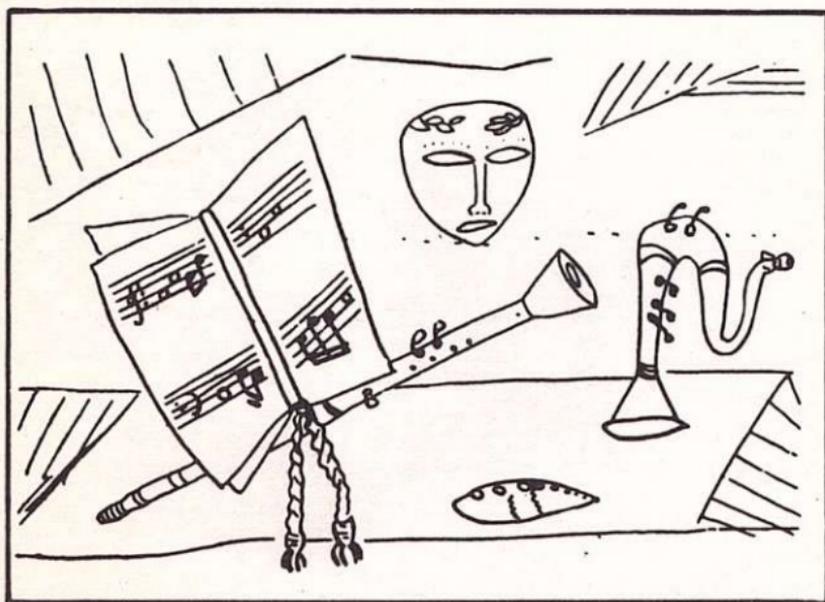


FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO  
MÚSICA ESPAÑOLA DE LA  
GENERACIÓN DE LA REPÚBLICA



Mayo-Junio 1983

MÚSICA ESPAÑOLA  
DE LA GENERACIÓN DE  
LA REPÚBLICA

Fotocomposición: Induphoto, S. A.  
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper  
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO  
MÚSICA ESPAÑOLA DE LA  
GENERACIÓN DE LA REPÚBLICA

Mayo-Junio 1983

# INDICE

Página

PRESENTACIÓN. . . . . 5

## INTRODUCCIÓN

La Generación de la República o la Edad de  
Plata de la Música Española, por Emilio Ca-  
sares Rodicio. . . . . 7

## PROGRAMA GENERAL

Primer Concierto (25-V-1983). . . . . 28

Segundo Concierto (1-VI-1983). . . . . 30

Tercer Concierto (8-VI-1983). . . . . 33

Textos de las obras cantadas. . . . . 35

## APÉNDICE

Diccionario breve de compositores. . . . . 51

PARTICIPANTES . . . . . 61

Los músicos de la llamada Generación de la República, colegas y amigos de los poetas del 27, participaron e incluso fueron protagonistas de la últimas décadas de la Edad de Plata de la cultura española. Sin embargo, mientras otros sectores del pensamiento, el arte o la literatura española anterior a la guerra civil han sido ya estudiados y valorados, los músicos de la República siguen sufriendo una de las más terribles consecuencias de la guerra: la dispersión de su obra, el desconocimiento y, lógicamente, el poco aprecio.

Las obras de estos compositores se defienden por sí solas en los conciertos, y lo único que debe hacerse es reunirías y programarlas con más frecuencia.

Pero esta Generación de músicos supuso algo más en la cultura española; las continuas relaciones con los poetas o los artistas fueron más intensas que en otras épocas pero, sobre todo, consiguieron algo inédito en España: que los poderes públicos colocaran la música entre sus preocupaciones fundamentales.

Hemos organizado el ciclo alrededor de tres géneros especialmente queridos por los componentes de este grupo: la música de cámara, el piano y la canción. Y hemos procurado hacer una antología bastante amplia de compositores: 18 exactamente.

Puede discutirse si alguno de ellos forman parte de este grupo; en todo caso, servirán como puntos de referencia. Se echará también en falta algún compositor especialmente activo en esta época. En todo caso, más que la obra de cada compositor, se trataba de analizar la aportación de todo el grupo a la música española; esperamos que con estos tres conciertos, que contienen ejemplos de cada una de las tendencias estilísticas que interesaron a los músicos de la República, sea posible hacerlo.



### **La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española**

La calificación que José Carlos Mainer y Abad Nebot hacen del período cultural que va desde 1900 a 1939 como *Edad de Plata*, es asumible para definir una época igualmente gloriosa de la música española, en este caso un poco más corta, las dos décadas y media anteriores al final de la guerra civil, es decir, desde 1915 a 1939. El inicio de esta edad argéntea le retrasamos unos años en música, hasta 1915, haciéndola coincidir entre otras muchas realidades con la fundación de la Sociedad Nacional de Música, el Falla del Amor Brujo y el inicio de la crítica de Adolfo de Salazar en la *Revista Musical Hispanoamericana*, los dos auténticos sostenedores del fuego sagrado de la gran restauración musical española, uno desde la praxis y otro desde la inteligencia crítica: «Si todavía hubiese buenos caricaturistas, nada me importaría pasar a la posteridad pintado con un soplillo en la mano, aventando el brasero musical español hasta convertirlo, a ser posible, en una hoguera de entusiasmo», escribía Salazar en 1931, y en realidad esa había sido su misión. Pero esta restauración, esta Edad de Plata se fundamentó sobre todo en el trabajo y en la aportación de la gran Generación de la República, que había recibido y asumido el mensaje que Falla y Salazar proponían, sobre todo a partir de los años veinte, cuando comienza a ser activa.

Hay que lamentar que cincuenta años después de 1930, fecha símbolo de esta Generación, puesto que en ella lanza su manifiesto, aún no se haya publicado un estudio científico sobre ella y aún más, haya sido sometida al ostracismo más sistemático, cuando se alza como el más grande y prácticamente único modelo en la historia de la música española de regeneración absoluta del arte musical. La labor de la Generación de la República no se puede reducir a la mera partitura, hay

en ella mucho más. En un país donde la cultura musical no tenía arraigo y estaba sometida a un concepto subalterno, intentaron la reorganización y restauración de este arte, hasta tal punto que, como señala Salazar, «*la República comenzó a tomar conciencia de los hechos artísticos por el lado musical*», consiguieron por primera y, hay que lamentarlo, última vez elevar la actividad musical a una preocupación de estado: léanse si no las disposiciones del Gobierno de la República Española de 1932, detrás de las que estaba el grupo: «*Cualquier país que merezca actualmente el dictado de moderno y progresivo contribuye moral y materialmente a sostener en alza el valor de su música, porque los poderes oficiales respectivos son conscientes de que este arte, por su fácil acceso internacional, señala antes que todos el nivel espiritual de los pueblos*». La Generación lanzó sobre la música española un carácter vital, activo, renovador y restaurador, porque España nunca ha sido, al menos en el campo musical, más Europa (con lo que de positivo tiene ello en una nación que ha vivido siempre al margen de la realidad europea) que en aquellos años; implicaron la música dentro de la intelectualidad española o lo que es lo mismo, dieron a este arte una definitiva proyección social: Ortega y Gasset, Madariaga, Azaña o Lorca, por poner cuatro modelos de lo que podríamos llamar inteligencia española, asumen la música como hecho cultural básico y se implican de diversas maneras en el momento musical.

Se genera una auténtica metamorfosis del hecho musical que se concentra en los proyectos de reforma de la enseñanza, en el renacimiento de la investigación musicológica (ahí están Torner, Bal y Gay, Subirá y otros), en una crítica activa y sustancial, es decir, aportadora y estimuladora que llena todos los periódicos y, lo que es más importante, las revistas culturales del momento, y cómo no, en la propia y específica creación musical; cuando se aplica el concepto de vanguardia exclusivamente a la llamada generación del 51, se cae en un error histórico incuestionable; el descubrimiento de la vanguardia, la conciencia de estar arrancando la música española de su tara más añeja, el inmovilismo, el carácter de reconquista, con la aceptación de lo que en los veinte eran los lenguajes musicales más avanzados en Europa, comienza con esta Generación.

## **Acotaciones a una Generación**

Como es sabido, ha sido nominada de muy diversas maneras, desde *Generación de la República*, terminología consagrada en los famosos artículos de Salazar de enero de 1931 en *El Sol*, y debida en principio a la coincidencia cronológica de la proclamación de la República en 1931, con los actos de la Residencia de Estudiantes, en que se presenta el grupo madrileño de la Generación (su auténtico corazón) y el posterior manifiesto redactado por Pittaluga. El calificativo de *Generación de la Dictadura* haría referencia a la coincidencia entre su proclamación y el inicio en la creación de muchos de sus miembros, lo que Salazar llama su período ascensional; por fin el término exclusivamente temporal de *Generación del 31* es otra manera de significar su ligazón con la República. La denominación de *Generación del 27*, bastante común, es en cambio un préstamo literario, y no estamos de acuerdo con ella a pesar de que gran parte de sus miembros participan con los poetas en las celebraciones gongorinas del 27; menos aceptable aún es el término de Grupo de Madrid, cuando se quiere denominar con él a toda la Generación, dado que tal grupo es simplemente una parte, aunque eso sí, la más activa.

Ciertamente una crítica a toda esta terminología desde el estudio minucioso de cuanto significó, nos llevaría a la aceptación de *Generación de la República* como único término auténticamente definidor; a pesar de que el acercamiento al ideario político republicano de algunos de los miembros fue muy tardío y harto forzado por las circunstancias políticas; porque la República hace suyo el ideario musical de la Generación e intenta esa restauración citada a partir de las propuestas de una serie de prohombres, entre los que se contaban los componentes de este grupo. La auténtica genialidad de la República consistió en ser consciente tanto del valor de la música en sí, como de la nueva vía musical que nace en torno a los veinte y en tratar de llevar a cabo a partir de 1931 unos proyectos que eran fruto de la lucha de años anteriores; al final habría que añadir a favor del término otro argumento decisivo; la Generación como tal se implicó en la lucha por la causa republicana y por ella partió al exilio; es más, es difícil encontrar en la historia de la música una concienciación política tan clara en un grupo de músicos. Aquella definición que hacía Ortega del concepto de

generación, sería pues efectiva aquí: *«Esa caravana dentro de la cual va el hombre prisionero, pero a la vez secretamente voluntario y satisfecho... fiel a los poetas de su edad, a las ideas políticas de su tiempo, al tipo de mujer triunfante en su mocedad y hasta al modo de andar usado a los veinticinco años».*

Su implicación en la causa republicana es, desde la perspectiva de lo que llamamos acotaciones, igualmente definitiva, porque en 1939 supondrá prácticamente la desintegración violenta de un grupo que necesitaba del ambiente cultural que él mismo había contribuido a crear. Desde esta perspectiva, y es duro decirlo, esta Generación tiene una fecha que la cierra: 1939. No es que queramos negar de cuajo su labor de exilio, sino que aquel era otro mundo que surgía del desarraigo de una cultura que era vital para ellos.

Es obligado en estas acotaciones concretar quiénes la forman. Aunque es difícil determinar esta realidad, que depende de la postura ante lo que se ha denominado teoría generacional, podemos señalar como miembros de ella los nacidos entre 1895 y 1908, lo que nos da una larga lista de compositores, muy dispares y extendidos por todo el área geográfica española. Sin pretender hacer censo exhaustivo podríamos citar como miembros más destacados a Toldrá, Gerhard, Mantecón, Manuel Blancafort, Moreno Gans, R. Sainz de la Maza, Cassadó, Sorozábal, Bacarisse, Remacha, Victorino Echevarría, Lamote de Grignon, Rodolfo y Ernesto Halffter, Julián Bautista, Dúo Vital, Rodrigo, Mompou, Rodríguez Albert, Fernández Blanco, Antonio José, Jesús Arámbarri, García Leoz, Jesús Bal y Gay, Ricardo Olmos, Muñoz Molleda, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Gombau, Joaquín Homs, Gustavo Durán, Joaquín Nin, María Teresa Prieto,...

### **Albores de la Generación**

Sería un error creer que el mundo que plantea la Generación de la República comienza ex nihilo en 1930 o en 1920, coincidiendo con sus primeras obras musicales. Toda praxis cultural, y por ello musical, va precedida de una conciencia crítica que es la que pone en funcionamiento la posibilidad restauradora, y esa conciencia es más o menos efectiva desde el nacionalismo de Pedrell, y está ligada al intento de cambio del 98.

Por ello en esos años, al menos desde 1915, la música española pasa por momentos de crisis, discusión, y hasta de patetismo, que reflejan el fuerte enfrentamiento entre lo nuevo y viejo musical, y que a la postre dará a los años 20 y 30 en que vive la Generación, una impresión simultánea de anacronismo, tradicionalismo y modernidad; la cita de Adolfo de Salazar como el profeta de lo nuevo es obligada aquí. Y sobre este punto habla Mainer ya en el prólogo a su libro *La Edad de Plata (1902-1939)*: «El enfrentamiento de lo viejo y lo nuevo, la tradición rural y la expansión capitalista moderna, la perduración y el cambio hacia la modernidad, pugna que llegaba tardíamente al país». Es significativo señalar que la música española sincroniza por primer vez con el momento cultural y social en que le toca vivir. Parodiando a Petersen, otro de los grandes intérpretes de la teoría generacional, vendría bien señalar aquí que uno de los valores más destacados de la Generación de la República fue el engarzar el devenir musical «en el acontecer del tiempo, en los grandes acontecimientos políticos, las grandes corrientes espirituales, las conmociones de los estados de espíritu a través de las cuales se va cambiando la índole de los hombres».

¿Cuáles serían los bornes sobre los que gira el cambio ligado a la vida de esta Generación? Antes de nada, la incorporación de la música al proceso entre regeneracionista y restaurador que se da en la restante cultura española; no podemos olvidar que el gran trauma histórico de nuestra música al menos desde el XVII, fue permanecer al margen del proceso cultural español y europeo; y esta incorporación de la música a la cultura, destacable a partir de los veinte, es fruto de la confluencia de una necesidad de cultivo, que surge de la nueva burguesía y de un nuevo interés por la cultura musical del pueblo llano; estas realidades, y no otra cosa, producen el enorme auge de la crítica musical en toda la nación, un vitalismo crítico que no se ha vuelto a repetir. Pero en este camino hay que citar junto a la producción ejemplarizante de Falla, la entrada en la crítica de Salazar, porque a partir de ella surge en España la conciencia de la existencia de la vanguardia europea, sin la que no es entendible la Generación de la República.

Hemos citado otro punto básico para la comprensión de esta Generación, el descubrimiento de la vanguardia, coincidiendo con lo que sucede en plástica o en literatura; en torno a este hecho, afirmándolo o negán-

dolo, son explicables estos veinte años, auténtico paraíso perdido para el investigador. El descubrimiento es alegre, con carácter de reconquista. La actitud antiromántica general en la España de entonces, simbolizada en D'Ors y Ortega, tiene su correspondencia en música en la postura de Salazar, Falla, Arconada o Mantecón y por supuesto en el grupo, después de los guiños iniciales a esta estética. Con el rechazo del romanticismo se pretendía el de estéticas periclitadas, defendidas por una burguesía ignara y sentimental (los famosos putrefactos de Lorca), y contra los que hay unos afanes de subversión estética y moral.

La asunción de la vanguardia da a su música ese carácter cambiante desde el punto de vista estético y la imposibilidad de definirla unívocamente, porque las bocanadas de aire novedoso que venían de Europa eran asumidas después de una crítica: recordemos el libro de Arconada *En torno a Debussy*. En efecto, desde el impresionismo y un nacionalismo progresista en que nacen muchos de ellos, pasando por el atonalismo de Schoenberg, reflejado por ejemplo en una de las primeras obras de Rodolfo Halffter y el dodecafonismo que hace su presencia en el grupo catalán, al neoclasicismo stravinskiano que es a la postre la gran línea estética de la Generación, transcurren veinte años de cambio continuo.

Es importante señalar aquí, dentro de este apartado que llamamos albores, un cambio sustancial que plantea el grupo, y es que, a pesar de que el peso más importante está en el núcleo madrileño y catalán, lo que llamamos restauración de los valores musicales se da sincrónicamente en toda la nación; es más, hablaría de una descentralización del proceso del componer, símbolo de lo que Mainer llama la «nueva expresión de las regiones»; la región no sigue simplemente el código que se establece en Madrid, aporta e incluso como en siglos pasados, determina la creación de la nación; podemos citar así personalidades tan dispares como Gerhard, Pittaluga, Palau, Antonio José, Gombau, Rosita Ascot, Rodolfo Halffter, etc. Pero esta Generación compuesta por una serie de personalidades muy diferentes estética y temperamentalmente, está unida, al menos en sus miembros más creadores y activos, en la conciencia de tener la misión de «restaurar» la música española y continuar la genial experiencia de Falla. Por ello, con independencia del particular enfoque de cada uno, existe una identidad de objetivos, para mí apoyada en una especie de conciencia espiritual de inte-

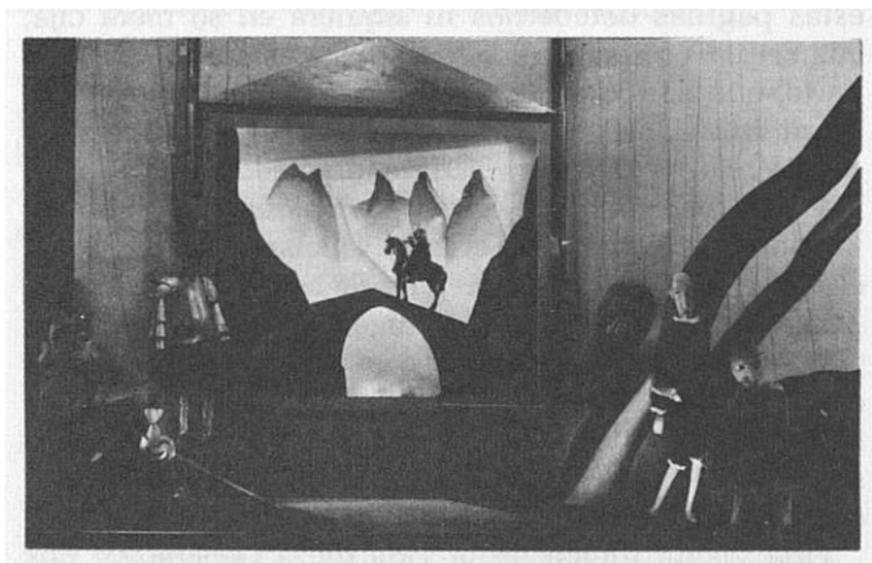
gración en aquella intelectualidad española del momento que alineaba a personalidades como Lorca, Salinas, Alberti, Dalí, Miró o Benjamín Palencia.

### ***Hitos históricos externos en el desenvolvimiento de la Generación***

Desde el año 1920 en que se producen los primeros actos, hasta el final de la guerra en 1939, son numerosos los hechos históricos citables y no podemos en estas páginas detenernos ni siquiera en su mera cita, cuanto más en su crítica y análisis; es cierto, por otra parte, que no todos sus miembros han tenido la misma importancia. En general, a pesar de ese peso específico de las regiones, la gran actividad se genera en torno a los que denominamos grupo madrileño y catalano-valenciano; y ésto es importante señalarlo porque es en ellos en los que aparece y se desarrolla la actividad progresista, vanguardista y regenerativa, mientras en general los restantes miembros, aunque contribuyen al cambio señalado, lo hacen desde posturas musicales más pasivas y desde luego más conservadoras; en este sentido se puede distinguir un grupo más avanzado y otro más apegado al pasado.

Una visión global de la vida de la Generación nos permite distinguir cuatro frases en su crecimiento y actividad:

- a) Desde 1920 a 1927 serían los años de concienciación y por supuesto de estallido musical; durante ellos prácticamente todo el grupo presenta sus primeras obras, algunas ya de valor sustancial y definitivo, desde la aparición de los hermanos Halffter en 1920, en los conciertos del Ritz, con aquella obra de Rodolfo, *Naturaleza muerta*, en pleno atonalismo y que indicaba que nacían unidos a cierta vanguardia europea. La crítica a través de Salazar detecta el cambio y se establecen las famosas polémicas, que convierten a estos años de crítica en el período más glorioso que esta actividad ha tenido en España. El año 1921 supone el descubrimiento de Stravinsky, la concienciación de lo que significaba proyectada por Salazar y con ello el inicio del rechazo del impresionismo (caballo de batalla anterior) y el nacionalismo como lenguajes agotados; el neoclasicismo aparece como la vía a seguir, una concepción de la música como forma, poliédrica,



El Retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla.

clara, pero al mismo tiempo conectada con el ambiente de los felices veinte, es decir, al mismo tiempo hedonística, juguetona, lúdica, sin transcendencias metafísicas como todavía estaba en uso en la línea postromántica. Juan José Mantecón, el crítico progresista de *El liberal*, se unía con *El Circo* a este ambiente en 1923, e inmediatamente los alumnos de Conrado del Campo; Salvador Baccarisse, «l'enfant terrible» de la generación, con el estreno del *Quinteto*; Julián Bautista y otros como Mompou, José María Franco, además del *Cuarteto* de Ernesto Halffter criticado por Salazar como el camino a seguir. El año 1923 supuso en realidad su primer gran estallido y Arconada hablaba del «grupo entusiásticamente juvenil». El estreno en 1924 del *Retablo de Maese Pedro*, de Falla, es un acto que hay que valorar como sustancial; era ni más ni menos que el nuevo evangelio, el camino a andar. Poco meses después se estrena el *Concerto*. Sin duda estas dos obras hacen gravitar de manera definitiva al grupo hacia la estética neoclásica y, por si fuera poco, Stravinsky dirigía en Madrid Puicineila. En los años anteriores a 1927 se incorporaron otros miembros con obras importantes: Remacha, Rodrigo, Antonio José, Roberto Gerhard, Pablo Sorozábal, Manuel Blancafort y Toldrá. Dentro de este período merece especial reseña el Premio Nacional de Música de 1925, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. La obra fue valorada al extremo, sobre todo por Salazar, que veía en ella la continuación de Falla y desde luego la vía a seguir, pero, sobre todo, no cabe duda que esta obra genial fue como el espaldarazo, la mayoría de edad de la Generación: «No es fácil todavía darse cuenta del paso formidable que la música española acaba de dar con estas obras (*Concerto*, *Retablo* y *Sinfonietta*) sobre la producción contemporánea europea», dirá Salazar.

- b) El año 1927 inaugura otro período importante que dura hasta la presentación oficial del grupo de Madrid en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1930. Son cuatro años intensos, de concienciación y de encuentro con la meta definitiva. En 1927 se da la primera reacción como grupo, que les va a valer el apodo de Generación del 27 por su participación en el centenario de Góngora, en el que participan conjuntamente con poetas y plásti-

eos; fue un implicarse en la cultura española. Estos años supusieron además de la incorporación de otros miembros como Rosita Ascot, Pittaluga, Palau, Gustavo Durán, Evaristo Fernando Blanco, etc., actos como los conciertos homenaje a Falla y a Ernesto Halffter, estrenos importantes como *Parade*, de Mantecón; *Tragedia de Doña Ajada*, de Bacarisse; *Cuarteto en La*, de Ernesto; las *Sonatas del Escorial*, de Rodolfo; la *Romería de los cornudos*, de Pittaluga; *Preludio para un tabor japonés*, de Julián Bautista, etc. Todo ello desemboca en la llegada de 1930 que supuso una auténtica conmoción por la afloración de múltiples hechos; la constitución del grupo madrileño como tal y su manifiesto publicado por la *Gaceta Literaria* y firmado por Pittaluga, que se conforma a partir de aquí como el gran teórico del grupo, la actividad de conciertos y conferencias llevadas a cabo en la Residencia, los conciertos homenaje, la asunción por el mundo intelectual español de la importancia de la música, la publicación de *La Música Contemporánea*, de Salazar y la respuesta francesa con la obra de Henry Collet, *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*, la presencia de Unión Radio como medio de propaganda, la llegada definitiva de Gerhard a Barcelona con el dodecafonismo debajo del brazo y el acercamiento del joven Homs. Ellos, con Blancafort y Montsalvatge, lograban sacar a la música catalana del nacionalismo decimonónico y la introducían en la mentalidad del París de los veinte, en el que Stravinsky era el gran conductor, pero también estaban Satie y el Grupo de los Seis.

- c) Con la llegada de la República en abril de 1931, se inicia una nueva época más crítica, porque la música española se va a hacer eco de la situación de la España política. Pero al menos hasta las elecciones de noviembre de 1933 España vive en el campo musical una época increíblemente hermosa, un momento de lucidez sin precedentes, de cambio absoluto, de arreglar las viejas lacras, lo que se ha llamado antes la primera concienciación musical del Estado español, y en ello tuvo un peso sustancial esta Generación además de los Salazar, Falla, Esplá, etc. La creación de la Junta Nacional de la Música, y los decretos ya citados supusieron un revulsivo y un intento de cambio, intento digo,

porque la realidad musical de la República, como en otros campos, fue más deseada que realizada. La llegada del triunfo de la derecha y su unión con Lerroux para gobernar supone el fin de esta primavera, con el cambio de los componentes de la Junta; el uso descarado de la música como vehículo político y la llegada de un populismo musical sin valor fue una herida demasiado profunda. Desde 1931 a 1936 seguirán produciendo una ingente cantidad de obras, con una estética claramente definida en la línea del neoclasicismo y que sería imposible citar aquí, pero sobre todo irá implicándose gradualmente en la vida política española.

- d) Como consecuencia de lo anterior, los tres años que dura la Guerra Civil constituyen su último período vitalmente artístico y desde el punto de vista de la sociología de la música, uno de los más interesantes de la música española. La Generación de la República se comprometió, directa y activamente en la lucha a favor de los ideales republicanos y ello va a implicar una transformación importante en su creación en el sentido de la incorporación de unos valores de compromiso, el convencimiento de que toda estética suponía una ética, y por lo tanto a sobrepasar lo que había sido elemento significativo en ellos, ese carácter lúdico, una especie de estética de lo banal, igual a la de la Europa de los veinte.

Quizá la lectura de los cinco volúmenes de la revista *Música* editada por el Consejo Central de la Música, puede ser el testimonio más significativo de lo que calificamos como hitos externos de la Generación. La implicación del grupo en la causa republicana fue decisiva, desde la muerte en el caso de Antonio José, la lucha en la trincheras en el caso de Gustavo Durán o Casal Chapí, hasta el trabajo directo por la causa de Bacarisse, Pittaluga, Rodolfo Halffter, Bautista, Torner, Gerhard desde el Consejo Central de la Música y, sobre todo, el mayor tributo que se podía pagar por la causa, después de la muerte, el exilio al que partieron la mayor parte de sus miembros. Es significativo añadir que ni siquiera la guerra cercenó la creatividad de estos compositores y durante ella, bien es cierto que en menor cuantía, siguieron componiendo música.

### **Definición estética de la Generación de la República**

Quizá no sea necesario comenzar diciendo que no es posible una definición estética unívoca de la Generación, no existe una sustancialidad estética única, desde el momento en que hemos señalado que está compuesta por personalidades muy diferentes. De modo general es necesario separar dos grandes grupos. El primero centrado en Madrid y Barcelona e integrado por los Halffter, Pittaluga, Bacarisse, Julián Bautista, Remacha, Rosa García Ascot, Mantecón, Gerhard, Blancafort, Gustavo Durán, Mompou, etc., que es el grupo en que se manifiesta más actividad creadora dentro de la estética de la generación y a través del que España sigue, crítica y evolutivamente, las diversas tendencias estéticas de la Europa de los veinte y treinta. En el segundo grupo estarían otra serie de nombres importantes más ligados al pasado, sin un peso tan específico como los anteriores, con una estética en la que predomina un nacionalismo, o mejor, un regionalismo como concepto básico, estética que precisamente sus compañeros quemarán en muy poco tiempo. Entre estos son citables Baltasar Samper, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Antonio José, Dúo Vital, Victorino Echevarría, Elizalde, García Leoz, José Moreno Gans, Rodrigo de Santiago, Pablo Sorozábal, Lamote de Grignon y Jesús Arámbarri. Como se ve hay una realidad geográfica que los une, ser de la periferia, lo que no supone una imposibilidad de las regiones, cuando hemos valorado como una de las grandes aportaciones de la Generación el peso del regionalismo.

Aunque ya hemos señalado que la Generación no se puede reducir al valor de sus partituras, dado que su aportación trasciende este hecho en el momento cultural español, no cabe duda de que el examen de su mundo estético es uno de los fenómenos más interesantes del período porque en él están reflejadas las realidades de que hemos hablado en las páginas anteriores. Nacen en el momento en que España, conducida por Salazar y Falla, trataba de desprezarse de un pasado amorfo y ello en un momento en que se desataba una lucha estética sin precedentes que tiene su primer fruto en la propia crítica; sólo la cita de los que se ocuparon en la prensa madrileña estos años en tal misión, es significativa: Salazar, Matilde Muñoz, Julio Gómez, Santiago Arimón, Vicente A. Andrada, Rogelio Villar, José Forns, Angel María Castell, Carlos Bosch,

Feo. Pérez Dolz, Turina, Rodolfo Halffter, Mantecón, Pittaluga, Rotllán, etc. España aparece antes de los veinte totalmente dividida entre los defensores de la vía neorromántica (el pasado) y en último término de Alemania como única vía posible («*No se puede ser compositor —decía Rogelio Villar— sin seguir el camino real que es la tradición alemana*») y los defensores del cambio, impresionismo, nacionalismo progresista y neoclasicismo, dirigidos por un hombre aún no valorado en su peso real que fue Adolfo de Salazar; sólo quisiera señalar que desde *El Sol* y con una crítica sustantiva que trasciende los límites normales de la crítica, y, como en otras áreas culturales, Baudelaire, Ruskin, Hanslick, se va a convertir en el espejo en que se miraba la Generación, la España musical progresiva y en la verdadera correa de transmisión de las corrientes estéticas.

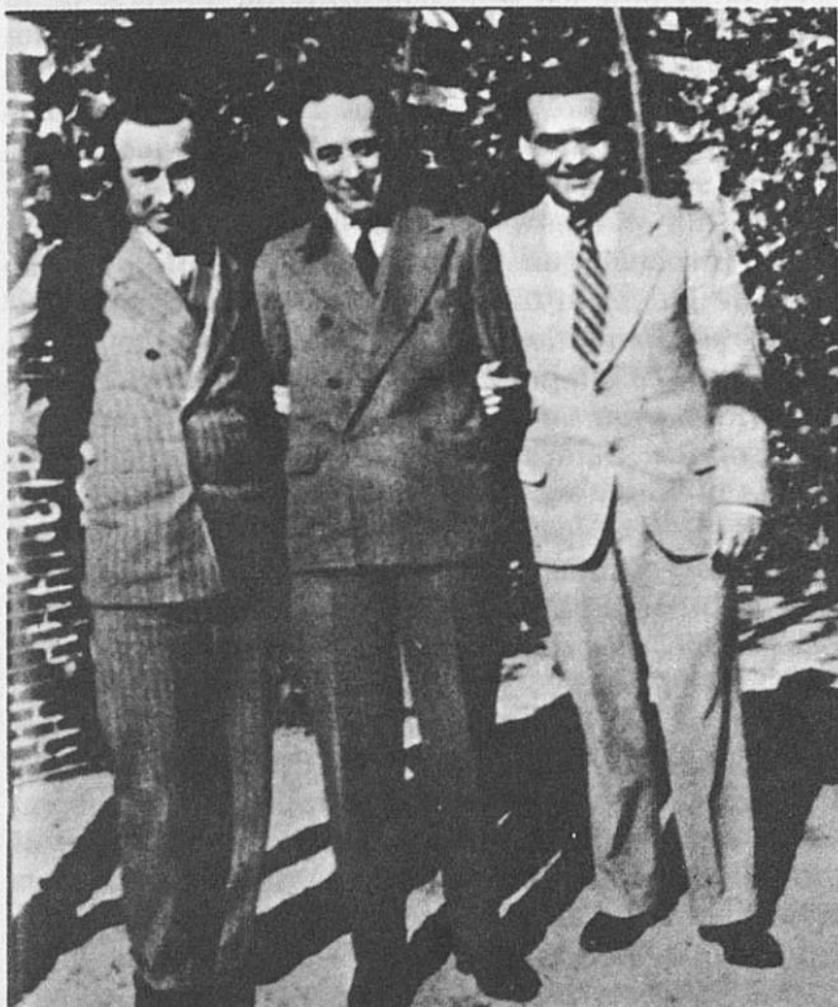
No puedo dejar de recoger, por su significado, unos ejemplos mínimos de la dialéctica de esta batalla crítica alusivos todos a la generación. Rotllán señalaba en *El Debate*: «Los compositores de vanguardia siguen el arte pujante y rítmico de Stravinsky, sin tener en cuenta la marrullería del ruso, que es un vivo; un paso más fue franqueado gracias a la nefasta influencia de Schoenberg y el resto lo trajo la desorientación de la postguerra con la poítonalidad». Turina en *El Debate*: «Un muy amigo de este grupo de pollos vanguardistas decía de ellos en cierta ocasión: están enterados de la última novedad llegada de París y desconocen lo más fundamental de su arte». Carlos Bosch en *El Imparcial*: «Es la música de la niña bien, del pollo pera y del cabaret y no hay manera de dar un paso sin encontrarse con los tres enamorados de la extravagancia y del mal gusto»; por fin Julio Gómez en *El Liberal*: «Los que hemos aprendido contrapunto en el Conservatorio de Madrid y no en Leibniz, lo estamos lamentando toda la vida, no nos sirve para nada más que para que los jovencitos que se han hecho compositores en las tertulias de los cafés, nos miren por encima de los hombros y para que los críticos, atacados de una epidemia de salvajismo, nos echen en cara el retraso de nuestros procedimientos».

No necesitamos señalar que en el campo contrario las críticas son igualmente significativas, sobre todo en las plumas de Salazar, Mantecón, Arconada y Matilde Muñoz.

Concretándonos ya en el análisis estético, se puede decir que entre ambos grupos de la Generación, el más

y el menos progresivo, existe un punto común, la estima y el realce a través de la música de los valores raciales. Estamos de acuerdo con Valls Gorina cuando señala que, no obstante (y esto supone un cambio con relación al nacionalismo y a la propia Generación del 98), *«los valores raciales no son entendidos aquí como problema, sino como entidad cultural independiente, necesitada de desarrollo. Mientras para el 98 España es un problema que lleva al desencanto amargo y al excepticismo, para la Generación «el pueblo», de donde arranca buena parte de sus producciones, es un ente abstracto del que interesan sus inflexiones melódicas, pero filtradas a través de una objetividad, de una intelectualización»*. Esta larga cita de Valls es de todo punto cierta, pero añadiendo primero que la presencia del pueblo como inspirador se va a ir haciendo incluso cada vez más abstracta por la fuerza de un formalismo de cuño stravinskiano rampante; segundo, que esta tendencia convive con corrientes estéticas importantes en el grupo como es el impresionismo; y tercero y más importante, que el concepto de pueblo es aquí no sólo el generador del folklore entendido como tal, sino el pueblo cultural histórico, que está en el fondo de los lenguajes musicales del XVII y XVIII español que tanto influyen en su música, y estamos citando ya la realidad casticista que comentaremos después. Señalado esto, se puede decir que el nacionalismo como tal es algo rechazado de plano por la Generación; sólo quisiéramos citar unas palabras de Julián Bautista: *«Estos movimientos nacionalistas no eran, en el fondo, más que los últimos estertores de un sistema social caduco, cuyo fin era inminente... Ante el agotamiento que han logrado aquellos compositores españoles que más han especulado con nuestro tipismo, a nuestra generación corresponde orientar nuestra producción por senderos más universales»*.

Teniendo este hecho como una constante, diríamos que la segunda realidad estética que define al grupo al menos en sus días juveniles, y después de ciertos devaneos neorrománticos, sobre todo en los alumnos de Conrado del Campo, es el impresionismo. La lucha por la imposición de esta estética se da sobre todo desde 1914 a 1920 en que Salazar podía escribir: *«La proximidad de una nueva batalla a librar contra la intransigencia y la intolerancia es ya un porvenir atractivo. Apresurémonos a decir que la batalla en el caso de Schoenberg es totalmente distinta a la sostenida desde hace años en pro de los músicos franceses»*. Evidente-



Gerardo Diego, Oscar Espia y Federico García Lorca.

mente la llegada del impresionismo ha de verse en la línea de la influencia de la cultura francesa en la Generación. El orteguiano libro de Arconada *En torno a Debussy*, de 1926, era una demostración palpable de la influencia impresionista. A lo largo de los años veinte, al menos su primera mitad, casi todos los miembros se dejan influir por esta realidad; las obras de Bautista que se presentan en estos conciertos, *Colores* y *La Flauta de fade*, son todo un símbolo; no en vano Bautista había acometido de muy joven el proyecto de poner en música al poeta esencial del impresionismo, Maeterlinck, con su obra interior. Al impresionismo había servido Salazar no sólo desde la crítica sino desde la praxis, y ahí están dos de los primeros usos de esta técnica en España que son *Tres Preludios* y *Tres Poemas de Verlaine*, y dentro de él aparecen gran cantidad de obras de la Generación, como *Automne Maladé*, *Crepúsculos* de Ernesto Halffter; su hermano Rodolfo ha reconocido: «Mis primeros ensayos de composición acusan la *influencia* de estos dos grandes maestros: Schoenberg y Debussy». La *Ofrenda a Debussy* (1926), de Bacarisse, no era sino un homenaje al compositor que había ejercido gran influencia sobre él hasta entregarse a otros derroteros, recibidos por sus contemporáneos con gran protesta y que le convierten, como hemos dicho, en «l'enfant terrible». Qué decir del peso de esta estética en Federico Mompou; hoy sabemos que el impresionismo no agota el lenguaje personalísimo de este compositor, pero Mompou no es comprensible sin él.

Ahora bien, la misión del impresionismo fue más que nada de tránsito, un medio de ruptura con estéticas muertas pero no el lugar para quedarse; era símbolo máximo de lo francés, por donde venían las bocanadas de libertad, y ello explica que su presencia como pensamiento estético no fuese incompatible con otra tendencia que hacía acto de presencia casi al comienzo de los veinte y que a la postre va a ser la gran estética del grupo, el neoclasicismo. A un nivel muy diferente del impresionismo, dado que su influencia fue mucho menor, hay que citar también el atonalismo de Schoenberg; la vía de llegada fue igualmente en este caso Salazar, con su traducción de la obra de A. Eaglefield Hull, *La Armonía Moderna*, en 1915, en la que recogía el pensamiento del expresionismo schoenbergiano; ello explica obras como *Natures mortes* de R. Halffter o el *Quinteto de viento* de Gerhard (1928), aunque aquí es ya el otro Schoenberg el que influye. Desde 1915 cita

Salazar obras como *Erwartung* o *Seis piezas para piano*, Op. 19, de Schoenberg y en 1919 se interpretaba en Madrid, con crítica destacada de Salazar, su *Cuarteto en Re*, Op. 7. Insistimos no obstante que su presencia no es determinante, pero ya es conocido como importante opción vanguardista europea.

Ciertamente la estética que se impone en Europa en la década de los veinte (los felices veinte), es la que define de manera más clara al grupo, y cuyas cualidades de modo muy general podíamos concretar en el peso de lo formal y de la forma, el lado fabril de la música: reviva! de las formas absolutas: cuarteto, sonata, sinfonía y las formas barrocas: suite, divertimento, concierto, fugas, pasacalle, etc.; vuelta al XVIII como lugar de inspiración; textura lineal transparente, con un contrapunto disonante en contra de romanticismos; huida de cromatismos y armonías postwagnerianas; color instrumental refinado. Lógicamente estas cualidades que podíamos considerar como brutas van a ser pasadas por el tamiz específico español, desde que el XVIII que inspira no es el de Bach, sino el de Scarlatti y Soler o el de nuestra zarzuela barroca, hasta que nuestros músicos reciben la influencia neoclásica literaria de la Generación poética del 27, con quienes colaboran en muchas obras, o finalmente que la influencia no es sólo del neoclasicismo stravinskiano puro, sino del París de los veinte, lo cual es un concepto mucho más amplio, marcado por Satie, Cocteau, y el Grupo de los Seis, en el que la faceta cómica, burlesca y grotesca es igualmente básica; y esto es importante porque esta ironía convierte a las grande formas en sonatinas o sinfoniettas y el formalismo es más esteticista que innovador y por ello cuando se escuchan, como en estos conciertos, las canciones del grupo vemos ante todo que lo que las domina es el intento de infundir gracia y desenfado. Así se explica además eso que Sopeña ha llamado su actitud iconoclasta.

Creemos que con muy pocos cambios pueden definir la Generación aquellas palabras que Ernesto Giménez Caballero, en *Diagrama de la nueva literatura española*, aplica a la literatura. Tendríamos así que la música de la Generación es antirromántica, antiretórica, antiplebeya y antipatética, y es procinema, sport, circo, alegría, pureza, matemática, pero añadiríamos al menos tres apelativos más: proforma, profrancesa y anti-germana. Es decir, una música hedonística, alegre, testimonio de un mundo banal y apresurado, que vivía unas circunstancias económicas positivas y que se bur-

laba de la estética tradicional de los salones oficiales.

Cuanto llevamos dicho en párrafos anteriores merecería un análisis minucioso en el que no podemos detenernos. Pittaluga, en lo que se ha denominado «Manifiesto del Grupo», concretaba así el aspecto de culto a la forma: «*Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustav Mahler)*». La defensa del lado formal de la música es la constante a la que más se refiere Salazar. En una carta que le dirigía Gerardo Diego en 1923 desde Gijón comentando un cuarteto de E. Halffter le señalaba como definición de la maestría de Ernesto «*el instinto certero de la forma*». Esta realidad se hace más fuerte cuando Falla demuestra a partir del Concerto y el *Retablo* el camino a andar y esto lo supieron ver todos; veamos si no la opinión de Julián Bautista: «Y es curioso que Falla, al *unloersalizarse*, halla su auténtica personalidad española, y entonces, su estilo se castellaniza: es rectilíneo, seco, geométrico. Su característica andaluza desaparece. Se presenta desnuda de sensualismo. Porque lo característico, lo esencial de Castilla, no es lo sensual, ni exuberante, ni nostálgico; es lo severo, enjuto, musculoso, sobrio. Así es el Concerto de Falla». Pero esta vía formal ayudaba a la caída de todo uso de la música tiznado de metafísica, de transcendencia, y a entrar en lo que denominamos «expresividad directa».

El aspecto burlesco, grotesco a veces, hedonista que en último término introduce a nuestros compositores en la estética de los felices veinte europeos, es un hecho igualmente determinante sin el que no se puede entender a Pittaluga, Bacarisse, Rodolfo, etc., y a ello se refería también el manifiesto de Pittaluga: «Hacer música, éste es el único propósito y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y para ello utilizar los medios que se crean mejores, la estridencia (es conocido el gusto por la disonancia de estos compositores) o el almíbar: o los dos juntos si es preciso».

Es importante señalar que la llegada del neoclasicismo se produce sobre todo a través de la influencia de Stravinsky y a partir de 1921, que es cuando el ruso hace su presencia real; Debussy, Stravinsky y Falla (el primero por poco tiempo más) constituirían el trío inspirador del nuevo lenguaje. Salazar es de nuevo el que lanza esta figura considerada por él como la perfecta

plasmación de su credo estético («en *varias ocasiones, me detuve a pensar si no me había convertido yo en un eco prematuro*», dirá más adelante refiriéndose al impacto del ruso sobre él). Desde 1921 en que dirige Stravinsky en Madrid Petruschka, hasta sus conferencias en la Residencia en los años treinta, pasarán unos años de fuerte penetración del neoclasicismo stravinskiano. El Premio Nacional de 1925 dado a la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter se convirtió así en una especie de confirmación para el crítico; era ni más ni menos que la demostración de la nueva estética, pero, eso sí, a lo hispánico.

¿El modelo stravinskiano agota el neoclasicismo de la Generación? Sí como categoría estética general, pero no con toda especificidad y por ello acabamos de usar el adjetivo hispánico. En efecto, la figura de Falla es lo mismo de fundamental que la del ruso, y el Concerto y el *Retablo* supone la conversión del neoclasicismo europeo en español. El magisterio de Falla, sin ser directo más que con Ernesto y Rosita Ascot, fue definitivo para los músicos y un ejemplo nítido de por dónde caminar. En efecto, vuelven hacia el XVIII como el ruso, pero no a Bach o Pergolesi sino a Doménico Scarlatti, Soler, Casanovas, Mateo Albéniz y a la zarzuela de este siglo; recordemos la colección de nuestros clásicos del XVIII publicada por Nin. Y aquí surge otro concepto básico, el casticismo, o el tipismo casticista, tan ligado a la Generación y a sus obras lo mismo de ballet, de cámara u orquestales. Lo castizo no es un mero follaje o decoración, tal como señalaba Julián Bautista: «...Yo propugno una escuela en la que lo exterior no sea lo primordial, sino la sustancia lo que dé el carácter castizo; el estilo de raíz inconfundible». Lo castizo y lo popular antes citados, asumidos como ente abstracto, a partir del que estructurar un neoclasicismo específico, que por supuesto no asume en ningún momento el carácter retrógrado que algunos han querido ver en esta estética sino, al menos en España, un claro avance en creación, como lo fue en la Generación poética del 27, que también llevaba en sí los gérmenes neoclásicos y casticistas. Queda citar al final el porqué y cómo esta estética se adecuaba al momento social español de los veinte y treinta, pero eso nos llevaría a otra disquisición enormemente larga; pensemos que esta estética era la más claramente asumible por una Europa y España que vivía este período conocido como los felices veinte y que necesitaban una música ligera y alegre lejos de toda carga filosófica y autobiográfica.

La importancia y peso que el neoclasicismo tiene en la Generación fue por lo tanto vital. La mayor parte de las obras escritas desde 1922 pertenecen a esta tendencia. Las Dos *sonatas del Escorial* de Rodolfo Halffter, así como el *Cuarteto* de Remacha que se oirán en estos conciertos, constituyen dos prototipos de música neoclásica de la Generación.

**Emilio Casares Rodicio**

## PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

**Roberto Gerhard (1896-1970)**

Trio para piano, violín y violoncello

Modéré

*Très calme*

*Vif*

II

**Fernando Remacha (1898)**

Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello

Allegro

Andante

*Allegro vivo*

Intérpretes: PERFECTO GARCÍA CHORNET (piano)

MANUEL VILLUENDAS (violín)

EMILIO MATEU (viola)

RAFAEL RAMOS (violoncello)

## NOTAS AL PROGRAMA

La música de cámara adquiere una importancia especial en las dos décadas en las que se desarrolla la vida activa de esta Generación. Las razones son de diversa índole. En primer lugar, porque este tipo de música (y en él incluimos cuartetos, tríos, quintetos, sonatas, etc.) era propicio para la experimentación; ese culto a la forma, a la claridad, a la condensación, a huir de los elementos inútiles y de la grandilocuencia, se adecuaba especialmente a la música de cámara. Casi todos los representantes de la Generación fueron tentados por lo tanto por esta literatura: Bacarisse, Pittaluga, Remacha, los dos Halffter, Julián Bautista, Mantecón, Gerhard, etc. Por ello una de las cualidades de todo este mundo cuartetístico y de cámara suele ser la libertad con que el compositor se acerca a estas formas clásicas, valiéndose de la forma, pero tratando de evitar los formulismos.

Precisamente Remacha destaca de manera especial dentro del cultivo de la música de cámara, y el *Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello* ha de ser considerado como un prototipo de cuanto llevamos dicho. Esta obra, que fue premiada con el Premio Nacional de Música de 1932, constituye probablemente su aportación más destacada junto con el *Cuarteto de cuerda* de 1926, y el *Cuarteto de arco* de 1936. En todas ellas el acercamiento de Remacha al género es muy personal, con la sobriedad característica de este autor.

Anterior a la obra de Remacha es el *Trío para piano, violín y violoncello*, de Gerhard (1918), escrito por lo tanto antes de que podamos hablar de una conciencia de generación en el grupo. Esta obra, con una estructura libre como testifican sus tiempos (*Modéré, Tres Calme y Vif*) pertenece junto con *L'Infantament maravellos* de *Shahrazada* a sus años de estudiante bajo la influencia de Pedrell.

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

I

**Oscar Esplá (1889-1976)**

Suite de Pequeñas Piezas

Preludio (Ofrenda a Bach)

*Canción de Cuna*

*Aire de Danza Pastoral*

*Ronda Levantina*

Paso de *Opereta* (Ofrenda a Offenbach)

**Rodolfo Halffter (1900)**

Dos Sonatas del Escorial

**Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)**

Tres Danzas Burgalesas

**Fernando Remacha (1898)**

Pieza para Piano n.º 3

II

**Salvador Bacarisse (1898-1963)**

Preludios (13 Primeros)

**Julián Bautista (1901-1961)**

Suite Colores (Azul y Amarillo)

Intérprete: JOAQUÍN PARRA (piano)

Miércoles, 1 de junio de 1983. 19,30 horas

## NOTAS AL PROGRAMA

Por motivos parecidos a la música de cámara, además de que el piano constituye el instrumento que practican gran parte de estos compositores, la literatura que producen para él es importante y numerosa, sin que, por otra parte, el piano sea un vehículo tan importante como la música de cámara, la orquesta, o los ballets como modo de expresión.

En este concierto se presentan ejemplos variados de las diversas líneas estéticas que hemos comentado en páginas anteriores; desde obras integrables en el concepto y estética *regionalista*, como es el caso de las Tres Danzas Burgalesas de Antonio José, a uno de los prototipos del impresionismo, que es la Suite *Colores* de Julián Bautista, escrita en 1921 cuando esta estética aún contaba, o las Dos *Sonatas del Escorial* de Rodolfo, ejemplo perfecto del *neoclasicismo español* y de la vuelta al siglo XVIII preconizada por el Grupo: Scarlatti, Soler, vistos desde Falla explican esta obra; tanto la armonía, como la escritura contrapuntística son típicas de este autor.

En cuanto a Esplá, no lo considero miembro del grupo, pero sí tiene unas profundas relaciones con él tanto desde el punto de vista estético como desde la implicación en la vida musical de la República en que su peso fue especialmente destacado. Los Preludios de Bacarisse es una obra posterior a la guerra, firmada en 1941 y en la que se denota ya la crisis del exilio.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

I

**Salvador Bacarisse (1898-1963)**

Por amor e loores de una señora (A. de Villasandino)  
(De «Tres canciones medievales»)

**Rodolfo Halffter (1900)**

Siempre que sueño las playas. Op. 27 (Rafael Alberti)  
(Del ciclo «Marinero en Tierra»)

**Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962)**

¡Ay que non era! (Anónimo)  
(Del ciclo «Siete canciones en estilo popular»)

**Joaquín Rodrigo (1902)**

Cantiga (Gil Vicente)

**José Muñoz Molleda (1905)**

La rueca giraba (Francisco Villaespesa)

**Matilde Salvador (1918)**

Nana del sueño (Carmen Conde)  
(Del ciclo «Canciones de nana y desvelo»)

**María Rodrigo (1888)**

Serenita está la noche (Martínez Sierra)  
(De «Tres Ayes»)

**Manuel Palau (1893-1966)**

La palmera (Gerardo Diego)

**Eduardo Toldrá (1895-1962)**

Cangó de grumet (Tomás Garcés)  
(De «A l'ombra del lledoner»)

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

II

**Julián Bautista (1901-1961)**

La flûte de jade (sobre poemas chinos)

Je me promenais

*Depuis qu'elle est partie*

Mon amie

**Ernesto Halffter (1905)**

La corza blanca (Rafael Alberti)

**Federico Mompou (1893)**

Damun de tu només les flors (J. Janés)

(De «Combat del somni»)

**Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)**

El molinero (Popular)

**Gustavo Pittaluga (1906-1975)**

Pregón del vendedor de loros (Manuel Abril)

(De la zarzuela «El loro»)

**Jesús García Leoz (1904-1953)**

Tríptico (Federico García Lorca)

*Por el aire van*

*De Cádiz a Gibraltar*

*A la flor, a la pitiflor*

Intérpretes: PURA M.<sup>a</sup> MARTÍNEZ (soprano)

ROGELIO GAVILANES (*piano*)

Miércoles, 8 de junio de 1983. 19,30 horas

## NOTAS AL PROGRAMA

Hay una razón clara que explica la fuerza que la canción asume en todo este período, y es la relación estrecha entre músicos y literatos. La lista de colaboraciones entre miembros de la Generación del 27 y los músicos de la República, y entre estos y otros poetas anteriores y extranjeros sería interminable.

El género de la canción era, por otra parte, un vehículo de expresión de ese casticismo del que hemos hablado; no se puede, tampoco, perder de vista la fuerza de este género en Francia entre los compositores franceses que influyen en el grupo español; son citables, por fin, cierta vocación literaria de varios miembros del grupo, las reuniones con poetas de las que surgían trabajos conjuntos y el propio peso que toda serie de cancioneros musicales tiene en este momento.

El concierto que se ofrece hoy recoge un número de variantes de este mundo musical, desde obras típicamente *nacionalistas* y *regionalistas*, como son las de García Leoz, Antonio José, Toldrá o Lamote de Grignon, pasando por obras de cuño medievalista, como es el caso de la de Bacarisse, impresionistas, como La *Flúte de Jade* de Bautista, *casticistas* como es el *Pregón del vendedor de loros* de Pittaluga, influido por el género de zarzuela, y las más puramente *neoclásicas* como son las presentadas de Rodolfo o Ernesto Halffter.

## TEXTOS DE LA OBRAS CANTADAS

### POR AMOR E LOORES DE UNA SEÑORA (A. de Villasandino)

Visso, *visso* enamorado,  
*duélete de mí,*  
*pues vivo penoso,*  
*deseando a ti.*

La tu fermosura me puso en prisión;  
por la cual ventura del mi corazón  
nos parte tristura en toda sazón:  
por en tu figura me entristece assí.

Todo el mi cuidado es en te loar,  
que el tiempo passado non posso olvidar:  
faras aguissado de mi te membrar,  
pues siempre de grado leal te serví.

Estoy cada día triste sin plazer;  
Si tan sólo un día te pudiese ver...  
yo confortarme ía con tu parescer  
por én cobraría el bien que perdí.

Visso, *visso* enamorado...

### SIEMPRE QUE SUEÑO LAS PLAYAS (Rafael Alberti)

Siempre que sueño la playas  
las sueño solas, mi vida.  
...Acaso algún marinero...  
quizás alguna velilla  
de algún remoto velero...

**¡AY QUE NON ERA! (Anónimo)**

*¡Ay! que non era,  
más ¡ay!  
que non hay  
quien de mi pena se duela...!*

Madre la mi madre,  
el mi lindo amigo  
moricos de allende  
lo llevan cativo...

*¡Ay! que non era...*

Moricos de allende  
lo llevan cativo.  
Cadenas de oro,  
candado morisco...

*¡Ay! que non era...*

**CANTIGA (Gil Vicente)**

*Muy graciosa es la doncella,*

Digas tú el caballero que las armas vestías  
si el caballo o las armas o la guerra es tan bella...

Digas tú el marinero que en tus naves vivías  
si la nave o la estrella es tan bella...

Digas tú el pastorcico que el ganadico guardas  
si el ganado o los valles o la sierra es tan bella...

*Muy graciosa es la doncella...*

## LA RUECA GIRABA (F. Villaespesa)

La Virgen hilaba,  
la dueña dormía,  
la rueca giraba  
loca de alegría.  
Cordero divino,  
tus blancos vellones  
no igualan al lino  
de mis ilusiones.  
Gira rueca mía  
gira, gira al viento,  
que se acerca el día  
de mi casamiento.  
Gira, que mañana,  
cuando al alba cante  
la clara campana,  
llegará mi amante.  
Hila con cuidado  
mi velo de nieve  
que vendrá el amado  
que al altar me lleve.  
Se acerca, lo siento  
cruzar la llanura,  
me trae la ternura  
de su voz el viento.  
Gira, gira, gira...  
gira, rueca loca,  
mi amado suspira  
por besar mi boca.  
Cordero divino,  
tus blancos vellones  
no igualan al lino  
de mis ilusiones.  
La niña cantaba,  
la dueña dormía,  
la luz se apagaba  
y sólo se oía  
la voz crepitante  
de la leña seca  
y el loco y constante  
girar de la rueca...

## NANA DEL SUEÑO (Carmen Conde)

Al sueño le crecen  
cabellos de yerba.  
Al sueño le nacen  
azules gacelas,  
que muerden los prados,  
que triscan las eras,  
que pacen las noches  
sin que el sueño pueda  
cortarse sus ramas  
de verdes almendras.

Al sueño le llaman  
y el sueño contesta,  
con sus ojos claros  
y su boca lenta  
que dice palabras  
que el sueño inventa.  
Duérmete, mi vida,  
niña de la tierra:  
que el sueño te canta  
para que te duermas.

**SERENITÀ ESTÁ LA NOCHE (Martínez Sierra)**

Serenità está la noche,  
serenità está la luna,  
serenito va el amor  
a buscar fortuna.

Serenità está la noche,  
serenito está el lucero,  
serenitos son los ojos  
que yo tanto quiero.

Serenità está la noche,  
serenito va el cantar.  
Al llegar a tu ventana  
se ha echado a llorar.

**LA PALMERA (Gerardo Diego)**

Si la palmera pudiera  
volverse tan niña, niña  
como cuando era una niña  
con cintura de pulsera  
para que el Niño la viera.

Si la palmera tuviera  
las patas del borriquillo,  
las alas de Gabrielillo  
para que el Niño quiera  
correr, volar a su vera.

Si la palmera supiera'  
que sus alas algún día...  
Si la palmera supiera  
por qué la Virgen María  
la mira... Si ella tuviera...  
Si la palmera pudiera...  
La palmera...

## CANÇÓ DE GRUMET (Tomás Garcés)

ADEU, turons de Marsella,  
ja se'n van els mariners.  
Tot just hem hissat la vela  
es gira un oratge frese.  
Aquell pinar de la costa  
deu ser pie de cant d'ocell;  
si no sentim l'ocellada'ns  
d'uromani l'oreig.

Quin goig, de bon demati,  
seguir la darrera estrella:  
no hi ha lliri sense flor  
ni barco sense bandera.

Inflat vela, llisca vela!  
Com s'allunya la ciutat!  
Guaita l'or ciar de la platja  
i a dalt de tot el cel ciar.  
Timoner, potser suspises?  
L'enyoranga t'ha punxat?  
El gallaret llengoteja  
i enjoja tota la ñau.

Quin goig, cremant sobre els pals,  
el gallaret de la festa:  
no hi ha lliri sense flor  
ni barco sense bandera.

Adeu, turons de Marsella!  
Adeu, la noia i el pi!  
No ens espanten les ventades  
ni la boira de la nit.  
Si el vent xiula entre les cordes,  
dema el mar sera ben 11 is.  
A cada port ens espera,  
arnoros, un llavi fi.

Quin goig, tornant de la mar,  
el petó d'una donzella:  
no hi ha lliri sense flor  
ni barco sense bandera.

## CANCIÓN DE GRUMETE (Tomás Garcés)

Adiós, cumbres de Marsella;  
los marinos ya se van.  
Izada tienen la vela;  
empieza el viento a soplar.  
Gorgeos escucha siempre '  
el bosque que hay junto al mar.  
Aspiro con goce sumo  
el aroma del pinar.

¡Qué bien si al amanecer  
nos mira la última estrella!  
Ningún lirio está sin flor.  
Ningún bajel sin bandera.

¡Naveguemos!            ¡Adelante!  
La ciudad ya se esfumó.  
Ve la costa que platea  
y el cielo que se incendió.  
Timonel, ¿por qué suspiras?  
¿La nostalgia te abatió?  
Los gallardetes se agitan  
y alegran el corazón.

¡Qué bien, cuando hay que lucir  
Jos gallardetes de fiesta!  
Ningún lirio está sin flor.  
Ningún bajel sin bandera.

Adiós, marseiJesas cimas.  
Adiós, muchacha y pinar.  
Ni huracanes nos inquietan,  
ni nieblas ni oscuridad.  
Si el vendaval silba ahora,  
la calma después vendrá;  
y una mujer cariñosa  
en el puerto aguardará.

¡Qué bien, un rostro besar  
al tocar el buque en tierra!  
Ningún lirio está sin flor.  
Ningún bajel sin bandera.

LA FLÛTE DE (ADE [Sobre poemas chinos *traducidos al /rancés*  
por Franz Toussaint]

Je me promenais...

En filles noirs, des oies  
sauvages traversent le ciel.  
On voit, dans les arbres,  
des nids abandonnés.  
Les montagnes semblent  
plus lourdes. J'ai trouvé  
près de ma fontaine,  
la flûte de jade  
que tu avais perdue, cet été.  
L'herbe haute l'avait  
soustraite à nos recherches.  
Mais l'herbe est morte,  
et la flûte brillait  
au soleil, ce soir.  
J'ai pensé à notre amour,  
qui est resté si longtemps  
enseveli sous nos scrupules.

Paseaba

*En filas negras, los gansos  
silvestres surcan el cielo.  
Veo, en los árboles,  
nidos abandonados.  
Las montañas parecen  
más pesadas. He encontrado  
cerca de mi fuente  
la flauta de jade  
que habías perdido este verano.  
La hierba la había  
ocultado a nuestros ojos.  
Pero la hierba ha muerto  
y la flauta brillaba  
al sol esta tarde.  
He pensado en nuestro amor  
que ha permanecido durante mucho tiempo  
oculto bajo nuestros escrúpulos.*

Depuis *qu'elle est partie...*

Ne m'apportez plus de fleurs,  
mais de branches de cyprès  
où je plongerais mon visage!  
Quand le soleil a disparu  
derrière les montagnes,  
je mets ma robe bleu  
aux manches légères,  
et je vais dormir,  
parmi les bambous qu'elle aimait.

Después de su partida

No me traigáis *más flores*  
*ni más ramas de ciprés*  
*donde hundir la cara.*  
*Cuando el sol se ha ocultado*  
*tras las montañas*  
*me pongo mi vestido azul*  
*de mangas amplias*  
*y me duermo*  
*entre los bambus que ella amaba.*

Mon amie.

A la porte Occidentale de la ville,  
rien des jeunes filles  
onduleuses et légères  
comme de nuages de printemps.  
Mais je dédaigne leur charme.  
Puisque, dans sa robe blanche,  
et sous son voile épais  
mon amie est plus gracieuse.

A la porte Orientale de la ville,  
rêvent des jeunes filles  
éclatantes et jolies  
comme des fleurs de printemps.  
Mais je dédaigne leurs parfums,  
puisque, dans sa robe blanche  
et sous son volie épais,  
mon amie est plus odorante!

Mi amiga

*En la puerta occidental de la ciudad  
rien las muchachas  
ondulantes y ligeras  
como nubes de primavera.  
Pero desdeño su encanto  
pues, con su vestido blanco,  
y tras su tupido velo  
es más graciosa mi amiga.*

*En la puerta oriental de la ciudad  
sueñan las muchachas  
radiantes y bellas  
como flores de primavera.  
Pero desdeño sus perfumes  
pues, con su vestido blanco  
y tras su tupido velo  
es más perfumada mi amiga.*

LA CORZA BLANCA (Rafael Alberti)

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.  
Los lobos la mataron  
al pie del agua.  
Los lobos, buen amigo,  
que huyeron por el río.  
Los lobos la mataron  
dentro del agua.

## DAMUNT DE TU NOMÉS LES FLORS (J. fanés)

Damunt de tu només le flors  
 eren com una ofrena blanca:  
 la llum que daven al teu cós  
 mai més seria de la branca.

Tota una vida de perfum  
 amb el seu best t'era donada.  
 Tu resplendies de la llum  
 per l'esguard clós atresorada.

Si hagués pogut ésser sospir  
 de flor! Donarme com un llir  
 a tu, perquè la meva vida  
 sánés marcint sobre'l teu pit.  
 I no saber mai més la nit  
 que al teu costat fora esvaïda.

*Sólo las flores sobre ti  
 eran como una ofrenda blanca:  
 sobre tu cuerpo aquella luz  
 jamás sería de la rama.*

*Con ese beso se te dio  
 todo su olor como una vida.  
 Resplandecías de la luz  
 bajo tus párpados vencida.*

*¡Oh, si pudiera ser afán de flor!  
 Y como un lirio dar mi vida  
 encima de tu pecho  
 y marchitar mi ser en tí.  
 Y no saber la noche más,  
 que junto a ti se apagaría.*

**EL MOLINERO (Popular)**

Labrador, labrador, a tu mies  
labrador, labrador, yo le quiero,  
no le quiero molinero  
y porque le llaman el maquilandero,  
que le quiero labrador  
que coja los bueyes y se vaya a arar  
y la medianoche me venga a rondar.

Que suba a aquella montaña  
y coja la rama del verde laurel  
y a la mi ventana la venga a poner.  
Yo le quiero labrador  
que me venga a rondar.

*Labrador, labrador, a tu mies...*

Porque el molinero  
o el maquilandero, yo sé  
que no llevarían los bueyes al campo «p'arar».  
Labrador le quiero yo  
que coja la rama, sí,  
y a la medianoche me venga a rondar.  
Molinero...

PREGÓN DEL VENDEDOR DE LOROS. (Manuel Abril)  
(de la Zarzuela *El Loro*)

¡Se vende el papagayo!  
¡Se vende el loro!  
¡La cresta colorada y el pico de oro!

Está cogido en Cuba, leré,  
canta güajira, leré,  
canta en la mano de usted.  
No se las pira por qué  
porque no vuela, leré,  
pero habla y canta, que sé,  
que se las pe pe pe pé  
que se las pela.

Esta es la gran ocasión  
por muy poquito dinero  
de tener el verdadero  
loro que trajo Colón.  
Cuando volvió de la Antilla  
Colón trajo este animal.  
La más grande maravilla  
de la Historia Natural.  
Habla más que un escribano  
y recita de memoria,  
todita entera la historia  
del gran Maceo el Cubano.

¡Av! ¡Papagayo vendo!  
¡Papagayo vendo yo!  
Sal mocita a tu balcón  
mira que está anocheciendo  
y se te va la ocasión.  
Escucha que de esto entiendo  
y ésta que te recomiendo  
es la mejor proporción  
para comprarte barato  
quién te hará pasar el rato  
dándote conversación.

¡Se vende el loro!

## TRIPTICO (Federico García Lorca)

Por el aire van

Por el aire van  
los suspiros de mi amante.  
Por el aire van...  
Van por el aire...

De Cádiz a Gibraltar

De Cádiz a Gibraltar,  
qué buen caminito,  
el mar conoce mis pasos  
por los suspiros.

*¡Av! muchacha, muchacha,  
cuánto barco en el puerto de Málaga.*

De Cádiz a Sevilla  
cuánto limoncito,  
el limonar me conoce  
por los suspiros.

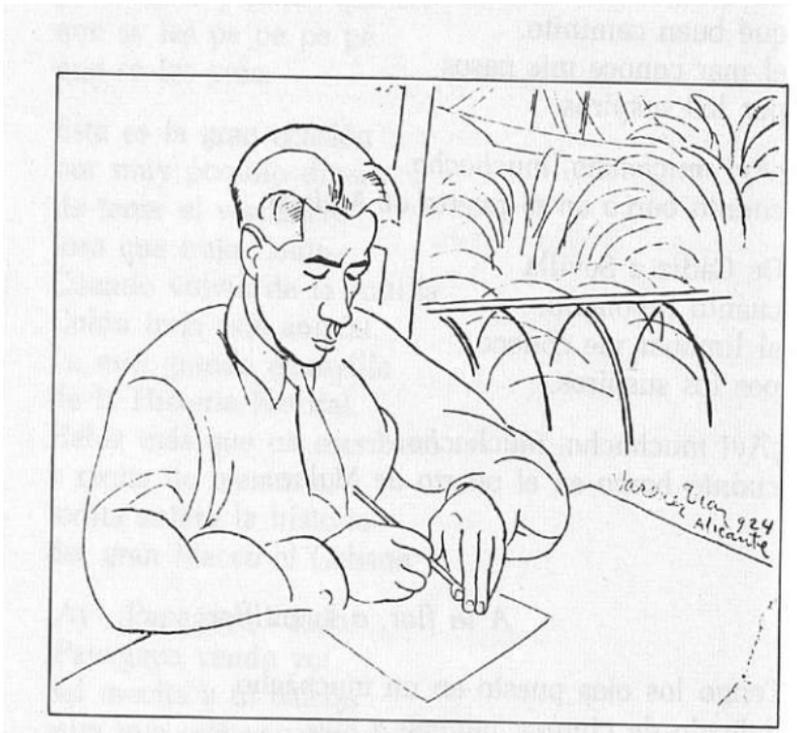
*¡Av! muchacha, muchacha,  
cuánto barco en el puerto de Málaga.*

A la flor, a la pitiflor

Tengo los ojos puesto en un muchacho  
delgado de cintura, moreno y alto.

*A la flor, a la pitiflor  
a la verde oliva.  
A los rayos verdes del sol  
se peina mi niña.*

En los olivaritos niño te espero  
con un jarro de vino y un pan casero.



Ernesto Halffter, por Vázquez Díaz.

DICCIONARIO BREVE DE COMPOSITORES



Oscar Espia.

### Antonio José

Vid. **Martínez Palacios**, Antonio José

### Bacarisse, Salvador (1898-1963)

Madrileño, estudió con Alberdi y C. del Campo en el Conservatorio. Obtuvo tres veces el Premio Nacional de Música, en 1923 con el poema sinfónico *La nave de Ulises*, en 1930 con *Música sinfónica* y en 1934 con *Movimientos concertantes*. Tras la guerra civil se exilió en París, donde consiguió, entre otros, un premio en el Concurso Internacional de Operas de Cámara convocado en 1958 por RTF con *El tesoro de Boabdii*. Su producción, muy extensa, alcanza los 150 títulos, de muy variados géneros, destacando especialmente sus canciones.

### Bautista, Julián (1901-1961)

Madrileño, estudió con C. del Campo en el Conservatorio, centro donde fue luego profesor de Armonía. Gran parte de su producción desapareció al ser destruida su casa durante la guerra, tras la cual se exilió en Buenos Aires. De su producción anterior al exilio destacan sus ciclos de canciones con textos de Maeterlinck (*Interiores*, 1920), o sobre poemas chinos (*La flauta de jade*, 1921), su ballet *Juerga* (1921), la suite *Colores* (1921), la *Sonata-Trio* (1924) y la *Obertura goyesca* (1932).

**Esplá, Oscar (1882-1976)**

Alicantino, de amplia formación musical (Francia, Italia, Bélgica, Alemania) y extramusical (Filosofía y Letras, Ingeniero Industrial), es, por edad y prestigio, un músico ya formado cuando los de la Generación de la República se dan a conocer. Fue Catedrático del Conservatorio y Presidente de la Junta Nacional de Música de la República. La Suite de pequeñas piezas, escrita en Munich hacia 1915, cuando estudiaba contrapunto con Max Reger, es su primera obra importante, a la que seguirán *La pájara pinta* (1916-1920), *Lírica española*, *Don Quijote velando las armas* (1924), *La nochebuena del diablo* (1926), *Sonata del Sur* (1943), etc.

**García Leoz, Jesús (1904-1953)**

Navarro, de Olite, fue alumno de Conrado del Campo y Joaquín Turina. Se dedicó preferentemente a componer música para el cine (desde Florián Rey al Bienvenido Mr. Marcha/1 de Berlanga). Entre su numerosa obra vocal destacan las *Cinco canciones* de Juan Paredes (1932), las que compuso sobre versos de Juan Ramón Jiménez, el Tríptico lorquiano (1937) y las *Siete Canciones* sobre versos de Antonio Machado.



Jesús García Leoz.



Roberto Gerhard.

### **Gerhard, Roberto (1896-1970)**

Tarraconense, de Valls, hijo de padre suizo y madre catalana, fue discípulo directo de Schönberg entre 1923 y 1928 y desde 1929 a 1939, año en que se exilia en Cambridge, fue alma de la vanguardia barcelonesa: responsable de AftíLAN (Amics de l'Art Nou, 1932), etc. Entre sus obras anteriores al exilio destacan el Trío con piano (1918), Dos apuntes para piano (1922), *7 Haiku* (1922), *Quinteto* para instrumentos de viento (1928: la primera obra dodecafónica catalana), *6 Cançons populars catalanes* (1928) y los ballets *Ariel* (1934) y *Soirées de Barcelona* (1938).

### **Halffter, Ernesto (1905)**

Madrileño, discípulo de M. de Falla, irrumpe en la actividad musical de la Corte en 1932, con sus *Dos Bocetos sinfónicos* y, sobre todo, en 1925 con *Sinfonietta*, obra maestra, Premio Nacional de Música. Director de la Orquesta Bética fundada por Falla, de aquella época es su ballet *Sonatina* (1928), estrenado en París por Antonia Mercé y varios ciclos de canciones sobre poemas de Alberti, Apollinaire, Heine y Cervantes. Residió durante la guerra en Lisboa y de ahí nace otra de sus obras fundamentales, *Bapsodia portuguesa* (1939). Fue el encargado de terminar *Atlántida*, de Falla.



Rodolfo Halffter.

### **Halffter, Rodolfo (1900)**

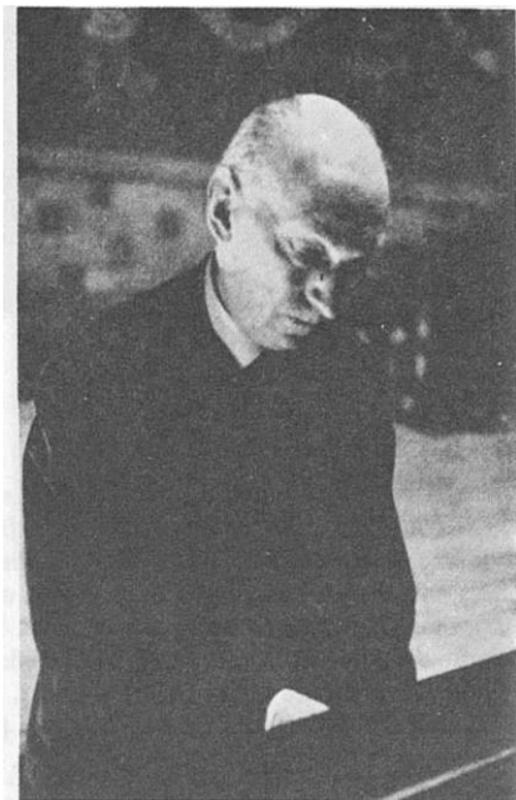
Madrileño, autodidacta, recibió consejos de Falla desde 1929 y, junto a su hermano Ernesto, es figura clave de la Generación de la República. Antes de su exilio en México, cuya nacionalidad adquiere pronto (1940), escribió canciones sobre textos de Alberti (*Marinero en tierra*, 1925), ballet (*Don Lindo de Almería*, 1935), ópera (*Ciaviieño*, 1934), para el piano (*Dos Sonatas de El Escorial*, Op. 2, 1928; *Preludio y Fuga*, Op. 4, 1932), para piano y orquesta (*Obertura concertante*, Op. 5, 1932) y para orquesta (*Suite*, Op. 1, 1932).

### **Lamote de Grignon, Ricardo (1899-1962)**

Hijo del compositor y director de orquesta Joan, tiene una destacada actividad en la década anterior a la guerra civil en Barcelona. Entre sus obras destacan los *Preludios a l'amic absent* (1934), *Facecia* (premio Juli Garreta para obras sinfónicas en 1938). Cuatro pequeñas *pastorales* (premio Enrique Granados en 1938), así como numerosas obras para piano, canto y piano y música de cámara.

### **Martínez Palacios, Antonio José (1902-1936)**

Burgalés, más conocido en el ambiente musical por su doble nombre de pila, murió asesinado en plena guerra civil. Becado en 1920 por la Diputación de Burgos, entra en contacto con el círculo madrileño (Salazar, Lorca, Regino Saíenz de la Maza...). Director de coros, investigador del folklore, consigue el Premio Nacional de Música en 1932 con su Colección de cantos *populares burgaleses*. Es autor de una *Sinfonía castellana* (1932), *Evocación*, para orquesta (1929), *Danzas burgalesas*, para piano (1924-29), *Cinco Coros Castellanos* (1933), *Sonata* para guitarra (1933)...



Federico Mompou.

**Mompou, Federico (1893)**

Barcelonés, hijo de padre español y madre francesa, pianista precoz, se forma en el Conservatorio de París, ciudad a la que volverá muchas veces y donde reside desde 1923 hasta 1941 en que vuelve a España. No pertenece pues, a la Generación de la República, ni a ninguna otra, aunque su obra, tan personal y hasta intemporal, tan exquisita, comparta con ellos muchas inquietudes. Desde las impresiones íntimas (1911-14), pasando por Escenas de niños (1915-18), Suburbios (1916-17), Charmes (1920) a la colección de Canciones y danzas (entre 1918 y 1962), su obra principal está en el piano, aunque tiene también obra abundante para canto: Cuatro melodías (1925), Comptine (1926-1943), Combat del somni (1942), etc...

**Muñoz Molleda, José (1905)**

Gaditano, de La Línea de la Concepción, se forma en el Conservatorio de Madrid con Bretón y Conrado del Campo obteniendo el Premio Roma en 1934. Antes había escrito el poema sinfónico *De ía tierra alta*. Ya en Roma escribió un excelente *Cuarteto en fa* menor (origen de su posterior música de cámara), el oratorio *La resurrección de Lázaro*, la *Suite de danzas para piano* (1939) y canciones. Su actividad principal, sin embargo, comienza en España con la posguerra.

**Palau, Manuel (1893-1966)**

Valenciano, de Alfara, se formó en el Conservatorio de Valencia y en París y fue uno de los mentores de la música valenciana como intérprete (pianista, director de orquesta), como compositor y como profesor y director del Conservatorio. De obra amplísima, Premio Nacional de Música, abarca todos los géneros (*Poemas de juventud*, de 1926; dos sinfonías: conciertos, música religiosa...), pero es especialmente en la canción donde logra sus mejores obras, desde las Siete canciones de 1922 a las *Líricas juveninas* de 1952.

**Pittaluga, Gustavo (1906-1975)**

Madrileño, comparte los estudios musicales (con Julio Francés y Oscar Esplá) con los de Derecho y Diplomacia. Amplió estudios en París y fue en algunos momentos el portavoz del grupo madrileño a través de sus escritos en «La Gaceta Literaria». Su ballet, sobre Lorca, *La romería de los cornudos*, revisado en 1933 en su obra más célebre. La *Petite Suite* (1933), el *Concierto militar para violín y orquesta*, el *Capriccio alia romántico* (1936) para piano y orquesta y el *Llanto por la muerte de Federico García Lorca* son obras de aquellos años, junto a la «zarzuela antigua» *El Loro*.



Fernando Remacha.

**Remacha, Fernando (1898)**

Navarro, de Tudela, se forma en el Conservatorio de Madrid con José del Hierro y C. del Campo. Premio Roma en 1923 trabaja con Malipiero hasta 1928. Viola en la Orquesta Arbós. consigue en 1932 el Premio Nacional de Música con su Cuarteto *con* piano. Es figura fundamental del grupo «madrileño», compone música para películas, un nuevo Cuarteto en 1936, páginas pianísticas y vocales... Tras la guerra, se «exilió» en su pueblo natal hasta que en 1957 le llaman para dirigir el Conservatorio de Pamplona, comenzando de nuevo su influencia en la música española.

**Rodrigo, Joaquín (1901)**

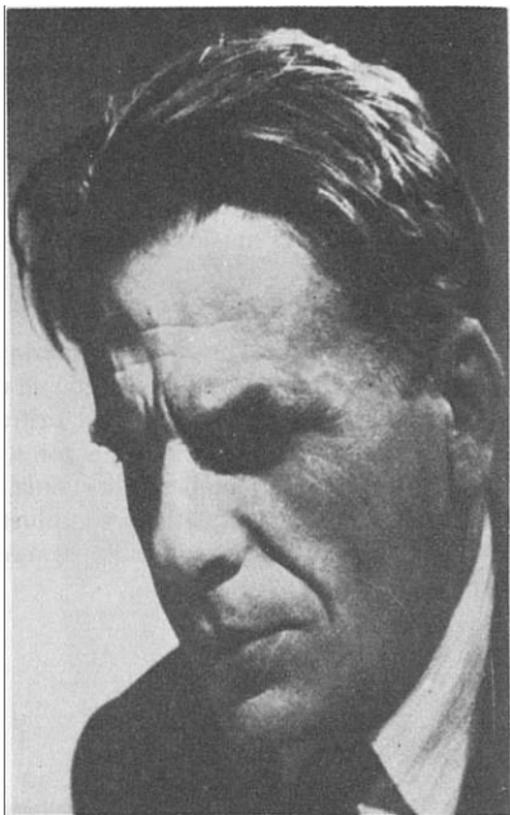
Valenciano, de Sangunto, se formó en Valencia y en París (1927-1932), donde estudió con Paul Dukas y se relacionó con Falla y Turina. Vuelve a París en 1934 con una beca de la Academia de San Fernando. De esta época datan numerosas obras para piano, como la Suite de 1923, el Preludio *al gallo mañanero* (1926), *Zarabanda lejana* (1926); para canto y piano, como la cantiga *Muy graciosa es la doncella* (1925); para canto y guitarra, como las *Coplas del pastor enamorado* (1935); y para orquesta, como *Tres viejos aires de danza* (1922-29). Instalado en Madrid en 1939, en el mismo año estrena su célebre *Concierto de Aran/uez* que le coloca en el primer plano de la música española de posguerra.

**Rodrigo, María (1888)**

Madriileña, se formó en el Conservatorio con Emilio Serrano y amplió estudios en Munich. Dirigió en el Conservatorio de Madrid la clase de Conjunto vocal e instrumental y emigró a Hispanoamérica en 1939. Entre sus obras merecen citarse las *Rimas infantiles* para orquesta de cuerda, el ciclo de canciones *Ayes*, la ópera *Becqueriana* con libreto de los hermanos Quintero, varias zarzuelas y las impresiones sinfónicas *Alma española*.



Joaquín Rodrigo.



Eduardo Toldrá.

### Salvador, Matilde (1918)

Castellonense, alumna del que luego sería su marido Vicente Asencio (1908-1979), descuella por su facilidad lírica vertida sobre todo en las canciones: los ciclos *Alba lírica* (1936), las *Canciones de nana y desvelo*, *Arietas de primavera*, etc. Abordó también el piano, la música de cámara y el teatro musical, tanto en lo que se refiere a música incidental (fondos, ilustraciones) como a la ópera: *La Filia del Rey Barbut* (1943) y *Vinatea* (1974).

### Toldrá, Eduardo (1825-1962)

Catalán, de Vilanova y La Geltrú, fue un excelente violinista y director de orquesta lo que, sobre todo tras la guerra civil, le restó tiempo para la composición. El cuarteto *Vistas al mar* (1920), y la ópera cómica *El Giravolt de Maig* (1929) con texto de Josep Carner son sus obras más conocidas, a las que hay que añadir sus ciclos de canciones, en las que fue un verdadero maestro: algunas, como *El Bomanp de Santa Lúda*, han pasado a formar parte del folklore catalán.

## PARTICIPANTES

## PRIMER CONCIERTO

### **Perfecto García Chornet, piano**

Nacido en Carlet (Valencia), comienza los estudios musicales en su ciudad natal con doña Catalina Haglund. Más tarde ingresa en el Conservatorio de Música de Valencia, donde finaliza sus estudios bajo la dirección del maestro Daniel de Nueda.

Entre sus galardones más importantes figuran los siguientes: Primer Gran Premio Extraordinario de TVE. Premio Nacional «Pianos Hazen» de Madrid. Premio Especial del Concurso Internacional de Piano de Santa Cruz de Tenerife. Pensionado de la Fundación «Santiago Lope», de la Excelentísima Diputación de Valencia y de la Fundación Juan March. Primer Premio del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona», 1972.

Ha dado conciertos en varios países europeos. En el Conservatorio Bmo (Checoslovaquia) le fue concedida la Medalla de Oro del Centro. Ha sido catedrático del Conservatorio Superior de Murcia, y en la actualidad lo es del Conservatorio Superior de Valencia.

Ha grabado varios discos en España y Japón, consiguiendo con el dedicado al compositor Rodolfo Halffter, el Premio 1980 del Ministerio de Cultura.

Como solista ha actuado con numerosas orquestas: Municipal y del Conservatorio de Valencia, Orquesta de Cámara del Festival de Cambrils, «Ciudad de Palma», «Orquesta Ciudad de Barcelona», Sinfónica de RTV, Orchestre de l'Ouest de Suiza, etc.

En Nueva York ha actuado en dos ocasiones en el Carnegie Recital Hall, consiguiendo críticas tan elogiosas como la firmada por Alien Hughes en el diario «The New York Times», en el que afirma: «Perfecto García Chornet, en su recital en el Carnegie Hall, demostró ser un experto pianista, con excelente sonido. Consiguió una alta tensión en todas sus interpretaciones».

En octubre de 1982, realiza una gira de conciertos en Japón, actuando en las principales ciudades de aquel país.

### **Manuel Villuendas, violín**

Nace en Barcelona. Comenzó sus estudios musicales desde temprana edad en el Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad, bajo la dirección de los maestros Sainz de la Maza y Francisco Costa.

Obtiene los premios de Música de Cámara, «Juan Manen» y «Onia Farga».

En 1959 ingresa en el Real Conservatorio de Bruselas para perfeccionar sus estudios con el famoso violinista André Gertler, siendo galardonado con el Primer Premio de violín.

En 1966 recibe el premio y medalla de la Ciudad de Burdeos (Francia).

Ha dado numerosos conciertos por Europa, América y Unión Soviética, interviniendo en importantes Festivales Internacionales y registrando numerosas grabaciones para Radio y Televisión.

Desempeña en la actualidad el puesto de Primer Concertino en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

### **Rafael Ramos, violoncello**

Nace en Las Palmas de Gran Canaria y realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, en el Conservatorio Nacional Superior de París y en la Ecole Normale de Musique de la misma ciudad.

Trabaja bajo la dirección de los maestros Rafael Jaimez, Bernard Michelin, André Navarra, Reine Flachot y Pierre Pasquier.

Obtiene los Primeros Premios de Violoncello y Música de Cámara de dichos Centros y también fue distinguido con diversos premios en importantes concursos nacionales e internacionales.

Hace varias giras de conciertos, con gran éxito, por Asia, Europa y Estados Unidos, tanto en recitales con piano como en colaboración con prestigiosas orquestas.

Desde 1972 radica en España desarrollando una importante labor pedagógica y ejerciendo el puesto de violoncello solista en la Orquesta Nacional de España.

## Emilio Mateu

Nació en Antella (Valencia) en el seno de una familia de músicos. Comienza sus estudios de violín y viola en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con los profesores Abel Mus y Juan Alós, obteniendo el Premio Fenollosa de Violín y el Premio de Honor Fin de Carrera de Viola.

Muy pronto se inicia profesionalmente como solista de viola en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y perfecciona su formación en Salzburgo, Siena, Granada y Madrid, con los profesores Rostal, Giuranna, León Ara y Arias, respectivamente.

Su actividad dentro de la música de cámara es muy amplia, ya que ha formado parte de grupos como el Quinteto Sek, Estro, Cuarteto de Solistas de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y Audubon Quartet (Estados Unidos), con quien ha actuado en prestigiosas salas de conciertos de Londres, Zürich, Helsinki, Río de Janeiro.

Preocupado por la divulgación de la viola y su repertorio, desde 1967 forma dúo con el pianista Luciano González y realiza numerosas giras de recitales, así como grabaciones para Radio Nacional de España. Recientemente han grabado un disco con sonatas de Hindernith y R. Gerhard.

Ha estrenado obras escritas por compositores actuales, como A. Oliver, T. Marco, A. Arteaga, J. Guinjoan.

En la actualidad es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y fundador director del Grupo de Violas Tomás Lestán.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **Joaquín Parra, piano**

Realiza los estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, finalizando con Premio de Solfeo y Premio Extraordinario de Piano. Esto le permite conseguir becas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Fundación de Arte Castellblanch para ampliar estudios en los Cursos Internacionales de la Accademia Musicale Chigiana de Siena, de Música Española, en Santiago de Compostela y de Taormina. Interviene también en los cursos de interpretación de J. S. Bach, de Rosalyn Türek.

Cuenta en su haber, además, con el Primer Premio del Concurso Internacional de Jaén, en 1962, y el Premio de Piano Hazen, en 1965.

Los maestros que más directamente han influido en su formación han sido: Juan C. Gómez Zubeldía, Iulia Parodv, Alfred Cortot, Güido Agosti, Javier Alonso, Alicia de Larrocha, Pulito Santolíquido y Federico Mompou.

Su actividad, tanto en España como en el extranjero, va desde conciertos con orquesta a recitales como solista y formando dúo con Ana M.<sup>a</sup> Gorostiaga, dando a conocer las obras más relevantes de la literatura pianística a cuatro manos. A través de Juventudes Musicales de Madrid estrena numerosas obras de compositores nacionales y extranjeros del momento y de la llamada Generación Española del 27, teniendo grabadas en Radio Nacional las obras más representativas de estos autores que hasta este momento eran desconocidas en el ambiente español. Ha estudiado, asimismo, los clavecinistas españoles e italianos del s. XVIII, realizando conciertos específicos de estos autores por encargo del ENIT. de Madrid, y ha grabado dos discos de música española, el último de ellos por encargo de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

En su tierra natal es fundador de la Coral Frexnense. Actualmente es director del Conservatorio de Cáceres y profesor de piano del de Badajoz.

## TERCER CONCIERTO

### **Pura María Martínez, soprano**

Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio de Granada, su ciudad natal. En 1964 se traslada a Madrid en cuyo Conservatorio cursa la carrera de Canto, que culmina dos años más tarde con la obtención de los Premios Fin de Carrera y Nacional «Lucrecia Arana». Ya en el 1961 le había sido concedido el Premio «Ondas» de Radiodifusión por su labor como actriz dramática.

El año 1967 marca un hito importante en su «currículum», ya que consigue el Premio Internacional «Francisco Viñas» y el Premio al Mejor Valor Nuevo en el IV Festival de la Opera de Madrid y protagoniza el estreno mundial de la ópera «Zigor» de Francisco Escudero que graba poco después para la casa «Philips» bajo la dirección del autor, estrenando asimismo la versión escénica en el Festival de la Opera de Madrid.

Durante dos temporadas consecutivas actúa como primera figura en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (Compañía Lírica Nacional) y recorre toda España con diversas obras obteniendo gran éxito de crítica y público.

A los numerosos recitales y representaciones de ópera y zarzuela que ha dado por todo el país, se suman las actuaciones como solista con la Orquesta Nacional de España, Sinfónica de RTVE, Agrupación Instrumental de Música Antigua de Madrid, y en los Festivales de Música Religiosa de Cuenca, Internacional de Santander y Festivales de España, así como en la Segunda Campaña de Opera para la Juventud.

Radio Nacional de España la elige intérprete de las «Seis Canciones Castellanas» que integran el disco-homenaje a Conrado del Campo. Asimismo interviene en los conciertos conmemorativos de Federico García Lorca (Auditorio «Manuel de Falla») y del compositor Angel Barrios (Palacio de Carlos V, en Granada).

De la importantísima serie de grabaciones realizadas para Radio Nacional de España, destaca la atención que ha prestado siempre a la obra de los compositores españoles, eligiendo preferentemente aquellas partituras que aún no figuraban en los archivos de documentación sonora. Con la Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de Rafael Frühlbeck de Burgos, ha gra-

bado una extensa serie de zarzuelas para la firma «Columbia».

Recientemente ha intervenido en dos de los conciertos del Ciclo «La voz en la Música Española del Siglo XX» organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.), y en el V Festival de Teatro Clásico Español de Almagro.

### **Rogelio R. Gavilanes, piano**

Cursó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección de Antonio Lucas Moreno y José Cubiles.

Está en posesión de los siguientes premios y distinciones internacionales: Diploma de primera clase y Premio Extraordinario de Música de Cámara del Real Conservatorio de Música de Madrid; Diploma de primera clase y Premio Extraordinario «Joaquín Larregla» de piano; Diploma de primera clase y Premio Extraordinario «Matrimonio Luque»; Premio Extraordinario «Conservatorio» de virtuosismo al piano; Premio Nacional «Alonso» de Valencia; Diploma Internacional del concurso de piano de Jaén; finalista del Premio Internacional «Manuel de Falla»; diplomas de música contemporánea y de música española en los cursos de Santiago de Compostela.

Por su brillante carrera artística ha sido pensionado varias veces para realizar estudios en la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander, y en el Conservatorio Superior de París.

Tiene hechas grabaciones para Radio Nacional de España y ha dado recitales en España y el extranjero. Ha intervenido con las orquestas de RTVE y Nacional de España.

Actualmente es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

### **Emilio Casares Rodicio**

Cursó sus estudios de historia en la Universidad de Oviedo, que finaliza en 1971, doctorándose en Historia del Arte en 1974 y simultaneándolo con los de Piano cuya carrera finalizó en 1969 y los de Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición realizados, como los de piano, en los conservatorios de Oviedo y Madrid.

En 1971 realiza cursos de Musicología en la Universidad de Glasgow y Paleografía musical en los cursos de Granada. Desde 1972 es profesor de Historia de la Música en el Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo y actualmente catedrático de dicha asignatura y Director del Departamento de Musicología de dicha Universidad. Durante estos años ha recibido numerosas becas de investigación entre las que destacan las de la Fundación Juan March y Fundidora Monterrey de Méjico, centrando sus estudios siempre en el campo de la Historia de la Música.

Es autor de varios libros como *Música, La Música en el Barroco, La Música en la Catedral de Oviedo, Cristóbal Halffter* y numerosos artículos de investigación entre los que destacan, *La Compositora María Teresa Prieto: Del Postromanticismo al estructuralismo dodecafónico, El Rococó en Música, La música impresionista francesa, elementos impresionistas y simbolistas, La Música en la catedral de León: Maestros del siglo XVIII y catálogo musical, La crítica de Adolfo Solazar y la Generación de la República* y otros muchos.

Desde el Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo ha llevado una actividad de conferenciante muy intensa, amén de la organización de los cursos de verano sobre música en los que siempre ha tenido un puesto destacado el tratamiento de la música actual española y sus problemas. Profesor invitado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y en varias universidades extranjeras, dirige en este momento varias tesis doctorales sobre musicología y es fundador de los Festivales de Música de Asturias que se celebran en mayo y de la colección de libros dedicada a la música ETHOS.

Es Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando y de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.



Benjamin Palencia a Oscar Espia



FUNDACION JUAN MARCH  
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6  
*Entrada libre*