

rio. Quizá Bartok y Stravinsky me impresionan particularmente más que los típicamente nacionalistas, de concepto más rebasado. Nada me asusta más que el que puedan tildarme, con razón, de quietismo».

Pese al rechazo de estas promociones a utilizar el folklore poco elaborado, se dio en esta época un gran interés por la música tradicional, que desaparecería a gran velocidad arrollada por el progreso. Recordemos los esfuerzos en este sentido, del aragonés Ángel Mingote, del mallorquín Baltasar Samper, del burgalés Antonio José o del asturiano Eduardo Martínez Torner. Junto a este último trabajó el musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay en la recopilación del acervo popular de Galicia. Otros autores dignos de mención son el burgalés Esteban Vélez, los andaluces hermanos Font de Anta y José Muñoz Molleda, el navarro Jesús García Leoz, la asturiana María Teresa Prieto, el filipino Federico Elizalde o el arquitecto madrileño Manuel Martínez Chumillas. Entre los vascos recordemos a Andrés Isasi, a Tomás Garbizu, Jesús Arámbarri, José María Franco, Pablo Sorozábal y, entre los catalanes que no estaban en el «grupo de los ocho» de Barcelona, a Nin Culmeil (que fue alumno de Falla y hoy reside en Estados Unidos), José Valls, Joan Massiá, compositor y violinista de fama internacional, Gaspar Casadó (lo mismo, en violonchelista), Cristóbal Taltabull, fundamental en su labor orientadora y de formación de las nuevas generaciones, Rosendo Llates, Joaquín Serra o el mallorquín Joan María Thomas, gran amigo de Falla y animador de la vida musical de la isla durante muchos años. En fin, toda una pléyade de maestros que, en algún sentido, cumplen con las notas que Gerardo Diego aplica en su *Antología* a los poetas del 27, tantas veces, por cierto, puestos «en solfa» (en el verdadero sentido), por estos músicos. En primer lugar, un alto grado de cultura. Luego, una concepción de arte como un oficio muy serio, muy importante. Finalmente, la necesidad de trabajar bien, mirando siempre hacia la perfección formal y conceptual.

Respecto al paradigmático grupo de Madrid, junto a ciertas características que se les han atribuido —y que no son comunes a todos— como el ingenio, la ironía a través de los más sorprendentes recursos tímbricos, hay una que parece unificar tendencias y es la forma de tratar el canto popular. Aquí se intenta una recreación de las cadencias, de las inflexiones melódicas del documento tradicional. El lenguaje armónico es más atrevido y el ropaje orquestal, las estructuras formales, todo, va a ofrecer una estética más avanzada, mayor elaboración y cierta agudeza que les da absoluta actualidad.

Uno de los miembros del grupo madrileño, Rodolfo Halffter, ha explicado bastante bien la postura de su generación entre la creación musical (Ver *Lección Magistral dictada en el Paraninfo de la Universidad de Grana-*

da al inaugurarse el VII Curso «Manuel de Falla» en 1976, en Antonio Iglesias: *Rodolfo Halffter, su obra para piano*, Madrid 1979). Intentaré resumir sus premisas:

- Acercamiento a las disciplinas intelectuales.
- Búsqueda de una nueva objetividad antirromántica, nacida en París en 1914.
- Hacer música pura, arte puro, espíritu innovador que propicie otro neoclasicismo; nada de autobiografías musicales.
- Crear únicamente objetos sonoros delimitados por su estructura formal, pues en la música, contenido y forma son una misma cosa.
- Rehacer el *métier* y la forma en cada ocasión, ya que la música es, en sí misma, un fin, y cuanto mejor hecha esté, mejor.
- Trabajar para los demás y comprometerse, si llega el caso.
- Hacer que la música procure una gozosa elevación de ánimo.
- Ser ceñidos, ir al grano, prescindir del relleno con material improcedente.
- Rehuir la grandilocuencia, no ser farragosos.
- Tomar el canto popular como «ente abstracto» cuya riqueza (rítmico-armónico-melódica) suministra materia prima para estructurar esas obras objeto, de acuerdo a un plan formal muy estricto.

Estas notas no fueron seguidas por todos los miembros del grupo y ni siquiera se mantuvieron vigentes mucho tiempo entre ellos, y no porque la guerra les dispersara (se ha dicho que, en cualquier caso, cada uno hubiera sido lo que fue, con exilio o sin él), sino porque hay una distancia grande entre las premisas estéticas y la realidad viva del hecho musical. Un sistema rígido llega a inmovilizar el arte que de él se valga, y ciertamente el canto popular, manipulado por alguno de estos compositores, perdió fragancia. Tal vez se intelectualizó en exceso, pues ya no era asumido apasionadamente, sentimentalmente, como en la generación anterior, sino como entidad fosilizada, necesitada de actualización.

En 1932, dos años después del célebre concierto en la Residencia de Estudiantes (15 de diciembre de 1930) en el que Pittaluga hizo la presentación del «grupo de los ocho» a modo de manifiesto de la generación, Salazar hacía amargas advertencias: «El espectáculo que parece ofrecer al observador cada promoción nueva, esto es, las contemporáneas de la que en España puede llamarse “generación de la República” es ese, no muy edificante. Se trabaja muy de prisa y cada penosa conquista en la técnica de los maestros se ha convertido en bagatela sin importancia en los actuales... Se corre por correr, no por llegar a parte determinada. Las audacias de otro tiempo se han convertido en tópicos de una vulgaridad perfecta y sin propósito alguno. Así, escribir en novenas equivale hoy a la escritura en tercetas de Donizetti. Una fórmula sustituye a la otra, y las nuevas fórmulas, desarrai-

gadas de un sentido original, hacen un rumor de cáscaras vacías. La nueva promoción se halla en la encrucijada. En entredicho. O afirma el terreno conquistado o lo echa todo a perder».

Apuntábamos al comienzo de este artículo un hecho en cierto modo extraño, en un país de tan precaria formación musical como es el nuestro y más aún entonces, apenas superada la oligarquía y el caciquismo que denunció Joaquín Costa. Y es que los intelectuales de aquella «Edad de Plata», por emplear la fórmula de José Carlos Mainer, se acercaron a la música como no lo habían hecho desde el Siglo de Oro, e incluso la practicaron con acierto. Jesús Bal y Gay ha hecho historia, por ejemplo, de lo que fue la música en la Residencia (Ver: John Crispin: *Oxford y Cambridge en Madrid. La Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*, Santander, 1981), por la que pasaron Ravel, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Wanda Landowska, Curt Sachs... sin contar los españoles, desde Falla, Turina y Conrado del Campo —otro de los grandes maestros en el verdadero sentido de la palabra—, hasta intérpretes de la talla de Ricardo Viñes, Pilar Bayona, el violinista Sedano o la bailarina Pilar López. El poeta José Moreno Villa, en su *Vida en claro*, nos dejó la crónica viva de aquella feliz etapa de la vida cultural madrileña.

Sería digno de un largo estudio la relación con la música de poetas como Federico García Lorca, el citado Moreno Villa o Rafael Alberti. Los tres, por otra parte, excelentes dibujantes. Si Lorca fue un notable recopilador y armonizador de cantos populares andaluces, Gerardo Diego fue un excelente pianista, que pasaba de Chopin a Debussy, en la poesía y en el teclado, con la misma facilidad y acierto. Sus sonetos a Beethoven, a Schubert, a Schumann, a Ataúlfo Argenta, su extenso poema a Fauré, sus palabras sobre Rodrigo y tantos otros escritos musicales, le definen como uno de los más sutiles catadores de música de su generación. También Bergamín, que rebuscaba en las tiendas de segunda mano viejas grabaciones de zarzuela, era un apasionado de la música, como Altolaguirre, o como Cernuda, cuyo *Mozart*, «voz más divina que otra alguna», sigue siendo un modelo de entendimiento de lo que su música significa para el hombre de hoy, y hasta poetas no relacionados con la música por sus mismos lectores, léase Jorge Guillén, han dado muestras de perspicacia musical en poemas como *El concierto*, «absoluto de instantes el uno para el otro ya inminente», definiendo a la música como «culminación de realidad» o «suprema realidad».

No trazaremos la semblanza de cada uno de los integrantes del «grupo de los ocho» de Madrid. Por fortuna, cada vez va en aumento la bibliografía del grupo, y nuevas grabaciones, conciertos y exposiciones nos van permitiendo conocer mejor la vida y obra de cada uno de sus componentes. Tal vez tenga algo de razón Valls Gorina al asegurar que «cuantos milita-

ron en la divisa de este grupo creyeron de buena fe, pero un tanto a la ligera, que sus creaciones y logros obedecían a los postulados de la "modernidad" entonces vigente, y no a la efímera moda que en aquellos instantes imperaba, lo cual es en última instancia, y en muchos aspectos, lo que realmente ocurrió».

En efecto, muchas obras de la época, como afirma Ruiz Coca, «se quedaron en el pastiche, en la simple alusión, o en la leve pirueta ingeniosa», pero también hemos de convenir en que aquel movimiento tuvo mucho, muchísimo más de positivo que de negativo, aunque sólo fuese por haber aspirado a librar a la música de su servidumbre sentimental.

En todo caso, los caminos abiertos por esta fecunda era de nuestra música, la postura espiritual adoptada por sus protagonistas frente al proceso y resultados de la creación, son, pese a la diáspora tras el desastre de la guerra, una de las aventuras estéticas más sorprendentes del arte en un país un tanto invertebrado y francotirador. Por necesidad, claro, no por vocación.

Falta mucho por hacer en favor de esta generación, desde catalogar sus obras hasta editarlas, aunque ya vamos teniendo trabajos ejemplares al respecto. Al enaltecer y difundir la obra de nuestros artistas, nos enriquecemos y ganamos respeto y reconocimiento ante nosotros mismos y ante el mundo civilizado.

## Andrés Ruiz Tarazona



Manuel de Falla, por Picasso