

# LOS MÚSICOS DEL 27

Coordinación:

Cristóbal L. García Gallardo

Francisco Martínez González

María Ruiz Hillo

UNIVERSIDAD DE GRANADA / CDMA  
2010

“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –[www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.”

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

LOS MÚSICOS DEL 27.

ISBN: 978-84-338-5157-4.

Depósito legal: Gr./4.036-2010

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: TADIGRA, S.L. Granada.

Diseño de cubierta: Rosa María Rodríguez Mérida.

Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil. Granada.

# INTRODUCCIÓN A *LOS MÚSICOS DEL 27*

Cristóbal L. García Gallardo (1, 3, 5, 6, 7 y 8)

María Ruiz Hilillo (2)

Francisco Martínez González (4)

El libro que el lector tiene ante sí debe su génesis a un primitivo intento de contribución a las actividades que, impulsadas por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, tuvieron lugar en los centros educativos andaluces entre el mes de enero de 2007 y el de junio de 2008, para celebrar el 80º aniversario de la constitución del Grupo Poético del 27, más comúnmente conocido como Generación del 27. Esta loable y fructífera iniciativa tuvo como objetivo principal fomentar el conocimiento de los valores «éticos y estéticos»<sup>1</sup> de una obra literaria —la de los poetas del 27— que, por otra parte, goza de una notable presencia en la vida cultural actual.

Mucho menos conocido que el de los poetas es hoy el grupo de compositores llamado también Generación del 27 por los historiadores de la música (o Generación musical del 27, para distinguirla de la literaria, o también Generación de la República), que además de compartir muchos de esos valores éticos y estéticos, alcanzaron en su tiempo unos logros semejantes en importancia y brillantez a los de los escritores, y mantuvieron con ellos una intensa convivencia —e incluso amistad en muchos casos— que con frecuencia se materializó en colaboraciones en obras conjuntas. En otros campos, también artistas como Salvador Dalí o Luis Buñuel presentan coincidencias suficientes con los anteriores para ser incluidos en una visión más global de la Generación del 27.

Desde el Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Málaga se propuso a la Delegación de la Consejería de Educación de esa provincia elaborar un libro para contribuir al conocimiento de este conjunto de músicos, que tanto aportó a la cultura española, en nuestros centros educativos. El objetivo de *Los músicos del 27* fue, por

1. «Orden de 8 de enero de 2007, por la que se dispone la conmemoración del ochenta aniversario de la constitución del Grupo Poético del 27, en los centros docentes no universitarios de Andalucía.» Publicada en el *BOJA*, 29 (2-2-2007), pp. 60-61.

tanto, en su origen, esencialmente divulgativo, dirigido principalmente a servir de apoyo, como material de consulta, a la enseñanza en institutos y conservatorios. Mas creemos no pecar de inmodestos si afirmamos ahora, capaces ya de contemplar el conjunto a cierta distancia, que el resultado final ha sobrepujado con creces esos límites iniciales, sin que ese «exceso» haya restado a la obra un ápice de claridad y amenidad expositiva. Ésa es, en parte (amén de otras vicisitudes que no es necesario detallar en este lugar), la razón de que este mosaico de ensayos haya terminado encontrando hospitalidad, no en las prensas de la Consejería, sino en la prometedora colección que, auspiciada al alimón por la Universidad de Granada y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, exhibe el título de «Patrimonio Musical». Sin ninguna duda, la escasez de estudios generales sobre el tema que extensa e intensamente es abordado aquí lo convierte en una útil lectura para cualquiera que desee informarse sobre el mismo, y no hay riesgo al afirmar que algunos de los ensayos en él recogidos son piezas de valor para la investigación científica, merced a la rigurosidad y el profundo conocimiento que demuestran sus autores.

En esta introducción queremos esbozar un panorama general de la Generación musical del 27 que nos ayude a situar en su contexto e integrar en un conjunto coherente los variados capítulos del libro. Empezaremos por adentrarnos en el apasionante ambiente musical de la época —con especial atención al papel de la crítica— para luego detenernos en los conceptos de generación y, más concretamente, Generación del 27, en la delimitación de los autores que la integran y las opciones estéticas que predominan entre ellos, y en su trágico desplome con la guerra y posguerra y las posibles causas de la escasa atención que posteriormente se les ha prestado. Finalmente, ofreceremos una somera descripción de la estructura de este libro.

## 1. ¿EN QUÉ CIRCUNSTANCIAS SURGE LA GENERACIÓN DEL 27?

Podría decirse que la Generación del 27 representa la faceta artística del brillante panorama cultural que se vivió en España en las décadas de los 20 y 30, resultado de un notable crecimiento de la actividad intelectual que se venía gestando al menos desde principios del siglo XX y que afectaba no sólo al arte, sino a todos los campos del conocimiento, incluyendo la cien-

cia, la educación, el periodismo, etc. No es extraño, por tanto, que se haya bautizado a esta época como la *Edad de Plata* de la cultura española.<sup>2</sup>

Fueron tiempos en que la cultura española, después de más de un siglo de ensimismamiento con la mirada fija en el pasado imperial, y superado ya el trauma de 1898, tuvo la energía y voluntad necesarias para abrirse a Europa, participar de sus movimientos de vanguardia y realizar su propia aportación. Posiblemente, hubiera sido éste el momento en que por fin nos hubiéramos incorporado definitivamente como miembros de pleno derecho a la cultura europea contemporánea. Sin embargo, el drama de la Guerra Civil y la dictadura franquista retrasarían aún medio siglo más la ansiada convergencia.

Para la historia de la música española, esta época tuvo, si cabe, una importancia mayor que para el resto de las artes. Su trascendencia estriba, por un lado, en la existencia de autores de un renombre internacional desconocido desde el siglo XVI (la llamada *Edad de Oro* de la música española), como es el caso de Manuel de Falla —más que maestro, auténtico guía espiritual de los compositores del 27—, pero también de otros de menor relieve. Por otro lado, la intensa convivencia y colaboración de los creadores musicales con el resto de intelectuales y artistas que se dio en este tiempo es un fenómeno casi inédito en nuestra historia. La música de vanguardia tuvo un destacado papel en la vida cultural que no volvería a repetirse en nuestros días tras la brecha abierta poco después, en todas las sociedades occidentales, entre el público y la música culta contemporánea.

Si bien la actividad musical se venía incrementando notablemente desde las últimas décadas del siglo XIX (aunque aún estaba lejos de los estándares europeos), no sería hasta 1914 cuando la «música moderna» o «nueva música» irrumpiera con fuerza en la escena española. El estallido de la I Guerra Mundial, en la que nuestro país no participó, impulsó a importantes artistas a establecerse aquí: el retorno en 1914 desde París de Turina y especialmente Falla y la llegada en 1916 de los Ballets Rusos de Diaghilev con visita de Stravinsky incluida fueron los acontecimientos más destacados.

2. Si bien parece haber acuerdo entre los estudiosos en situar el final de esta época en la Guerra Civil, no ocurre lo mismo con su comienzo. Mientras para unos empezaría hacia 1875, para otros se inicia con el siglo XX; esta última es la postura tomada por José Carlos Mainer en su influyente libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª edición 1975).

Hasta entonces, poco había llegado de las vanguardias que estaban removiéndolo los cimientos del mundo musical europeo. Frente a la canonización del repertorio clásico-romántico, el predominio de la estética wagneriana y su continuación en el postromanticismo (con Richard Strauss como figura destacada), se abre por toda Europa una serie de nuevas propuestas que en principio escandalizan al público más conservador mientras fascinan a una sofisticada minoría: desde el impresionismo de Debussy hasta la atonalidad de Schönberg, pasando por las originales aportaciones de Satie, Ravel, Scriabin, los futuristas italianos y las primeras obras de Stravinsky y Bartok.

El público español se decantaba en aquel tiempo por la ópera italiana (con poco entusiasmo wagneriano, excepto en Cataluña) y el sinfonismo romántico alemán —además por supuesto de la zarzuela, espectáculo favorito de las clases más populares—, de manera que las polémicas se centraban en «la batalla entre postromanticismo trascendente y la verbena zarzuelera, junto con la batalla entre wagnerianos y antiwagnerianos».<sup>3</sup> En este ambiente, los compositores españoles (como Conrado del Campo, Vicente Arregui, Rogelio del Villar o los granadinos José María Guervós y Ángel Barrios)<sup>4</sup> solían moverse entre el romanticismo tardío y el nacionalismo de corte romántico, o bien se ceñían a la zarzuela (como Amadeo Vives, José Serrano, Pablo Luna o José María Usandizaga).

Si la vuelta de Falla ocasionaría un giro entre los compositores españoles, la decisión de Adolfo Salazar de dedicarse a conciencia a la crítica para promocionar la música de vanguardia en general y la del gaditano en particular, revolucionó el mundo del periodismo musical. A pesar de defender de manera radical sus propuestas renovadoras, su competencia y reputación fueron tales que ni siquiera sus numerosos enemigos (intelectuales o políticos, sobre todo desde que ostentara cargos destacados en la República) se atrevían a dudar de su valía.<sup>5</sup> A su importante papel dedicaremos el próximo apartado.

3. Emilio Casares, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», en: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»*, Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló (eds.), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 280.

4. De esta misma época son otros compositores andaluces que desarrollaron su carrera fuera de España: Manuel Infante en París y Olallo Morales en Estocolmo.

5. Quince años después de la Guerra Civil y con Salazar en el exilio mexicano, aún se le recordaba así desde el bando vencedor franquista en el repaso de la reciente historia de la

No fue fácil la modernización de la música española. Era de esperar que un público que solo recientemente había llegado a apreciar la música de Brahms (e incluso la de Beethoven: recordemos la débil actividad sinfónica y camerística del XIX español), mostrara su rechazo ante las nuevas sonoridades impresionistas de Debussy o el nacionalismo moderno de Falla tan influido por la vanguardia francesa. La disputa se planteó entre el romanticismo alemán y la nueva música francesa (representada por Debussy, Ravel y el ruso Stravinsky, que desarrollaba su carrera en París), o entre el uso del folclore siguiendo el primero o el segundo de esos estilos (lo que daba lugar a los llamados nacionalismos de primera y segunda ola, siendo este último, obviamente, el abanderado por Falla).

De esta manera, se entiende que en el estreno de *El Amor Brujo* en Madrid en 1915 hubiera «variedad de opiniones», tachándolo unos de «francés» y otros de «*espagnolada* con arte de falsificación». <sup>6</sup> O que el compositor y crítico conservador Rogelio Villar escribiera: «Los modernos se distinguen por el desorden, la indisciplina, el capricho [...]. El impresionismo, que quiere ser estilización, expresión de sensaciones, no de ideas, es en el fondo la manifestación más rudimentaria del arte, particularmente en la música». <sup>7</sup> El mismo Villar señalaba los «errores fundamentales, históricos y estéticos de Falla (que tiene un concepto teórico completamente equivocado de lo que es la esencia, en el fondo, del arte musical)» y consideraba su obra *El sombrero de tres picos* (estrenada en 1917 en una primera versión con el título *El corregidor y la molinera*) «como un deplorable retroceso en su concepción de la música, aunque de una preciosa construcción técnica». <sup>8</sup>

Durante la década de 1920 a 1930, Salazar y Falla serán secundados por un grupo de jóvenes críticos y compositores (la Generación del 27), acérrimos

---

música española que hacía la revista *El Ateneo: las ideas, el arte y las letras*, 52 (15-2-1954): «Por él casi no es exagerado decir que existe hoy crítica en España» (Enrique Franco, «Dos orillas y un puente de silencios en la música española», p. 10); «No puede historiarse este período sin colocar en primera fila la labor directora de Adolfo Salazar» (Federico Sopena, «Clave y tono para treinta años de música española», p. 12).

6. Según relata Salazar en la *Revista musical* (septiembre de 1915). Citado en E. Casares, «La música española hasta 1939...», obra citada, p. 297.

7. Rogelio Villar, *De música. Cuestiones palpitantes*, Madrid, 1917, p. 28. Citado en E. Casares, «La música española hasta 1939...», obra citada, p. 309.

8. Rogelio Villar, *Músicos españoles*, Madrid, 1918, pp. 15-16. Citado en E. Casares, «La música española hasta 1939...», obra citada, p. 298.

defensores de los nuevos valores. Será entonces cuando el impresionismo (30 años después de su aparición) vaya siendo aceptado y la figura de Falla se imponga, no sin reticencias. Pero otra incipiente tendencia llega desde París con la nueva visita de Stravinsky en 1921: el neoclasicismo, que Falla adoptaría en sus obras de 1923 (*El retablo de maese Pedro*) y 1926 (*Concierto para clave y cinco instrumentos*) y que se convertiría en el estilo principal de los compositores de la Generación del 27. Puesto que «son los artistas conservadores quienes ocupan casi todas las tribunas desde donde la crítica puede manifestarse»,<sup>9</sup> la «guerra musical» continúa e incluso se recrudece; según el apasionado crítico César M. Arconada, «los músicos detestables defienden a la tradición, pero no son capaces de igualarla ni de superarla» y «están parapetados en las fortalezas de los ministerios, de los concursos, de los Conservatorios, de las Academias. De ellos es el poder oficial».<sup>10</sup>

En su lucha por los nuevos ideales, la nueva generación no dudaría en ejercer la crítica militante y adoptar posturas abiertamente iconoclastas.<sup>11</sup> Así lo recordaría Pittaluga —uno de sus más destacados representantes— en 1930:

Para conseguir el triunfo público de las nuevas tendencias, era preciso emplear argumentos a rajatabla, era necesario, como medida higiénica, afirmar que toda la música anterior a 1900 era una estupidez como argumento contundente para imponer un arte que era rechazado por los auditorios como un insulto personal. A un pateo a Ravel se contestaba pateando a Schumann, por ejemplo.

9. Adolfo Salazar, *El Sol*, 14-3-1925. Citado en Emilio Casares Rodicio, «Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República», *Cuadernos de música*, 1 (1983), p. 12.

10. César Muñoz Arconada, «Ensayo sobre la música en España», *Proa*, 9-4-1925. Publicado en: *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca 1915/1939*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 239. El término «guerra musical» también es suyo. La aportación de Arconada es tratada en profundidad en uno de los capítulos de este libro.

11. Las cuales fueron a menudo recibidas con indulgencia y curiosidad por la élite intelectual de generaciones anteriores. Como ejemplo, Salazar pone en boca de Ortega y Gasset la siguiente frase referida a esos jóvenes iconoclastas: «Como no vamos a fusilarlos, intentaremos comprenderlos» (Adolfo Salazar, «Generación y promoción». Serie de artículos publicados en 1932 en *El Sol*. Recogida en *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 221).

Al grito de *¡Mueran los nuevos!* [...] se contestaba con en el de *¡Mueran los viejos!*<sup>12</sup>

Esta actitud no fue exclusiva de los músicos. Hay que recordar que el mismo homenaje a Góngora de 1927 —que por su relevancia daría nombre a la generación de poetas— tuvo un claro sentido de protesta contra la crítica oficial y académica, que hasta entonces había menospreciado a este autor. De hecho, es bien conocido el episodio de la meada colectiva contra las paredes de la Real Academia Española que culminó uno de los actos de conmemoración del 300º aniversario de la muerte del poeta.

Músicos y poetas convivieron intensamente en aquellos años, especialmente en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Este era un centro educativo pionero en España y complementario a la universidad, cuyo objetivo era la formación integral de los estudiantes a través del contacto directo con las más destacadas figuras, españolas o extranjeras, de todas las ramas de la ciencia y del arte. Allí aprendieron y se hicieron amigos, por ejemplo, García Lorca, Alberti, Pepín Bello, Emilio Prados, Dalí, Buñuel y los músicos Ernesto y Rodolfo Halffter y Gustavo Durán.

La música estuvo muy presente en la Residencia de Estudiantes. Por un lado, se hacían publicaciones musicales y se organizaban conferencias y conciertos (a veces a cargo de los más destacados protagonistas de la vanguardia: Ravel, Milhaud y Poulenc —representantes del novedoso Grupo de los Seis francés—, Stravinsky, etc.); allí tendría lugar en 1930 el famoso concierto de presentación del Grupo de Madrid de la Generación del 27 (ver apartado 5). Por otro lado, eran frecuentes las veladas privadas en las que músicos y poetas tocaban (tanto Gerardo Diego como García Lorca se desenvolvían bien en el piano) y cantaban.

Desde luego, no fue Madrid el único centro de la vanguardia musical en España. Fueron sonadas también las visitas de Stravinsky y Schönberg, entre otros, a Barcelona. También allí se formó un grupo de jóvenes compositores, considerado otro de los ejes de la Generación musical del 27 (ver apartado 5).

De la misma manera que fue habitual en los literatos aficionarse a la música (fenómeno extraño en la historia de España), los músicos de la

12. Gustavo Pittaluga, «Música moderna y jóvenes músicos españoles», *La Gaceta Literaria*, 15-12-1930. Publicado en *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 223.

generación tuvieron una buena formación literaria y humanística, y muchos de ellos escribieron en periódicos y revistas de la época, sobre todo en defensa de la música de vanguardia. A diferencia de épocas anteriores, estos compositores procedían principalmente de familias de clase alta y media alta, y su acercamiento a la música se dio en varios casos sin pasar por la enseñanza formal de las aulas del conservatorio. Esto es algo que algunos compositores de la generación anterior, que se veían desplazados y atacados por ellos, no pudieron perdonarles: así, Julio Gómez en 1932 se lamenta de que su formación en contrapunto «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»; y Turina en 1933 comentaba el desconocimiento de «lo más fundamental de su arte» de «este grupo de pollos vanguardistas».<sup>13</sup>

En cualquier caso, hacia 1930 la nueva música había calado al menos entre un sector del público. El mismo Pittaluga anuncia: «Hoy las cosas han cambiado mucho y [...] se ha formado un tipo de espectador entusiasta de todo lo que, de antemano, se le da como *moderno*.»<sup>14</sup> También Manuel Blancafort, del grupo catalán, afirma recordando aquel tiempo: «conseguimos una música que gustaba e interesaba al público.»<sup>15</sup>

## 2. ¿QUÉ FUNCIÓN DESEMPEÑÓ LA CRÍTICA EN LA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27?

Si a esta etapa cultural que estamos comentando se la ha denominado como *Edad de Plata*, al hablar de la actividad crítica, y en concreto de la crítica musical, no se ha dudado en calificarla como una *Edad de Oro*. Ello nos da una primera medida de la importancia del papel que desempeñó la misma desde la tribuna de los periódicos, semanarios, diarios, suplemen-

13. Ambos citados en E. Casares, «La música española hasta 1939...», obra citada, p. 305.

14. G. Pittaluga, «Música moderna...», obra citada, p. 223.

15. Testimonios de Blancafort recogidos en Emilio Casares, «Manuel Blancafort, o la afirmación de la nueva música catalana», en: *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 114.

tos culturales y revistas. Emilio Casares afirma con rotundidad: «La mejor historia de la música de este momento, aparece escrita en los medios de comunicación»<sup>16</sup>.

Desde la década de los 10 del siglo XX, la conciencia de la marginación de la música dentro del panorama cultural cada vez fue más aguda. Esta constatación se acompaña de un ferviente deseo de sacar a la música de su postración. Hacia 1915, el crítico musical es ya una presencia cotidiana en los periódicos. Iniciada la siguiente década y hasta el estallido de la Guerra Civil, es evidente que la conformación del nuevo contexto musical que venimos delineando es impensable sin esta labor crítica. El interés se desplazará del teatro lírico hacia la música instrumental, del wagnerianismo al impresionismo, y posteriormente al neoclasicismo, recorrido todo el período por un intento de concretar el significado, o significados, del nacionalismo. La música irá creando su espacio dentro del entramado cultural, lo que se percibe no sólo en el aumento de la preparación intelectual de los propios músicos, sino en que nombres ajenos a la música se interesan por ella.

La crítica musical va mucho más allá de la simple reseña de un concierto, derivando hacia el ensayo, resaltándose los aspectos estéticos de la obra musical, y tiñéndose en múltiples ocasiones de preocupaciones sociales e ideológicas. Muchos términos se emplean para calificar esta crítica: combativa, creativa, sustantiva, polémica, directriz, estimuladora. Hay una cualidad que sobresale por encima de las antagónicas posturas estéticas: el apasionamiento.

La lista de nombres que contribuyen a forjar esta vitalista crítica musical podría ser interminable. Entre ellos citaremos como pequeña muestra a Julio Gómez, en *El Liberal*; Rafael Rotllán, en *Debate*; Carlos Bosch, en *El Imparcial*; Joaquín Turina, también en *Debate*; Rogelio Villar, en *El País*; Juan José Mantecón (que solía firmar con el seudónimo de Juan del Brezo), en *La Voz*; o César M. Arconada, en *La Gaceta Literaria*. Pero sería inconcebible hablar de la Generación musical del 27 sin tener presente a Adolfo Salazar.

Adolfo Salazar (1890-1958<sup>17</sup>), compositor, crítico musical, historiador, polemista, ha sufrido ese desprecio que muchas veces se dispensa a aque-

16. Emilio Casares, «La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica». En: *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 203.

17. Precisamente con motivo del cincuentenario de su muerte se ha celebrado en Madrid (17-19 de abril de 2008) el Seminario Internacional Complutense

llos que se dedican a la música desde una dimensión teórica. Y eso que, probablemente, sin sus escritos, la evolución de la Generación musical del 27 (y en particular del Grupo de Madrid) y el propio panorama musical no habrían sido los mismos. Sus coetáneos, defensores o detractores, lo reconocieron así. En la actualidad ha sido fundamental la labor de Emilio Casares en su revalorización. El papel de Salazar como agitador de conciencias y delimitador del devenir de esta Generación se puede concretar en la imagen que trazó de sí mismo, «con un soplillo en la mano, aventando el brasero [musical] español hasta convertirlo a ser posible en una hoguera de entusiasmos»<sup>18</sup>.

Aunque era compositor (su primera vocación), su actividad se despliega en muchas otras parcelas que no se agotan con las que mencionamos a continuación. Estuvo vinculado desde sus orígenes con la Sociedad Nacional de Música en 1915, alcanzando pronto una amplia responsabilidad en ella; miembro del comité directivo de la Sociedad Internacional de Musicología de La Haya; miembro fundador de la Sociedad de Musicología Francesa; secretario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; secretario de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos; delegado del gobierno en el Teatro de la Ópera y Teatros del Estado; jurado de premios; e infatigable crítico musical, en revistas como *Lira Española*, la *Revista Musical* (que dirigió con Rogelio Villar), *Ritmo* o en el periódico *El Sol* (desde 1918 a 1936). Éste se convirtió en su principal tribuna. Sus aceradas opiniones, polémicas, trascendieron nuestras fronteras, al igual que lo hicieron sus cada vez más abundantes estudios históricos (una de sus principales ocupaciones en su exilio mexicano a la finalización de la Guerra Civil).

De formación autodidacta, voraz lector en la biblioteca del Ateneo de Madrid y apasionado bibliófilo, el caudal de sus conocimientos era vastísimo, particularmente en historia de la música y estética, lo que se traslucía en sus críticas, en las antípodas de la mera consignación de datos y acontecimientos. Adolfo Salazar se erigió en el impulsor y portavoz de lo que llamó la «nueva música española», que él entendía como la verdadera vanguardia. Ésta se materializa en las partituras de Falla, como referente

---

«Música y cultura en la *Edad de Plata*, 1915-1939», que dedicó una jornada a disertar sobre Adolfo Salazar y la crítica musical del período.

18. Adolfo Salazar, «Generación y promoción», obra citada, p. 223.

indiscutible, y, entre los jóvenes, en primer lugar en las de Ernesto Halffter, seguido de otros de sus compañeros de lo que se ha denominado Grupo de la República. Entre sus objetivos se encontraba también el propagar en España la música que se hacía en Europa, aquélla que consideraba como indispensable para guiar el nuevo camino de la música española: Debussy, Stravinsky, Ravel, del impresionismo al neoclasicismo. Todo ello insertado en esta actitud de «cruzada» que sostenía como inexcusable el agitar las conciencias y promover sin desmayo la inserción de la música dentro del marco cultural. Según Emilio Casares, lo consiguió.

Parece, pues, fuera de duda que los artículos de Salazar, destacando los publicados en las páginas de un periódico de la solvencia de *El Sol*, ayudaron a despertar esa conciencia crítica y la reflexión de los propios compositores e intérpretes sobre su quehacer y la realidad que les rodeaba. A la par, la música empezó a ser vista con otros ojos por aquellos que no procedían de su ámbito. Sus impetuosos escritos habían contribuido a forjar una nueva realidad en la música española.

Un estudio de la música de la *Edad de Plata* sin tener presente la crítica musical, la de Salazar y la de los demás, adolecería, sin duda, de una inexcusable incompletitud. Julio Gómez, una de las mejores plumas de la época, proclamaba en aquellos años:

Ahora que tanto se habla de cultura musical y se proponen homenajes a quienes en ella laboran con fruto, no estaría de más que alguien reconociese algún mérito en ese sentido a los críticos musicales y muy especialmente a Adolfo Salazar, entre nosotros el más pura y absolutamente crítico, en el mejor sentido de la palabra<sup>19</sup>.

### **3. ¿EXISTIÓ REALMENTE UNA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27?**

Al contrario de lo que pudiera parecer, esta pregunta no es fácil de contestar. Ni los poetas ni los compositores de la época usaron el término

19. Julio Gómez en *El Liberal*, 14-7-1929, recogido en: *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 206.

Generación del 27. Y tampoco se integraron en una asociación formal y permanente que permita hoy identificarles como miembros de un grupo homogéneo.

En realidad, el concepto Generación del 27, ya se aplique a escritores o músicos, fue creado a posteriori por los historiadores para describir una realidad compleja. No es más que una etiqueta cómoda, al igual que otros términos como Generación del 98, Barroco, Romanticismo o Edad Moderna. Su utilidad radica en reunir una serie de personajes, características y hechos en un solo concepto, lo que facilita su comprensión desde la distancia en el tiempo. Pero al mismo tiempo, esa reducción implica perder una gran cantidad de matices; no tenerlos en cuenta nos conduciría a una inadecuada visión simplista de la historia.

Lo que sí podemos afirmar es que existió un conjunto de músicos jóvenes formados en un ambiente cultural común, muchos de los cuales adoptaron posturas similares ante la música de su tiempo, como puede comprobarse hoy en sus escritos y en sus obras. No pocos de ellos mantuvieron estrechas relaciones personales, reuniéndose para realizar actos comunes que sirvieron para manifestar sus postulados estéticos. A esos músicos jóvenes aplicamos el término Generación del 27. Al hablar de los nombres que integran esta generación profundizaremos algo más en la delimitación de la misma.

En cuanto a la elección del término, se ha discutido con frecuencia si Generación del 27 se adapta bien a los músicos. Aunque tampoco hay unanimidad en el caso de los poetas (otras denominaciones han sido propuestas: Generación Guillén-Lorca, de 1925, de la República, etc.), lo cierto es que los diversos actos de conmemoración del tricentenario de Góngora en 1927 sí tuvieron un significado especial para los poetas del grupo. Su aplicación al ámbito de la música es un préstamo literario que viene a reconocer la mayor presencia en el mundo actual de aquellos escritores respecto a los compositores, ya que ninguno de los eventos ocurridos aquel año en la música —tales como la participación de algunos compositores en las celebraciones gongorinas, el estreno de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter o los conciertos en homenaje de Falla— tuvieron una relevancia similar para la generación musical.

En parte por esta razón, no son pocos los musicólogos que prefieren usar la expresión «Generación de la República», avalada por su origen en una muy temprana clasificación hecha en 1932 por uno de los máximos

impulsores del grupo, Adolfo Salazar<sup>20</sup> y recogida luego también desde el bando franquista que acabó con aquel sistema democrático.<sup>21</sup> Sin embargo, esta opción tampoco está libre de inconvenientes.

En primer lugar, Salazar le dio al concepto un contenido que no es exacto al que hoy se le otorga, pues en su influyente escrito no usó esa expresión sino la de «Promoción de la República», que sería la segunda hornada dentro de una más amplia «generación de postguerra» (de la I Guerra Mundial, se entiende); curiosamente, nombres esenciales como Ernesto Halffter, Gerhard Mompou y el mismo Salazar quedarían fuera de esta segunda promoción o «de la República», pues Salazar los considera anteriores a ella, aunque dentro de la generación de postguerra.

En segundo lugar, algunos de los compositores hoy considerados integrantes de esta generación ganaron ya cierto renombre antes del establecimiento de la República en 1931 (de hecho, la producción más emblemática del grupo, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, fue estrenada en 1927), y la misma presentación «oficial» de su núcleo principal, el Grupo de Madrid, tuvo lugar en 1930. En realidad, la adjudicación del término suele basarse tanto en sus implicaciones cronológicas como en sus connotaciones políticas, que algunos musicólogos rechazan mientras otros las creen justificadas por la identificación de numerosos compositores con la causa republicana (y viceversa: véase el penúltimo apartado). Pero probablemente el argumento más decisivo en favor de esta denominación resida en otro criterio cronológico que no siempre se resalta adecuadamente: el final de la República supuso el desmembramiento y disolución de la generación como tal.

Por último, rechazar la conocida etiqueta «Generación del 27» en favor de una (dudosa) precisión histórica y especificidad musical que pudiera aportar la menos sonora «Generación de la República», supondría privar a los músicos de la época del eficaz gancho que hoy constituye la popularidad de sus contemporáneos poetas. Sin duda, ésta es una ventaja para

20. Véase A. Salazar, «Generación y promoción», obra citada.

21. Tanto Enrique Franco en «Dos orillas y un puente...» como Federico Sopena en «Clave y tono para treinta años...» (obras citadas) lo utilizan en 1954, aunque el último decidió sustituirlo por el término, políticamente más neutro, «Generación de 1931» en su *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958. Poco después, también Manuel Valls usaría «Generación de la República» en su libro *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

promocionarlos a la que los musicólogos no están dispuestos a renunciar: quizás la mejor prueba de ello sea que el más destacado estudioso en este campo y probablemente máximo defensor del término «Generación de la República»<sup>22</sup> —Emilio Casares— tuvo la ocasión de editar el que aún sigue siendo el trabajo más completo sobre el tema con motivo de una exposición homenaje a García Lorca, bajo el título *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*,<sup>23</sup> y que su influyente ensayo que abría la publicación se rotuló «Música y músicos de la Generación del 27». En un plano mucho más modesto, el presente libro no habría llegado a existir de no vincularse a la celebración del 80º aniversario de la Generación (poética) del 27.

En definitiva, nos parece que las etiquetas escogidas son secundarias respecto al concepto que pretenden delimitar, y que no debería haber problema en adoptar la más extendida o conveniente, siempre que no entre en contradicción con la misma esencia del concepto.

Antes de seguir definiendo el concepto de «Generación del 27» mediante la discusión sobre sus integrantes, nos será útil profundizar en el término «generación», tarea a la que dedicamos el próximo apartado.

#### 4. ¿QUÉ ES UNA GENERACIÓN?

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia (22ª edición) define el término «generación», en la acepción que aquí nos interesa, del siguiente modo: «Conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, reaccionan ante algún estímulo común de manera comparable».

Según esta definición, el concepto implica no solo una cierta cercanía cronológica (que habría que cuantificar con toda la exactitud posible), sino también una comunidad de origen (económica, de clase, ideológica,

22. Recientemente, sin embargo, este musicólogo parece preferir la denominación «Generación del 27». Esta es la que usa en «La Generación del 27 revisitada», en: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 19-37. En este libro (en su «Introducción. El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española»), por cierto, Suárez-Pajares critica la etiqueta «Generación de la República» y sus connotaciones políticas.

23. Obra citada.

cultural; incluso, en un momento dado, racial y religiosa) que, a su vez, determinaría una similitud u homología en la manera en que los individuos pertenecientes a una generación concreta *generan* también, ellos mismos, un común horizonte de expectativas, una común postura frente al pasado inmediato (las generaciones mayores), y una visión común de aquello cuyo advenimiento puede y debe ser procurado.

En el marco de nuestra cultura, el intento más sistemático en lo tocante a la clarificación del concepto de generación fue el desarrollado por Ortega y Gasset (1883-1955) y, posteriormente, partiendo de las propuestas orteguianas, por el que fuera su discípulo más destacado, Julián Marías (1914-2005).

El método desarrollado por Ortega y Marías parte de la premisa según la cual cada quince años, aproximadamente, aparece una nueva generación en la arena social. De este modo, tomando como esperanza media de vida para todo individuo los setenta y cinco años, se puede afirmar que en todo momento están presentes, interactuando *polifónicamente*, cinco generaciones.

Asumiendo este planteamiento de base, el crítico y musicólogo madrileño Enrique Franco (amigo personal, por cierto, de Rafael Alberti) ha realizado el esfuerzo de precisar la sucesión de generaciones que, concretando como punto de partida el año de 1864, habrían cubierto, hasta finales del siglo XX, un amplísimo arco de la vida musical, en particular, y cultural, en general, de nuestro país.<sup>24</sup>

La generación de origen en el esquema de Enrique Franco es la de los nacidos entre 1864 y 1878. Para referirse a ella, así como a las siguientes, se toma como dígito de marcación el año central de los quince que la definen, es decir, en este caso, el de 1871 (que es la media aritmética de 1864 y 1878). Utilizando este procedimiento, el autor obtiene la siguiente secuencia imbricada de planos generacionales:

—**Generación de 1871** (nacidos entre 1864 y 1878). Es la más conocida como Generación del 98. Desde el punto de vista musical en ella se encuadrarían: Manuel de Falla, Enrique Granados o el musicólogo y

24. Enrique Franco, «Generaciones musicales españolas», en: *La música en la Generación del 27...*, obra citada, pp. 35-37.

- diplomático malagueño Rafael Mitjana, contemporáneos estrictos de Unamuno, Menéndez Pidal o Zuloaga.
- Generación de 1886** (nacidos entre 1879 y 1893). Engloba a gran parte de la que, desde el punto de vista de la historiografía musical, es conocida como Generación de maestros: Conrado del Campo, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Jesús Guridi o Julio Gómez. El gran crítico musical Adolfo Salazar nace igualmente dentro de esta horquilla temporal. Esta es también la generación de José Ortega y Gasset, Pablo Ruiz Picasso o el historiador y filólogo Américo Castro.
  - Generación de 1901** (nacidos entre 1894 y 1908). Ésta es la llamada Generación de 1927 y a ella pertenecen plenamente todos los compositores a los que está dedicado el volumen que el lector tiene entre las manos. Su constitución será analizada en el apartado siguiente.
  - Generación de 1916** (nacidos entre 1909 y 1923). Integrada, entre otros, por Xavier Montsalvatge, los musicólogos Miguel Querol y Samuel Rubio, o el director de orquesta Ataúlfo Argenta.
  - Generación de 1931** (nacidos entre 1924 y 1938). Es la que más frecuentemente se conoce como Generación del 51. A ella pertenecen: Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Carmelo Bernaola. El ya desaparecido compositor andaluz Manuel Castillo (1930-2005) se integra plenamente en este plano temporal, aunque por el carácter moderado de su posición estética sea perfectamente distinguible de los anteriormente citados.
  - Generación de 1946** (nacidos entre 1939 y 1953). A ella pertenecen los compositores Jesús Villa Rojo, Tomás Marco, los andaluces José García Román y Francisco Guerrero, así como José Luis Turina.
  - Generación de 1961** (nacidos entre 1954 y 1968). Se trata de creadores (compositores, aunque alguno se desempeñe simultáneamente también como director de orquesta) cuya singularidad ha sido ya plenamente reconocida por la crítica: José Ramón Encinar, el antequerano (residente en Alemania) Manuel Hidalgo, Manuel Balboa, Salvador Brotons o Eduardo Pérez Maseda.

Por muy relativa o arbitraria que esta segmentación temporal pueda parecer, por lo que respecta a la llamada Generación del 27 cuenta, a más de con una justificación basada en criterios estéticos, éticos y culturales, con

el peso de un marchamo ya plenamente aceptado por la inmensa mayoría de los historiadores de la literatura y los musicólogos.

## 5. ¿QUIÉNES INTEGRAN LA GENERACIÓN DEL 27?

Puesto que, según vimos en el apartado 3, el concepto de Generación del 27 es más una abstracción elaborada a posteriori que una realidad inmutable y perfectamente delineada en su época, la delimitación de los integrantes de la generación dependerá de los criterios que tomemos para definirla. En esta materia tampoco existe acuerdo unánime entre los historiadores, aunque sí suelen coincidir en algunos puntos.

El criterio cronológico se señala siempre como esencial y se fija en los nacidos en torno a 1900, lo que presupone que su primer periodo productivo de madurez se dará habitualmente hacia las décadas de los 20 y 30. Unos sitúan los límites en la horquilla 1894-1908 (como se ha visto en el apartado anterior) y otros en la de 1890-1910.<sup>25</sup> Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, aun sin salir de lo estrictamente cronológico, estas líneas divisorias son siempre aproximativas, ya que no son raros los casos de iniciación tardía en la composición (por ejemplo, un músico nacido en 1900 puede no componer nada relevante hasta 1940, o uno de 1880 hasta 1920).

Los inconvenientes de seguir exclusivamente criterios temporales son obvios: dentro de cualquier época pueden convivir corrientes intelectuales y artísticas muy diferentes, incluso enfrentadas —como es el caso, según hemos visto en el apartado 1, del periodo que nos ocupa. Incluirlas todas bajo una misma etiqueta priva a esta de gran parte de su valor explicativo. Como contrapartida, la ventaja evidente de este sistema es facilitar la tarea de decidir quiénes quedan incluidos en cada generación, que queda así reducida a la simple enumeración de los compositores nacidos durante un determinado lapso de tiempo.<sup>26</sup> Aun así, persiste el problema de la determinación de los

25. Esto sugiere, por ejemplo, Tomás Marco en su *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983, p. 128, nota 2. Esta horquilla más amplia será la que tomaremos en este apartado de forma general como punto de partida.

26. Así lo hace E. Casares en «La Generación del 27 revisitada», obra citada, y en el mismo libro lo sugiere J. Suárez-Pajares, «Introducción...», obra citada. Frente a la definición

límites cronológicos, que se convierte en una tarea perfectamente arbitraria al eliminar cualquier otro criterio complementario al temporal (pues la fecha de 1900 fue escogida precisamente por el nacimiento de los considerados principales personajes de la generación según otros criterios).

En el extremo opuesto se sitúa el procedimiento que consiste en utilizar ciertos hechos históricos puntuales para precisar los integrantes de la generación. Este es el caso del ya mencionado concierto que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, acompañado por la conferencia de uno de ellos, Gustavo Pittaluga, a modo de manifiesto del grupo (difundido luego mediante su publicación).<sup>27</sup> Se presentaron aquí obras de ocho compositores unidos por sus relaciones personales y su ideario estético, que en ocasiones se plasmó en actos conjuntos como éste. A este grupo de músicos se le conoce como Grupo de los Ocho<sup>28</sup> o Grupo de Madrid, y son considerados como el núcleo principal de la Generación del 27 tanto por la importancia de las obras de algunos de sus integrantes como por su radical defensa de la nueva música (como puede comprobarse en las citas de Pittaluga incluidas en este capítulo).

También a la constitución en 1931 en Barcelona del CIC (Compositors Independents de Catalunya) por un grupo de jóvenes compositores se le ha otorgado en ocasiones suficiente valor simbólico, a pesar de su corta vida, como para determinar los componentes del llamado Grupo Catalán (si bien el mallorquín Samper formaba parte de él), de Barcelona o *Grup dels vuit* [ocho], que a veces es reducido a las figuras más relevantes (las cuales ya venían teniendo contactos con regularidad)<sup>29</sup> y llamado entonces Grupo

---

de generación recogida en el apartado anterior, estas propuestas parecen atenerse a otra acepción mucho más amplia, también recogida en el diccionario de la RAE (22ª edición): «Conjunto de todos los vivientes coetáneos.»

27. Con el título «Música moderna y jóvenes músicos españoles». Hemos citado antes su aparición en *La Gaceta Literaria*, 15-12-1930 (versión parcial), de donde la recoge *La música en la Generación del 27...*, obra citada. Poco después apareció completa en *Ritmo* 27 (31-12-1930) y 28 (15-3-1931).

28. La tendencia a bautizar estos grupos con un número está relacionada con el famoso grupo francés de *Les Six* [Los Seis] -denominación consagrada por Henri Collet en su artículo «Les cinq russes, les six français et M. Satie», *Comoedia* (16-1-1920)- cuyo ejemplo constituyó un referente para los jóvenes compositores españoles de la Generación del 27.

29. Véase el testimonio del propio Blancafort recogido en E. Casares, «Manuel Blancafort...», obra citada, p. 113.

de los Cinco. Al igual que el de Madrid, este grupo hizo su presentación «oficial» en un concierto con obras de todos ellos, que tuvo lugar el 31 de junio de 1931 en la Sala Mozart de Barcelona.<sup>30</sup>

En no pocas ocasiones los historiadores limitan los miembros de la Generación del 27 (o de la República) a los integrantes de estos dos grupos.<sup>31</sup> Esta práctica, que tiene la ventaja de crear un conjunto de autores más o menos coherente y fácil de identificar, deja fuera a otros que no estuvieron presentes en aquel momento pero que pudieron compartir sus postulados estéticos e incluso participar en algunas de sus actividades. Por otra parte, entre los miembros de ambos grupos hay algunos cuya actividad compositiva fue más bien escasa, de manera que sin su presencia en aquellos actos puntuales difícilmente figurarían hoy en los libros de historia de la música.<sup>32</sup>

Probablemente el sistema más adecuado para formular una definición útil de los componentes de la Generación del 27 se sitúe entre los dos extremos. Los ideales estéticos defendidos por los miembros de los grupos de Madrid y Barcelona fueron compartidos en la misma época por otros músicos españoles también nacidos en torno a 1900, como puede deducirse de sus obras, escritos y otras manifestaciones. Si bien es cierto que ni siquiera dentro de estos grupos existió un estilo comúnmente adoptado (especialmente en el de Barcelona, donde el atonalismo de Gerhard convivía con el nacionalismo de Toldrá y Samper), no lo es menos que todos coincidían en su defensa de los nuevos lenguajes procedentes de Europa y en su rechazo del estilo y

30. El programa de este concierto fue repetido íntegramente en su conmemoración 75 años después en 2006 (puede verse en la página web señalada en la bibliografía), y las mismas obras fueron grabadas en el CD *Compositors Independents de Catalunya: Les obres del concert de presentació (25 de juny de 1931)*. La Mà De Guido/Ars Harmonica, DD00807, 2006.

31. Es muy habitual reproducir la relación de nombres que E. Casares da en su influyente ensayo de 1986 (donde, por cierto, no señala los criterios que le han llevado a esta selección concreta): «La Generación está fundamentalmente constituida por el Grupo de Madrid, Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón y por el Grupo Catalán o de los cinco, conformado por Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon, Eduardo Toldrá y Federico Mompou.» Sin embargo, unas líneas más adelante se señala: «a ellos habría que añadir un núcleo de compositores mucho más amplio» («Música y Músicos de la Generación del 27», en *La música en la Generación del 27...*, obra citada, p. 21).

32. Este argumento es señalado por E. Casares en «La Generación del 27 revisitada», obra citada, p. 28.

pensamiento románticos y del nacionalismo ramplón tan abundantes entonces, como puede verse en los siguientes testimonios de Rodolfo Halffter, Pittaluga y Blancafort respectivamente:

Aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.<sup>33</sup>

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). Yo no sé lo que hay que hacer, pero sí sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación [...].<sup>34</sup>

Huir de Wagner es a mi entender el primero de los mandamientos que precisaría imponer la nueva música catalana [...]. Nuestra música tiene que ser algo más que una sardana y una canción popular; tiene que hablar de cosas catalanas en lenguaje europeo [...].<sup>35</sup>

Por tanto, parece que aquellos autores que fueron partícipes de una ideología estética similar encajarían bien con ese requisito de reaccionar «ante algún estímulo común de manera comparable» exigido para formar parte de una generación.<sup>36</sup> A pesar de la dificultad de ubicar la orienta-

33. Rodolfo Halffter, «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27», Lección Magistral dictada en el VII Curso «Manuel de Falla» (21-6 a 10-7-1976). Publicada en Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid, Alpuerto, 1979, p. 49 (y también en *La música en la Generación del 27...*, obra citada).

34. G. Pittaluga, «Música moderna...», obra citada, p. 223.

35. M. Blancafort, *La noche*, 2-3-1929. Citado en E. Casares, «Manuel Blancafort...», obra citada, p. 109.

36. Somos conscientes de que incluso esta acepción de la RAE es mucho más laxa que la derivada de las famosas (al menos desde que Salinas las aplicara en 1935 a la Generación del 98) condiciones que Petersen requería para establecer una generación en «Las generaciones literarias», recogido en *Filosofía de la ciencia literaria*. Emil Ermatinger (comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 137-193 (edición original de 1930). Sin embargo,

ción global de la ideología estética de muchos de ellos en este esquema —necesariamente simplista— y de la necesidad de un conocimiento más profundo de sus trayectorias, podría sugerirse, siguiendo estos criterios y sólo de manera orientativa, una Generación del 27 compuesta por los siguientes nombres:

- Ernesto (1905-1989) y Rodolfo Halffter (1900-1987), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Rosa García Ascot (1902-2002), Salvador Bacarisse (1898-1963), Julián Bautista (1901-1961), Fernando Remacha (1898-1984) y Juan José Mantecón (1897-1964) en el Grupo de Madrid. Aunque no figuraban entre los compositores de la famosa presentación oficial, hay quienes sugieren que por sus contactos con el grupo podrían añadirse en este apartado a Gustavo Durán (1906-1969) y el mentor del grupo Adolfo Salazar (1890-1958), que además de crítico fue compositor. Más discutible es la incorporación de Jesús Bal y Gay (1905-1993) como autor musical, pues sus escasas obras son más bien tardías.
- Roberto Gerhard (1896-1970), Frederic Mompou (1893-1987), Manuel Blancafort (1897-1987), Baltasar Samper (1888-1966), Eduardo Toldrá (1895-1962), Ricard Lamote de Grignon (1899-1962), Agustí Grau (1893-1964) y Joan Gibert Camins (1890-1966) en el Grupo de Barcelona.
- Otros compositores que de una manera u otra participan en esta época de ideas estéticas parecidas:<sup>37</sup> Joaquín Rodrigo (1901-1999), Enrique Casal-Chapí (1909-1977), Federico Elizalde (1907-1979), Antonio José [Martínez Palacios] (1902-1936), Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), José Valls (1904), Federico Longás (1895-1964), Josep María Ruera

---

nuestra propuesta (cuyos criterios coinciden en lo esencial con los seguidos por T. Marco en su *Historia de la música española...*, obra citada, y también en parte por M. Valls en *La música española...*, obra citada) es mucho más restrictiva que las últimas revisiones del concepto sugeridas por J. Suárez-Pajares y E. Casares en *Música española entre dos guerras...*, obra citada.

37. Seguimos aquí, con algunas notables excepciones, el criterio seguido por T. Marco en su *Historia de la música española...*, obra citada, incluyendo los nombres que, no estando presentes en nuestros puntos anteriores, él sitúa en sus apartados de «otras figuras» del 27 y «asimilados».

(1900-1988), Joaquim Serra (1907-1957), Gabriel Rodó (1904-1964), Francisco Madina (1907-1972), Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) y Manuel Palau (1893-1967). Aquí podría incluirse también alguno de los miembros del llamado *Grupo de los Jóvenes* de Valencia como Ricardo Olmos (1905-1986).

Relevantes figuras como Gerardo Gombau (1906-1971), Joaquim Homs (1906-2003), María Teresa Prieto (1908-1982) o José Báguena (1910) encajan difícilmente en el periodo principal de acción de la generación, pues sus obras importantes son posteriores. Otros como Andrés Isasi (1890-1940) aparecen como figuras aisladas al haber sido poco conocida su obra en España (aunque más en otros lugares).

Por otra parte, quedan fuera de esta lista muchos más compositores, algunos de ellos de gran trascendencia para la multifacética vida musical de su tiempo. Sin embargo, su ubicación fuera de las corrientes de vanguardia —y no pocas veces en sus antípodas— desaconseja incluirlos en la Generación del 27. Es cierto que así se pierde la atractiva posibilidad de que este concepto se convierta en el «reflejo perfecto de la ruptura de las dos Españas, y de la falta de homogeneidad de la propia vida musical de aquellos años» reivindicado por Emilio Casares,<sup>38</sup> pero posiblemente esa misma ruptura (y quizás no sólo en dos, pues la realidad es bien compleja) quedaría más adecuadamente señalada usando conceptos diferentes para cada una de sus fracciones que incluyéndolas todas bajo el paraguas de una sola etiqueta (a la que, por otra parte, tradicionalmente se ha dado un sentido mucho más restringido).

Sin duda, figuras destacadas como las de Jesús García Leoz (1904-1953), José Muñoz Molleda (1905-1988), Fernando Obradors (1897-1945), José María Franco Bordóns (1894-1971), Jesús Arámbarri (1902-1960), Gaspar Cassadó (1897-1966), Arturo Dúo Vital (1901-1964), Victorino Echevarría (1891-1965), Rafael Rodríguez Albert (1907-1979), Vicente Asencio (1908-1979), Vicente Garcés (1906-1984), los zarzuelistas Pablo Sorozábal (1897-1988), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Jacinto Guerrero (1895-1951), Rafael Millán (1893-1938, gaditano) y Manuel López-Quiroga (1899-1988, sevillano) o los compositores de música religiosa Juan María

38. E. Casares, «La Generación del 27 revisitada», obra citada, p. 30.

Thomas (1896-1966), Norberto Almandoz (1893-1970, establecido en Sevilla) y Valentín Ruiz Aznar (1902-1972, granadino de adopción) merecen ser estudiadas y recuperadas, pero para ello no es necesario incluirlas en la Generación del 27.

Finalmente, no por evidente debemos dejar de señalar otro criterio seguido normalmente para decidir quiénes forman parte de esta generación. Es práctica habitual en los estudios sobre la historia de la música referirse casi exclusivamente a los compositores. Ello responde a la tradición en el mundo de la música culta occidental de separar los ámbitos de la creación, interpretación y recepción, estableciendo entre ellos una rígida jerarquía que otorga el máximo protagonismo al compositor. Aunque esta práctica tiene su base en el innegable hecho de que, al menos hasta el siglo XX, han perdurado las obras pero no sus interpretaciones, numerosos estudios musicológicos recientes sobre épocas muy diversas se centran en el papel de intérpretes y público. Por nuestra parte, en este libro de intenciones modestas, nos ocuparemos principalmente de difundir las obras y sus autores, por lo que posiblemente un título más exacto que el de *Los músicos del 27* hubiera sido *Los compositores del 27*.

## 6. ¿QUÉ TIPO DE MÚSICA COMPONÍAN?

Hemos comentado antes que no existe una unidad de estilo entre los miembros de la Generación del 27, ni siquiera dentro del núcleo más restringido formado por los grupos de Madrid y Barcelona; sin embargo, el neoclasicismo fue el lenguaje predominante entre ellos, especialmente en el Grupo de Madrid. Esta fue también la corriente que dominó en Europa durante las décadas de los 20 y 30, y tuvo su máximo florecimiento en el París de Stravinsky y Los Seis. Buenos ejemplos de este estilo los tenemos en algunas de las obras analizadas en este libro.

Otra importantísima influencia fue la vía nacionalista española adoptada por Falla ya desde antes de dar su propia versión del neoclasicismo. Es cierto que una de las características de la generación fue su rechazo al uso literal de temas populares o de carácter popular, a los que solía involucrarse sin más en un acompañamiento en lenguaje romántico, y que con frecuencia buscaba resaltar lo más pintoresco del folclore. Pero eso no implica que evitaran el contacto con las músicas tradicionales. Muy al contrario, en su

esfuerzo por huir de la «superficialidad» (el «folclore de pandereta» o «la sardana» arriba citados) buscan la esencia de la música popular al mismo tiempo que adoptan una postura distante respecto a ella. En palabras de Rodolfo Halffter:

Para nosotros, el canto popular adquirió el valor de un 'ente' abstracto, cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones [...]. Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica.<sup>39</sup>

Esto significa, por un lado, que en sus obras pocas veces encontraremos melodías populares o que imiten su estilo; las citas literales que utilicen serán habitualmente breves, fragmentadas y distorsionadas, y a menudo situadas en contextos disonantes y extraños que contradicen su sentido original. Por otro lado, más incluso que la propia melodía popular se toma de ella su escala, giros melódicos y cadencias habituales (es decir, su modalidad), sus peculiaridades rítmicas y demás características generales que permiten abstraerla hasta conseguir un aroma popular en un tipo de música muy intelectualizada: «La melodía o giros utilizados o las cadencias que emplean, responden a un sentido popular, ya por sus modalidades, ya por sus ritmos, o aires, pero en ellos no vibra el pueblo.»<sup>40</sup> El acercamiento a lo popular se sitúa casi siempre en un plano hedonístico (típico de Los Seis franceses) y burlesco que a veces alcanza lo grotesco, lejos de la postura romántica.

La búsqueda de los valores nacionales es, pues, constante también en la Generación del 27. Se extiende más allá de la música folclórica de la época, acudiendo a la de tiempos pasados: si Bach o la ópera italiana del XVIII son una referencia en otros países, aquí se recurre constantemente al «espíritu español» de Domenico Scarlatti o Antonio Soler señalado por Falla.

Vemos, por tanto, cómo este nacionalismo de segunda ola engarza con el neoclasicismo a través de su recuperación del pasado pero también de la abstracción de la música popular impulsada en gran medida por el formalismo.

39. R. Halffter, «Manuel de Falla...», obra citada, pp. 52-53.

40. M. Valls, *La música española...*, obra citada, p. 98.

Otros lenguajes como el impresionismo (de gran fuerza antes de la llegada del neoclasicismo) e incluso la atonalidad (en algunas obras tempranas de Rodolfo Halffter pero sobre todo en Gerhard, que fue discípulo directo de Schönberg) también estuvieron presentes en la Generación del 27.

Si algo les une a todos es su ya comentado rechazo del romanticismo y su ferviente deseo de incorporarse a la cultura europea de su tiempo mediante la defensa de las vanguardias procedentes del Norte de los Pirineos.

## 7. ¿CÓMO ACABÓ LA GENERACIÓN DEL 27?

Si la tragedia de la Guerra Civil ya supuso un duro golpe para la actividad musical, a pesar de los meritorios esfuerzos de muchos músicos por mantenerla, más aún lo fue la dramática situación de posguerra —ahogada en la pobreza y la represión—, el exilio de gran cantidad de intelectuales y artistas ilustres y el aislamiento respecto a Europa —primero por la II Guerra Mundial y luego por la derrota en ella de los aliados del franquismo.

La vinculación de muchos compositores con la causa republicana (de los que algunos llegaron a ocupar cargos oficiales importantes, pues el gobierno de la República quiso identificarse con sus ansias de renovar la música española) les llevó al exilio: Salazar, Rodolfo Halffter, Gerhard, Pittaluga, Bacarisse, García Ascot, Bal y Gay y muchos otros dejaron de estar presentes en la vida musical española aunque retomaran sus labores musicales entre quienes los acogieron. Otros que se quedaron, como Remacha, abandonaron o disminuyeron su producción ante la hostilidad o la indiferencia que sufrieron con la nueva situación.

Por supuesto que no se detiene con esto la música española. Es más, algunos de los más destacados representantes de la Generación del 27 seguirán en el país contribuyendo con sus obras: Ernesto Halffter, Blancafort, Mompou, Toldrá y, especialmente, Rodrigo, nuevo estandarte de la música española. Sin embargo, el movimiento de vanguardia que caracterizó a la generación en la época anterior desaparece, pues las nuevas obras renuncian por completo a seguir la evolución de las últimas corrientes europeas e incluso su estilo experimenta en numerosas ocasiones una vuelta a posiciones más conservadoras que las mantenidas antes de la guerra.

A pesar de los intentos del régimen en realzar la figura de Rodrigo como adalid de la vanguardia («Joaquín Rodrigo mantiene [...] el fuego sagrado del

riesgo, de la modernidad, de la inquietud»<sup>41</sup>), lo cierto es que tras la guerra se abre un paréntesis en la música española que no se cerraría definitivamente hasta que, ya en el retorno de la democracia, una nueva oleada de jóvenes compositores asumiera las conquistas de sus inmediatos predecesores, los aventurados pioneros de la Generación del 51.

Es muy revelador el testimonio en 1954 del que fuera en su época el más internacional de los músicos españoles —el famoso director Ataúlfo Argenta—, publicado curiosamente justo en la página siguiente a la del artículo citado arriba. Al analizar el periodo 1922-1936 afirma:

Durante esta época hubo en nuestra patria un movimiento musical importantísimo. [...] En España, los compositores tenían sus ventanas abiertas al exterior y caminaban en la vanguardia. [...] Ellos hicieron posible que [...] el público que acudía a los conciertos oyese con un interés y una pasión de la que tan necesitados estamos ahora.

En contraste, la época 1939-1953 queda reflejada así:

La composición musical española atraviesa su punto más bajo desde que España empezó a contar en el mundo musical con los nombres de Albéniz y Granados. [...] Nuestros compositores viven de espaldas al movimiento musical actual. [...] ¿Nuestro puesto en la producción mundial? Por el momento casi nulo. [...] Nuestros procedimientos son viejos, viejÍsimos, y sólo queda un remedio: renovarse, y una alternativa: renovarse o morir.<sup>42</sup>

## 8. ¿POR QUÉ SON TAN POCO CONOCIDOS HOY?

A menudo podemos ver en los estudios sobre esta generación comentarios sobre el injusto olvido que ha sufrido su música, pero en pocas ocasiones se

41. Esto decía en 1954 E. Franco parafraseando a Sopena en «Dos orillas y un puente...», obra citada, p. 11.

42. Ambos fragmentos pertenecen a su artículo «La música española en el mundo», *El Ateneo: las ideas, el arte y las letras*, 52 (15-2-1954), p. 12. Por cierto, que estas palabras

intentan analizar las causas de ese olvido más allá de los traumáticos sucesos mencionados en nuestro apartado anterior.

Aunque es verdad que las carreras de muchos de estos compositores se vieron desastrosamente afectadas por la guerra y por el exilio o la exigüidad de la actividad artística e intelectual en España durante la posguerra franquista, no deja de resultar sorprendente que sus compañeros poéticos de generación, que sufrieron unas condiciones similares, gocen en nuestros días de una popularidad incomparablemente mayor que la de los músicos. Salvando las distancias entre ambas artes (pues es claro que sus mecanismos de producción y recepción, en especial la necesidad de complejas infraestructuras para la música, son muy diferentes), la comparación entre ellas puede resultar muy ilustrativa para encontrar otros factores.

En primer lugar, la falta de uno (o varios) personajes de continuada reputación internacional que sirviera de incentivo para acercarse a toda la generación sin duda ha actuado en su contra. A diferencia del campo literario, donde por ejemplo las figuras de García Lorca y Alberti —realizadas además por el trágico fin del primero y el activismo político del segundo— sobresalen no sólo entre sus compañeros de generación sino incluso de generaciones anteriores, el genio de Falla continuó siendo la referencia de la música española de la primera mitad del siglo XX, ensombreciendo a quienes siguieron su estela.

En segundo lugar, el peso de la literatura ha sido durante todo el siglo XX en España mayor que el de la música clásica o culta. Y aunque la distancia entre ambas se redujo considerablemente justo en la época de la Generación del 27, volvería a ensancharse después de la guerra. También la repercusión de la literatura española en el ámbito internacional sobrepasaba con mucho al de la música española, especialmente desfavorecida porque el grueso del repertorio habitual recae sobre una época (desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX) en la que España ha dado muy pocas figuras de relieve mundial.

Y en tercer lugar, relacionado con los anteriores factores y posiblemente de más importancia que ellos, la evolución de ambas artes desde los años 30

---

causaron tal revuelo en España que Argenta tuvo que matizarlas, sin llegar a retractarse, poco después en el diario *Ya* (24-2-1954), según cuenta Rosa María Conde en «Renovarse o morir», *El Diario Montañés* (20-1-2008), <<http://www.eldiariomontanes.es/20080120/sociedad/ataulfo-argenta-1958-2008/renovarse-morir-20080120.html>> (Consultado 1-2-2008).

hasta la actualidad ha sido radicalmente diferente. Desde mediados del siglo XX se hizo evidente en toda Europa una crisis de la música contemporánea que se había ido gestando en las décadas anteriores y que la II Guerra Mundial aceleró drásticamente. Por un lado, se produjo una radicalización de las vanguardias, derivadas del dodecafonismo de Schönberg (que hasta entonces había tenido una presencia muy minoritaria en el panorama musical) y de otras propuestas como la aleatoriedad, música electrónica, etc. Por otro lado, el público de la música culta —que ya había venido disminuyendo sensiblemente por la competencia de otros productos culturales como el cine, la radio o el mismo jazz— se alejó definitivamente de la música contemporánea, refugiándose cada vez más en la música de épocas pasadas. La magnitud y persistencia de esta crisis no tiene equivalente en el mundo literario.

Podría decirse que el abismo que se produjo entre el repertorio tradicional y la música contemporánea afectó a toda una generación que se quedó en tierra de nadie. La Generación del 27 tiene su homólogo en la promoción de compositores europeos nacidos en torno a 1900, cuyas obras, salvo excepciones, no han sido fácilmente incorporadas en el repertorio habitual: Eisler, Weill, Krenek, Dallapiccola, Hartmann, Hindemith, Orff (salvo su *Carmina Burana*), Fortner, etc. Sólo unos pocos nombres provenientes de zonas alejadas de los centros tradicionales como Prokofiev, Gershwin o Shostakovich consiguieron aparecer con frecuencia en los programas de conciertos.

No es casualidad que el último gran conjunto de obras incorporado al repertorio tradicional corresponda a la generación que les precede (la llamada Generación de los Maestros ya en 1932 por Salazar), que incluye a Debussy, Ravel, Bartok, Falla, R. Strauss o Stravinsky.

En el otro extremo, los elitistas circuitos de la música contemporánea construyen su repertorio a partir de la generación posterior a la del 27, la de Boulez, Stockhausen, Ligeti, Nono, Berio, etc. El prestigio recaerá entonces sobre estos renovadores y, retrospectivamente, sobre quienes iniciaron su camino: Schönberg, Berg, Webern. En cambio, los prejuicios sobre el neoclasicismo suscitados por estas vanguardias (intensamente promovidos por la oposición Schönberg-Stravinsky consagrada por Theodor W. Adorno)<sup>43</sup> se extienden a los musicólogos, que suelen tachar anacrónicamente de «conservador» a este estilo, olvidando que, como señala Dahlhaus,

43. Especialmente en su influyente *Filosofía de la nueva música* de 1946, convertido en un clásico desde hace mucho tiempo.

la propuesta de que el auténtico protagonista de la música moderna del siglo XX fue Schönberg y no Stravinsky, no [fue] asumida prácticamente por nadie durante el apogeo del neoclasicismo hacia 1930, pero [lo fue] por casi toda la vanguardia cuando el dodecafonismo predominó universalmente hacia 1950.<sup>44</sup>

\* \* \*

Este libro se compone de dos tipos de ensayos. Unos serán de carácter más general, abordando cuestiones interesantes sobre la Generación musical del 27 en su conjunto. Además de un primer ensayo que sirva de guía rápida a las principales figuras de la Generación del 27, nos ha parecido interesante incluir otros sobre las relaciones de estos compositores con los poetas del 27 y cuatro más sobre aspectos muy atractivos pero poco tratados hasta ahora: su destacada participación en el ballet y el cine, su recepción por la crítica y la presencia del nacionalismo y exotismo en su música.

La segunda parte del libro está compuesta por ensayos dedicados a los más importantes miembros de la generación. Se trata así de acercar la música de estos autores hoy poco conocidos a los lectores, incluyendo una práctica guía auditiva de una obra representativa de cada compositor.

Por desgracia, el número de compositores incluidos necesariamente tenía que ser muy limitado, lo que nos ha obligado a dejar fuera a muchos que sin duda merecerían figurar aquí. Especialmente significativas son las ausencias de Joaquín Rodrigo y Frederic Mompou. Si bien ambos han sido a veces excluidos de la Generación del 27 a causa de sus singulares trayectorias (en el caso de Rodrigo por su papel como máximo representante de la música de posguerra y en el de Mompou probablemente por su peculiar estilo tan difícil de clasificar), la razón por la que no aparecen aquí es esencialmente práctica: sobre ambos hay gran cantidad de bibliografía, partituras y grabaciones editadas que son fácilmente accesibles, cosa que no ocurre con los autores recogidos en nuestro libro.

Dedicamos un capítulo especial dedicado a la única mujer que habitualmente todos los estudiosos incluyen en este grupo, y que dará pie para

44. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 390. La traducción es mía.

abordar la participación de la mujer en la música de la época. También hemos querido incluir un ejemplo de un autor prácticamente olvidado como recordatorio de los muchos compositores, ahora casi desconocidos, que contribuyeron a la rica vida musical de la época. Hemos aprovechado para ello la reciente recuperación y grabación por la Orquesta Filarmónica de Málaga de la obra de Simón Tapia Colman, cuyo artífice (José Luis Temes) es quien escribe el capítulo correspondiente.

## PARA SABER MÁS SOBRE LOS MÚSICOS DEL 27

### En internet

«Quince años de anteguerra junto a quince de postguerra. En la música». Serie de artículos. El Ateneo: las ideas, el arte y las letras, 52 (15-2-1954). Págs. 10-14. <[http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca\\_digital/periodicos/Revistas-00217.pdf](http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00217.pdf)> (Consultado 17-1-2008)

Cuenta con el aliciente de hacer un repaso a la época 1922-1953 desde quienes la vivieron de cerca. Contiene artículos de Enrique Franco, Federico Sopena, Ataúlfo Argenta y Fernando Ruiz Coca.

«Compositors Independents de Catalunya. Concierto conmemorativo del 75º aniversario de la creación del grupo». <[http://www.fundacioaixacatalunya.org/osocial/idiomes/2/fitxers/cultura/compositors\\_catalunya\\_es.pdf](http://www.fundacioaixacatalunya.org/osocial/idiomes/2/fitxers/cultura/compositors_catalunya_es.pdf)> (Consultado 11-10-2007)

Comentario y programa de este concierto de conmemoración que tuvo lugar el 26 de junio de 2006 en el Auditorio Caixa Catalunya La Pedrera de Barcelona.

### En libros y artículos

CASARES RODICIO, Emilio (editor). *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915-1939*. Ministerio de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

Este sigue siendo el libro esencial para estudiar la Generación del 27. Contiene muchos artículos interesantes sobre temas generales y compositores, y recoge documentos muy relevantes de la época.

CASARES, Emilio. «Crítica musical» y «Salazar Palacios, Adolfo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. Vol. IV. Págs. 168-186. Vol. IX. Págs. 577-585.

Dos entradas con mucha información sobre la crítica en el periodo, contenidas en este completísimo diccionario.

CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»*. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (editores). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

Este artículo (junto con el que abre el libro antes citado) es probablemente el más completo y accesible de los publicados sobre el tema por este musicólogo, auténtica referencia en la materia.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.

Una de las primeras visiones del periodo.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (editor). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

Contiene muchos artículos interesantes que se refieren a la Generación del 27, incluidos uno de Javier Suárez-Pajares y otro de Emilio Casares en los que proponen una sugerente revisión del concepto.

VALS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

A pesar del tiempo transcurrido, sus análisis de la Generación del 27 (o de la República, que es la denominación que utiliza) siguen siendo de gran valor.

PRIMERA PARTE:  
ASPECTOS GENERALES

# 1. LA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27: PRINCIPALES FIGURAS

Francisco Martínez González

## EL PRECEDENTE DEL MAESTRO: MANUEL DE FALLA

La historia de la música española en el siglo XX es la crónica de un formidable esfuerzo de puesta al día, de aclimatación urgente a cuantos estilos, técnicas y tendencias se habían sucedido en Europa y América, ya durante el siglo XIX, sin el concurso ni la mirada atenta de nuestro país. En ese proceso de modernización Falla fue pionero, pues a través de él supimos del Impresionismo (*Noches en los jardines de España*), Neoclasicismo (*El retablo de Maese Pedro*, *Concierto para clave*) y de la posibilidad de erigir un nacionalismo de corte universalista como el que, por ejemplo, el húngaro Bartók o el ruso Stravinsky estaban practicando. Pero el magisterio de Falla había de ser asimilado y trascendido, y esa fue la función histórica cubierta por la llamada Generación del 27. En ella se encuadran músicos nacidos en torno a 1900, que iniciarían su carrera en los años veinte, y a los cuales tocaría en suerte representar en la historia de la música española el período neoclásico, aunque algunos no serían indiferentes a otros estímulos provenientes del exterior. Por eso, como señala Tomás Marco en su *Historia de la música española. Siglo XX*:

(...) en esta generación pueden convivir neoclasicismo, intentos atonales, dodecafonismo y casticismo en una amalgama que, después de todo, no es tan incoherente y que refleja a las mil maravillas las convivencias folklóricas, neoclásicas, vanguardistas y surrealistas de los poetas del 27.<sup>1</sup>

1. Tomás Marco, *Historia de la música española (6). Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1982, p. 131.

La Generación está básicamente constituida por el llamado Grupo de Madrid o de Los Ocho —Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón— y por el Grupo catalán, que haría su presentación en 1931 bajo el nombre de «Grupo de Artistas Catalanes Independientes» integrado por Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon, Eduardo Toldrá y Federico Mompou.

## **LAS FIGURAS MAYORES DE LA GENERACIÓN DEL 27**

**Gerhard** (1896-1970) fue el músico más difundido a escala internacional de toda la Generación del 27 y, sin duda alguna, el más importante compositor español del siglo XX después de Falla. La formación musical de Gerhard entronca con lo más robusto del nacionalismo musical de principios del XX. Estudió piano con Granados y Frank Marshall en Barcelona, y trabajó la composición con Pedrell entre 1916 y 1920. Después de mucha reflexión decide ampliar horizontes y solicita a Schoenberg convertirse en alumno suyo. Schoenberg lo acepta y, desde 1923 hasta 1928, estudia con el maestro austríaco, primero en Viena y luego en Berlín, llegando a convertirse en su asistente. En 1928 regresa a Austria, traduciendo libros de teóricos e historiadores de la música. En 1929 está de nuevo en Barcelona, donde a partir de 1931 trabaja como profesor de música de la Escola Normal de la Generalitat de Catalunya. Allí se centra en la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, llegando a editar la obra de músicos catalanes del siglo XVIII. En 1939 cruza la frontera francesa cuando las tropas franquistas entran en Barcelona. Después de una breve estancia en París se instala en Cambridge (Inglaterra), lugar en el que, prácticamente, pasaría el resto de su vida.

La vida de Gerhard constituye un proceso de continua profundización de los medios expresivos y de constante propuesta de retos en el plano intelectual y artístico. Conocedor y practicante del método dodecafónico —que adoptó de una forma no dogmática o exclusivista, de un modo que lo emparenta con Alban Berg—, en los años 50 empieza a interesarse por la música concreta y electrónica, al tiempo que se encuentran los primeros indicios de extensión del concepto de serie a las duraciones de los sonidos. Lamentablemente, la escasez en lo material le impidió una dedicación plena

a la composición, y como señala su discípulo Joaquín Homs<sup>2</sup>, no fue hasta 1966 cuando, por primera vez, los encargos de obras de libre elección le permitieron prescindir de toda clase de trabajo «comercial».

Su catálogo, que tantas veces reivindica su ascendencia hispánica, supone una fusión de elementos españoles con el dodecafonismo en obras como el *Concierto para violín*, las cuatro sinfonías —grandísima música, apenas conocida en nuestro país<sup>3</sup>—, el *Concierto para piano*, el *Concierto para clavecín*, etc. Sin citar su muy interesante música de cámara.

**Ernesto Halffter** (1905-1989) fue discípulo directo de Falla. Madrileño de nacimiento, aunque con antecedentes germánicos —prusianos propiamente— por parte de padre. De formación prácticamente autodidacta, estudió el piano con Fernando Ember. En otoño del año 1923 presenta a Falla un trío y un cuarteto, obras en las cuales el maestro, según cuenta Adolfo Salazar, «no tardó en descubrir y en afirmar la cualidad netamente española del joven músico». Trabaja en Granada con Falla. La Junta de Ampliación de Estudios le permite seguir estudiando en París, donde, por mediación del maestro gaditano, conocerá a Ravel. Viaja por Alemania. En 1924 Falla le hace director de la Orquesta Bética de Sevilla, conjunto con el que abordará el repertorio clásico y moderno.

Los *Dos bocetos sinfónicos* (1923), estrenados por la orquesta de Pérez Casas, significaron su confirmación como la gran promesa que ya había intuido Salazar, pero sería la posterior *Sinfonietta* (1925) la que le valdría común y perdurable admiración. Falla, la música francesa y el neoscarlattismo —versión hispánica del neoclasicismo europeo— se entreveran felizmente en esa pieza para constituir una obra redonda. En su imprescindible *La música contemporánea en España* (1930) escribía Adolfo Salazar a propósito de la *Sinfonietta*:

Primero por su instinto, en seguida por su aprendizaje con Falla, Halffter sabe depurar su escritura hasta el límite, emplear lo estrictamente necesario, prescindiendo de toda aglomeración fatal para la claridad, huir de la redundancia; cualidades éstas de un abolengo

2. Vid. Joaquín Homs, *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.

3. La Orquesta Sinfónica de Tenerife, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, grabó estas obras en el año 1999 con el sello Auvidis.

clásico, pero que van unidas a un sentido profundamente *moderno*, a una plenitud, un optimismo, una alegría de creador que están al lado del espíritu deportivo de nuestros días.<sup>4</sup>

Dieciséis audiciones dadas por Arbós con la Orquesta Sinfónica de Madrid llevaron la *Sinfonietta* de Halffter por toda España el mismo año de su estreno<sup>5</sup>. Sin embargo, la evolución posterior de Ernesto Halffter no se mostrará del todo consecuente con la excelencia de esta temprana realización.

Fue director del Conservatorio de Sevilla hasta 1936. Casado con la pianista portuguesa Alicia Cámara, pasará unos años en Lisboa, pero terminará regresando a España una vez acabada la Guerra Civil.

Hay que destacar en su catálogo el ballet neoclásico *Sonatina* (1928), la obra para voz y diversos instrumentos *Automme Malade* (1927), la *Rapsodia portuguesa* (1940, revisión de 1951) para piano y orquesta; algunas obras sinfónico-corales del último período, como el *Canticum in memoriam P. P. Johannem XXIII* (1964) o los *Gozos de Nuestra Señora* (1970). Asimismo es de señalar su *Concierto para guitarra y orquesta* (1969).

Tal vez la influencia de un temperamento no sistemático, la quiebra representada por la Guerra Civil y la vacuidad del ambiente musical español tras la contienda confluyeron para acortar el vuelo de un compositor que, pese a todo, sigue siendo un referente obligado en la música española de este período.

Su hermano **Rodolfo Halffter** (1900-1987) constituye un caso de singular capacidad de evolución dentro de un grupo en el que el exilio fue en ocasiones causa de disipación de energías o de anquilosamiento. Músico de formación esencialmente autodidacta, aunque recibió consejos de Falla, su andadura creativa se inicia en el marco de un nacionalismo avanzado de corte neoclásico que alcanza una de sus cumbres en el ballet *Don Lindo de Almería* (1935), con libreto de José Bergamín. Desempeñó funciones directivas en el ámbito de la política cultural durante la República (Presidente de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical). En 1939, al finalizar la contienda civil, se traslada con su familia a México. Allí es bien recibido, y

4. Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 258.

5. Adolfo Salazar, *La música contemporánea...* obra citada, p. 254.

con el tiempo llegará a ser catedrático de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música y gerente de Ediciones Mexicanas de Música. En el país centroamericano, el estilo de Rodolfo Halffter se irá transfigurando lentamente, asimilando con decisión y originalidad el serialismo y otros aspectos de la vanguardia, sin prescindir de aquellos elementos identificativos de su lenguaje. Así, el *Concierto para violín y orquesta* (1940) abre una línea de avance que seguirá adelante en las *Tres piezas para cuerda* (1954), la *Tripartita* (1959), las *Diferencias para orquesta* (1970) o los *Ocho tientos* para cuarteto (1973). Además, su obra pianística puede considerarse, después de la de Mompou, la más interesante del siglo XX español. La importancia y amplitud de su catálogo, unida al hecho de que fuera uno de los exiliados finalmente recuperados para la cultura nacional, hace que la influencia del compositor en nuestro país haya sido notable.

**Julián Bautista** (1901-1961) es una autor importante dentro de la Generación del 27, por lo que la situación de casi absoluto olvido en la que se encuentra su obra es especialmente injusta. Fue Bautista un «músico nato», de talentos y aptitudes demostrados desde muy temprano. Se formó en el Conservatorio de Madrid —centro en el que llegaría con el tiempo a impartir clases de Armonía—, donde la influencia más destacable fue la que ejerció sobre él Conrado del Campo, cuyo magisterio recibiría a partir de los catorce años. En aquellas lecciones coincidiría con Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, sus discípulos. Según nos refiere Rodolfo Halffter, los tres «frecuentaban las memorables series de conciertos de la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Pérez Casas, en el Circo Price. Estos conciertos, que iniciaron en Madrid el tipo de concierto popular, fueron, con los consejos de su profesor, la escuela viva de composición del trío de amigos, núcleo germinador de nuestro grupo».<sup>6</sup>

Julián Bautista fue uno de los elementos más activos en los comienzos de la Generación. De la etapa anterior a la Guerra Civil destacan el ballet *Juerga* (1921); *Colores* (1921-22), colección de seis piezas para piano; la *Suite all'antica* (1932, rev. 1933), para orquesta de cámara y la *Obertura para una ópera grotesca* (1932), entre otras. Hay que decir que gran parte de su

6. Rodolfo Halffter, «Julián Bautista», en: *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca 1915/1939* (Emilio Casares Rodicio, coord.), Madrid, INAEM, 1986, p. 90.

producción anterior a la contienda se perdió durante la misma, a causa de los bombardeos de la aviación italoalemana sobre Madrid. Al término de la guerra se estableció en Argentina, donde se integró bien, aunque elementales necesidades de supervivencia le obligaron a volcarse en la composición de música para el cine, constriñendo así su producción puramente «artística» o libre. Del período argentino —específicamente bonaerense— hay que citar el *Cantar de mio Cid* (1947) para solistas, coro y orquesta, así como la notable obra coral *Romance del rey Rodrigo* (1956). Pero donde el talento de Bautista brilló con más intensidad fue en el campo orquestal. Dos sinfonías son de obligada mención aquí: la *Sinfonía breve* (1956) y la *Sinfonía Ricordiana* (1957), esta última aún no estrenada, que sepamos, en nuestro país. Parece que el caso de Julián Bautista es de aquellos en los que el exilio resultó claramente contraproducente.

De «caso aparente de anquilosamiento como consecuencia del exilio»<sup>7</sup> habla Tomás Marco a propósito de **Salvador Bacarisse** (1898-1963). Es verdad que los rutilantes comienzos de este compositor —ganador por tres veces del Premio Nacional de Música— no se vieron correspondidos por la posterior evolución, sobre todo la que sigue a la Guerra Civil. Su estética puede ser calificada de versátil, en el significación propia de esta palabra, es decir, inconstante o poco definida. Impresionismo, Neoclasicismo, Postromanticismo se alternan o se solapan en el curso de un itinerario artístico al que el desarraigo perjudicó.

Nace Bacarisse en Madrid, hijo de un comerciante francés establecido en esta ciudad. Por deseo paterno completó estudios de Derecho y Filosofía y Letras, al tiempo que realizaba los estudios de piano en el Conservatorio Superior: los de piano con Manuel Fernández Alberdi, y los de armonía y composición con Conrado del Campo. En 1923 gana por primera vez el Premio Nacional de Música con el poema sinfónico *La nave de Ulises*, obra en la que se hace notar sensiblemente la influencia de la por entonces auténtica deidad tutelar del compositor: Claude Debussy. Bacarisse fue un formidable animador del Grupo de Los Ocho, y dejó constancia de su talento organizativo en muchos otros ámbitos: por ejemplo, desde 1925 se encargó de los programas de Unión Radio, para seleccionar la música de la emisora como director artístico. De las obras anteriores al exilio cabe

7. Tomás Marco, *Historia de la música española...* obra citada, p. 136.

citar *Heraldos* (1923), obra para piano que provocó gran escándalo por su escritura politonal; el ballet *Corrida de feria* (1930), compuesto a petición de Antonia Mercé, «La Argentina»; la ópera *Charlot* (1933); *La tragedia de Doña Ajada* (1929), para orquesta; tres cuartetos de cuerda (1930, 1932, 1936) y una *Sonata en trío* (1932).

La condición de exiliado lleva a Bacarisse a radicarse en París. En la capital francesa, tras unos primeros años dominados por las estrecheces económicas, la producción del compositor no decaerá en absoluto. Muy al contrario, se puede observar una gran fecundidad y un ritmo creativo muy sostenido. Sin embargo, se da una suerte de involución o incapacidad para divisar nuevos horizontes de desarrollo, por cuanto el lenguaje de Bacarisse va escorándose cada vez más hacia posiciones neocasticistas o incluso neorrománticas. De este período podemos citar su ópera *Fuenteovejuna* (1962), los *Veinticuatro preludios para piano* (1960), así como diversas obras concertantes: entre ellas cinco conciertos para piano, el célebre *Concertino para guitarra en la menor* o la *Fantasia andaluza*, para arpa y orquesta. Algunas de estas obras fueron consecuencia directa de su amistad con eminentes intérpretes, pues la casa de Bacarisse en París fue lugar de encuentro de artistas españoles como Nicanor Zabaleta, Narciso Yepes o Leopoldo Querol.

La vida y la obra de **Fernando Remacha** (1898-1984) pueden dividirse en dos períodos, trágicamente separados por la Guerra Civil española. La primera fase, hasta 1936, comprende los años de formación, el acercamiento a las vanguardias europeas, la apertura de horizontes en su perfeccionamiento como compositor fuera de España, las primeras obras de madurez. La segunda, aunque en modo alguno estéril, está marcada por la desolación de un exilio interior que vino a frustrar, en parte, las aspiraciones de uno de los talentos más brillantes de la música española del siglo XX.

Remacha inicia su formación en su Tudela natal, donde empieza a estudiar violín. A los once se traslada con su familia a Pamplona, donde residirá brevemente antes de marchar a Madrid. En el conservatorio de la capital cursará armonía y composición con Conrado del Campo, compositor y pedagogo de acusada germanofilia. Es en esa clase donde traba conocimiento con Salvador Bacarisse y Julián Bautista.

En 1923 se licencia de sus estudios de composición con Conrado del Campo y gana el Premio de Roma, lo que le permite pasar cuatro años de estudios en Italia. Aquí, Remacha elige perfeccionarse con quien representa, junto a Alfredo Casella, la renovación de la música italiana del momento:

Gian Francesco Malipiero. Éste, fascinado por la música de la tradición histórica de su país, pone en contacto al español con los grandes maestros del barroco italiano.

En 1928 vuelve a Madrid, donde se desempeña como viola en la Orquesta Sinfónica que dirige Arbós y engrosa, igualmente, la pequeña orquesta de Unión Radio, primera emisora española, importante centro de actividad musical en relación a este grupo de compositores. En Madrid se dará también un acercamiento a la música de cine. Obras importantes de estos años son la *Suite para orquesta de cuerda* (1931) —que mereció elogios del siempre influyente Adolfo Salazar— y el *Cuarteto para cuerda y piano*, que recibe el Premio Nacional de Música en 1932.

La Guerra Civil viene a significar para Remacha, como para tantos otros, un profundo rompimiento en su carrera. Acabada la guerra, tras un breve período de exilio fuera de España, el matrimonio Remacha vuelve a Tudela, donde Fernando ha de ponerse al frente del negocio familiar (una ferretería) para sobrevivir. Esto no le impidió seguir componiendo músicas como *Cartel* (1947), *Juegos* (1951), las *Vísperas de San Fermín* (1952), *Rapsodia de Estella* (1958) —obra con la que consigue el Premio Eduardo Ocón de Málaga en 1960—, la cantata *Jesucristo en la cruz* (1964), etc.

En 1956 es nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes y director del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona. En 1980 recibe, por tercera vez, el Premio Nacional de Música, y en 1981 el Premio Pablo Iglesias. Muere Remacha el 21 de febrero de 1984, dejando tras de sí una obra que es obligado recuperar.

**Gustavo Pittaluga** (1906-1975), hijo del Dr. Gustavo Pittaluga (que fuera catedrático de microbiología de la Universidad Central de Madrid), se desempeñó como compositor, director y crítico. Estudió Derecho. En el campo musical su formación fue prácticamente autodidacta, aunque recibió consejo y apoyo de Óscar Esplá. Algunos documentos epistolares testimonian igualmente un cierto magisterio de Falla. En 1930 decide dedicarse íntegramente a la música. Ese año es central en la biografía de Pittaluga: una conferencia suya en la Residencia de Estudiantes se convierte en virtual manifiesto del Grupo de Los Ocho. Las palabras de Pittaluga son muy sugestivas de un nuevo estado de cosas espiritual: «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)»<sup>8</sup>. Se trata de la primera presentación pública del grupo en cuanto tal. La Junta para la Ampliación de Estudios le facilita más tarde un primer viaje a París. En abril de 1931, coincidiendo con la proclamación de la República, vuelve a España.

El ballet *La romería de los cornudos* (estrenado en 1930) es la obra más conocida de Pittaluga. Se trata de una obra temprana —compuesta, según él, a los veinte años—, y prácticamente la única que ha sobrevivido en las salas de concierto. Otras páginas significativas son su *Concierto militar* (1935) para violín y orquesta y su *Petite suite* (1933). En el exilio su producción disminuyó y se hizo menos arriesgada y más nacionalista. De ese período destacan su *Llanto por García Lorca* (1944), *Homenaje a Falla* (1954) y *Diferencias sobre la gallarda milanesa y el canto del caballero* (1950), para orquesta.

**Manuel Blancafort** (1897-1987) fue un compositor destacado dentro del grupo catalán. Su formación tuvo un carácter básicamente autodidacta, pues su familia era propietaria de una fábrica de rollos de pianola (Rollos Victoria), y la tarea de transformar la notación musical en «dibujo-línea sobre matriz continua» (que es el soporte físico requerido para el accionamiento mecánico del instrumento) constituyó una verdadera escuela para el joven compositor. Este trabajo lo puso en contacto muy pronto con la vanguardia representada por Debussy, Ravel, Stravinsky y el grupo de Los Seis. El peso de la música francesa es muy poderoso en Blancafort, pues le sirvió, a él como a otros tantos compositores del 27, de instrumento mediante el cual trascender dos límites: el nacionalismo de Pedrell y la corriente representada por el wagnerismo. A las influencias francesas habría que sumar la ejercida por dos maestros catalanes: J. Lamote de Grignon y Federico Mompou. Con este último lo hermanará el anhelo de una música catalana universal.

Su producción ha sido dividida en tres períodos<sup>9</sup>, que más bien cabría calificar de «tendencias», pues se da cierto traslapamiento temporal: posro-

8. Gustavo Pittaluga, «Música moderna y jóvenes músicos españoles». Conferencia de Gustavo Pittaluga pronunciada en la Residencia de Estudiantes y publicada en la *Gaceta Literaria* el 15-12-1930. Este texto puede consultarse en Emilio Casares Rodicio (coord.) *La música en la Generación del 27...* obra citada, p. 223.

9. Ver Emilio Casares Rodicio, “Blancafort de Roselló, Manuel”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1), Madrid, SGAE - ICCMU, 1999-2003, pp. 493-498.

manticismo e impresionismo, neoclasicismo y creación de posguerra. En el primero destaca la producción pianística, de una escritura muy depurada, en obras como *Jocs i danses del camp* y *Cançons de muntanya* (ambas de 1915), *Notes d'antany* (1915-1929) o los dos cuadernos de *Cants íntims* (1918-1923). El período neoclásico se inaugura con *El parc d'atraccions* (para piano, 1920-24), una página que delata la poderosa impronta de las experiencias parisinas, e incluye sus primeras aproximaciones serias a la orquesta, como *Matí de festa a Puiggraciós* (1929), *El rapte de les Sabines* (1931) y *Ermita i panorama* (1933). En las obras de posguerra seguirá estando presente el espíritu objetivista y neoclásico, aunque con una deriva lírica y neorromántica cada vez más acusada: piezas como *Concerto omaggio al genial Franz Liszt*, para piano y orquesta (1944) o la *Rapsodia catalana* para violonchelo y orquesta (1953) dan testimonio de esta última contribución de Blancafort.

## PARA SABER MÁS SOBRE LA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27

- ACKER, Yolanda / SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.) *Catálogo. Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*. Madrid: Archivo Manuel de Falla y Residencia de estudiantes, 1997.
- ALCARAZ, José Antonio. *Rodolfo Halffter: el compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.
- CAPDEVILA I FONT, Manuel. *Eduard Toldrà*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat, 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.) *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.
- CASARES RODICIO, Emilio / FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael / LÓPEZ CALO, José (directores). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.) Madrid: SGAE - ICCMU, 1999-2003.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos* (edición de Federico Sopena). Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.

- HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1982.
- MARCO, Tomás. *Pensamiento y música en el siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Madrid: Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- NOMICK, Yvan / ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.) *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.
- PERSIA MARMO, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- PERSIA MARMO, Jorge de. *Julián Bautista: archivo personal, inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004.
- SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930. (Hay una reedición facsímil reciente del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, colección Ethos-Música, nº 7, 1982.)
- SOBRINO, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». En: *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175.
- VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- VIERGE, Marcos Andrés. *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.