

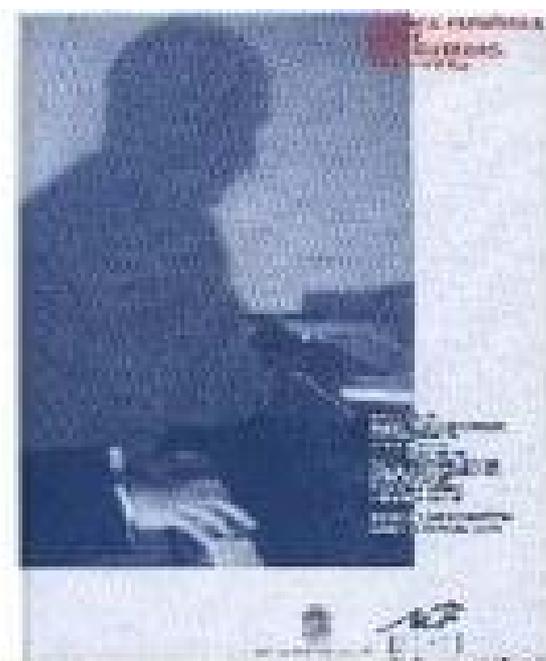
El periodo de Entreguerras como ámbito de estudio de la música española

JAVIER SUÁREZ-PAJARES

A pesar de no contar con demasiadas adhesiones en la historiografía española por el extraordinario peso que en el ámbito político tuvo la Guerra Civil, el periodo de Entreguerras, ubicado entre el comienzo de la Gran Guerra en 1914 y el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, no deja por ello de tener una coherencia histórica especial. Este enfoque de la historia, en el que la catástrofe interna que vive España desde 1936 hasta 1939 queda enmarcada entre dos acontecimientos de rango mundial en los que este país apenas participa, puede dar pie a un discurso nuevo sobre la música española de la primera mitad del siglo XX. Una renovación precisa, sobre todo, a causa del giro que significó en las interpretaciones tradicionales de este periodo la exposición *La Música en la Generación del 27*.

Homenaje a Lorca, comisariada por Emilio Casares en 1986. Se saldaba con ella una deuda histórica con todo un colectivo de compositores entre el que

estuvieron algunos de los que mantuvieron una postura más firme y más combatiente contra la situación política implantada en España tras la guerra. Pero al mismo tiempo, el catálogo de esa Exposición [nota 1], tras el pórtico a toda página de «Vamos a recordar la música que precedió al gran silencio español: la música es, siempre, una forma de esperanza», daba a la Generación musical del 27 –que en buena lid no es más que el colectivo de humanos músicos españoles nacidos entre 1894 y 1908– unos contenidos bastante concretos en los que, por un lado, se seleccionaba una serie de nombres y, por otro, se les acercaba, a todos en general, a la opción política de la República [nota 2]. Así, la Generación del 27, en términos musicales, se concretó en los grupos de compositores de Madrid y de Barcelona [nota 2], y se presentó como Generación de la República en clara referencia a Salazar, quien, con un uso más preciso de la terminología, llamó al grupo de compositores de Madrid Promoción la de la República [nota 4]. La denominación de



Música entre 2 guerras

©

Salazar, acuñada en 1932 y derivada de la pasión que en él provocaba el proyecto político republicano y la ambición de dotarle prematuramente de unos contenidos culturales importantes, fue un bautizo circunstancial, tan válido como pudieran haber sido otros muchos. Pero Salazar muestra más un deseo —el de que la obra de esos jóvenes compositores eclosionara verdaderamente en una República que en 1932 se podía ver como perdurable— o un vaticinio, que una realidad, ya que los elementos en los que se funda —las consecuencias del Falla del *Retablo de Maese Pedro* (1923) y del *Concerto* (1926), y la bandera de Ernesto Halffter cuya *Sinfonietta* obtuvo el Premio Nacional de Música en 1925 y se estrenó en 1927— pertenecen, de pleno, a la España de Primo de Rivera (1923-1930). De modo que bien se pudiera haber llamado a esta promoción —por su nacimiento real, más que por el sueño de su futura eclosión— Promoción de la Dictadura. Tenemos aquí uno de los primeros aspectos sobre los que habría que reflexionar en la revisión de la historia de la música española, así como una primera tarea: deslindar lo que es fruto de la Dictadura de Primo de Rivera de lo que es de la República, porque, aparentemente, la República ha actuado como polo de atracción de fenómenos surgidos en una etapa anterior de signo, en muchos casos, contrario. Al margen de categorizaciones y nomenclaturas generacionales o promocionales, y desde un punto de vista estrictamente cronológico, el periodo de Entreguerras adquiere sentido como espacio para el estudio de la música española por muchas razones. La Gran Guerra determinó la reintegración a la vida española de toda una serie de músicos que estaban en fase de formación o en pleno ejercicio de su carrera en el extranjero. El caso particular de Manuel de Falla y Joaquín Turina es de una importancia capital. Al mismo tiempo, se organizó la Sociedad Nacional de Música a partir de la efímera Sociedad Wagneriana madrileña con el fin de desarrollar y difundir la música moderna española y de otros países [nota 5]. Corría el año 1914, la idea tomó forma muy rápidamente y, con Miguel Salvador como Presidente, Carlos Bosch como Secretario, y Falla, Turina, Vives, Conrado del Campo y Saco del Valle en la Junta Técnica, la Sociedad Nacional de Música se presentó, a comienzos de 1915, bajo la monárquica protección de la filarmónica infanta Isabel. El protagonismo de Falla y Turina en los primeros pasos de esta sociedad, así como en la provisión de sus contactos internacionales con otras agrupaciones de similar carácter, fue indiscutible y, en relación con esto, se puede considerar el histórico homenaje que les tributó, el 15 de enero de 1915, la sección musical del Ateneo de Madrid, igualmente presidida por Miguel Salvador. Adolfo Salazar, que se iba a convertir en el crítico más influyente de la época y en el principal ideólogo de las jóvenes generaciones, irrumpió en la vida musical española, precisamente, en el contexto de la Sociedad Nacional de Música. Con él quedaba organizado el núcleo central de vanguardia de la música española. No quiere ser éste un trabajo de historia, sino sólo un ensayo en el que afloren algunas reflexiones. Valga, sin embargo, esta mínima excursión histórica para significar, en primer lugar, que hubo un tiempo en el que, al margen de Salazar, ya había una organización que pretendía articular la promoción de la vanguardia musical madrileña y la recepción de las vanguardias musicales europeas, y, en segundo lugar, que antes de que Salazar entronizase a Falla como único posible y efectivo maestro de la vanguardia —moviéndose otra vez, ahora con respecto al magisterio de Falla, por el terreno de lo ideal más que de lo real—, lo que había en el Madrid renovador era una especie de triunvirato integrado por el propio Falla con Turina y Conrado del Campo a quienes cabría sumar el magisterio de Vives en el terreno de la zarzuela, que con Doña Francisquita (1923) iba a crear un nuevo modelo de prolongada vigencia para el género

[nota 6]. Falla en la vanguardia, Turina en el regionalismo, Conrado del Campo instalado en el romanticismo y Vives sentando cátedra en el mundo de la lírica popular, parecen pilares sólidos sobre los que edificar una nueva época en la música madrileña que muy pronto se iba a convertir en referencia de jóvenes músicos residentes en otras partes de España. Algunos más o menos aislados, pero otros formando parte de organizaciones tan complejas y tan fértiles como la propia organización madrileña. Tal es el caso, por ejemplo, del área valenciana donde, además de maestros como Óscar Esplá o Manuel Palau, hubo un llamado Grupo de los Jóvenes –con manifiesto común incluido[nota 7]–, así como un alma mater como fue Eduardo López-Chavarri ocupando la tribuna crítica, intérpretes de prestigio internacional y dos compositores que no se ubicaron en ningún grupo como el valenciano Joaquín Rodrigo y el alicantino Rafael Rodríguez Albert. Todos estos músicos y muchos otros son una parte inalienable de la Generación musical del 27 y el conjunto que forman con sus maestros es otro eslabón más de la llamada Edad de Plata de la música española. Con la Guerra del 14, llegó también a España la moda del ballet. Tras *El amor brujo* (1915) en su primera versión como gitanería, en 1916 se estableció en nuestro país la compañía de Ballets Russes de Diaghilev cuya significación, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la música, ha merecido estudios pormenorizados, pero aún insuficientes si tenemos en cuenta la importancia que adquirió el ballet como género musical durante los primeros años de la renovación. Deslumbrado por los Ballets Russes, Ortega pone su mente privilegiada a pensar sobre música y, aunque dolorosamente ignora la producción española y confunde las merinas de Debussy con las churras de Stravinsky, plantea el conflicto entre las músicas nuevas que ve representadas por ellos y la vieja tradición musical en su *Musicalia* de 1917 cuya primera frase –«El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy»– nos conduce a un interrogante sobre la relación del público con la vanguardia musical: ¿Hasta qué punto no será el ballet el puente que acercó al gran público lírico –un público huérfano en Madrid desde 1925 por la ruina del Teatro Real– al terreno de la música sinfónica? Esto significaría una renovación del público sinfónico necesaria para dar salida a la nueva música. Un proceso largo cuyos frutos maduran en los años 40. Porque, si la Primera Guerra trajo los Ballets Russes y todo el renacimiento musical ligado al género ballet que eso significó, la Segunda Guerra trajo reiteradamente en misión propagandística a la Filarmónica de Berlín y a directores de orquesta como Karajan, Knappertsbusch y Böhm. Nos acercamos así al punto crítico de la propuesta del periodo de Entreguerras como ámbito de estudio de la música española: la inclusión del lustro oscuro 1940-1945 al lado de otro tan iluminado como el de 1931-1936, separados por el «puente de silencios» de la Guerra Civil. Al mismo tiempo que el aparato político de Franco desencadenaba toda la represión, ocurrió una profunda reorganización cultural en la que entró la música. Se habían producido pérdidas irreparables, como el fusilamiento de Antonio José Martínez Palacios en Burgos, a las que siguieron ausencias irremplazables como las de Salazar que se exilia en México y Falla que se marcha a Argentina. Se frustró un sueño muy hermoso, pero en ningún modo hubo –no pudo haberla– una erradicación de la música [nota 9], sino más bien un reemplazo con efectivos que ya estaban dispuestos, que se habían formado en las etapas anteriores y tenían tras de sí trayectorias más o menos importantes. Surge entonces el tándem fundamental formado por Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña que llena el espacio entre agrupaciones similares de crítico y músico formadas, antes de la guerra, por Salazar y Ernesto Halffter y, después de la postguerra, por Cristóbal Halffter y Enrique

Franco. También hubo factores de continuidad dentro de la elite del instrumentismo –con la notable y beligerante disidencia ahí de Pau Casals–, dentro, por supuesto, del ya de por sí continuista género lírico con un personaje, como Pablo Sorozábal, no por más perseguido y censurado, menos popular y fecundo en ambas «orillas» de la música española, pero también dentro de los grupos de Barcelona y Madrid con figuras como Eduardo Toldrá y el propio Ernesto Halffter quien, sin embargo, no tuvo la trascendencia que cabría haber esperado [nota 10]. Entre 1940 y 1945, con la confluencia de varios factores estructurales y coyunturales, tuvo lugar una reorganización del sinfonismo español como no había tenido precedentes hasta entonces. Se creó una Orquesta Nacional y se consiguió un verdadero público sinfónico que esperaba y consumía con avidez los estrenos de música española a la vez que una crítica unánime amplificaba con un entusiasmo casi desmedido la resonancia de los éxitos. El protagonista de esa verdadera edad dorada de nuestro sinfonismo no es otro que Joaquín Rodrigo que estrena sucesivamente tres conciertos –*Concierto de Aranjuez* (1940) para guitarra, *Concierto heroico* (1942) para piano y *Concierto de estío* (1943) para violín– con los que se encumbra como el compositor más importante del momento. Además, otras obras se suman a esta efervescencia sinfónica: la *Rapsodia portuguesa* (1940) para piano de Ernesto Halffter, su arreglo con acompañamiento orquestal de las *Siete canciones populares españolas* de Falla estrenado en 1941, las *Diez melodías vascas* (1941) de Jesús Guridi y el *Concierto lírico* (1945) para piano de Julio Gómez. La mayor parte de esta música prendió en el repertorio, constituye el núcleo del sinfonismo español y, al margen de este precedente, sería difícilmente comprensible la pura especialización sinfónica con la que se presentaron en escena los músicos de la caprichosamente llamada Generación del 51. A la par que esta tradición sinfónica se desataba en el Madrid de la postguerra –con participación también en alguna medida de Barcelona y su Orquesta Filarmónica–, dos de los principales compositores exiliados –Rodolfo Halffter en México y Roberto Gerhard en Inglaterra– continuaron con una destacada actividad en el terreno del ballet [nota 11]. Halffter inaugurando la tradición balletística mexicana con el estreno absoluto que realizó allí de la versión escénica de *Don Lindo de Almería* en 1940 y la composición de nuevos ballets como *La madrugada del panadero* (1940) y *Elena la Traicionera* (1945), y Gerhard componiendo su *Don Quixote* cuya primera versión, no representada, se realizó entre 1940 y 1941, y estrenando *Alegrías* en 1943 y *Pandora* en Cambridge en 1944. Cabría reflexionar aquí sobre la trayectoria de Gerhard y Rodolfo Halffter así como la de Bacarisse y Bautista quienes, a pesar del exilio, después de la desintegración de sus respectivos grupos y desde la lejanía de Falla, desarrollaron una obra amplia y plena de interés. En estos casos al menos, no se cumplió el temor que manifestó Gilbert Chase en 1941 en el último párrafo del capítulo dedicado a «The Younger Generation» [nota 12] de su monografía *The Music of Spain*: “Empezamos este capítulo en un tono lleno de optimismo que, por desgracia, no corresponde a la triste realidad de hoy. Hablábamos en tiempo presente al referirnos a los años de la segunda década y principios de la tercera de nuestro siglo. Aquella brillante actividad, aquellos espléndidos programas, esos grupos de juventud vehemente, aquel ambiente de realización en común, todo quedó hecho pedazos por la cruenta lucha fratricida de 1936-1939, que fue, en realidad, el preludio del pavoroso conflicto en que se halla sumido ahora el mundo. Casi todos los compositores que hemos citado en este capítulo viven hoy en el destierro. ¿Podrán estos jóvenes compositores reintegrarse a la vida musical de España? ¿No serán acaso absorbidos por la corriente cultural de los países en que ahora

residen? Sólo el futuro podrá responder a estas preguntas” [nota 13]. La realidad oscura de los primeros años de la postguerra pronto presentó algunos claros, poco a poco, parte del éxodo musical retornó a España en los años 50 –Esplá, Casals Chapi y Pittaluga– y, que se sepa, ninguno de los que vivió el exilio fue absorbido por corrientes culturales extrañas, de tal manera que la cultura musical española experimentó una interesante ramificación, una especie de difusión por gemación que difícilmente hubiera cabido, con esa importancia y con esas dimensiones, dentro de los cauces espaciales e institucionales de un solo país. El propio Chase, cuando revisó su libro en 1958 [nota 14], demostró estar bastante al tanto de estos desarrollos aunque ya un tanto influido por la lectura de la Historia de la música española contemporánea publicada por Federico Sopena ese mismo año [nota 15]. Precisamente sería el discurso abierto, conciliador y amplio de Sopena, el que habría que recuperar, como punto de partida, para replantear el tratamiento de la música española de la primera mitad del siglo XX que últimamente ha estado tan poblado de exclusiones y parcialidades, y sobre el que se han ido acumulando multitud de dudas y cuestiones que habrá que ir paulatinamente abordando y tratando de resolver [nota 16].

Música española entre dos guerras El libro Música española entre dos guerras, 1914-1945 quiere mostrar, tras la revisión de planteamientos acerca de la Generación del 27 realizada por Emilio Casares, una serie de casos de estudio de la música durante el periodo de Entreguerras: visiones diferentes del magisterio de Falla y magisterios alternativos como el de Conrado del Campo que, en el futuro, deberían completarse con el estudio de otros maestros como Óscar Esplá, Manuel Palau o Joaquín Turina; temas puntuales de música y política (política exterior –en el estudio de las Exposiciones Internacionales– o política cultural –en el estudio dedicado a Starkie y el British Council en España–), o arte y música, y estudios regionales de tipo comprensivo en el sentido de que no se concentran sólo en la música y en los compositores, sino que integran diversas manifestaciones musicales, instituciones, pensamiento, política, etc. Aquí se abordan los casos del País Vasco y México, pero sería urgente realizar estudios similares de la realidad musical valenciana durante estos años así como de la influencia del exilio musical español en Argentina. Música española entre dos guerras, 1914-1945, propone un primer acercamiento y unos primeros contenidos a este nuevo enfoque.

Notas

1 CASARES RODICIO, Emilio (ed.). La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

2 En este sentido, habría que recordar al menos que uno de los protagonistas temáticos del catálogo como fue Ernesto Halffter firmó en 1937 una especie de poema sinfónico para violín y orquesta titulado Al amanecer (o, lo que es peor, Amanecer en los jardines de España) que comienza con la secuencia de difuntos y, tras un delirante programa –eso sí, magistralmente tratado–, amanece con los brillos de la Marcha Real, el himno falangista Cara al sol y algún toque del himno de la Legión. Entre tanto, su hermano combatía con los Chants de la guerre d'Espagne grabados en París en 1937 y firmaba en Valencia Para la tumba de Lenin, variaciones elegiacas para piano.

3 Una visión tan acotada de lo que fue la música española de la Generación del 27, resulta también muy excluyente. Por una parte, hay exclusiones genéricas que derivan de los propios intereses de los grupos de Madrid y Barcelona que, de algún modo, contagian al catálogo. En este sentido, es clara la preponderancia absoluta de la música sinfónica frente a la lírica y de la creación frente a la interpretación. Y hay exclusiones que, aunque puedan derivar de las generales, deben significarse como sustantivas. Primero Joaquín Rodrigo y después Pablo Sorozábal. Muchos más músicos de la periferia, por su

puesto, y todos los intérpretes, pero los casos de Rodrigo y Sorozábal, no dejan de ser por ello particularmente notables.⁴ SALAZAR, Adolfo. «Generación y promoción» (serie de artículos publicados en 1932 en El Sol). Reproducido en: CASARES, E. *Ibid.*, pp. 218-222. Publicado también como una sección de: SALAZAR, Adolfo. La música actual en Europa y sus problemas. Madrid: José María Yagües, 1935, pp. 143-160. Federico Sopena, no obstante, será el primero en referirse a esta promoción como generación pero, a fin de evitar la palabra «república», se refirió a ella como la «llamada Generación de 1931» añadiendo un nombre nuevo al concepto y unos cuantos nombres más al contenido como Federico Elizalde, Enrique Casals Chapi y los compositores de zarzuela Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal (SOPENA, Federico. Historia de la música española contemporánea. Madrid: Rialp, 1958, pp. 195-199).⁵ BOSCH, Carlos. Mnème: Anales de música y de sensibilidad. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 77.⁶ *Ibid.*, p. 817 Hemos aprendido a valorar zarzuelas grandes decimonónicas y obras maestras del género chico al margen de que se produjeran en tiempos en los que las tendencias iban por derroteros muy diversos; sin embargo, ese paso no se ha querido dar en la valoración de obras como Doña Francisquita (1923) o el extraordinario sainete de Pablo Sorozábal La del manojito de rosas (1934) que, por otra parte, puede ser considerado como un genuino producto de la cultura republicana más que muchas obras sinfónicas de los compositores a los que se otorga el estatus de representantes de esa cultura.⁸ Véase GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «La Generación musical de 1890» y «La música del siglo XX anterior a la guerra civil». En: Historia de la Música de la Comunidad Valenciana. Dir. Gonzalo Badenes Masó. Valencia: Editorial Prensa Alicantina, 1992, pp. 341-360 y 361-380.⁹ Los conmovedores versos escritos por León Felipe en Hay dos Españas (1942), desde su exilio mexicano, «[...] Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo... / pero yo te dejo mudo... ¡mudo! / Y, ¿cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?», son sólo eso: una idea poéticamente hermosa. La realidad, en este caso, también tiene su algo de belleza porque donde quedan hombres quedarán canciones. Pero los versos de León Felipe translucen también la imagen de las dos Españas enfrentadas que se negaban todo y se quitaron la vida mutuamente, pero la cultura no se la pudieron quitar, tan sólo se la negaron convirtiéndola en un ámbito más de disputa que dio lugar a una cierta fertilidad.¹⁰ Se podría argüir que la desarticulación del Grupo de Madrid o, en este caso, más que la desarticulación de su grupo generacional, la ausencia de Salazar y Falla, afectó negativamente a la evolución de la obra de Ernesto Halffter, pero lo cierto es que ya se había empezado a atascar durante la República. Y sería preciso que consideráramos también que hasta Falla, después de la desbordante actividad realizada durante la Dictadura, se sumió, a partir de 1927, en un silencio prácticamente estéril.¹¹ El cultivo del ballet también fue uno de los signos de identidad de la música catalana en los primeros años 40, pero se trata de una tradición distinta a la de los Ballets Russes (derivada de ésta, pero más dulcificada) y está representada por obras de juventud de Xavier Montsalvatge, que descatalogará en su madurez, como Camarera 1860 (1943), Divertimento (1943), Capricho (1944), Leyenda (1944) y Manfred (1945), entre otras, compuestas para el matrimonio de bailarines formado por Paul Goubé e Yvonne Alexander que se establecieron en Barcelona a comienzos de los años 40. Y es que, además de la Filarmónica de Berlín, la otra formación que visitó España durante la Segunda Guerra Mundial, causando gran sensación, fue el Ballet de la Ópera de París, en el que se había formado Goubé para

*llegar a ser coreógrafo de los Ballets de Montecarlo, sucesores de los Ballets Russes, que también actuaron en Barcelona en este tiempo.*¹² *Nótese que Chase utiliza el concepto «La joven generación» como podría haber usado el de «Los jóvenes músicos», es decir, en sentido figurado y bastante al margen de la teoría generacional empleada en caliente por Salazar y después recuperada por la historiografía cuando interesaba mostrar y apoyar de forma excluyente a un grupo frente a otros. La explicación generacional, según la cual en cada momento de la historia hay varias generaciones activas, funciona bien si se considera cómo las diversas generaciones interactúan y se vinculan, cómo se integran y confrontan y, en definitiva, cómo se relacionan, y cómo, en su conjunto, dan lugar a una realidad compleja. El manejo de los criterios generacionales de una forma más simple, que suele plantear cómo unas generaciones reemplazan a otras y conduce la narración de generación en generación de jóvenes, es empobrecedor y se ha utilizado en la historiografía española para llevar el discurso desde la vanguardia del 27 en los años 20 a la vanguardia de la Generación del 51 en los 60, dejando así en tinieblas tres décadas críticas de nuestra música.*¹³ CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York; W. W. Norton, 1941, pp. 206-207. Traducción realizada por Jaime Pahissa tomada de la edición *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943, p. 221.¹⁴ Nueva York: Dover, 1959, pp. 305-322.¹⁵ Madrid: Rialp, 1958.¹⁶ También son útiles las visiones panorámicas presentadas por Antonio Fernández-Cid, que fue, con Sopena, otro de los críticos y musicógrafos protagonistas de la época siguiente a la de Salazar: FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, 1949, y *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.