nuestro país, figuras muy representativas de la sociedad madrileña, barcelonesa, bilbaína, amén de la granadina, que siente orgullo legítimo y es la base de una continuidad que garantiza la adscripción al Patronato de la Alhambra, aparte su dependencia del Ministerio de Educación y Ciencia, de su vinculación a los esfuerzos del comité local y a los apoyos municipales, tanto como a la tutoría de la Dirección General de Bellas Artes, de su Comisaría de la Música. Dos nombres más, de especial influjo, en distintas épocas, a estos Festivales: el de Manuel Sola, muchos años alcalde, y el de Luis Seco de Lucena, actual comisario granadino del Festival.

\* \* \*

Por las mismas fechas en las que nacía en Granada su Festival, en el otro extremo de la península, en Santander, se establecían los cimientos del que también pronto había de convertirse en Festival Internacional, con razones musicales de altura. Primeros pasos en relación con la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, tuvieron como impulsor a quien lo había de ser decisivo, desde su puesto de delegado de Información y Turismo de la capital montañesa: José Manuel Riancho. A su celo de hombre que, al margen de la filarmonía entonces relativa, quiere lo mejor para su ciudad, se unió el consejo entusiasta, la adhesión incondicional de un santanderino de pro: Ataúlfo Argenta. Nacido en Castro Urdiales, patria chica siempre queridísima y punto de reposo en los estíos, Argenta, buen conocedor de cómo por el mundo proliferan estas organizaciones festivaleras, ofrece consejos y, sobre todo, concursos decisivos.

Santander, por el clima, no permite los alardes, tan raros en el mundo, que Granada muestra, con una hoja de servicios que en veinte años apenas habla de problemas meteorológicos. Falta, además, el teatro, el recinto adecuado para que el Festival cobre la deseable vida. Se piensa en una plaza nueva, en el centro de la ciudad, la que se conoce con el nombre de la Porticada. La acústica no es buena, evaporada en la inmensa extensión abierta, y se teme por este problema. Al resolver el sustancial que garantice la celebración de los actos con unos toldos, surge la gran sorpresa: los toldos son, sí, sal-

vadores de la lluvia, pero al tiempo lo son de la sonoridad; lo que era pobre y sin brillo, cobra potencia, redondez comparable a la de cualquier buena sala de conciertos. Se trata de la conquista provisional que, a juzgar por el tiempo discurrido, se convierte en definitiva, cuando no se resuelve de una vez el problema que, más y más a medida que pasa el tiempo, aumenta el tráfico y se hacen mayores las exigencias de los oyentes, debía plantearse, de una vez por todas, para la construcción de ese "auditorium" del que tanto se habla, sin que nada se solucione. Pero no se trata aquí de acuciar con demandas que en otros momentos hallan justo acomodo. La plaza Porticada se hace popular en Santander, en la provincia, en España entera y hasta llega a ser glosada, por una serie de circunstancias que adornan sus programas, fuera de nuestro país. Alguien la califica de Plaza Mayor de la música en España, y, en efecto, el mes de agosto centra en ella, sin duda, lo más representativo y brillante que en nuestro paisaje acontece en materia musical.

Para el salto a la internacionalidad, que llegó más tarde, fue decisivo el impulso que se prestó en 1953 por Ataúlfo Argenta, ahora recordado en los muros de la plaza con inscripción que perpetúa el acontecimiento: el director castreño preparó y dirigió con extraordinario acierto en otros tantos programas consecutivos las nueve sinfonías de Beethoven. Cerca de cuarenta obras les prestaban cortejo. La coronación del ciclo, no es ya que colmase el vasto aforo de la plaza—con más de tres mil entradas—, sino que la rodeó de un público expectante, cuyos aplausos finales, al concluir la obra, pusieron inesperada rúbrica a los rendidos por los directos gustadores del regalo.

Fue por entonces cuando se trazó la característica fundamental de estos Festivales: el rango artístico de su público heterogéneo, unificado sólo en lo que atañe al entusiasmo, la sensibilidad auditiva, el silencio ejemplares. Veraneantes, algunos turistas filarmónicos, incluso santanderinos, profesores y estudiantes de su Universidad internacional, supieron dar fisonomía distinta y enaltecer la cualidad de una plaza, sí, destartalada cuando la contemplamos vacía, pero que es, colmada, caja hermosa de resonancia para realizaciones en las que se busca la música por la música. Porque ya no se trata, claro es, como en Granada, del hechizo del paisaje. El de la Montaña—sus playas, sus campos—lo tiene inmenso y puede ser regalo de las horas no festivaleras. Cuando llegue la noche, a la plaza Porticada se va nada más y nada menos que a oír música de altura, con grupos y solistas, batutas y formaciones que la tienen. Los asientos no son cómodos; la lluvia y el viento, algunas veladas, añaden, al percutir aquella sobre

los toldos, al caer tras ellos, como cascada importuna, elementos de percusión no soñados por el compositor. Ello es cierto. No lo es menos que todo se da por bien empleado cuando se analizan los programas y se evocan las realizaciones.

Por la plaza Porticada, como por Granada, han pasado muy grandes artistas. Maestros como Charles Munch, con su orquesta francesa; como Celibidache, Mehta, Rossi; intérpretes como Kempff, Menuhin, Cassadó, Montserrat Caballé; coros de campanillas, encabezados por el Donostiarra, dejaron escritas páginas muy relevantes.

De lo que su público es, de cómo vibra, tanto—¿más?—que el de España con mayor entusiasmo, hay testimonios múltiples: desde aquella coronación del ciclo de las sinfonías, ya comentada, hasta la efemérides, ya en 1968, en que se recordaba con fervor la memoria de Ataúlfo Argenta, fallecido diez años antes, para lo que se había previsto el *Requiem*, de Verdi, con la Nacional y el Orfeón Donostiarra y el concierto, dirigido por Frühbeck, en el que me cupo el triste y gran honor de realizar la ofrenda, hubo de convertirse en homenaje también a la figura de Juan Gorostidi, fallecido unos días antes y presente también en el encariñado culto de su Orfeón.

En fin, no se olvide que es en Santander, en el verano de 1959; donde por vez primera se puso al frente de instrumentistas madrileños, quienes después habían de ser los profesores de su Orquesta Nacional, Rafael Frühbeck, en admirables comienzos directoriales.

Ahora, la plaza Porticada, por donde han desfilado los mejores *ballets* del mundo, en otra medida muy alta de sus servicios musicales, continúa fiel a su tradición. Alguna sesión teatral suelta, mucho *ballet*, español y clásico; pero siempre, por lo que se refiere a la talla artística de las sesiones, ciclos sinfónicos de relieve, seguidos por mucho público, escuchados con el mayor interés y premiados con extraordinaria generosidad.

Recordemos, en fin, que desde hace unos años el Festival tiene otra proyección muy plausible. Se había intentado llevar alguna de las sesiones a lugares tan seductores y atrayentes como el hermosísimo claustro de la Colegiata de Santillana del Mar. Hubo de renunciarse por razones acústicas, ya que no se alcanzaba el necesario silencio. En vista de ello, en el centro de la ciudad, en su catedral, se utiliza el noble claustro como caja de resonancia para los programas de cámara, de signo menos multitudinario y carácter más recogido. Es una feliz iniciativa, sin duda, merced a la que este tipo de conciertos encuentra el debido ambiente, y lo que por el número de concurrencias se perdería en la Porticada, se apiña aquí, en bien de los intérpretes y para mejor clima de las audiciones.



El Festival ha traído consigo, aparte ese marchamo de internacionalidad del que se habló, la creación, en la etapa como delegado de José Luis Herrero Tejedor, de un grupo de “Amigos” que durante el invierno celebran algunos programas, digamos como dosis de sostenimiento de filarmonías en una ciudad que esos meses atraviesa una vida musical tan lánguida como brillante es en el estío.

Y puesto—vale la pena insistir—que se trata del único Festival con título de internacionalidad por inserción en la rueda de los europeos, de aquellos que se patrocinan por Información y Turismo, cuyos sucesivos delegados—Herrero Tejedor, Villalaín—han continuado el servicio abierto por Riancho, con desvelo celoso, parecería lógico dotarlo cada vez con una subvención mayor, que no haría sino premiar los muchos servicios prestados a lo largo de más de veinte años de ininterrumpida y brillante labor.

\* \* \*

El último de los Festivales Internacionales, el de Barcelona, se inició en el otoño de 1962, como apéndice brillantísimo de las fiestas de la Merced y prólogo de la rica vida musical de la ciudad. En poco tiempo logró ingresar como tercer miembro español de la Asociación Europea de Festivales de Música, y bien puede asegurarse que nunca más merecido un reconocimiento. La fórmula de este Festival es particularísima y digna de análisis. Patrocina con generosidad grande, infrecuente en nuestro paisaje, el Ayuntamiento de Barcelona; pero organizan, seleccionan programas y ordenan el curso de las sesiones las Juventudes Musicales. En el momento de citar la figura más característica, la más representativa y directamente implicada, tendríamos que referirnos a Manuel Capdevila, secretario general de las Juventudes españolas. Muchos años residente en Viena, con una sólida cultura musical y una formación de aficionado fervoroso y entusiasta, él aglutina los esfuerzos y hace posible la realidad de una prueba que, en muchos aspectos, se convierte en la primera de España.

Las circunstancias, claro es, son muy distintas con respecto a las dos antes citadas. En aquellos casos, la música se lleva a las respectivas ciudades en dosis que nada tienen que ver con la parquedad de la existencia filarmónica restante. En Granada hay, como baza decisiva, la del encanto del paisaje, del fondo que prestan los distintos recintos y de la bondad climatológica. En Santander, la realidad de que una capital con vida cultural muy considerable, con base principalísima en la Universidad internacional, buscaba para su veraneo el complemento de estas convocatorias musicales ya glosadas. Barcelona

tiene dos firmes pilares musicales permanentes en el Liceo, con más de ciento veinticinco años, y el "Palau de la Música", fondo, a lo largo de nuestro siglo, de los programas sinfónicos y los de cámara y recital más representativos. Por ello no podía pensarse en ofrecer unos conciertos más, acoplados en pocos días, sino buscar una fisonomía propia.

La tiene el Festival barcelonés. En primer lugar, por esa dualidad de contribuciones, la municipal y la de las Juventudes. También por el carácter de los ciclos.

En ellos ha sabido siempre hacerse compatible la presencia de los consagrados con relieve universal y de los valores propios. Los conciertos, por regla general, se celebran en el Palacio de la Música. Algunas sesiones se llevan a lugares adecuados y atrayentes, como la real capilla de Santa Agueda, o la iglesia de Santa María. Los salones del Tinell o el de Ciento, de la Casa Municipal, sirven de fondo a manifestaciones diversas, entre ellas el pregón o conferencia inaugural—correspondió al autor de este libro la grata misión de abrir el primer Festival—, y las mismas Juventudes, que organizan las Serenatas en el Barrio Gótico y cuidan tanto la exaltación de los marcos bellos de su ciudad, no los olvidan cuando se trata de su Festival; pero, insisto, es el "Palau" la sede fija, sin perjuicio también de alguna utilización circunstancial del Liceo.

Programas de altura, por artistas y conjuntos que la tienen. No es cosa de multiplicar las citas. Sí de advertir que más de una vez fue huésped de este Festival la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Karl Böhm, su titular, y que también la Filarmónica de Praga se pudo escuchar a las órdenes de Vaclav Smetaceck. Quizá el mayor acontecimiento, en lo que se refiere al empleo de grandes conjuntos y solistas de relieve, haya sido una memorable *Novena sinfónica*, con la orquesta vienesa citada y el coro de la misma procedencia "Musikverein".

Más: el Festival cuida siempre de brindar programas cíclicos. Obras completas de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, en distintos campos, han sido interpretadas por intérpretes especializados. Piano y *lied*, así como cuarteto de cuerda, son los sectores más atendidos, y podríamos decir que el entusiasmo de aficionado musical, con la clara filiación vienesa de Capdevila, se acusa, unido a la real condición artística de la capital austríaca, en los programas, que emplean muchas de sus grandes figuras.

Participación, después, de la ciudad, tanto en lo que se refiere a sus conjuntos, en cabeza la orquesta y solistas, como en lo que atañe a los compositores. Porque el Festival es, sin duda, el español

más abierto a la prestación contemporánea, hermanada con la clásica, la romántica, la de tiempos pretéritos. Prestación que a veces tiene signo de especial homenaje, como en el caso de Penderecki, con audición de partitura representativa en la iglesia de Santa María del Mar; que en otras lo tienen de apoyo a los valores propios. Son muchos, muchísimos, los encargos de obras, las escritas expresamente para el Festival, los estrenos realizados por las "Juventudes" en estos ciclos, donde siempre han tenido cabida músicos españoles en general y catalanes en particular.

Los programas, de ese modo, tienen la fuerza multitudinaria seductora de la o las figuras, de los programas de signo monumental; pero tienen también el atractivo para el especializado, de ampliar el radio de acción, facilitar el acceso a músicas contemporáneas o de vanguardia y convertirse en el mejor escaparate de artistas en comienzos de carrera, con signos de brillantez en las suyas, que bien merecen este espaldarazo, sólo posible si se los integra en un paisaje alimentado por nombres relevantes.

En realidad, las citas serían múltiples, y por ello mismo, porque las omisiones habrían de parecernos más injustas y penosas, prescindimos de ellas aquí. Pero que el lector recuerde que la publicación *Una década de música catalana*, brindada por las "Juventudes", pudo ser posible gracias a este Festival y que muchas de las obras y de los autores que se mencionan dentro de la parcela que este libro dedica a los compositores con obra que surge a partir de 1950, a este Festival se debe. Cuestión más de aplaudir, cuando la mayoría de los Festivales de España tienen un signo mucho más popular, y directo y con carácter fijo no hay los de carácter contemporáneo.

Y no se piense, por lo dicho, que en el Festival barcelonés se produce sin solución de continuidad el salto de lo que es participación de grandes artistas mundiales con lo que supone presencia de intérpretes y músicos locales. Todavía en el Festival de 1971 puede servir el ejemplo contrario de ese programa en el que la Orquesta Nacional, el Orfeón Donostiarra, el de Pamplona, la Escolanía del Sagrado Corazón de San Sebastián, a las órdenes todos de Rafael Frühbeck, ofrecieron en el Liceo la *Octava sinfonía*, de Gustav Mahler, en primera audición barcelonesa.

Hoy, cuando se han cumplido los diez primeros brillantes años de vida, el Festival Internacional de Barcelona es, en muchos aspectos, el de mayor importancia y significación entre los de España, y reconocerlo no es sino premiar el acierto de esa fórmula en la que una entidad pública facilita los medios, y otra, de probados méritos musicales, sabe emplearlos con el mayor acierto.

Si por su condición internacional se han citado primero, en este recorrido por los festivales más característicos y representativos de España, los de Granada, Santander y Barcelona, en lo que atañe a la primacía de nacimiento y al mérito de prueba adelantada, la mención de honor corresponde a la "Quincena Musical Donostiarra", cuyo origen se remonta a 1939, en el año mismo de nuestra posguerra, con sólo una interrupción de un verano, que apenas valdría la pena de contabilizar.

Cierto que en San Sebastián se han intentado en distintos momentos otros festivales de signo más popular, pero ni han prosperado ni pueden resaltarse fuera del cupo global de tantos y tantos con méritos paralelos. No así la "Quincena". Como siempre, aparece la figura básica, sin cuyo impulso y tenacidad continuada en el trabajo no sería posible un resultado feliz. En este caso dos figuras con el mismo nombre—heredado, con el apellido, el de pila paterno—: Francisco Ferrer, primero; su hijo, desde el fallecimiento de aquél a los momentos presentes, han sido puntales firmísimos de la "Quincena". Francisco Ferrer, oficial letrado del Ayuntamiento donostiarra, jurista de prestigio, aficionado insobornable, sobre todo a la lírica, luchó por conseguir para su ciudad una prueba de toda la brillantez posible, habida cuenta de los medios harto menguados. En un presupuesto municipal no es corriente que se determinen partidas de cierto relieve con destinos artísticos. Ferrer, en las fronteras de España con medios europeos donde ya no eran intrusas estas realizaciones musicales, ceda por que San Sebastián la tenga como prolongación, en los finales del verano, de esas semanas atrayentes. La ciudad, en la paz septembrina, donde por días vuelve la calma y la normal fisonomía, después del bullicio y el ajetreo estival, luce con calidad especialísima. Los tamarindos de la Concha enmarcan paseos filarmónicos, fuente de proyectos, motivo para el cambio de impresiones, las sugerencias, las ideas... Por el escenario del Teatro Victoria Eugenia comienzan a desfilar grandes artistas. Unos años, las figuras más preeminentes de la lírica, en sus comienzos: desde los triunfales de cantantes que luego se hacen primerísimos, como Giuseppe di Stéfano y Mario del Mónaco, hasta los de quienes, como Victoria de los Angeles, han de ser el nombre estelar de la lírica española, que salta fronteras y no las admite para su doble labor en el campo de la ópera y el concierto. Son representaciones memorables. Leer aquellos repartos ahora impresiona, por cómo se hermanan nombres que uno a uno, por sí solos, serían motivo de especial atracción. Ercole Casali, Francisco Aguirresarobe, actúan como empresarios. Ferrer quema sus energías, su tiempo, su amor, su competencia y tiene el

premio exclusivo que pueda proporcionar el triunfo abierto, en una ciudad un poco remisa en la exaltación de las propias realizaciones, de un Giacomo Lauri Volpi, de un Beniamino Gigli... Alguna vez consigue que el foso del teatro se enriquezca por el concurso de orquestas como la del Mayo Musical florentino, de batutas como la de Jonel Perlea...

Mientras, ha hecho su aparición la entidad que, como después en los Festivales de Granada y Santander, será base firme y, como en aquellos puntos, merecerá el encariñado aplauso y la gratitud generales. Son los años gloriosos de la Orquesta Nacional, con Ataúlfo Argenta, y serán después los de Rafael Frühbeck, sin olvidar salidas tan brillantes y aclamadas como las de Eduardo Toldrá. A veces, en noches de particular relieve, participa el Orfeón Donostiarra, orgullo bien legítimo de la ciudad. Los conciertos sinfónicos toman carta de naturaleza y son el más firme sostén para la "Quincena".

El fallecimiento de Francisco Ferrer se produce cuando ya es difícil mantener la tradición lírica en el nivel de altura marcado. Su hijo, director del Victoria Eugenia y heredero de la antorcha que ilumina la vida noble de la "Quincena", procura, de vez en vez, servir algunas representaciones de altos vuelos, por el cuidado puesto en ellas, con punto de partida en los conjuntos y direcciones. Así, la *Carmen*, presentada "al alimón" por José Tamayo y Rafael Frühbeck, con profesores de la Orquesta Nacional y voces del Orfeón Donostiarra. Sin embargo, es en los recitales de calidad, en las presencias de grandes *ballets* y en los programas orquestales, con especialísimo tributo de la Orquesta Nacional, en donde se afirma el presente de este ciclo. Patrocinan el Ayuntamiento, el Centro de Iniciativas y Turismo, pero las cantidades no son lo holgadas que merecería la historia de la "Quincena", la gran adelantada española en la ronda de Festivales.

Claro que en ella no se da el pintoresquismo de las circunstancias, del momento, del ambiente que son motivo de atracción en otras. Hay, en cambio, el atractivo de un teatro excelente, con acústica ideal, muy bien cuidado y apto para estas sesiones de calidad.

Hay también la realidad de que este bloque de programas viene a ser como un paréntesis anual del que parten, quizá, tradiciones musicales de la ciudad que se encarga de sostener a lo largo de cada curso la Asociación de Cultura Musical.

La "Quincena Musical Donostiarra", por lo que tiene de logro conseguido por unos aficionados modelo y de apoyo por parte de un Ayuntamiento, debería cuidarse también a escala nacional. Estamos aquí ante un problema ya esbozado que convendría solucionar. ¿Qué es mejor? ¿Organizar ciclos por el propio Estado, en relación con

las ciudades, muchos de ellos similares, con escasa variedad en los programas y los artistas? ¿Multiplicarlos en demostración de efectividad numérica, de tal manera que no haya ciudad sin su propio Festival? ¿Prestar a los asistentes el apoyo, sin llegar a inmiscuirse en la fisonomía característica de cada uno? De prosperar este último criterio, no cabe duda, la “Quincena Musical Donostiarra” sería una de las pruebas más dignas de esa tutela y asistencia ganada en tantos y tantos años de lucha. En el fondo pienso que tampoco Lucerna —y sirve el bien ilustre ejemplo de festival de música espléndido, que coincide incluso en la época de celebración— hace sino brindar grandes programas en un marco cerrado que, sin duda, no tiene la calidad de este del Victoria Eugenia donostiarra. Sin olvidarnos de lo que para España representa; más de lo que en el mundo es el ciclo suizo. Pero sigamos nuestro recorrido por otras zonas del país.

\* \* \*

Carácter singularísimo, por la época de celebración, el ambiente, el tipo de música elegido y las circunstancias que lo rodean, es el festival conquense que responde al nombre de “Semanas de Música Religiosa” y que marcha camino de su duodécima edición. Surgió por una feliz idea de Antonio Iglesias, puesta en vías de realización por otro orensano, Eugenio López, entonces gobernador de Cuenca. Se trataba de aprovechar las celebraciones tradicionales que hacen de esta ciudad uno de los puntos más característicos y representativos dentro de los que rinden culto externo, con sus procesiones, a la Semana Santa y, en esos días que apenas ofrecían ocasiones musicales a los españoles, presentar unos programas adecuados: músicas religiosas, litúrgicas o no y de inspiración religiosa, buscadas con enorme voluntad de eclecticismo en el repertorio de todos los tiempos y las procedencias todas. Hoy, al cabo de estos años de brillante andadura, siempre con la misma rectoría inteligente y entusiasta de Iglesias—hasta el nombre parece indicado para unas pruebas de este carácter—, puede asegurarse que el ciclo se ha convertido en algo afirmado por sus propios méritos y con puesto en el mapa filarmónico nacional. A los conciertos, que son orgullo bien legítimo de los habitantes de la ciudad y se ofrecen siempre a precios muy asequibles, acuden los aficionados propios, pero también viajeros—de Madrid en cabeza, de Valencia, Barcelona...—que los siguen con deleite y hacen compatible la asistencia con la normal a los oficios solemnes y a los desfiles procesionales, a cuyos horarios se acomodan los de los programas. Lo mejor, lo más significativo y raro entre nosotros, es que las autoridades todas, sin que los sucesivos cambios

que en los años se hayan podido producir cambien la actitud, acuden y presiden. Ver que en una pequeña capital de provincia los gobernadores civil y militar, el presidente de la Diputación, el alcalde, sean los primeros fieles en esta nunca mejor llamada "religión de la música", según el término de Mauclair, es algo que sorprende y alegra.

Se habló de una característica: el eclecticismo. En efecto, por los programas han desfilado páginas muy diversas, desde *Cantigas*, de Alfonso X el Sabio, a partituras de vanguardia, recién escritas, frescos todavía los signos de sus graffías nuevas. Hay más. Desde siempre se ha cultivado la política de encargos. Hoy la música española se ha enriquecido gracias a ellos, a un premio excepcionalmente otorgado a Fernando Remacha, con la obra de éste y las de Oscar Esplá, Rodolfo, Ernesto y Cristóbal Halffter, Joaquín Rodrigo, Gerardo Gombau, Federico Mompou, Francisco Escudero, Xavier Montsalvatge, Alberto Blancafort y Manuel Castelló. Se hacen las citas concretas, por tratarse de la única prueba con palmarés semejante y también por la afortunadísima circunstancia de la calidad global de estos frutos, que han venido a ensanchar el paisaje creador musical de España con aportaciones muy valiosas.

Otra característica de las "Semanas" es el lema bajo el que se colocan, el tan querido "Solo a Dios el honor y la gloria", pedido para su tumba por Manuel de Falla, y la consigna permanente: "El recogimiento espiritual propio de la Semana Santa debe asimismo presidir la audición de la música religiosa. Se ruega la total supresión de los aplausos en estos conciertos".

Por ellos han desfilado conjuntos y solistas múltiples. Pensar que en una misma "Semana", en el curso de siete días—y tengo a la vista los programas de la undécima edición, correspondiente a 1972—, hayan actuado las Orquestas Sinfónica de la RTVE, Filarmónica de Madrid, Municipal de Valencia, grupo de cámara de la Orquesta Ciudad de Barcelona, Coro de la RTVE, Orfeón Universitario de Valencia, Coro Ametxa y solistas instrumentales y vocales a las órdenes de los maestros García Asensio, Odón Alonso, Franco Gil y García Navarro, supone unas participaciones todavía más meritorias si se piensa en que los medios no son grandes y las exigencias de precios, ya se dijo, muy relativas.

En fin, dentro de esta "Semana" última de la que se habla, se ha ofrecido un ejemplo, quizá sin precedentes en el mundo: la audición, en tres programas y medio, de toda la música de inspiración religiosa que lleva la firma de Igor Strawinsky, en homenaje excepcio-

nal a la figura del artista fallecido el año anterior, sin duda la figura más representativa de nuestro siglo.

Queda, si cabe, por encima de todo ello, el ambiente. Desde el comienzo se contó, en ordenación improvisada, con una antigua iglesia, abandonada para el culto, recobrada para la música de esta forma: la de San Miguel, en lo alto de la hermosísima Hoz del Júcar. Se llega hasta ella por caminos serpenteantes, desde la plaza Mayor de la ciudad alta, y ya nos captan el espíritu los regalos visuales armoniosos de la piedra y el chopo, el río y la estrella. El paisaje circundante es, en efecto, bellísimo. La iglesia, convertida en sala de conciertos, es justa de proporciones para grupos de cámara y pequeños bloques instrumentales o de voces. La acústica es buena, el recogimiento perfecto. Ahora, en sucesivas conquistas, no sólo se ha hecho confortable y se ha mejorado el aspecto ornamental, sino que se cuenta con los dos grandes ausentes de las primeras ediciones, limitación que hacía más meritoria la confección de programas: el órgano y el piano de concierto, ambos instrumentos de calidad, que la aportan brillantísima.

Al tiempo, se han incorporado otros fondos. Sin que el de la catedral sea factible, a pesar de algún intento fallido, por el frío y la falta de silencio, imprescindible para una audición musical rigurosa y exigente como lo son las de esta "Semana", se puso la mirada en otro gran templo de vastas proporciones, el de los padres Paúles, situado en la zona contraria a la que ocupa la iglesia de San Miguel: frente a ese prodigio que constituyen las Casas Colgadas y con la vecindad de la Hoz del Huécar, el otro río conquense. En los Paúles cabe, merced a un enorme estrado, habilitar grandes contingentes de intérpretes, lo que da una extensión mayor al paisaje, y si la acústica no es tan admirable como en el otro lugar, sí tiene la discreción suficiente como para que, habida cuenta de las otras culidades, nos sintamos a gusto con este noble escenario.

Uno, por fin, de encanto singular, para el domingo de Resurrección, para la clausura de la "Semana", en la vecindad de Cuenca, es la deliciosa iglesia románica de Arcas. Vamos allí como peregrinos en busca de la alegría perdida en las jornadas anteriores. El pueblo entero rodea con sorpresa y cariño a los ilustres huéspedes. Suenan, por vez primera en estas fechas, los aplausos. Brotan músicas de sabor arcaizante en la aldea perdida, que parece haberse detenido en el pretérito...

Cuenca nos ofrece, con sus "Semanas de Música Religiosa", el ejemplo de un Festival distinto, que quizá no encuentre par en el mundo y que, por la ocasión, por el tipo de programas y por el am-



biente, justifica la adhesión de toda la crítica española y de enviados especiales que desde otros puntos—París, Roma, Ginebra, Lisboa...—son testigos y voceros entusiastas. Y quede un especialísimo recuerdo para Claude Rostand, el insigne colega francés, que en los últimos años de su vida supo rendir comentarios fervorosos y, como suyos, inteligentísimos de estos ciclos.

\* \* \*

De carácter muy distinto, con cadencia trianual—hasta ahora han sido tres las ediciones, abiertas en 1964—, el Festival de América y España; organización brillante del Instituto de Cultura Hispánica, con la colaboración de la División de Música de la Unión Panamericana, los Ministerios de Asuntos Exteriores, Información y Turismo y Educación y Ciencia, patrocinador éste de gran importancia en el ciclo último, a través de la Comisaría General de la Música, responde a lo que su título anuncia.

La idea no puede ser más bella: se trata de acercar a los músicos de países fraternos; traer a intérpretes de toda América, en una gran mayoría los de habla hispana, y reunirlos con los españoles de más fuste; hacer que viajen críticos para hermanarlos con los de nuestro país; facilitar, lo que es menos frecuente, el traslado de los compositores para idéntico tacto de codos. Madrid acoge así a un bloque nutrido e importante de músicos, afiliados a todos los credos, que pueden ser testigos de las acogidas que sus obras merecen y recibir los aplausos del público, al tiempo que establecen lazos con colegas, intercambian opiniones, buscan soluciones a problemas de nuestro tiempo y tratan de encontrar las causas de los mismos. A esos efectos, del nexo entre los artistas entre sí con los aficionados concurrentes, no hay festival de mayor eficacia. Por su especialísima condición, muchas, la mayoría de las obras, se ofrecen con carácter de estreno y constituyen a veces primeras audiciones mundiales, ya que incluso han sido escritas para la oportunidad. Otras lo son europeas y algunas, en fin, españolas. Como repertorio, excepcionalmente, algunos títulos de los grandes, ya consagrados. Nombres como los de Manuel de Falla, Manuel Ponce, Héctor Villalobos, Juan José Castro, pueden ostentar una a modo de presidencia por todos reconocida. El resto, la mayoría, es de autores vivos y, según ya se dijo, presentes: desde los de conceptos clásicos y edades ya avanzadas hasta los más inquietos en la creación muy de vanguardia. No sería posible para una organización profesinal presentar programas similares ni se recibirían con adhesión del gran público. Por ello el "Festival" tiene carácter complementario y beneficioso muy saludable, porque, gracias a él,

conocemos mucho de lo que permanecía oculto a nuestra visión, facilitada también por los “encuentros”, los seminarios y reuniones de trabajo, las ponencias, los cursos y conferencias que en las mañanas celebran los mismos interesados, con intercambio de opiniones para todos los gustos. Hay, así, un clima de camaradería muy digno de realce.

Los tres festivales celebrados se han abierto con disertaciones inaugurales con voluntad de homenaje en torno a Manuel de Falla, Enrique Granados y monseñor Higinio Anglés, en ocasión de efemérides de aquéllos o fallecimiento de éste. Se han redactado siempre boletines informativos, abundosos en comentarios y entrevistas. Los programas de mano han servido copiosa información asimismo sobre los artistas—compositores, intérpretes—y las obras seleccionadas. Imposible, claro, que el nivel de todas y todos fuera paralelo; pero a lo largo de estas series, amplias y apretadas en su curso, han podido gustarse frutos de calidad y aplaudirse interpretaciones muy solventes, por conjuntos y solistas ya nacionales, ya también viajeros desde tierras americanas, en un varillaje muy seductor y ambicioso.

Los conciertos y recitales han tenido muy distintos marcos: desde el básico del Real, en los dos últimos años—en el primero la sala no había sido recobrada—hasta el Monasterio de El Escorial, pasando por el teatro de la Zarzuela, el auditorio del Ministerio de Información y Turismo, el Conservatorio, el Ateneo, el Instituto Nacional de Industria, el propio Instituto de Cultura Hispánica, en las sesiones minoritarias, aptas para su encantadora sala...

Guillermo Espinosa, desde la parte americana; Marañón Moya, director del Instituto; Suárez de Puga, secretario; Orgaz e Iglesias, desde la española, por el Instituto, han sido los más directos realizadores del empeño, abundoso en comités y asesoramientos relevantes.

Insisto: el “Festival” que nos ocupa no tiene la cadencia de los otros comentados, pero en su triple despliegue celebrado hasta el momento encierra méritos—quizás el más acusado el de esas “Conversaciones de América y España”—que bien justifican el particular y detenido recuerdo.

A él podemos incorporar, con carácter de una sola demostración celebrada ya hace bastantes años, la “Biental de Música contemporánea”, en la que se ofrecieron programas, en la asesoría concedora y entusiasta de Luis de Pablo, con el atractivo de brindar muchos estrenos europeos de interés, así como alguno correspondiente a nuestros propios músicos.

Y también dentro de este cuadro caerían de lleno los “Festivales de la S.I.M.C.”. En dos muy distintas ocasiones, separadas entre sí

por varios lustros, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, organización de la UNESCO, trajo su Festival a España, con un brillante muestrario de novedades en autores e intérpretes. Para estos ciclos anuales, que tienen los más diversos escenarios en los más distantes países, la sección española, que preside Oscar Esplá, con Antonio Iglesias de secretario, selecciona las obras de autores nacionales que aspiran a la selección e inclusión en los ciclos.

\* \* \*

Si de estas realizaciones, de carácter excepcional por el tipo de programas y hasta el carácter de los públicos especializados a quienes se dirigen, pasamos a las de talante más dentro de la normalidad, se impone el recuerdo, con voluntad de cálido aplauso, para el "Festival de La Coruña", en la ronda de los de Información y Turismo, pero con un relieve especialísimo. Desde hace años ha incorporado a sus programas el ciclo lírico de los "Amigos de la Opera", del que se habló en otro lugar. El cuadro general es muy ecléctico y admite representaciones teatrales, en especial de zarzuela, hermana menor de la ópera y, como ella, con gran predicamento en el público de la capital gallega; recitales, conciertos de cámara y sinfónicos, programas de *ballet*, clásico y español...

En realidad, el ciclo no se distingue en ello de otros muchos que animan el paisaje nacional, sino por dos circunstancias: la generosidad patrocinadora del Ayuntamiento y la feliz incorporación de algunas veladas en marcos sí excepcionales.

Desde el primer punto, hubo algún año en que el Municipio coruñés dictó una medida sin precedentes que le enaltece: comprar todo el Festival. En otras palabras, hacerse cargo de todo el coste del mismo, para que después se vendiesen las entradas y el importe pudiese dedicarse a fines benéficos en la ciudad, con lo que el patrocinio público quedaba perfectamente justificado y se cumplían dos objetivos.

El otro aspecto nació por felicísima idea del comisario del Festival, Luis Iglesias de Souza, verdadero impulsor y alma del mismo: aprovechar los hermosísimos escenarios naturales de La Coruña y darles así una proyección nueva conveniente, cuando el atractivo de las playas y el bullicioso veraneo general parecen olvidar a veces tan bella existencia. Como título general se adoptó el de "Noches en la ciudad vieja". Se emplearon varios templos de aquella parte, convertidos por unas horas en cajas de resonancia para las mejores músicas, en cabeza la iglesia de Santiago, ideal por proporciones y

acústica; un jardín romántico, el de San Carlos, frente a la bahía, en la que está enclavado el precioso castillo de San Antón, ideal—cuando la meteorología lo permite—por su independencia, su recogimiento, el atractivo del recinto mismo, con paredes nobilísimas; y el deslumbramiento del mar vecino y de la bahía iluminada, sugerente y múltiple de irisaciones. Quizás, con todo, el lugar más feliz, el más armonioso y adecuado, sea el de la plazuela de las Bárbaras, recoleto, muy de un ayer envidiable por su quietud. Preside la fachada de un convento de clausura, y un esbelto crucero, entre árboles frondosos, constituye su gala. Bien puede asegurarse que allí, en ese clima sugerente, las músicas pretéritas, desgranadas por voces o instrumentos adecuados, encuentran su perfil más hondo y auténtico.

La Coruña, con ello, cuida el detallismo de un Festival aristocratizado así, lo mismo que alcanza toda su medida popular cuando lleva a multitudes congregadas en el Pabellón de los Deportes óperas de gran público, al estilo de una brillante *Aida*, en el centenario de su estreno. Todo, sin duda, necesario; pero el recuerdo y el aplauso especialísimos se orientan a esa “ciudad vieja” ganada para la música en unas noches auténtica gala del veraneo galaico.

Puede ser que para este recuerdo no haya una vecindad más lógica, a pesar de la distancia geográfica, que la de esos ciclos de “Serenatas en el Barrio Gótico” apuntadas en el haber tan brillante de las Juventudes Musicales barcelonesas, que han sabido elegir los fondos justos para unos programas seleccionados también con tacto y rigen asimismo, con el marco de su preciosa iglesia, los Festivales veraniegos de Cadaqués.

Entiendo que podría muy bien ligarse a estas citas la que se debe a un festival “sui generis”, que tuvo años brillantes hasta que murió, cuando los cambios municipales de la ciudad coincidieron con la pérdida, como alcalde y gran impulsor de la idea, de José Filgueira Valverde. Me refiero al Festival de la Canción Gallega, en el que se estrenaron cerca de un centenar de páginas de concierto, la mayoría escritas para esta finalidad y siempre sobre versos “enxebres”. Sesiones en las que estas músicas se veían rodeadas por las vocales más representativas de todos los tiempos y las procedencias todas y que se celebraban justo en los días inmediatos a la celebración de la fiesta de “San Benitiño”, con una romería gastronómico-musical en las rientes márgenes del río Lérez, limpias de motorizaciones, de altavoces y orquestinas, de micrófonos y conjuntos: con sólo el triunfo de canciones regionales, acompañadas por la gaita, el bombo, el tamboril. Una romería como las de antaño, con la particularidad espe-

cialísima de que, desde las barcas enguarnaldadas que discurrían por los “paseos” del río, se intercambiaban melodías con esa musicalidad innata del pueblo galaico.

\* \* \*

El pueblo galaico... También corresponde a Galicia el festival más multitudinario, digno de codearse, por lo que a la concentración popular de oyentes se refiere, con los americanos, en cabeza el de Robin Hood Dell, de la Sinfónica de Filadelfia. En el vigués Parque de Castrelos, en las noches del estío, en ese parque regalado a la ciudad de Vigo, que es museo y presta su paisaje tan sugerente a la expansión y el descanso generales, el Ayuntamiento, siempre en relación con los rectores de estos planes desde el Ministerio de Información y Turismo, brinda programas de alta calidad. Puede ser que, para los puramente musicales de tipo sinfónico, la acústica no sea la más conveniente, dado lo abierto e inmenso del espacio. Sí, en cambio, para el *ballet*, la representación lírica, de zarzuelas y sainetes. Castrelos es el auténtico parque natural. Frente a su amplio escenario, aparte los miles de sillas que se instalan en primer término, la naturaleza misma ha trazado unas gradas a las que prestan separación—a modo de pasillos también espontáneos—los corpulentos árboles. Diez, quince mil personas acuden a ver las representaciones. Son las de *ballet*, quizás, las más beneficiadas por el ambiente. El tipo de espectadores pertenece a todas las clases sociales, desde las más calificadas hasta las más humildes. No es raro ver al labriego, al pescador, que horas más tarde, en la amanecida, deben salir al campo, a la mar, robándole horas al sueño para disfrutar de esas veladas que se brindan para ellos en régimen de gratuidad. Y es lo mejor no el aplauso, de tipo normal, sino el silencio, el respeto, el orden, la puntualidad, la atención admirables, por completo ejemplares.

Antítesis de ese ambiente, el de S'Agaró, verdadero oasis de la Costa Brava, remanso para el bullicio, la anarquía de razas y lenguas, el turismo trepidante de las playas y los “clubs nocturnos”. El celo admirable, el gusto proverbial de José Ensesa, que ha hecho un paraíso de este rincón, ha llevado a la vecindad de su Hostal de la Gavina, en sus propios, cuidadísimos jardines de la Senya Blanca, unas sesiones musicales—dos, tres por estío—de altísima calidad. El ambiente es de gran gala, respetada por el público, diríamos que impuesta por el marco mismo. Una logia de clásicos perfiles deja paso a través de sus arcos a la visión del Mediterráneo vecino. El público se instala frente a ella en gradas naturales del propio jardín, a modo de anfiteatro ideal, cuyos distintos planos se ven separados

por macizos de flores. Todo es recogido, selecto, minoritario, gratísimo, ideal para el despliegue de músicas clásicas, recitales, sonatas, sesiones de cámara, instrumentales o vocales. Oír en S'Agaró las páginas incommovibles, de belleza que no sabe de cambios o evoluciones, de un Corelli, un Vivaldi, o las confidencias románticas de un Schubert o un Schumann, es lograr el equilibrio ideal entre el placer auditivo y el visual.

Diríamos que Castrelos-S'Agaró constituyen los polos de un paisaje múltiple, por igual digno de atención: tanto cuando se dirige a la multitud como cuando busca la *élite*. Porque lo que importa es la adecuación. Y ésta existe, sin duda, en ambos casos.

En el primero, para demostrar, una vez más, hasta qué punto puede ser fructífera una siembra y conveniente el desarrollo y expansión de la música en el acercamiento a sectores que habitualmente no la disfrutaban. En el segundo, porque un refinamiento pide el otro, y recorrer en las mañanas los paseos—el de ronda que siluetea toda la costa admirable; los que separan las villas y chalets—, gustar el equilibrio de las edificaciones, con la presencia permanente del agua y la flor, del jardín y la terraza en armonioso maridaje, es sembrar en nuestro espíritu para el regalo musical nocturno.

\* \* \*

De los festivales, a otro tipo de festival: las "Decenas". Fueron idea de la Comisaría General de la Música, en su nueva etapa. Cuatro en Toledo y tres en Sevilla dejan constancia de la eficacia del plan previsto.

En el fondo no se diferencian sustancialmente de aquellas otras pruebas sino en el hecho de que en éstas hay una siembra pedagógica muy considerable, unida a la celebración de los conciertos y recitales. Se han organizado y desarrollado seminarios, algunos dedicados a la enseñanza musical en las respectivas parcelas básica, escolar, media, de los Conservatorios, con ponencias, trabajos y análisis, coloquios y cambios de impresiones que después se recogen para su constancia y su elevación a la superioridad. Participaron profesores y especialistas de cada tema. No faltaron, asimismo, algunas conferencias de relieve. Y a la categoría de los programas, algunos de auténtica talla, se unió en la mayoría de los casos el gran acierto de los marcos para ellos elegidos.

Toledo no contaba en su historial con celebraciones musicales de rango. Desde el primer año pudo advertirse que la prueba se imponía con fuerza especialísima, tanto por la asistencia de los propios habitantes de la ciudad como por el traslado, en caravanas intermi-

nables, de madrileños filarmónicos, forjadores así de un turismo nuevo.

Lo merecían, aparte los conciertos en sí, los ambientes y cuadros seleccionados. El más monumental, claro es, el de la catedral prodigiosa, capaz de que disimulemos la acústica no perfecta, en lógico sacrificio al resto: la grandeza y hermosura del templo, que en jornadas como aquella en la que, por la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra dirigidos por Frühbeck, se interpretó *La Pasión según San Mateo*, se hizo insuficiente para albergar a los millares y millares de peregrinos. Después, el Museo de Santa Cruz, el más permanente y adecuado de los fondos; éste, sí, con buena acústica y justo de proporciones para la exposición conjunta de maravillas plásticas y sonoras.

Y la iglesia de San Román, recoleta; la Sinagoga del Tránsito, sugerente y distinta; el patio del Palacio de Fuensalida, fondo abierto de singular equilibrio...

Por estas ediciones, sobre todo quizás en las primeras, han desfilado conjuntos e intérpretes de talla indiscutible, capaces de afirmar desde el principio lo excelente de la idea, en la que tuvo parte decisiva Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, que, sevillano de pro, no podía desatender a esta ciudad, a la que brindó la segunda "Decena", un año más tarde que el de arranque de la toledana. Sevilla sí tenía tradiciones musicales, diríamos que un poco dispersas, pero evidentes. La ciudad que un día conoció a un Manuel de Falla, impulsor de su Orquesta Bética, tuvo en algunos años brillantísimos Festivales, perdidos por la falta de continuidad. Ciclos en los que, claro es, se empleaban armas paralelas a las que ahora utiliza la "Decena": el juego de la música y los ambientes. En aquellos Festivales se dieron sesiones de tantísimo interés como las de la Orquesta Nacional—de una queda el exclusivo documento recogido por NO-DO en el que puede contemplarse al maestro Ataúlfo Argenta en actuación memorable—y sobre todo la representación de *El barbero de Sevilla*... en el corazón de Sevilla, en uno de los patios más seductores del Alcázar. Este, la catedral, algún museo, el teatro Lope de Vega, en el parque de María Luisa, fueron antes, como ahora, fondos predilectos.

Hay, no obstante, una gran diferencia positiva. Porque en los últimos años, los de las "Decenas", se cuenta con un público fervoroso y multitudinario, inexistente antes. Logro en gran parte debido al esfuerzo entusiasta de las Juventudes Musicales, y la siembra que desde la Filarmónica prodiga su director, Luis Izquierdo, y desde el Conservatorio alimenta quien lo es del centro, Manuel Castillo.

Del mismo espíritu que las "Decenas" son las "Semanas", también organizadas por la Comisaría General de la Música. Son dos las permanentes y alguna más la de carácter volante. Aquéllas, de música polifónica en Avila y de música de cámara en Segovia. En ambos casos, las bien conocidas y admirables ciudades sirven caja excepcional de resonancia.

No puede ser más indicada la de Avila, patria de Tomás Luis de Victoria, sede entrañable de Santa Teresa, para unos ciclos en los que juegan como base las voces en sus múltiples tejidos polifónicos y son muchas las prestaciones de carácter religioso. Una sucesión de templos, cada uno más bello que el otro, permiten contar con los fondos ideales. Como a Toledo, acude el público madrileño y se hermana con el de la ciudad, caso repetido asimismo en Segovia, donde la música de cámara, en el amplísimo campo que el enunciado permite, desde las sonatas a los conjuntos orquestales de formación clásica, se puede oír en marcos indicadísimos y en ambiente muy propicio. Anótese, en fin, que la Comisaría ha realizado encargos y que en los programas se han ofrecido estrenos absolutos, amén de títulos poco frecuentes y algunos capitales en nuestro arte. Recordemos también el feliz patrocinio de la Semana del Corpus lucense, que lleva grandes conciertos a la capital gallega, y el nacimiento, ya el libro en la imprenta, de dos nuevas, prometedoras "Semanas": la de "Música en la Navidad", de Murcia, y de "Música mediterránea", en Alicante.

Son dos, hasta el momento, las ediciones de las "Semanas de música española" que se han celebrado, en un deseo de variar las ciudades en cada sucesiva prueba, en Salamanca y Zaragoza, ambas de gran solera universitaria, y son ecos de la capital misma de cómo se reciben, con qué júbilo, estos recuerdos de un poder que tiende, sí, a descentralizar venturosamente sus patrocinios. Es Santiago de Compostela sede prevista para la tercera.

También dos "Semanas de Nueva Música"—la una en Madrid, distribuida entre Madrid y Barcelona la segunda—han querido rendir este servicio a las producciones contemporáneas, presentadas muchas veces por conjuntos jóvenes y con los autores presentes, en clima de interés vecino al ya comentado en el caso de los Festivales de América y España. En el momento en que se corrigen las pruebas de este libro se celebra la "III Semana", en Barcelona, con encargo por la Comisaría de la Música de doce obras a otros tantos autores, para estreno en el órgano del "Palau", restaurado.

Como la "Semana de Música Hispano-portuguesa", de celebración



en Madrid y Lisboa y organización conjunta por las dos capitales, que se tiende a instituir cada dos años.

Cabría, claro, extender la onda y relacionar multitud de festivales que no han tenido cita expresa. Los hay, como los del "cante" en Jerez, como el de las "minas" de Almadén, como el de las "habaneras" en Torrevieja, como el de Bandas en Valencia o el Certamen de la Canción Vasca en Tolosa, con fisonomía propia. Los hay, muchos, con signo de normalidad, dentro de lo que consideramos propio de esta celebraciones. Con lo dicho hasta el momento quedó, en cualquier caso, resaltado el valor de estos empeños, que vienen a ser el más grato complemento de aquellos permanentes en los que se asienta la vida musical del país.

## EL MAÑANA

Un largo recorrido llega a su fin. A través del mismo se ha propuesto la información, el comentario, la noticia, la glosa breve en torno a muy distintos campos musicales: el de la creación, la reproducción y la organización. Compositores, intérpretes, vehículos de todo tipo en el servicio y la difusión de unos y otros, desfilaron por estas páginas.

España, con una pléyade importante de artistas en el pasado, puede también mostrarlos de calidad en el momento actual. Cabe hablar de una escuela presente en la composición, forjada por las más variadas aportaciones, que cuenta en el mundo. Y de un cuadro interpretativo brillante, continuación de los que antaño le dieron predicamento y en algunos casos muy superior a los mismos. Y una serie de Festivales con lugar en relaciones selectivas rigurosas. Y organismos, medios que, aun lejos del ideal, antes ni podían soñarse.

¿Cómo será el futuro? ¿Cuál será el de la música española? El ideal podría basarse en que, fueren cuales fueren los caminos seguidos, no se pierda en los conceptos creadores, incluso en las fórmulas interpretativas, un sello, un signo, un algo indescriptible—indefinible—que haga pensar sin dudas en que el artista que lo realiza no puede ser más que español. Que, en otras palabras, la condición no venga determinada por el apellido ni por el nacimiento, sino por el contenido mismo de las aportaciones diversas.

Muchos de los grandes intérpretes del ayer, algunos con largos años de servicio, continúan todavía en activo, hasta con brillantez en bastantes casos. Hay multitud de jóvenes con calidad y merecimientos. ¿A quién, a quiénes aguarda la gloria? Es indudable que, si este libro se escribiese dentro de unos años, las relaciones habrían de ampliarse, de una parte, y en ellas ocuparían lugar especialísimo artistas que hoy figuran señalados como simples promesas o valores considerables.

Por lo que atañe a los organismos, a las organizaciones, sería deseable un mayor orden, un cálculo mayor, una extensión más generosa y equitativa por todo el mapa nacional, porque es un hecho indudable que núcleos de vida brillantísima tienen la contrapartida de otros en los que resulta inexistente casi la artística.

¿Problemas? ¿Cuestiones que habrían de abordarse? No faltan, claro, y en el fondo han quedado apuntados ya en este libro.

Puede ser uno de interés grande la creación, establecimiento y defensa de orquestas regionales, que atiendan sectores más amplios que los de la propia ciudad y que, al servir a varias, se beneficien de medios materiales hoy del todo imposibles para ellas, que arrastran existencias difíciles y demasiado condicionadas. Las orquestas, en rotación constante por sus zonas, serían cantera de las prime-rísimas de España, forja de buenos instrumentistas y estímulo para el incremento de matrículas en los Conservatorios, ante la garantía de salidas dignas.

Sería recomendable la concesión de subvenciones y apoyos cada vez mayores brindados a las entidades que justifiquen merecerlos, con independencia para que sigan el propio camino, siempre que sea digno, sin proponerse una absorción que acaba por anular inquietudes y esfuerzos de los beneficiarios. Que el Estado fuese padrino generoso de lo merecedor de impulso, y sólo forjador propio de empeños cuando algo falta de manera palpable y no se ve otra forma de realización.

Que se abordase de una vez la edición oficial de partituras, verdadero estímulo para el compositor y garantía de que su obra no se mustiará en la estantería por limitaciones de material único y falta, la mayoría de las veces, de conocimiento. ¿Qué apoyo no sería editar y difundir, con patrocinio generoso, lo editado, para que los materiales puedan llegar a los intérpretes y organizaciones adecuadas?

Eso, cada vez mayor número de puertas abiertas y una mayor exigencia para que las siembras no se lancen sin un rigor selectivo y los apoyos no se malogren por frívolas e irresponsables actitudes.

Ello, y cubrir las penosas lagunas, que no faltan. En cabeza, la tan triste de ese Teatro Nacional de la Opera que la capitalidad del Estado exige y el entusiasmo lírico sostenido por tantos, contra viento y marea, merece. Un Teatro público, amplio, funcional, abierto a los grandes artistas del mundo y a los valores de casa; con repertorio básico, pero también atento al acontecer del momento y en especial a los músicos de España, que en los lejanos períodos en que existía el Real como escenario lírico lo veían cerrado casi de manera permanente a sus óperas.

Con todo, habría fundados motivos para el optimismo. En realidad, aun sin lanzar las campanas al vuelo, el crítico, un poco notario de ya muchos años de realizaciones musicales, puede afirmar que el avance con respecto al pasado es pasmoso y que ante él no parece ilusorio esperar esa deseable continuidad en el progreso que, de todas formas, ha de partir de la incorporación cada vez más intensa de la música al cuadro de las enseñanzas culturales básicas. Porque sólo

entonces, con tal siembra, será el español un pueblo que, aparte su innato instinto, pueda considerarse, también por formación, digno de figurar entre los musicales del orbe.

Este libro—escrito por el decidido impulso de alguien tan ligado al acontecer de la vida musical como CRUZ MARTÍNEZ ESTERUELAS—, más que el reflejo de opiniones personales, que no faltaron, ha querido ser base informativa sobre un largo plazo, todo lo que va de siglo, en la historia de la música española.

A ella rindió todas sus fuerzas, su amor y devoción permanentes un crítico musical para el que constituye razón de vida y máximo estímulo. Que deja abierto el curso del libro, con esperanza de progresos, para futuras informaciones, por los que brinda muy sincera e ilusionadamente.

# INDICE ONOMASTICO

Las cifras en cursiva remiten a las páginas en que cada nombre es tratado con especial atención.

- Abad 330.  
Aballi 441.  
Abarca 330.  
Abati 19.  
Abril 330.  
Abreuñedo 304.  
Acevedo 276.  
Achúcarro 294 305 381.  
Adalid 443.  
Adorno 217 221.  
Aguadé, An. 286.  
Aguadé, As. 286.  
Aguilar, C. 291.  
Aguilar, J. M. 325.  
Aguilar Gómez 443.  
Aguirre Sarobe, C. 325.  
Aguirre Sarobe, F. 464.  
Aizpuru 330.  
Alaña 143 347.  
Alavedra, J. 121 442.  
Alavedra, M. 329.  
Albareda 240 279.  
Albéniz, I. 3 7 21 24 28-33 34 35 39  
40 79 96 118 120 126 127 132 193  
263 296 297 298 301 302 307 348 355  
357 436 437 440 441.  
Albéniz, M. 37.  
Alberti 47 59 60 70 159 206 207 231.  
Albistur 220.  
Alcalá 328.  
Alcántara 275.  
Alcaraz 240.  
Alcoba 313.  
Aldamiz 411.  
Aldave 220.  
Aleixandre 221.  
Alfaro 355.  
Alfonso, A. 263 275.  
Alfonso, J. 76 219 226 300 303 305 443.  
Alfonso X el Sabio 66 282 467.  
Alfonso XII, S. M. 29.  
Algárate 304.  
Alió 118.  
Alís 229-230.  
Almandoz 77 193 307 371.  
Almodóvar 326.  
Alonso, F. 17.  
Alonso, J. F. 305.  
Alonso, M. 294 317.  
Alonso, Man. 57.  
Alonso, Mi. 222-223 429.  
Alonso, O. 263.  
Alonso, Jr., O. 252 272-273 283 427 467.  
Alonso Cordalás 249.  
Alonso Parada 303.  
Alós 311.  
Alpiste 293 311.  
Altisent 126.  
Altube 325.  
Alvarez, C. 330.  
Alvarez, L. M. 313.  
Alvarez, T. 332.  
Alvarez Blázquez 47.  
Alvarez Buylla, A. 389.  
Alvarez Buylla, M. 348 413.  
Alvarez Buylla, P. 416.  
Alvarez Cantos 276.  
Alvarez Quintero, J. 19 39.  
Alvarez Quintero, S. 19 39.  
Alvarez Sotomayor 330.  
Alvira, A. 311.  
Alvira, M. C. 318.  
Amaya 285.  
Ameigide 173.  
Amy 357.  
Andrade de Silva 298 300 443.  
Andrés 58.  
Andújar 231 330.  
Anglés 21 98 148 428 429 443 470.  
Angulo 230-231.  
Annovazzi 255 427.  
Antón, L. 291 309 310.  
Antón, R. 310.  
"Antonio" 286.  
Aparici 328.  
Ara 303 312.  
Aragall 324 331 396 407.  
Aragón 296 391.  
Arámbarri 56 171 254 262 269-270 280.  
Aramendía 156.

- Arando 154.  
 Arbós 27 46 57 71 132 152 168 170  
     249 250 251 263-264 265 266 270 285  
     302 307 344 419 441.  
 Ardanús 74.  
 Ardévol 124 275.  
 Arenas 327.  
 Arévalo 159.  
 Argenta 3 172 173 248 255 256 257 258  
     260 266 267-269 271 272 278 282 298  
     349 355 427 437 440 442 457 458 459  
     460 465 475.  
 Argüello 350.  
 Arias, Ang. 237.  
 Arias, Ant. 292 313.  
 Arias, Anto. 296.  
 Arisqueta 143 347.  
 Aristófanos 200.  
 Arizcuren 314.  
 Armengol 317.  
 Arnal 319.  
 Arnau 389.  
 Arnedillo 327.  
 Anniches 19 94.  
 Aroca 77 219 290 291 299 305.  
 Arozamena 440.  
 Arregui, Fa. 325.  
 Arregui, Fe. 330.  
 Arregui, J. 166.  
 Arriaga, E. 347.  
 Arriaga, J. C. 139 220 276 349 442.  
 Arrieta 13.  
 Arriola 298.  
 Arroitia 146.  
 Arroyo 305.  
 Arteaga 226 429.  
 Ascott 72.  
 Asencio 137 429.  
 Asins Arbó 132.  
 Astarloa 326.  
 Aubry 27.  
 Audeod 286.  
 Aunós 56 226.  
 Ausensi 332.  
 Ayestarán 278.  
 Ayo 294 312.  
 Azcón 330.  
 Azkue 166.  
**B**  
 Bacarisse 69 156 158.  
 Bach 11 41 52 55 112 117 125 136 138  
     144 154 156 215 305 314 325 351 386  
     398.  
 Bacierno 305.  
 Backhaus 435.  
 Badía 327 370.  
 Bading 357.  
 Baena 292 315.  
 Báguena 138.  
 Balada 233-234.  
 Balaguer 319.  
 Balart 116.  
 Balcells 318.  
 Baldar 154.  
 Baldomir 165.  
 Baliño 330.  
 Ballesteros 310.  
 Balparda 330.  
 Balsa 58 298.  
 Balzer 132.  
 Barbany 328.  
 Barberá, L. 128.  
 Barberá, M. 319.  
 Barbieri 13 91 97 157 440.  
 Barce 185 197-199 224 242 382 389 438  
 Barclay 328.  
 Bardagi 331.  
 Baroja 94.  
 Barrasa 282.  
 Barranco 350.  
 Barrenechea 330.  
 Barrientos, M. 321.  
 Barrientos, M. E. 304.  
 Barrios 66.  
 Barrosa 327.  
 Bartok 55 57 81 104 133 181 186 188  
     203 204 215 357.  
 Bartolucci 222.  
 Bartomeu 115.  
 Bastianini 412.  
 Baudelaire 221.  
 Baudot 169.  
 Bautista 70 156 158.  
 Baviera y Borbón, S. A. R. don J. E.  
     291 357.  
 Bayo 238.  
 Bayona 303.  
 Bécquer 33 61 66 102 357 428.  
 Becker 237 243.  
 Beethoven 11 45 55 93 117 269 280 284  
     293 301 302 357 366 374 386 394 407  
     428 437 454 459 462.  
 Bellés, M. 240.  
 Bellés, R. 381.  
 Bellini 215 324.  
 Bello Portu 262 275.  
 Benavente 94.  
 Benda 262.  
 Benedito 135 255 282.  
 Benguerel 202-205 429 438.  
 Berg 159 357 407.  
 Berganza 306 323 327 437.  
 Berio 357.  
 Bermúdez 296 332 391.  
 Bernaola 57 199-202 242 369 429 438.  
 Bernstein 431.  
 Bertelin 84.  
 Bertomeu 230.  
 Bertrán 393.

- Beúnza 189.  
 Bilbao, J. 443.  
 Bilbao, P. 304.  
 Bilbao Arístegui 143 154 155.  
 Blancafort, A. 185 228-229 276 283 375  
 382 427 467.  
 Blancafort, A. M. 304.  
 Blancafort, M. 102 110 127-128 432.  
 Blancas 332.  
 Blanco 74 199 230.  
 Blanco Porto 230 282.  
 Blanquer 231.  
 Blay Net 298.  
 Bloch 71.  
 Boadella 314.  
 Bocquet 283 311 397.  
 Bodmer 275.  
 Bofill Levy 241.  
 Bogani 304.  
 Böhm 421 431 462.  
 Bolarque 155 355.  
 Bolet 262.  
 Bonell 254 261.  
 Bonet 209-211.  
 Borg 278.  
 Borguñó 67.  
 Bori 321.  
 Borja 330.  
 Borrás, R. 371.  
 Borrás, T. 43 441.  
 Borrás de Palau 117.  
 Borrell 442.  
 Bosch 442.  
 Boskowsky 421.  
 Bottino 284.  
 Boulanger 77 193 210 219 223 228.  
 Boulez 60 179 181 204 213 217 238 242  
 357.  
 Brage 300.  
 Brahms 11 108 153 257 266 267 355.  
 Brailowsky 352.  
 Bravo, C. 101.  
 Bravo, S. 311.  
 Bretón 13 15 39 62 68 73 263.  
 Broca 22.  
 Brossa 99 308 370.  
 Bruno 304 312.  
 Brwon 181.  
 Buenagu 235.  
 Bueno 159.  
 Bullich 315.  
 Bülow 29.  
 Burguera 294 317.  
 Busca de Sagastizábal 307.  
 Bustamante 328.  
 Bustos 317.  
 Buxaderas 58.  
 Buxó 123 129 172.  
 Buylla 348.  
 Caballé 306 323 326 327 393 407 412  
 437 454 460.  
 Caballero 159 160.  
 Cabanillas 105 107.  
 Cabero 284.  
 Cabezón 13 20 305 307 357 366.  
 Cabrera, L. 330.  
 Cabrera, T. 296 391.  
 Cabrero 317.  
 Cage 181 197 223 224.  
 Calderón 59 108.  
 Caldura 52.  
 Cales, F. 225-226 227 238 239 242 368  
 392.  
 Calés, P. 55 73 75 139 199 226 275.  
 Calparsoro 350.  
 Calvo 330.  
 Calvo Manzano 318.  
 Calvo de Rojas 325.  
 Calvo Sotelo 208 426.  
 Callao, C. 326.  
 Callao, F. 330.  
 Callas 412.  
 Cambreleng 346 415.  
 Campa 306.  
 Campo, A. 389.  
 Campo, C. 41-46 55 58 62 65 69 72 74  
 75 76 77 78 84 124 126 136 156 158  
 173 188 193 226 230 251 255 275 313  
 427 441.  
 Campo, E. 327 330.  
 Campó 332.  
 Camps 311.  
 Camus 99.  
 Canale 311.  
 Canals 123.  
 Canals, M. R. 303 397.  
 Carnaval 294.  
 Canela 293.  
 Cano, A. 304.  
 Cano, F. 239 429.  
 Cano, P. 307.  
 Capdevila, A. 276.  
 Capdevila, M. 442.  
 Capdevila, Jr., M. 376 378 461 462.  
 Cappuccilli 412.  
 Capsir 326 327.  
 Carbonell, F. 359.  
 Carbonell, M. 209.  
 Cardona 62.  
 Carner 98 107 109 126.  
 Caro 304.  
 Carpio 402.  
 Carra 185 231 302 306 382 392.  
 Carreras 331 332 406 407.  
 Carreres 294 316.  
 Carrillo 304.  
 Carrión 284.  
 Carroll 217.

- Caruso 435.  
 Casal Chapí 72 306.  
 Casali 461.  
 Casals, E. 275 308.  
 Casals, J. 307.  
 Casals, P. 121 260 265-266 313-314 348  
 352 395 435 442 451.  
 Casanovas 203 221-222 382.  
 Casao 330.  
 Casas, A. 57 207.  
 Casas, E. 329.  
 Casenave 325.  
 Casadesus 453.  
 Cases 298.  
 Cassadó 128 294 314 370 453 457.  
 Castelo 330 397.  
 Castellanos 330.  
 Castillo 182 193-195 229 371 467 475.  
 Castresana 163.  
 Castrillo 293.  
 Castrillón 330.  
 Castro, C. 303.  
 Castro, Cr. 24.  
 Castro, I. 64.  
 Castro, J. 445.  
 Castro, R. 90 160 207 227.  
 Castromil 305.  
 Catania 332.  
 Cava 329.  
 Cela 233.  
 Celibidache 199 272 457.  
 Cendoya 140.  
 Cercós 195-196 382.  
 Cerdá 38 221.  
 Cervantes 70 78 200.  
 Cervelló 236.  
 Cervera, Ma. 314 370.  
 Cervera, Mo. 311.  
 Cervera, S. 311.  
 Cid, M. 331.  
 Cid, M.<sup>a</sup> 326.  
 Cifré 283.  
 Civil 325.  
 Claret 293.  
 Clavé 93 442.  
 Cocteau 170.  
 Coll 305.  
 Colmenero 317.  
 Colomer 304.  
 Colón 306.  
 Comellas, G. 293 311 312.  
 Comellas, J. 131 382.  
 Compans 317.  
 Copland 233.  
 Corbella 332.  
 Cordero Castaños 280.  
 Córdova 286.  
 Corell 275.  
 Corelli, A. 156 312 474.  
 Corelli, F. 412.  
 Coria 237-238 385.  
 Corma, C. 298.  
 Corma, G. 303.  
 Coronel 317.  
 Corostola, F. 306.  
 Corostola, P. 164 294 306 315.  
 Corral 316.  
 Correa 315.  
 Cortada 307.  
 Cortázar 143 171 243 347.  
 Cortis 325.  
 Costa 76 293 308.  
 Coto 349.  
 Cortot 76 125 138 348.  
 Corvino, A. 290 308 310.  
 Corvino, J. 310.  
 Couperin 357.  
 Courvoisier 97.  
 Crickboom 347.  
 Cruz 313.  
 Cruz Castro 239-240 384.  
 Cubiles 77 173 225 231 234 299 338 428  
 437.  
 Cuesta 317.  
 Cumellas Ribó 121.  
 Currás 306.  
**Chamorro** 329 431.  
 Chao 327.  
 Chapí 13 14 15 39 97 136 397 440.  
 Chávez 173.  
 Chenoll 317.  
 Chicano 57 317.  
 Chico 332.  
 Chicote 24.  
 Chopin 81 82 104 136 297 299 386.  
 Chueca 13 16 39 91 97.  
**Dahmen** 327.  
 Dalla Piccola 243 357.  
 Debussy 12 27 32 55 89 102 103 104  
 108 117 137 149 156 161 214 229 250  
 264 267 355 357 386 407 456.  
 Dejnill 235.  
 Delás 275.  
 Deleito 443.  
 Delgado Burriarán 60.  
 Denisov 357.  
 Deus 295 332 402 431.  
 Díaz 309.  
 Diego 22 59 75 159 172 186 426 442  
 443.  
 Díez Martín 291 292 293 303.  
 Domingo, P. 324 326.  
 Domingo, Jr., P. 324 331.  
 Domínguez, A. 318.  
 Domínguez, C. 329.  
 Donatoni 240.  
 Donizetti 324.



- Donostia 132 147-150 441.  
 Dorado 234.  
 Dotras Vila 17.  
 Dowland 216.  
 Drewsen 353.  
 Dukas 27 29 73 89 125 163 170 171.  
 Dúo Vital 170.
- E**  
 Echave 146.  
 Echegaray 19.  
 Echevarría, P. 443.  
 Echevarría, V. 54-57 226 254 356.  
 Echeveste 307.  
 Echezarra 147.  
 Elizalde 51 158.  
 Ember, F. 185 290.  
 Ember, Jr., F. 382.  
 Embil 324 326.  
 Encina 13 296 391.  
 Encinar 385.  
 Enguñados 317.  
 Enríquez 82.  
 Ensesa 470.  
 Errandonea 307.  
 Escobar 402.  
 Escudero, F. 162-165 221 467.  
 Escudero, V. 285 286 443.  
 Eslava 165 415.  
 Esnaola 277.  
 Espinalt 328.  
 Espinós, J. 360 389.  
 Espinós, V. 145 263 360 441.  
 Espinosa, G. 467.  
 Espinosa, P. 305.  
 Espinosa, V. 315.  
 Esplá 69 71 79-83 112 136 138 146 311  
 329 360 370 372 385 432 443 467 471.  
 Esprú 116 133.  
 Estela 276.  
 Estevarena 276.  
 Esteve 327 331.  
 Estévez 241.  
 Estremera 330.  
 Evangelisti 238 357.  
 Eximeno 439.
- F**  
 Fábregas 330.  
 Falcón 340.  
 Falgarona 305.  
 Falla, M. 3 7 21-28 36 39 40 46 51  
 52 53 67 72 73 80 81 86 96 109 110  
 113 123 133 136 137 145 146 161 163  
 177 181 186 188 193 235 243 267 276  
 297 299 312 326 348 351 355 357 371  
 382 397 428 430 431 436 441 442 443  
 457 467 469 470 475.  
 Falla, M.<sup>a</sup> C. 23.  
 Farrés 332.  
 Fauré 108 117 118 355 443.  
 Fernández, Je. 310.  
 Fernández, Jo. 292 310.  
 Fernández, R. 295 327 330.  
 Fernández Alberdi 69 173 298.  
 Fernández Blanco 75.  
 Fernández Bordas 55 307.  
 Fernández Caballero 13 14 283.  
 Fernández de la Mora 303.  
 Fernández Oxea 85.  
 Fernández Shaw, C. 19 24 94.  
 Fernández Shaw, G. 19 56 95 96 146.  
 Fernández Shaw, R. 56.  
 Fernández Villaverde 359.  
 Ferragut 421.  
 Ferrara 235.  
 Ferrarino 361 362.  
 Ferrás 392.  
 Ferreiro 137.  
 Ferrer, C. 315.  
 Ferrer, Jr., F. 423 465.  
 Ferrer, J. 331.  
 Ferrer, R. 130 211 260 261 311 432.  
 Ferriz 275.  
 Filgueira 442 472.  
 Filippeschi 412.  
 Fius 330.  
 Flachot 397.  
 Flecha 391.  
 Fleta, M. 320 321 326 435.  
 Fleta, M.<sup>a</sup> 330.  
 Flem 163 170.  
 "Florestán" 389.  
 Foix 98.  
 Fontdevila 330.  
 Fonteyn 454 457.  
 Foriscot 317.  
 Fornells 124.  
 Forns 443.  
 Foronda 296.  
 Fortea 319.  
 Foster 164.  
 Fraga Iribarne 445.  
 Francés 45 73 249 290 308 313.  
 Francesc 293 311.  
 Francescatti 453.  
 Franco, E. 49 52 54 60 61 78 185 217  
 389 427 430 432 441.  
 Franco, J. M. 168 197 251 254 258 263  
 275 441.  
 Franco Gil 256 274 295 432 467.  
 Franck 144 154.  
 Frazzi 206.  
 Frechilla 306.  
 Freixas 118.  
 Freni 412.  
 Frescobaldi 357.  
 Fresno 170.  
 Frühbeck 258 271-272 274 278 280 281  
 437 457 460 462 463 472.  
 Fürtwangler 436 450.

- Fuster, F. 298.  
 Fuster, J. 298.  
 Gabiola 147 154 307.  
 Gabrieli 357.  
 Gades 208 286.  
 Galán 443.  
 Galduf 276.  
 Galindo Herrero 59 355.  
 Galve 78 285 300.  
 Gálvez 306 370.  
 Gallego 229.  
 Gallego Burín 340 455.  
 Galluzzo 22.  
 Gandía 315.  
 Garbizu 170.  
 Garcés, J. 105 107 133.  
 Garcés, M. 254.  
 García, C. 286.  
 García Abril 185 205-209 369 382 432.  
 García Alcalde 389.  
 García Asensio, E. 56 255 259 263 272-273 312 427 438 467.  
 García Asensio, J. 312.  
 García Chornet 306.  
 García Cotelo 318.  
 García de la Parra, B. 66 77 78 139 443.  
 García de la Parra, M. 67.  
 García de la Vega 255 275.  
 García Ayjón 352.  
 García Leoz 3 17 41 158-162 355 440.  
 García López 327.  
 García Lorca 72 159 172 207 220 222.  
 García Marco 291 312.  
 García Matos 437 443.  
 García Navarro 262 274 467.  
 García Nieto 160.  
 García Polo 255 276.  
 García Torres 38.  
 García Tuero 373.  
 García Venero 441.  
 Garcilasos 72.  
 Garcisanz 328.  
 Garijo 316.  
 Garreta 120.  
 Garrido 182 223 383.  
 Garriga 303.  
 Gassent 315.  
 Gautier 25.  
 Gavilanes 305.  
 Gayarre 320 440.  
 Gayoso 311.  
 Gaztambide 13.  
 Gazzelloni 185.  
 Gendron 210.  
 Gertler 312.  
 Gheon 148.  
 Gherard 97-101 102 113 114 179.  
 Gibert 122.  
 Gibert Camins 125 298.  
 Giesseking 298 435 453.  
 Gigli 435 465.  
 Gil 74 443.  
 Gil Albors 138.  
 Gil Turner 411.  
 Gil Vicente 90 221.  
 Giménez, E. 331.  
 Ginastera 357.  
 Giner, M. 93.  
 Giner, S. 87 133.  
 Gironés 328.  
 Gisbert 315.  
 Gispert 296.  
 Globokar 243.  
 Goicoechea 154 166.  
 Goicoechea, J. 292.  
 Gols, J. 132.  
 Gols, M. 263 275 380.  
 Golschmann 170 269.  
 Gomá 205.  
 Gombau 55 58-62 113 217 237 238 239 242 262 357 390 432 464.  
 Gómez, J. 65 67 75 78 173 199 205 219 226 227 230.  
 Gómez, P. 330.  
 Gómez, R. 328.  
 Gómez de la Serna 357.  
 Gómez Senosiain 305.  
 Gómez Toldrá 303.  
 Gomis 138.  
 Góngora 207 357.  
 González, E. 316.  
 González, F. 316.  
 González, G. 305.  
 González, J. 315.  
 González Acilu 227-228 385 429.  
 González Alonso 306.  
 González Amezúa 307.  
 González Barrón 74.  
 González Bastida, J. 172 173 281.  
 González Bastida, M. 281.  
 González Byass 33.  
 González de Lara 375.  
 González Sarmiento 294.  
 González Uriol 307.  
 Gonzalo 332.  
 Goñi 330.  
 Gools 147.  
 Gorgé 332.  
 Gorostiaga, A. 292 294 311.  
 Gorostiaga, A. M. 294 304.  
 Gorostidi, J. 277-278 457.  
 Gorostidi, J. M. 278.  
 Goxenx 317.  
 Goya 366.  
 Granados, Jr., Ed. 126.  
 Granados, E. 3 7 21 24 33-38 39 40 79 96 97 98 108 110 120 122 124 125

- 126 135 193 296 297 298 302 327 355  
 357 365 436 437 440 441 470.
- Granados, N. 36.  
 Grande 308.  
 Grandío 290.  
 Gratacós 205 307.  
 Greco 285 366.  
 Grieg 36 104 117 121.  
 Groba 262.  
 Gual 326.  
 Guasch 126 150.  
 Guede 389.  
 Guerrero, F. 20 242 391.  
 Guerrero, J. 17 18.  
 Guimerá 118.  
 Guinard 362.  
 Guinjoan 212-214 276 295.  
 Guinovart 239.  
 "Güito" 285.  
 Gulbenkian 448.  
 Gulfn 328.  
 Guridi 17 143-147 154 172 219 236 280  
 307 348 440.  
 Gutiérrez, M. T. 304.  
 Gutiérrez Pajares 172.  
 Gyenes, I. 397.  
 Gyenes, J. 397.
- Ha**endel 258 267 269 284 377.  
 Halftr, C. 155 179 180 181 182 188-  
 192 194 229 231 237 238 243 258 276  
 369 381 382 429 432 438 442 467.  
 Halftr, E. 23 27 28 50-54 69 72 109  
 188 263 267 276 432 467.  
 Halftr, R. 46-50 69 188 443 445 467.  
 Haubenstein 237.  
 Haydn 224 267 386.  
 Heifetz 352.  
 Heine 151 153.  
 Henius 185.  
 Henze 223.  
 Heras, A. de las 338 339 340 440 455.  
 Heras, M. 262.  
 Hernández, J. 306.  
 Hernández, M.<sup>a</sup> T. 281 327.  
 Hernández, M. 207.  
 Hernández Asiaín 292 310.  
 Hernández Guirbal 440.  
 Hernando 13.  
 Herrero 326.  
 Herrero Tejedor 461.  
 Hidalgo 197 223-224 242 382.  
 Hierro, J. 60 431.  
 Hierro, J. del 65 77 156 249.  
 Higgins 224.  
 Higuera, A. M.<sup>a</sup> 327 329.  
 Higuera, M. L. 318.  
 Hindemith 56 81 215.  
 Hita 70.
- Hoeslin 278.  
 Homs 98 100 113-116 179 382.  
 Honegger 81 83 137.  
 Hontañón 442.  
 Horowitz 352.  
 Hoz 426 445.  
 Huarte 329.  
 Humperdinck 151.
- Ib**áñez 304.  
 Ibarbourou 68.  
 Ibsen 200.  
 Iges 237.  
 Iglesias, A. 81 173-174 301 339 340 370  
 371 372 385 388 399 443 445 457 468  
 470 471.  
 Iglesias, F. M. 313.  
 Iglesias, R. 285.  
 Iglesias de Souza 415 471.  
 Iglesias Vilarelle 168 230 282.  
 Imaz 300.  
 Imperio 285.  
 Inaraja 389.  
 Indy 39 73 89 125 140 144 154.  
 Infante 67.  
 Iniesta, E. 290 291 309.  
 Iniesta, Jr., E. 373.  
 Iraola 225.  
 Iriarte 328.  
 Isasi 151-153 171.  
 Isorna, A. 283.  
 Iturbi, A. 302.  
 Iturbi, J. 67 76 134 255 262 268 301-  
 302 437.  
 Iturralde 172 173.  
 Ives 357.  
 Izquierdo, L. 263 475.  
 Izquierdo, M. 275.
- Jan**és 105.  
 Jaunsarás 282.  
 Jiménez, J. 13 15 95 97.  
 Jiménez, J. R. 70 160 193 221.  
 Jiménez, R. 285.  
 Jiménez Atenelle 306 397.  
 Jiménez Díaz 275 353.  
 Jolivet 199 357 379.  
 Jordá 251 269-270.  
 Jordá, J. L. 294 310.  
 Jordana 29.  
 Juan XXIII, S. S. 53.  
 Juan Carlos, S. A. R. el Príncipe de  
 España 411.
- Kam**hi 89.  
 Kämpf 151.  
 Karajan 257 278 350 420 421 431 450.  
 Kashuba 286.  
 Kastner 441.

- Kelemen 357.  
 Keller 352.  
 Kempen 206.  
 Kempff 305 434 456 460.  
 Kentner 453.  
 King 233.  
 Kleiber 419.  
 Koechlin 84 87 137.  
 Koenig 237.  
 Köning 217.  
 Kotonsky 357.  
 Kraus 324 331 403 412.  
 Kreisler 352 435.  
 Krenek 221.  
 Kriales 310.  
 Kucharsky 303.
- L**
  
 Laborda 330.  
 Lacalle 329.  
 Lacambra 328.  
 Lago 290.  
 Lafn 189.  
 Lamaña 296 393.  
 Lambert 124 129 169.  
 Lamote de Grignon, J. 78 119 124 126  
 127 128 130 169 173 254 262 265-266  
 443.  
 Lamote de Grignon, R. 128 195 261 262.  
 Landowska 125.  
 Langa 330.  
 Laplane 441.  
 Lapidra 205.  
 Lara 214.  
 Larrañaga 167 441.  
 Larrauri 232.  
 Larrea 429 443.  
 Larrinaga 284 412.  
 Larrocha, A. 294 298 302-303 370 372  
 437.  
 Larrocha, M. 18.  
 Lasker-Schüller 240.  
 Lassalle 254 275 419.  
 Lasso de la Vega 346.  
 Lauret 275.  
 Lauri Volpi 396 406 465.  
 Lavagnino 206.  
 Lavilla, F. 225 306 323.  
 Lavilla, J. 225.  
 Lavirgen 327 331.  
 Lázaro, A. 286.  
 Lázaro, F. 331.  
 Lázaro, H. 320 321 444.  
 Lecanda 411.  
 Lécera 454.  
 Ledesma 58 143.  
 Leibowitz 182 204 228.  
 León 291 292 294 310.  
 León Ara, Ag. 312.  
 León Ara, Al. 410.
- León Tello 338 441 443  
 León Villaverde 312.  
 Lera 304.  
 Lerate 77 311.  
 Lerdo de Tejada 389.  
 Lerma 237 300.  
 Levy 193.  
 Ligetti 215 217 357.  
 Lillo 317.  
 Limantour 262.  
 Lipúzcoa 280.  
 Liszt 31 104 251 297.  
 Longás 442.  
 Lope de Vega 68 70 74 90 95 108  
 138 170 220 221 235 366.  
 López, E. 463.  
 López, I. 316.  
 López, P. 285.  
 López Caballero 317.  
 López Calo 390 429 443.  
 López Cobos 255 274 275 295.  
 López Cid 157.  
 López Chavarri, E. 87 89 134 439 443.  
 López Chavarri Andújar 231.  
 López Gimeno 305.  
 López Picó 98.  
 López Varela 75 169 254.  
 Lorengar 278 323 326 437.  
 Losada 56.  
 Lozano 127.  
 Lozoya 340.  
 Luca de Tena 402.  
 Lucas 223.  
 Lucas Moreno 78 193 300 355.  
 Lucena 286.  
 Luceño 94.  
 Lucía 319.  
 "Luisillo" 286.  
 Luján 111.  
 Luna 17.  
 "Lushu" 277.
- Ll**
  
 Llacer 326.  
 Llacer Plá 139.  
 Llates 129.  
 Llecha 311.  
 Llinás 242.  
 Llobet 319.  
 Llongueras 122.  
 Llongueres 379.  
 Lloréns 132.  
 Llorente 280.  
 Lloret 276 327.
- M**
  
 Machado, A. 47 70 75 132 133 154 159  
 160 161 186.  
 Machado, M. 171.  
 Maderna 181 217 357.  
 Madriguera 303.

- Materlinc 70.  
 Maganto 294 316.  
 Magenti 17.  
 Magriñá 212 286.  
 Magro 317.  
 Mahler 218 284 357 463.  
 Mairant 330.  
 Mairlot 389.  
 Malats 31 36 120 126 297.  
 Malibrán 330.  
 Malipiero 156.  
 Mancha 307.  
 Manén 123 307 308 444.  
 Mann 182 183.  
 Manrique 220.  
 Mantecón, F. 349.  
 Mantecón, J. J. 72.  
 Manzaneda 331.  
 Mañas 208.  
 Maragall 20 107 118.  
 Marañón 150.  
 Marañón Moya 467.  
 Marcello 231.  
 Marco, T. 114 155 177 178 180 183  
 186 187 199 217-219 224 235 238 242  
 362 384 389 429 432 438 442.  
 Marco, E. M. 277.  
 Marchetti 197 224 242 383.  
 Mardones 321.  
 "María Rosa" 286.  
 Marie, J. E. 183.  
 "Mariemma" 286.  
 Markevitch 52 210 211 258 276 427.  
 Marqués 128.  
 Marshall 33 124 125 129 223 298 302  
 349 372.  
 Marsick 172.  
 Martí 331.  
 Martín, Ab. 234.  
 Martín, An. 317.  
 Martín, F. 81.  
 Martín, J. 292.  
 Martín, V. 209 312 390 397.  
 Martín, W. 310.  
 Martín Domingo 254.  
 Martín Pompey 74.  
 Martín Porrás 317.  
 Martínez, B. 331.  
 Martínez, F. 294 317.  
 Martínez, J. A. 95 276.  
 Martínez, M.<sup>a</sup> T. 307.  
 Martínez, P. M.<sup>a</sup> 330.  
 Martínez, R. 290 308 309.  
 Martínez Aguilar 317.  
 Martínez Brell 304.  
 Martínez Chumillas 75.  
 Martínez Esteruelas 480.  
 Martínez Lluna 315.  
 Martínez Olmedilla 440.  
 Martínez Pinzolas 306.  
 Martínez Sierra 25 39 141 142.  
 Martínez Torner 167.  
 Martinu 196.  
 Martorell, M. 330.  
 Martorell, O. 284.  
 Mas 311.  
 Masaveu 393.  
 Mas Porcel 138 300.  
 Masip 413.  
 Masó 296.  
 Masriera 118.  
 Massana 125 169 304.  
 Mas Serracant 129.  
 Massiá 209 309.  
 Massó 77 199 227.  
 Massoti 293.  
 Massoti, L. 283.  
 Mateu 294.  
 Medina 77.  
 Mehta 457.  
 Meliá 294 316.  
 Melguizo 294.  
 Menarguez 318.  
 Mendoza Lassalle 252 254 275.  
 Menéndez, A. 316.  
 Menéndez, J. 316.  
 Menéndez, M. 317.  
 Menéndez Aleixandre 128.  
 Menéndez Pidal, G. 139.  
 Menéndez Pidal, R. 64 139 427.  
 Meneses 330.  
 Menuhin 456.  
 Mercé 70 285.  
 Merenciano 294 317.  
 Meroño 291 292 313.  
 Messiaen 215 357.  
 Mestres 117 118 120 126 150.  
 Mestres Quadreny 226-227 241 382 383  
 438.  
 Milá 303.  
 Milán 220.  
 Milhaud 137 173 214 219 220 223.  
 Millán 17.  
 Millet, L. 21 93 119 121 122 123 124  
 128 135 169 260 275 279 418 441.  
 Millet, L. M.<sup>a</sup> 210 275 279-280 418.  
 Mingote 73 441.  
 Miró 98.  
 Miró, G. 33.  
 Mocha del Campo 316.  
 Mobellán 317.  
 Molero 442.  
 Molina, J. 331.  
 Molina, Ma. 57.  
 Molina, Mi. 285.  
 Molière 200.  
 Mompou 101-105 110 112 127 146 193  
 298 370 441 443 467.  
 Mónaco 412 464.  
 Monasterio 165 442.

- Money Coutts 29.  
 Monfort 226.  
 Monreal 305.  
 Monserrat 298.  
 Monserrat, A. 122.  
 Mont 317.  
 Montano 313.  
 Monte, C. del 331.  
 Montero Alonso 442.  
 Montes, E. 171.  
 Montes, M. C. 310.  
 Monteverdi 407.  
 Monteys 303.  
 Montiel 304.  
 Montorio 17.  
 Montoya 319.  
 Montsalvatge 110-113 223 388 389 438 467.  
 Monteux 76.  
 Moore 306.  
 Moraleda, F. 17.  
 Moraleda, J. L. 241.  
 Morales, C. 20 439.  
 Morales, J. 293 311.  
 Morales, J. A. 159.  
 Morales, M.<sup>a</sup> de los A. 327 328.  
 Morato 294.  
 Morenas 331.  
 Moreno, J. 294.  
 Moreno, J. A. 75.  
 Moreno Ballesteros 307.  
 Moreno Bascuñana 77 369.  
 Moreno Buendía 185 277 382.  
 Moreno de Haro 292 310.  
 Moreno Gans 136.  
 Moreno Pavón 276.  
 Moreno Torroba 17 18 431.  
 Morera 21 76 110 118 119 122 125 129 137 442.  
 Morondo 281.  
 Morphi 29.  
 Moszkowsky 73.  
 Moussorgsky 52 355 408.  
 Mozart 11 55 140 215 280 301 302 323 366 386 398 407 450.  
 Mozos 159.  
 Muelas 206.  
 Múgica 280.  
 Munch 460.  
 Munguía 331.  
 Muñiz Toca 262 275 309.  
 Muñoa 219.  
 Muñoz, B. 275.  
 Muñoz, E. 330.  
 Muñoz, L. 201.  
 Muñoz, Mat. 442.  
 Muñoz, Max. 294 316.  
 Muñoz Molleda 62-64 330.  
 Muro 330.  
 Mus 311.  
 Nachaut 357.  
 Nache 326 328.  
 Nadal 283.  
 Navarrete 327.  
 Navarro, A. 172.  
 Navarro, F. 295 431.  
 Navarro, M.<sup>a</sup> E. 304.  
 Nevada 330.  
 Nicolau 21 116 117 118 120 123 124 349.  
 Nieto, E. 317.  
 Nieto, G. 340.  
 Nieto, L. 326.  
 Nieto, O. 322.  
 Nilsson 357.  
 Nin 73 442.  
 Nin Culmell 73.  
 Nistal 330.  
 Noel 330.  
 Noguer 349.  
 Nora 413.  
 Norte 317.  
 Nueda 275.  
 Nuevo 300.  
 Nureyev 454.  
 Obradors 128.  
 Ocón 65.  
 Odero 22.  
 Oistrakh 350 451.  
 Olabarrieta 319.  
 Olaeta 154 287.  
 Olaria 329.  
 Olariaga 330.  
 Olavide 234-235 432.  
 Oliver 236-237.  
 Oller 222.  
 Olmos 137.  
 Oncina 331.  
 Orán 329.  
 Ordóñez 331.  
 Orduña 431.  
 Orff 219 220 370.  
 Orgaz 470.  
 Orozco 304.  
 Ortega y Gasset 94.  
 Orti 317.  
 Ortiz, F. 290 308 309.  
 Ortiz, J. M. 331.  
 Ortiz, P. 307.  
 Osorio 311.  
 Osuna 402.  
 Otaño 21 67 74 75 166-167 338 441.  
 Oteín 326 327.  
 Otero Pedrayo 372.  
 Oyarzábal 281.  
 Pablo 179 181 182-187 194 229 243 369 382 383 385 393 395 431 438 442.

- Pablo VI, S. S. 189.  
 Padilla 134.  
 Padín 296.  
 Padrós 214 223 305.  
 Padrós y Montoriol 240.  
 Pagola 18 140 163.  
 Pahissa 110 122 123 441.  
 Palacios 94 95.  
 Palau, J. 293 310.  
 Palau, M. 83-88 132 134 205 222 441.  
 Palau, M.<sup>a</sup> 85.  
 Palestrina 154.  
 Palos 276.  
 Pamias 406.  
 Panadés 326.  
 Paniagua, G. 296.  
 Paniagua, T. 330 390.  
 Pantión 193.  
 Papasseit 205.  
 Parada 17 77.  
 Pardiñas 330.  
 Paredes 159 160.  
 Parera 394-395.  
 Parody 235 303.  
 Parra 305.  
 Parras 294 317.  
 Paso 19.  
 Pastor, M. 353 370.  
 Pastor, S. 319.  
 Patiño 389.  
 Pavarotti 412.  
 Paz 182.  
 Pedrell 7 13 19-21 32 34 68 97 98  
 114 118 119 125 128 134 135 166 439.  
 Pemán 88 220.  
 Pena 117 440 444.  
 Penagos 327 329 431.  
 Penderecki 181 204 215 357 463.  
 Pendleton 212.  
 Penella 17.  
 Peña y Goñi 34.  
 Peñarrocha 294 316.  
 Pequeño 318.  
 Perales 296.  
 Perera, Jo. 282 355.  
 Perera, Ju. 306.  
 Pérez, C. 303.  
 Pérez, D. 329.  
 Pérez, G. 138.  
 Pérez Busquier 263.  
 Pérez Carpio 326.  
 Pérez Casas 55 57 68 71 72 76 152  
 230 250 251 252 253 256 257 263-265  
 267 270 316 317 338 344 351 453.  
 Pérez Cobas 313.  
 Pérez de Ayala 94.  
 Pérez Durías 327 329.  
 Pérez Embid 340 475.  
 Pérez de Guzmán 305.  
 Pérez Moya 135.  
 Pérez Olea 78.  
 Periañez 292 310.  
 Peris, A. 330.  
 Peris, J. 219-220 370.  
 Perlea 462.  
 Perrin 94 95.  
 Perichetti 233.  
 Pertile 435.  
 Perucho 133.  
 Petrassi 181 199 234 237 240.  
 Peyton 63.  
 Picaza 292 303.  
 Pichot 290.  
 Pich Santasusana 130 254 371.  
 Pirfano 154 232 262 274 280 371.  
 Pittaluga 71 158.  
 Plá 139 283 284 427 437.  
 Planás 125.  
 Plantada 326.  
 Planté 140 347.  
 Plañella 212 295 317.  
 Polignac 53.  
 Polonio 239 383 438.  
 Pollán 317.  
 Ponce 469.  
 Ponsa 293 311.  
 Porena 237 240.  
 Porta 304.  
 Portabella 350.  
 Poulenc 111 137 280.  
 Pons, A. 286.  
 Pons, S. 338.  
 Porter 266.  
 Portet 130.  
 Pousseur 235 357.  
 Power 141.  
 Pozo, C. 327.  
 Pozo, M. 326 327.  
 Prado 24.  
 Prieto, C. 234 432.  
 Prieto, E. G. 234 330.  
 Prieto, I. 169 283.  
 Prieto, M.<sup>a</sup> T. 172 173.  
 Prokofieff 357 431.  
 Protti 412.  
 Puccini 407.  
 Puch 327.  
 Puchol, F. 294.  
 Puchol, V. 206.  
 Puertas 317.  
 Puerto 317.  
 Pueyo, E. 300 303.  
 Pueyo, S. 236.  
 Pugnani 77.  
 Pujol, D. 223.  
 Pujol, E. 210.  
 Pujol, F. 121 124 210 275 279.  
 Pujol, J. B. 116.  
 Pulido 325.  
 Puyana 307 392.

- Quero** 300.  
 Querol, L. 63 299 443.  
 Querol, M. 130 131 429 443.  
 Quevedo, Fr., 108.  
 Quevedo, Fe. 306.  
 Quesada 352.  
 Quintana 330.  
 Quintanilla 330.  
 Quintero 17.  
 Quiroga 308.
- Rachmaninoff** 352.  
 Rada 220 307.  
 Raga 326.  
 Raimondi, G. 412.  
 Raimondi, R. 412.  
 Ramati 237.  
 Ramírez, A. L. 242.  
 Ramírez, M.<sup>a</sup> C. 329.  
 Ramírez, Angel 78.  
 Ramos, C. 330.  
 Ramos, R. 315.  
 Ramos Carrión 19.  
 Raventós 73.  
 Ravel 12 52 72 84 87 149 156 161  
     186 302 348 355.  
 Raxach 232-233.  
 Real 285.  
 Redondo, M. 325.  
 Redondo, V. 317.  
 Reger 79 124 125.  
 Rego 294 306 315.  
 Remacha 69 155-158 227 371 390 445.  
 Renaudin 137.  
 Requejo 305.  
 Respighi 62 88.  
 Revenga 326.  
 Rey 158.  
 Riancho 458.  
 Riba 307.  
 Riber 150.  
 Ribó 284 370.  
 Ricci 328.  
 Rico 413.  
 Richarte 330.  
 Riezu 148 441.  
 Rimsky Korsakow 250.  
 Ríos 305.  
 Ripollés 295 329.  
 Risco 63.  
 Rivas 330.  
 Rivadeneyra 329.  
 Robles 318.  
 Robles Piquer 445.  
 Roch 378.  
 Rocha 316.  
 Roda 351 444.  
 Rodó 129 132 275 314.
- Rodrigo, J. 52 88-92 171 298 317 372  
     432 436 440 442 443 467.  
 Rodrigo, M. 65 67.  
 Rodríguez, A. 316.  
 Rodríguez, Ce. 138.  
 Rodríguez, Co. 303.  
 Rodríguez, E. 38.  
 Rodríguez Albert 137-138.  
 Rodríguez Aragón, C. 296 391.  
 Rodríguez Aragón, D. 234 284 295 326  
     369 391.  
 Rodríguez Gavilanes 306.  
 Rodríguez del Río 444.  
 Roig 85.  
 Rojas, C. 286.  
 Rojas, F. 94.  
 Rollán 286.  
 Romá 129 236.  
 Romero, A. 77 306.  
 Romero, F. 19 78 95 96 146.  
 Romero de Lecea 371.  
 Romo, A. 316.  
 Romo, J. 17.  
 Ros, M.<sup>a</sup> 396.  
 Ros, S. 43 173 185 228 397.  
 Ros Marbá 259 261 272-273 379 418 427.  
 Rosado 329.  
 "Rosario" 286.  
 Rossi 460.  
 Rostand 466.  
 Rövenstrünck 240.  
 Rovira, Ag. 286.  
 Rovira, Am. 317.  
 Rowizky 209.  
 Rubinstein 29 426 454.  
 Rubio, A. 263 307.  
 Rubio, C. 326 327.  
 Rubio, J. 277.  
 Rubio, S. 234 439.  
 Ruffo 325.  
 Ruiz, F. 286.  
 Ruiz, U. 280.  
 Ruiz Albéniz 352 440.  
 Ruiz Aznar 67.  
 Ruiz Casaux 290 291 292 315.  
 Ruiz Coca 356 382 389.  
 Ruiz Jalón 171-172.  
 Ruiz Morales 359 370.  
 Ruiz de Luna 76.  
 Ruiz Pipó 235 382.
- Sabat** 349.  
 Sabaté 331.  
 Sabater, J. 276 327.  
 Sabater, R. 298 302 370.  
 Sabina 263 275 276.  
 Saco del Valle 254 275.  
 Sáenz de Adana 282.  
 Sagardía 441.



- Sagarra 107.  
 Sagi Barba 140 325 326.  
 Sagi Vela 325.  
 Saint Saëns 79.  
 Sainz Basabe 154 172.  
 Sainz de la Maza, E. 75 76.  
 Sainz de la Maza, M. 75 76 311.  
 Sainz de la Maza, R. 75 76 91 319.  
 Salamanca 64.  
 Salas 275.  
 Salazar 72 79 351 388 439 444.  
 Salcedo 440.  
 Salgado 170.  
 Salinas 52.  
 Salvador, G. 306.  
 Salvador, J. 311.  
 Salvador, Ma. 137-138 429.  
 Salvador, Mi. 351.  
 Salvat 129 196.  
 Samper 135.  
 San Francisco de Asís 207.  
 San Juan de la Cruz 90 105 220.  
 San Mateo 205.  
 Sanabras 310.  
 Sánchez, E. 305.  
 Sánchez, M.<sup>a</sup> L. 318.  
 Sánchez Granada 319.  
 Sánchez Pedrote 372 389 444.  
 Sanchis 304.  
 Sancho Marraco 119.  
 Sanmartín 306.  
 Sampedro 443.  
 Santaolalla 329.  
 Santelmo 286.  
 Santiago, E. 313.  
 Santiago, R. A. de 172 254 262 282 443.  
 Santillana 53 54 70 90.  
 Santimoteo 262 275.  
 Santos, C. 305.  
 Santos, M.<sup>a</sup> D. 305.  
 Sanuy 304.  
 Sanz, A. 352.  
 Sanz, N. 317.  
 Sanz Ferrer 319.  
 Sarasate 156 394 442.  
 Sardá 240.  
 Sardinero 332 396.  
 Satie 156 357.  
 Saura 331.  
 Sautu 151.  
 Scarlatti 11 37 89.  
 Scherchen 98 130.  
 Schmitt 138.  
 Schnabel 435.  
 Schoenberg 60 97 99 104 114 181 187  
 197 203 204 215 357.  
 Schubert 11 118 355 459 471.  
 Schumann, E. 326.  
 Schumann, R. 11 55 108 117 118 159  
 299 355 462 474.  
 Schuricht 257 269 457.  
 Schwarzkopff 454.  
 Scriabin 104 196 428.  
 Scwitters 218.  
 Sebastia 305.  
 Seco de Lucena 458.  
 Sedano 309.  
 Segarra 283.  
 Segovia 318-319 370 453.  
 Segú 317.  
 Sellés 132.  
 Selva 130.  
 Senart 239.  
 Sendra 315.  
 Séneca 216.  
 Senén 275 309 353.  
 Seoane 295 329.  
 Serocki 357.  
 Serra 120 129.  
 "Serranito" 319.  
 Serrano, E. 65 68 73.  
 Serrano, J. 14 16.  
 Serrano, S. 294 316.  
 Severac 32.  
 Shakespeare 200 366.  
 Shostakovitch 357.  
 Sibelius 451.  
 Sicilia 330.  
 Sierra 331.  
 Simionato 412.  
 Simó 330.  
 Simón 325.  
 Simonovich 196 377.  
 Simorra 332.  
 Smetaceck 462.  
 Sofía, S. A. R. la Princesa de España 411.  
 Sola, F. 295.  
 Sola, M. 455.  
 Solar 317.  
 Solé 303.  
 Soler, A. 293.  
 Soler, P. A. 11 37 48 357 437.  
 Soler, J. 214-216 240.  
 Solís 305.  
 Soutullo 17.  
 Sopeña 38 40 48 338 339 340 364 388  
 440 442 444.  
 Soriano, G. 300.  
 Soriano, J. 305.  
 Sorni 315 316.  
 Sorozábal 17 18 169 252 269-270.  
 Sosa 205.  
 Soto 227.  
 Spiteri 252 273-274 316.  
 Stefaniai 152.  
 Stéfano 412 464.  
 Stockhausen 60 181 217 357.

- Stokowsky 443.  
 Strauss 44 45 82 120 121 123 146 269  
 408 451.  
 Strawinsky 52 55 57 89 104 110 115  
 156 161 181 186 188 215 229 249  
 267 302 357 358 407 431 440 467.  
 Stükenschmidt 182.  
 Suárez 304.  
 Suárez de Puga 470.  
 Subirá 439 440 443.  
 Supervía 322.  
 Superunda 155 348.  
 Suriñach 131 132 358.
- T**aberna 227 307.  
 Taboada 360.  
 Tabuyo 73.  
 Taddei 412.  
 Taft 286.  
 Taltabull 124 125 203 212 214 221 223  
 226.  
 Tallante, 296.  
 Tamayo, A. 242 276 432 438.  
 Tamayo, J. 19 324 402-404 465.  
 Tansmans 199.  
 Tarragó, G. 291 319.  
 Tarragó, R. 319.  
 Tárrega 133 318 441.  
 Tarré 328.  
 Tartini 312.  
 Tebaldi 412.  
 Tellería 17 169 441.  
 Téllez 241.  
 Tena, L. 286 320.  
 Terán 293.  
 Terni 239.  
 Thibaud 77 266 348.  
 Thomas 136 283 441.  
 Tirso de Molina 200.  
 Tissoni 236.  
 Toldrá 3 102 106-109 110 125 127 128  
 159 209 211 219 236 256 257 260  
 261 266-267 272 289 308 309 365 394  
 418 457 465.  
 Tomás 319 397.  
 Tordesillas 299 305 431.  
 Torra, G. 330.  
 Torra, J. 240.  
 Torrandell 124.  
 Torrano 331.  
 Torre 330.  
 Torregrosa 316.  
 Torrent 240 307.  
 Torrentó 330.  
 Torres, J. A. 277.  
 Torres, R. 332.  
 Torres Murciano 415.  
 Toscanini 436 450.  
 Tourné 327 329.
- Tragó 22 62 71 76 138 298.  
 Travesedo 330.  
 Trotta 293 314.  
 Tschaikowsky 110 250.  
 Tudela 294 316.  
 Turci 222.  
 Turina 21 38-41 77 78 89 137 146 158  
 159 162 193 265 290 338 339 340  
 351 440 443.  
 Turull 311.
- U**ceda 352.  
 Udaeta 286.  
 Unamuno 94 172 200 220 221.  
 Urbietta 330.  
 Urteaga 173 281.  
 Usandizaga, J. M. 17 39 139-143 440.  
 Usandizaga, R. 141 142 143 262 275.
- V**adillo 316.  
 Valdovinos 316.  
 Valenzuela, E. 59.  
 Valenzuela, R. 330.  
 Valéry 115.  
 Valero 293 313.  
 Valverde, J. 16.  
 Valverde, M.<sup>a</sup> J. 307.  
 Valle Inclán 94.  
 Vallribera 221 300 371.  
 Valls 103 110 132-133 177 382 442.  
 Vara 331.  
 Varela 71.  
 Varése 357.  
 Vargas 285.  
 Vayá 318.  
 Vázquez, J. 391.  
 Vázquez, M. 326.  
 Vázquez del Fresno 306.  
 Vega, E. 65 74 169 251 253.  
 Vega, M.<sup>a</sup> C. 78.  
 Vegas 410.  
 Vekh 456.  
 Veiga 165.  
 Veiga Prego 415.  
 Vela, A. J. 276.  
 Vela, L. 326.  
 Vela, T. 290 308.  
 Velasco 311.  
 Velázquez 285.  
 Vélez 76.  
 Vendrell 325.  
 Verástegui 351.  
 Verdaguer 24 27 90 118 125.  
 Verdeguer 315.  
 Verdi 215 228 236 278 280 407 460.  
 Verkós 293 315.  
 Verlaine 72.  
 Vert 17.  
 Veyrat-Rigat 231.

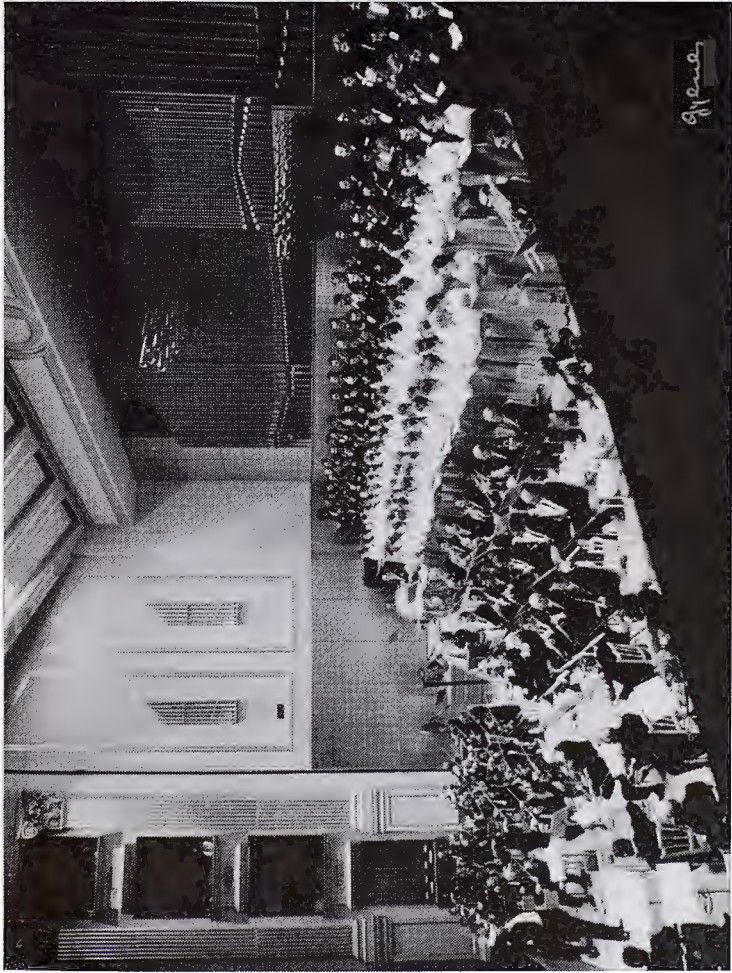
- Viaggioni 383.  
 Vialcanet 294 317.  
 Viana 287.  
 Vicente, Ed. 159.  
 Vicente, Eug. 218.  
 Vicente, L. 317.  
 Victoria 13 20 154 157 187 283 296  
 358 366 391 439 476.  
 "Victoria de los Angeles" 296 306 322  
 323 393 407 436 440 457 464.  
 Vidaechea 315.  
 Vidal 325.  
 Videgain 411.  
 Viderö 392.  
 Vidiella 118 119 124 298.  
 Vilá 303.  
 Vila Sanjuán 441.  
 Vilalta 298.  
 Vilardell 396.  
 Villa 65 66 254 265.  
 Villalba 439.  
 Villalafín 459.  
 Villalobos 466.  
 Villar 55 66 78 156 442.  
 Villarejo, L. 316.  
 Villarejo, Lu. 332.  
 Villarojo 238.  
 Viniegra 441.  
 Viñas 320 380 396.  
 Viñes 52 53 89 127 297-298.  
 Virgilio 216.  
 Vistaflorida 411.  
 Visus 331.  
 Viudes 159.  
 Vivaldi 264 312 474.  
 Vivanco 75.  
 Vives, A. 15 17 21 93-97 119 130 140  
 279 397 403 418 428 440.  
 Vives, C. 325.  
 Vives de Fábregas 442.  
 Vivó 291 292 305.  
 Vuillermoz 102.  
**W**agner 20 45 93 118 120 121 144 215  
 251 252 264 320 407 450.  
 Walter 436.  
 Wats 392.  
 Weber 60 114 115 181 182 196 197 203  
 223 237 242 357.  
 Weingartner 269.  
 Weissenberg 392.  
 Willems 80 81.  
 Wijn 397.  
 Wissmer 212.  
 Wolf 355 357.  
 Wolff 163.  
**X**ancó 276 314.  
 Xenakis 181 358.  
 Ximénez Sandoval 443.  
**Y**epes 52 137 319 431.  
 Yuste 316.  
**Z**abaleta 318.  
 Zamacois 126 210 236 443.  
 Zanetti 306.  
 Zapatero 350.  
 Zárate 442.  
 Zerpa 330.  
 Zubiaurre 165.  
 Zubizarreta 153-155.  
 Zukermann 392.  
 Zumel 353.  
 Zunzunegui 359.

# COLECCION COMPENDIOS

<b>Sección 1.<sup>a</sup></b> FILOSOFIA Y TEOLOGIA .....	Azul
<b>Sección 2.<sup>a</sup></b> HISTORIA, LITERATURA Y FILOLOGIA .....	Rosa
<b>Sección 3.<sup>a</sup></b> ARTES PLASTICAS Y MUSICA .....	Verde
<b>Sección 4.<sup>a</sup></b> MATEMATICAS, FISICA, QUIMICA Y GEOLOGIA .....	Naranja
<b>Sección 5.<sup>a</sup></b> BIOLOGIA, MEDICINA, FARMACIA, VETERINARIA Y CIEN- CIAS AGRARIAS .....	Amarillo
<b>Sección 6.<sup>a</sup></b> DERECHO, ECONOMIA, CIENCIAS SOCIALES Y COMUNICA- CION SOCIAL .....	Beige
<b>Sección 7.<sup>a</sup></b> ARQUITECTURA, URBANISMO E INGENIERIA .....	Rojo

*L A M I N A S*





El Coro y la Orquesta Nacional de España, en el Teatro Real.



El Coro y la Órquesta Sinfónica de la RTVE, en el Palacio de Congresos.

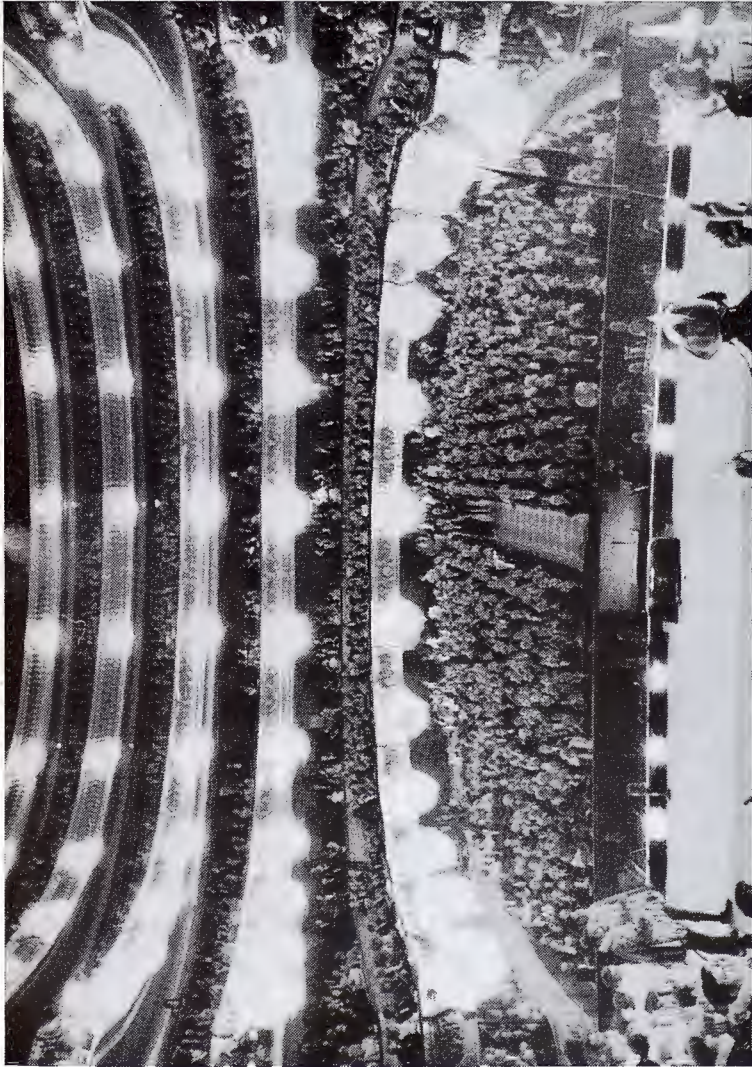




El "Palau" de la Música de Barcelona, centro de la vida musical catalana.



La Orquesta Ciudad de Barcelona, heredera de la Municipal, fundada por Eduardo Toldrá.



Noche de gala en el Liceo de Barcelona, máximo templo lírico de España.



El Orfeó Català, dirigido por Millet, en actuación con la Sinfónica de Arbós.



El Orfeón Donostiarra y su  
director más representativo,  
Juan Gorostidi.





Los maestros Enrique Fernández Arbós y Bartolomé Pérez Casas, puntales muchos años de la vida sinfónica madrileña.



El maestro Eduardo Toldrá en el estreno de *Atlántida*, de Falla, su actuación postrera.



Ataúlfo Argenta, el director más representativo de su generación.





Isaac Albéniz y Enrique Granados, decisivos puntos de partida en la composición de altura de nuestro siglo.

LAMINA XII



Joaquín Turina y Jesús Guridi, exponentes del nacionalismo musical.



Dos grandes concertistas fallecidos: el pianista José Cubiles y el violoncellista Gaspar Cassadó, con su esposa y colaboradora.





Dos grandes tenores de España: Miguel Fleta e Hipólito Lázaro.



Festival Internacional de Santander: la plaza Porticada, en un homenaje al maestro Ataúlfo Argenta, y una actuación de "ballet" blanco.

LAMINA XVI



Dos bellos escenarios del Festival Internacional de Granada: los Patios de Arrayanes y Leones del Palacio Arabe.



ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DE «LA MÚ-  
SICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX» EL DÍA 12 DE  
MARZO DE 1973 EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL  
CATÓLICA, S. A., MATEO INURRIA. 15, MADRID



**OTRAS PUBLICACIONES DE LA  
FUNDACION JUAN MARCH**

**COLECCION ENSAYOS**

**Once ensayos sobre la ciencia**, por Benzo, Caro Baroja, Cencillo, Díez Nicolás, Fernández Carvajal, Garigue, Jiménez Blanco, Lafn Entralgo, Linz, Rafael Morales, Rof Carballo.

**COLECCION MONOGRAFIAS**

**Fermín Arteta**. (*La anticipación de un tecnócrata*), de D. Julio Trenas.

**La búsqueda de Dios en el Antiguo Testamento**, de D. Olegario García de la Fuente.

**Función social de la poesía**, de D. Ricardo Molina.

**La certeza del yo dubitante en la Filosofía Prekantiana**, de D. José María Arias Azpiazu.

**Estudios médicos y biológicos**, de los Dres. Rico Irlas, Rodríguez Torres, Abadía-Fenoll, García García y Llorente.

**El músculo cardíaco**, del Dr. D. Francisco Torrent Guasp.

**Especialización funcional y dominación de la España urbana**, de D. Juan Díez Nicolás.

**El haiku japonés**, de D. Fernando Rodríguez-Izquierdo.

**Ramón Pérez de Ayala**, de D. Miguel Pérez Ferrero.