

Artículos musicales, reflexiones y crónicas: la presencia de la música en la revista *Hora de España*

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ
marcoantoniodela@gmail.com
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal de Cuenca
Universidad de Castilla-La Mancha



→ Recibido 13/09/2016
✓ Aceptado 14/11/2016

Resumen

Además de *Música* (sin duda, una de las publicaciones de mayor nivel de cuantas se han editado en España dedicadas a este arte en el siglo XX), durante los trágicos y dramáticos años de la guerra civil española (1936-1939) surgió una revista de gran nivel en cuyas páginas se brindó un amplio espacio a la música.

Así, *Hora de España* apareció en pleno conflicto bélico español, más en concreto en 1937. Desde su primera edición, fechada en enero de este año, hasta su último número, datado en noviembre de 1938, la música tuvo un importante papel en su estructura. De esta manera, un buen número de compositores y musicólogos compartieron páginas con una extensa lista de poetas, dramaturgos y artistas procedentes de muy diversas disciplinas.

De esta manera pretendemos abordar con profundidad el apartado musical de la revista *Hora de España* para tratar de subrayar el trabajo que se llevó a cabo durante la guerra civil español a través de los artículos musicales que se publicaron en sus páginas. En definitiva y tal como se afirma en el prólogo de la publicación, escrito en presente en plena guerra civil, "España prosigue su vida intelectual de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate" (*Hora de España* I 4).

Palabras clave

Hora de España · Música en la guerra civil española · Literatura y música ·
Guerra civil española

Abstract

In addition to the magazine Música (undoubtedly one of the highest level of publications have been few published in Spain dedicated to this art in the twentieth century), during the tragic and dramatic years of the Spanish civil war (1936-1939) emerged high level magazine whose pages were provided ample space to music.

So, Hora de España appeared in the Spanish war, more specifically in 1937. Since its first edition, dated January this year until the last (November 1938), music played an important role in its structure. Thus, a number of composers and musicologist shared pages with an extensive list of poets, playwrights and artists from many different disciplines.

In this article we address in depth the musical section of the magazine Hour of Spain to try to highlight the work carried out during the Spanish civil war through musical articles published in its pages. In short and as stated in the prologue of the journal, written in the present tense in civil war, "Spain continues its intellectual life of artistic creation in the midst of gigantic conflict in which we debate" (Hora de España I 4).

Keywords

Hora de España · Music in the Spanish civil war · Literature and music · Spanish civil war

1. Breve acercamiento a la revista Hora de España

Uno de los rasgos más interesantes de la guerra civil española fue el de dar a la luz una literatura que luchaba para que la literatura y la democracia siguieran vivas, ya que la cultura no existe sin libertad, y ambas cosas estaban amenazadas por el fascismo. Aldo Garosci (Benci, 2003: 7).

En el marco de la guerra civil española (1936-1939) y pese a las múltiples dificultades y carencias que este conflicto bélico provocó, el bando fiel a la Segunda República trató de continuar la línea cultural que el régimen democrático había marcado desde su advenimiento en 1931. De esta manera, se siguió apoyando la creación artística y la formación en muy diferentes ámbitos. Entre ellos, la música, el cartelismo y la literatura ocuparon un lugar de privilegio en la política cultural republicana durante la guerra.

Lógicamente y como mencionamos, los artistas tuvieron que adaptarse a las condiciones que el conflicto bélico impuso. De esta forma, en muchos casos imprimieron un halo propagandístico y militante en gran parte de sus trabajos. Pero, pese a ello, hubo producciones de gran nivel durante estos fatídicos años, como fue el caso de *Hora de España*.

De carácter mensual, se editó entre enero de 1937 y noviembre de 1938. En primer lugar tuvo su sede en Valencia, en el número 15 de la calle Pablo Iglesias, hoy María Cristina, ya que, a finales de noviembre de 1936, los intelectuales y los artistas, junto con el gobierno republicano, marcharon de Madrid, anterior capital, a la ciudad levantina, que tomó ese título abduciendo motivos de seguridad. Por la misma causa, la redacción se trasladó a Barcelona a inicios de 1938.

En el verano de 1938 la edición comenzó a retrasarse un tanto por causa de los acontecimientos políticos, históricos y sociales del momento. Como principal consecuencia, se dificultaba encontrar materiales para su impresión y la propia elaboración de la revista era compleja. Entre otros hechos que ocurrieron en esos meses, "llegada de los nacionales al Mediterráneo por Vinaroz, en abril; batalla del Ebro, noviembre; la

ofensiva de Cataluña, en diciembre; y la misma situación dentro de la España republicana” (Caudet, 1974: 280).

En cuanto a su coste, “a la venta estaba a 12 pesetas en 1937, precio ‘no muy popular’ que correspondería a una cantidad que va entre los 12 y los 18 euros actuales, y al doble desde abril de 1938” (Raussel, 2005: 5). Llama la atención la edad de la mayor parte de redactores, ya que se situaba entre los veinticinco y los treinta y un años. Antes, muchos de ellos habían participado de forma activa en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, y habían escrito y colaborado en revistas como *El buque rojo* y *Hora Literaria*.

Antes, en los veintitrés números que se editaron, *Hora de España* contó en su redacción con grandes figuras de la literatura y del arte español y latinoamericano del momento. En un primer momento, ocupó el puesto de secretario, único remunerado en la revista, Antonio Sánchez Barbudo, aunque lo abandonó en 1938, ya que marchó al frente a luchar. Mientras, en el consejo de redacción se dieron cita Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste y Ramón Gaya, autor de las ilustraciones. A estos nombres a los que se fueron sumando María Zambrano, Ángel Gaos, Arturo Serrano Plaja, Enrique Casal Chapí, José María Quiroga Pla y Juan Gil-Albert, que ocupó también el puesto de secretario desde 1938.

La terna de colaboradores es muy extensa y de gran nivel. En el primer número se dieron cita personalidades como Antonio Machado, Rafael Alberti, José Bergamín, Dámaso Alonso, Rosa Chacel, Max Aub, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, José Gaos, León Felipe, Rodolfo Halffter, José Moreno Villa, Ángel Ferrant, Tomás Navarro, José Fernández Montesinos y Luis Lacasa. Después, cabe citar a Luis Cernuda, Juan de la Encina, Emilio Prados, Joaquín Xirau, Pedro Bosch Gimpera,

Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Pedro Bosch, Corpus Barga, Carles Riba y Juan José Domenchina.

La mayor parte de ellos residía durante este tiempo en la Casa de la Cultura de Valencia, un organismo creado por el gobierno republicano durante el asedio de Madrid para aglutinar a intelectuales de muy diferentes disciplinas: profesores, músicos, escritores, arquitectos, artistas... El hecho de que hubiera criados a su servicio, múltiples comodidades y el nivel de vida de la Casa levantó no pocas suspicacias, más teniendo en cuenta la dureza y privaciones que se vivían en los frentes y en la retaguardia.

2. La música en *Hora de España*

Pese a que la literatura ocupó el espacio más importante en la revista, también se brindó un lugar destacado a otras artes y disciplinas. Así, la música, el arte, el teatro o la historia tuvieron un relevante hueco en *Hora de España*. En el caso de la música, se publicaron ocho artículos a lo largo de todos sus números. Además, también existieron algunas referencias musicales en distintos artículos que abordaban otras temáticas.

El autor que colaboró en mayor medida en la revista fue Enrique Casal Chapí, con tres artículos. Pedro Sanjuán, Pascual Pla y Beltrán, Joshe Mari, Otto Mayer y Vicente Salas Viu hicieron lo propio con un artículo. Llama la atención el hecho de que algunos de ellos se editaron incluso después de que viera la luz *Música*, publicación que surgió en enero de 1938. En sus páginas e ideario se atendió en cierta medida el modelo de *Hora de España*, eso sí, trasladándolo al arte de Orfeo en la España de la guerra.

También podemos tener en cuenta los múltiples artículos que se dedicaron al poeta, dramaturgo y músico Federico García Lorca, que fue una constante en un buen número de ediciones de *Hora de España*. Su trágico asesinato a comienzos de la guerra civil española y el hecho de que mantuviera una estrecha amistad con un gran número de los miembros de la redacción de la revista se tradujeron en diferentes homenajes en forma de poemas y ensayos que recordaban o recordaban su personalidad y distintos aspectos de su vida y obra.

El primer número en el que encontramos un artículo dedicado a la música es el VIII, editado en agosto de 1937. Se tra-



ta de “Concierto de música española” de Joshe Mari, una crónica-crítica de un recital que tuvo lugar en el marco del congreso de literatura que se celebró en Valencia en septiembre del mismo año.

En el número IX, de septiembre de 1937, hallamos dos artículos, “Cancionero Revolucionario Internacional”, de Enrique Casal Chapí, y “Asociación Española de Relaciones Culturales con la U.R.S.S”, en el que se reseña un concierto organizado por este estamento. En diciembre del mismo año (XII), se publicó “Silvestre Revueltas o la soledad”, dedicado al compositor mexicano, presente en la guerra civil española.

La muerte de Maurice Ravel tuvo su eco en el número XIII de enero de 1938 gracias a un homenaje en forma de escrito que llevó a cabo Enrique Casal Chapí. En el mismo número, Otto Mayer Serra publicó “A propósito de dos nuevas composiciones de Rodolfo Halffter”. De nuevo, Enrique Casal Chapí protagonizó el apartado musical en marzo de 1938 (XV) gracias a “Música en la guerra: Manuel de Falla”. Por último, Vicente Salas Viu reseñó una publicación del musicólogo Adolfo Salazar, el libro *La música en el siglo XX*, en el último número de *Hora de España* en su



artículo “La necesidad de la crítica: Salazar”.

A continuación, analizaremos estos artículos. Para ello, llevaremos a cabo diferentes apartados en los que atenderemos a su contenido y los ejes temáticos que se abordan en los mismos.

3. Casal Chapí y Otto Mayer Serra: *Cancionero revolucionario internacional*. Rodolfo Halffter

Abordaremos en primer lugar dos artículos en los que se entabló cierta polémica entre sus autores. En ellos, se analiza la edición de un cancionero y varias obras del compositor Rodolfo Halffter. El primero fue editado en el número IX de septiembre de 1937. Enrique Casal Chapí dedicó un artículo de cinco páginas (72-76) al “Cancionero Revolucionario Internacional” que había editado Otto Mayer Serra en Barcelona en ese mismo año.

Las opiniones de Casal Chapí no pasaron desapercibidas y parecieron provocar algunas discrepancias con el musicólogo a las que iremos aludiendo paulatinamente. Así, Mayer aprovechó el artículo que apareció en el número XIII de *Hora de España* para rebatir los argumentos del compositor.

Casal Chapí, nieto de Ruperto Chapí, se implicó desde el estallido de la rebelión en el bando republicano y protagonizó una intensa actividad tanto en las zonas más cercanas a la lucha militar como en la retaguardia. Compuso algunas canciones de guerra, entre ellas *Los campesinos*, y “ofreció una gran cantidad de actos públicos, conferencias y conciertos en cuarteles y en el mismo frente” (Ossa, 2010: 53).

Se le nombró Delegado de los Teatros del Estado en Madrid, estamento que se trasladó junto con el gobierno a Valencia. Durante la guerra, también “fue enviado a la URSS por el Ministerio de Instrucción

Pública con la comisión oficial para asistir al ‘V Festival Teatral Soviético’” (Ossa, 2010: 53). Al regresar, formó parte del Consejo Nacional del Teatro que el mismo ministerio acababa de crear. Además de los artículos que escribió para *Hora de España*, llevó a cabo otro sobre el compositor “Salvador Bacarisse” que fue publicado en el segundo número de la revista *Música*, editada en febrero de 1938.

En el artículo sobre el *Cancionero Revolucionario Internacional*, Casal Chapí aludió al primer cuaderno de la colección que, con este título, publicó la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña. Como mencionamos, Otto Mayer fue su recopilador y comentarista. Según el compositor, del análisis de la compilación subyacían dos cuestiones que acuciaban a los músicos, sobre todo a los españoles, tras el 18 de julio de 1936.

El primero de ellos aludía al nivel de compromiso y colaboración que los compositores de la escena culta debían evidenciar ante la situación de España en ese momento. Mientras, el segundo se acercaba al lenguaje musical que debían emplear en la música que se componía en ese instante. Para él, eran “problemas

inseparables, recíprocos, aunque los casos en que los habíamos entrevisto nos los hacían parecer antagónicos, y era esto lo que fomentaba nuestra desorientada actitud” (Casal Chapí, 1937: 72).

Así, en cierta medida se requería a los músicos de la órbita culta que centraran su trabajo en las situaciones y temáticas que la guerra imponía. En definitiva, este contexto ponía en un lugar un tanto complejo a estos compositores: “la música que éste necesitaba había de tener el carácter elemental y simplista que el músico mayor de edad debería olvidar todo su arte, al que hasta el momento consagrara su vida entera, si no quería verse fracasado continuamente en su intento revolucionario” (Casal Chapí, 1937: 72).

A Chapí le llamó la atención el hecho de que tres personalidades de la órbita culta soviética, Kochetov, Szabó y Shostakovitch (alude a él en el artículo como Chostakovitch), escribieran ejemplos para la lucha de los republicanos en España. Si de los dos segundos tenía referencias, no era el caso del primero.

La partitura de la canción *Volga-Lied*, de Szabó, que aparece con el título de *Tierra libre*, desconcertó a Casal Chapí, que

quedó aún más confuso tras leer la nota que Mayer escribió para contextualizar la canción. El musicólogo indicó que las canciones de Szabó eran muy populares y apreciadas en su país, un hecho que el compositor consideró inexplicable:

A la vista de la canción presente yo, en realidad, no puedo comprenderlo. Y no es su complicación técnica lo que me coloca en esta posición – (además, la canción, por razones que desconozco, no aparece armonizada por el autor, por lo que solo me he de referir a su parte vocal)-, sino su indecisión y falta de naturalidad, tanto rítmica como melódica (Casal Chapí, 1937: 73).

La crítica continuó señalando que la canción no poseía naturalidad. Por ello y bajo su juicio, lo expuesto por Mayer tampoco era entendible. La falta de comprensión de Casal Chapí se debía, según sus palabras, a las diferencias en la apreciación que podría existir entre las gentes de la URSS y España; también a que esta partitura habría sido expuesta a la masa durante un buen número de ocasiones hasta alcanzar la supuesta popularidad. De esta manera y por medio de la reiteración y la enseñanza, habría logrado la llegada que indicaba el musicólogo que

no fue juzgada de la misma manera por el compositor:

La nota insiste ante mis ojos: “sus canciones de masas son extraordinariamente populares”. Y entonces concibo dos únicas posibilidades. O hemos de creer en la diferencia racial hasta el punto de que lo que a nosotros nos parece afectado pueda parecer lo más natural en la República alemana del Wolga –por ejemplo concreto para esta canción- cosa que nunca habíamos tomado en serio cuando nuestros abuelos la sostenían, o bien que el concepto ha comenzado –¡al fin!- a comprenderse de una manera distinta a la de nuestras latitudes. O sea que una obra musical se puede, o incluso se debe, hacer extraordinariamente popular, no por su virtud (?) de que en una sola audición el público salga cantándola, sino mediante una insistencia en ella, un verdadero aprendizaje. Lo que antes solo se concebía hacer con un coro de teatro o un pequeño círculo de amigos –enseñar a cantar canciones- hacerlo ahora con todos, pues todos podemos siempre formar un coro todos debemos ser amigos (Casal Chapí, 1937: 73).

Después, aludió a la canción de Shostakovitch *En pos de la vida*. En su análisis, Casal Chapí varió completamente el tono con respecto a su precedente, ya que consideró este ejemplo un caso contrario al de Szabó, al que continuó criticando. Sobre todo, se mostró sorprendido del hecho de que Shostakovitch mostrara en este género una notable capacidad de adaptación:

No puede darse mayor naturalidad ni mayor gracia musical. Su primera estrofa, sobre todo, es una perfección y una delicia sonora. Se siente inmediatamente la presencia de un gran músico – (cosa que no denota nunca la canción de Szabó)-; pero lo sorprendente es que no se reconoce en nada al autor de sinfonías, suites y otras obras cuya complejidad y aliento nos parecieron mucho más revolucionarios que esta canción encantadoramente académica.... ¿Por qué, pues, cuando hace una canción para esas más jóvenes generaciones de su país, no se le reconoce en ningún rasgo? ¿O es que Chostakovitch tiene dos estilos totalmente distintos, hasta la despersonalización, según que escriba música instrumental o música vocal? (Casal Chapí, 1937: 73-74).

A continuación, Chapí citó a Mozart en dos ocasiones: en la primera indicó la necesidad de que surgiera un compositor de su categoría. Mientras, en la segunda señaló que el austriaco había sido el único hasta ese momento que había sido capaz de abordar la práctica totalidad de géneros musicales con un gran acierto y aptitud, pero siempre conservando su impronta:

[Mozart] *¿Deja de estar presente alguna vez? Aparte de sus rasgos propios en la frase musical, en justamente el estilo lo que persiste, lo que trata toda la obra de Mozart –como la de los demás grandes músicos que han quedado en la memoria de las gentes–, y es precisamente la disparidad de estilo lo que nos sorprende en el caso de Chostakovitch* (Casal Chapí, 1937: 74).

Por ello, tampoco acabó de comprender cómo Shostakovitch había conseguido variar su estética al abordar este género. ¿A qué se debía este cambio? ¿A su talento, una gran capacidad de adaptación, haber hallado una fórmula personal que le permitía abordar este género de forma independiente que el resto de su producción? Quizá solo con el devenir de los años podrían responderse estas pre-

guntas: “el tiempo, trayéndonos la futura producción, que todos esperamos con deseo, de Chostakovitch como de Szabó, es quien únicamente podrá cerrar tales interrogantes y mostrarnos dónde estaba lo mejor y lo más sincero de estas sensibilidades” (Casal Chapí, 1937: 74).

La última canción que Casal Chapí analizó fue *No pasarán*, de Kochetov. De nuevo, alabó la partitura no solo por el hecho de que desde la URSS se atendiera al drama de España y a las situaciones de la guerra, sino por sus características musicales:

Es el caso de una melodía franca y rotunda, llena de fuerza rítmica y armonizada con una precisión e interés verdaderamente notables, que nos muestran un músico que no solamente tiene la sensibilidad a la altura del motivo heroico, sino que posee además a la perfección los medios técnicos –oficio musical– indispensables para que las ideas no se queden en una divagación más o menos bella o en una mediocridad más o menos agradable (Casal Chapí, 1937: 75)

A pesar de que no tuviera referencia anterior a Kochetov, Casal Chapí la juzgó

como superior a los ejemplos de Shostakovitch y Szabó no solo por su mensaje, sino también por reflejar una idea diferente de lo que debía ser la música de guerra, más cercana a su teoría estética:

Desde luego, esta canción me parece muy superior, por todos conceptos, a las de Szabó y Chostakovitch. No hay un momento banal ni dentro de la máxima naturalidad de idea y de construcción, un compás que no esté trabajado y, a mi ver, encontrado. Se ve a un músico en su elemento. Haciendo música. Y no parece tener en cuenta si ésta ha de ser más o menos fácil ni si su tratamiento más o menos complicado. La calidad es tal que no parece, dentro del reducido ámbito de una canción, haber podido sufrir la menor preocupación, y la estructura es tan musical que nos hace pensar en las posibilidades del autor fuera de este género (Casal Chapí, 1937: 75).

Después se centró en el resto del cancionero. Así, atendió a diferentes ejemplos que tenían su espacio en la publicación: canciones revolucionarias que consideró como clásicas, algunas de gran calidad como *La Internacional* o *Els Segadors*, y otras “francamente mediocres...[y] llenas

de los peores resabios de la peor música del siglo XIX: la música de orfeón” (Casal Chapí, 1937: 75). Entre ellas, incluyó *Joven Guardia*, *Marcha del Ejército Popular* y el *Himno Nacional Mexicano*, y además otros dos ejemplos históricos de la lucha revolucionaria: *A las barricadas*, himno de la CNT, y la *Marcha Fúnebre* compuesta en honor de los muertos de la primera revolución rusa.

Después, remarcó un defecto que consideró importante en pos de exigir la perfección: las traducciones en castellano de las letras de las canciones, ya que en ellas el ritmo prosódico no casaba con el musical y estaban en completo desacuerdo, a excepción de *A las barricadas*:

Pasemos que *Els Segadors* aparezca solo en catalán –como contrapeso, quizás, el *Himno Mexicano* se presenta en castellano solamente–; pero lo que es muy de lamentar es que el resto de las canciones haya sido traducido, con la mejor voluntad sin duda, pero desconociendo la rítmica castellana (Casal Chapí, 1937: 75-76).

Según Casal Chapí, era básico que, en las traducciones, se guardara en primer lugar una armonía rítmica, pero no se de-

bían añadir ni suprimir notas a la melodía. En el caso contrario, se estaba cometiendo un grave error, tal y como sucedió en el *Cancionero Revolucionario Internacional*:

En este género musical, más que en ningún otro, es el perfil melódico el primordial rasgo de reconocimiento y de recuerdo. Por tanto, si lo alteramos añadiendo o suprimiendo notas, según que las primeras palabras que se nos ocurran tengan más o menos sílabas, atentamos directamente contra la canción y contar su efecto. O sea contra el autor y contra su público (Casal Chapí, 1937: 76).

Además, las adaptaciones textuales tampoco estaban bien realizadas desde el punto de vista poético. En este sentido, puso como ejemplo a la *Marcha fúnebre*:

La letra castellana de la 'Marcha fúnebre', en especial su segunda estrofa, es algo que no puede admitirse ni como original ni como traducción por nadie que sienta el arte y la revolución. Y en el caso de esta Marcha, la versión catalana es de bastante acierto y belleza. ¿Por qué, entonces, estas letras castellanas? ¿No hay en Barcelona un poeta castellano que pueda hacerlas?

Llámeselos, que, sin duda, han de acudir a este trabajo (Casal Chapí, 1937: 76).

Para cerrar su artículo, valoró notablemente el esfuerzo realizado por la editorial y por el compilador. También animó a que se editaran nuevos cancioneros que pudieran entonarse en la guerra civil española:

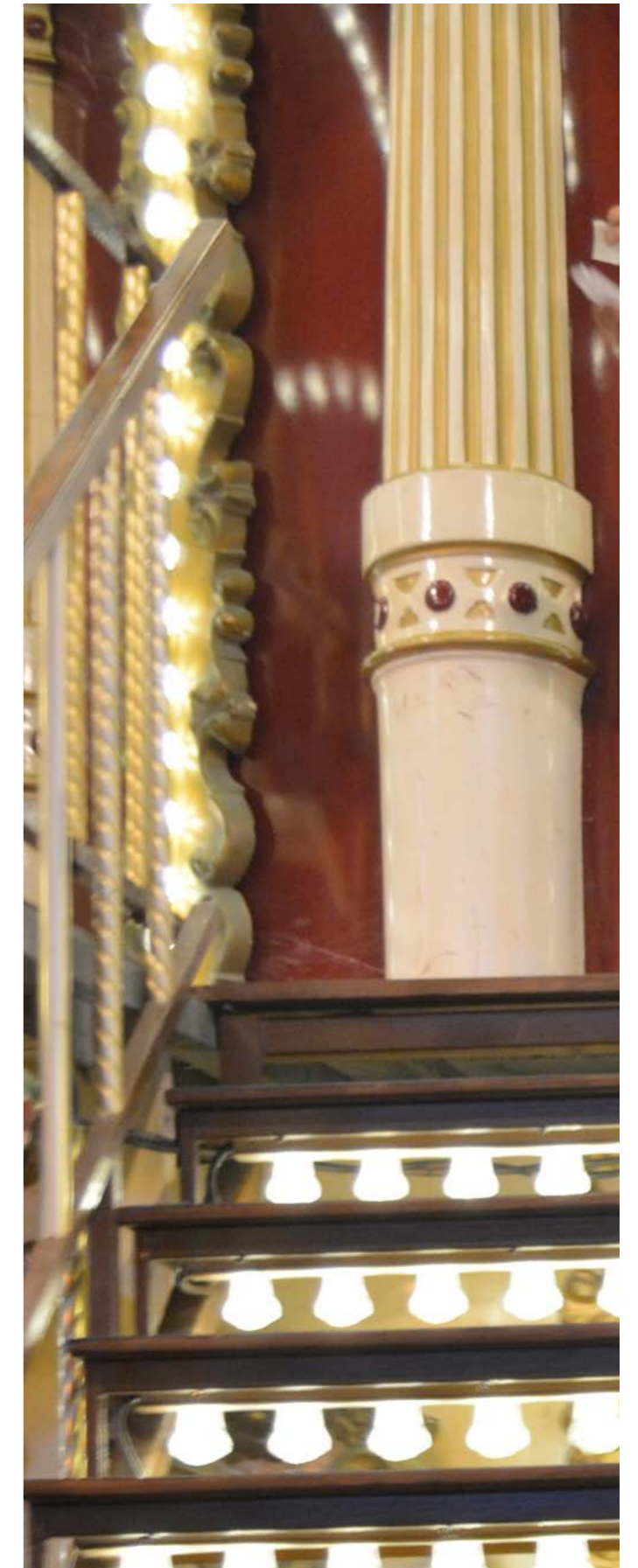
Por lo demás, solo encomios merece la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña, tanto por haber iniciado esta publicación como por haber encargado de ella a Otto Mayer, caso verdaderamente ejemplar de garantía, tanto artística como social. Y esperamos que tal garantía, ver en cuader-nos sucesivos alguna de las canciones que los más grandes compositores mundiales –no ya los jóvenes– han escrito para las agrupaciones musicales revolucionarias, según nos anunciaba Lebendisky en su manifiesto de hace unos años sobre la música y la revolución (Casal Chapí, 1937: 76).

Otto Mayer Serra aprovechó el artículo que dedicó a Rodolfo Halffter y dos sus obras *Para la tumba de Lenin, variaciones*

elegíacas para piano, y Alerta, himno también publicado en el *Cancionero Revolucionario Internacional*, editado en el número XIII (páginas 89-92) bajo el título *A propósito de dos nuevas composiciones de Rodolfo Halffter*, para rebatir algunas de las ideas expuestas por Casal Chapí.

El barcelonés Otto Mayer Serra fue uno de los muchos españoles que tuvieron que exiliarse huyendo de la represión franquista tras la derrota del bando republicano en la guerra civil española. Así, en un primer momento y tras cruzar la frontera con Francia, fue internado en el campo de concentración de Argelès-Sur-Mer, donde fueron a parar miles de personas que trataban de evitar los bombardeos y fusilamientos del bando ganador.

Tras permanecer un tiempo allí en condiciones inhumanas, consiguió ser acogido en México, país en el que continuó desarrollando su labor investigadora y en el que fallecería en 1968. De esta forma, escribió el artículo "Silvestre Revueltas, su vida y su obra" en la revista *Hoy*, y el libro *Música y músicos de Latinoamérica*, editado en la editorial Atlante en 1947. Además, ejerció



la crítica en el diario *Últimas novedades* y en la revista *Tiempo*, actuó como gestor cultural en la organización de conciertos y fue director artístico de la Orquesta de Jalapa.

En cuanto al *Cancionero Revolucionario Internacional*, fue uno de los trabajos más importantes que Mayer realizó durante el conflicto bélico, en el que se comprometió con el bando republicano. Estos cancioneros son la fuente más importante con la que contamos para acercarnos a lo que fue la música de la guerra civil española. Como apuntó José Luis Murillo, en la guerra civil fueron “un documento híbrido de historia con aportes de literatura popular que nace a raíz de un enfrentamiento bélico; por lo tanto, refleja las concepciones sociales e históricas de la conciencia popular de la guerra vistas por la creación artística” (1993: 40).

Editado en Barcelona por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña en 1937, el *Cancionero revolucionario internacional* tuvo como objetivo principal, como otros muchos ejemplos, recopilar y difundir un buen número de canciones e himnos y que éstos fueran conocidos e interpretados en los frentes y en la retaguardia por el mayor número

de personas posibles, ya que la música en general y las canciones e himnos en particular tuvieron una importancia crucial en la propaganda y transmisión de ideas, sentimientos, situaciones y agentes principales de la guerra civil española.

Se dividió en dos cuadernos, aunque, al parecer, “se había previsto la salida de un tercero que no llegó finalmente a ver la luz” (Ossa, 2011: 136-137). Con anterioridad y en la misma línea, se había editado meses atrás el *Cancionero revolucionario* en Santander. En la compilación, Mayer Serra incluyó partituras para una y dos voces y piano, y reunió ejemplos anteriores a la guerra civil, ya que eran canciones procedentes de otros conflictos o himnos de partidos políticos, países y movimientos, con nuevas composiciones realizadas por creadores y letristas españoles y de otras nacionalidades ex profeso para la guerra civil española.

En el primero de los cuadernos, incluyó las canciones *Els segadors*, *La Internacional*, *A las barricadas*, *Marcha del ejército popular*, *La joven guardia*, *Himno nacional mexicano* y las ya mencionadas *Tierra libre*, de Szabó, *Marcha fúnebre*, *En pos de la vida* (Shostakovitch), y *¡No pasarán!* (letra de Sikorskoi y música de V. Kocchetov).

Por su parte, el segundo cuaderno contenía el *Himno de Riego, México en España* (letra de Pla y Beltrán y música de Silvestre Revueltas), *Marcha del 5º Regimiento*, *Las Compañías de Acero* (música de Carlos Palacio y letra de Luis de Tapia), *Aler-ta* (música de Rodolfo Halffter y letra de Félix de Ramos), *Canto a la juventud* (Duniaiévsky), *Los campesinos* (música de Enrique Casal Chapí y letra de A. Aparicio), *Hijos del pueblo*, *La Comintern* (Hanns Eisler) y *Canción del Frente Popular* (música de Hanns Eisler y letra de Bertolt Brecht).

Retornando al artículo que Otto Mayer Serra realizó en *Hora de España*, comenzó el mismo aludiendo a las preguntas que se hizo Enrique Casal Chapí acerca de la supuesta ambivalencia estética de Shostakovich y la genialidad de Mozart. Así, señaló algunos posibles errores en su exposición, ya que, bajo su juicio, “todas estas preguntas en sí no son del todo injustificadas, a pesar de que el problema, ni histórica ni psicológicamente me parece planteado de manera muy acertada” (Mayer, 1938: 89).

Para Mayer, los músicos de los últimos siglos tenían mayor libertad que sus precedentes anteriores para tratar de evolucionar los géneros y estilos musicales en

todos sus ámbitos, aunque la sociedad de ese momento requería otras soluciones. Así, *Las transformaciones de la sociedad, desde los primeros pasos tímidos de un capitalismo mercantil hasta las formas más desarrolladas del imperialismo moderno, han tenido sus repercusiones profundas en la expresión del estilo musical y han exigido al músico nuevas aplicaciones de la música a las nuevas aspiraciones de la sociedad. La grandiosa unidad litúrgica en la obra de los grandes polifonistas del siglo XVI se rompe ante las inquietudes de un nuevo tipo de la sociedad humana, que obliga a la música a convertirse en fuerza representativa de la nueva espiritualidad, y que la necesita al mismo tiempo como elemento de esparcimiento y, finalmente, de narcótico ante una realidad cada día más desconcertante* (Mayer, 1938: 89-90).

Bajo su juicio, la obra de Mozart, a la que se refirió Casal Chapí,

...nos ofrece una variedad formidable en la expresión estilística. En la producción mozartiana, particularmente en sus óperas, encontramos el principio del arte musical convertido en medio de caracterización psicológica, lo que más tarde, en las óperas wagnerianas y straussiana, tiende a

querer representar musicalmente todas las emociones y estados de ánimo humanos (Mayer, 1938: 90).

Pero la unidad estilista de cualquier ópera de Mozart y sus sonatas no era ni mayor ni menor que la que podía existir entre la canción de Shostakovitch a la que aludía el compositor y una de sus sinfonías, por ejemplo, ya que

...evidentemente tanto Mozart como Chostakovich disponen de una rica escala de medios estilísticos muy diversos que utilizan según la función social que deberá ejercer una obra determinada. El compositor sabrá adaptarse en la selección de los medios estilísticos al "consumidor" de su música, como podríamos decir, utilizando aquí un concepto de la terminología sociológica (Mayer, 1938: 90).

Por ello, Mayer seleccionó como eje de su artículo las dos composiciones de Rodolfo Halffter a las que aludimos anteriormente. Pertenecen a distintos géneros: mientras que *Alerta*, presente en el segundo cuaderno del *Cancionero revolucionario internacional*, es una canción de guerra, las *Variaciones para la tumba de Lenin* fueron editadas por la Sección de

Música de la Comisaría de Propaganda de la Generalitat de Cataluña y las compuso para conmemorar el XX aniversario de la revolución soviética.

Volviendo a retomar algunas de las argumentaciones de Casal Chapí y comparándolas con estas dos obras de Halffter, para Mayer Serra cabría también preguntarse otras cuestiones estéticas:

¿Pero es posible que el autor de la canción del film "Alerta", canción tan alegre y optimista, tan cantable y sin plantear problemas estilísticos, sea el mismo que el de la elegía "Para la tumba de Lenin", concebida en un estilo personalísimo y no del todo fácilmente accesible? ¿O es que el compositor de ambas producciones continuaría preguntando escribe con dos estilos diferentes, uno para las grandes masas populares y otro para una minoría selecta? (Mayer, 1938: 90).

En *Alerta*, Halffter tuvo en cuenta el fin

social de una canción que formaba parte de una película cuyo argumento iba dirigida a los jóvenes. Pero, a pesar de este hecho, no se dejaba de apreciar la impronta y estética de Rodolfo en ningún momento, aunque el compositor trató de adaptarse al género, la finalidad de la obra y al público al que iba dirigida:

...la canción no deja de ningún modo de ser muy propia del estilo característico de este compositor. La línea melódica del canto es apoyada por simples acordes, indicadores del ritmo de marcha, en los cuales dominan, muy discretamente, los de séptimas y de segundas, que encontraremos más tarde en toda su fuerza estridente en las "Variaciones elegíacas": la manera de conducir las voces, la sobriedad en las indicaciones dinámicas y la carencia de todo falso lirismo expansivo y sentimental, tan frecuentemente en canciones de este género, revelan la mano firme de su autor. En

ningún compás de esta pequeña obra encantadora, el modernismo personal de Halffter está negado o suprimido (Mayer, 1938: 90).

Continuó Mayer Serra indicando que, cuando Halffter ideó las *Variaciones sobre la tumba de Lenin*, la estética, el auditorio al que iba dirigida y el género eran completamente diferentes, aunque el compositor seguía siendo el mismo:

Un compositor español se inclina delante de la tumba de Lenin y le ofrenda, de manera austera, en conmemoración del XX aniversario de la Revolución soviética, lo mejor de lo suyo, lo más profundo de su saber y lo más íntimo de su sentir: una obra elegíaca, realizada en los términos justos que mejor interpretan su concepción y sin tener en cuenta ninguna de las consideraciones utilitarias o mejor funcionales, que forzosamente deben guiar al compositor al escribir una partitura de film o una canción de masas (Mayer, 1938: 91).

La partitura, pese a no poseer relación ni afinidad con otras obras de carácter programático o de argumento extra musical, pertenecía al "género de la música



ca ilustrativa” (Mayer, 1938: 92). Apuntó también que Halffter tampoco había tomado referencias de los grandes compositores que trabajaron en este ámbito, ya que es evidente su estilo en toda la pieza. Además y sin estar obligado a contar “con la preparación musical y las facultades auditivas de la gran masa de los oyentes y sin preocuparse mucho de lo que pueda ‘gustar’, Halffter se muestra en esta pequeña obra conmemorativa anheloso de descubrir nuevas regiones de la expresión estética” (Mayer, 1938: 92).

Por último, el musicólogo catalán llevó a cabo un extenso análisis del tema y las variaciones que resumimos:

En un “Andante expresivo” se nos presenta el tema, seguido inmediatamente por su imitación estrictamente canónica: es una melodía de gran nobleza expresiva de ocho compases que se eleva en una gran tensión interior hacia su punto culminante (compás 4-5) para volver, en un descenso perfectamente equilibrado con la primera parte, a su punto inicial. En la segunda variación se da una rica ampliación emocional a la línea esencialmente tonal de la melodía: su carácter elegíaco parece aquí elevado a una esfera

de afirmación viril, casi diría revolucionaria en el sentido de una promesa solmne de lealtad de todo un pueblo hacia su jefe querido, al toque de un campaneó majestuoso e implacable. Con la tercera variación, la expresión varía por completo. Su estructuración corresponde a la primera; pero el tema aparece esta vez desplegado a través de toda su más íntima esencia elegíaca, ricamente movido y con un aumento considerable de su tensión rítmica (Mayer, 1938: 91).

Sin duda y como hemos visto en estos artículos de Casal Chapí y Mayer Serra, la dureza de los instantes en los que se vivía no cesó el diálogo estético sobre obras recién compuestas y acerca del camino que debería seguir la composición que había caracterizado a la España de la Segunda República.

4. Crónicas de conciertos: Pedro Sanjuán y Johse Mari

Hora de España también sirvió como medio para reflejar algunos eventos musicales que se realizaron en la España republicana durante la guerra civil española. Así, Pedro Sanjuán, en el número IX de septiembre de 1937 y dentro del artículo

que dedicó a la “Asociación española de relaciones culturales con la URSS”, aludió a un concierto organizado por este estamento que se llevó a cabo el 4 de agosto de 1937 en el Conservatorio de Valencia. En él actuó la sección de música de la AERCU bajo la dirección de Francisco Gil.

El recital, que iniciaba una serie de conciertos que esta asociación llevó a cabo para tratar de estrechar lazos con la URSS, se compuso por partituras de cámara obra de compositores de la órbita soviética: “Potewinkin, J. Nadirov, Aram Chatchaturian y Munsowsky” (Sanjuán, 1937: 77).

Sanjuán entendía estas partituras como música revolucionaria, ya que, para él, en Rusia la música no fue solo patrimonio de unos pocos privilegiados, sino que también pertenecía y reflejaba el carácter del pueblo:

...el pueblo ruso, de una sensibilidad musical extraordinaria, siempre llevó consigo, como medio de expresión, un mundo sonoro que fue a la vez lenguaje íntimo y expansión de sus vibraciones más intensas. ¡Quién haya oído alguna canción de la vieja Rusia se habrá sentido en presencia de

algo que tiene raíces en el árbol secular de lo imperecedero! Siempre tuvo música Rusia, y es fecunda tarea para espíritus ávidos repasar la historia de su evolución: ya sean Dargominjski o Glinka quienes hablan con sus geniales atisbos, ya sea el diverso Grupo de los Cinco con sus errores o sus aciertos señeros, ya Strawinsky o Prokofiev con su música pletórica de una cultura extrema el primero, producto de su temperamento intuitivo, la del segundo, nunca desaparece el paso racial en la música rusa, separando, entre sus esencias de hoy, las de entraña netamente popular y las que entran en los dominios de la música pura, a la que, aun sin quererlo, imprime el artista la huella de su sentir forjado, inexorablemente, por el ambiente que le circunda (Sanjuán, 1937: 77).

En las obras que formaron parte del programa, se pudieron apreciar las mismas características de las composiciones de los referentes que acababa de citar:

Pese a sus intenciones, los ecos revolucionarios se deslizan, en estas obras soviéticas, por cauces conocidos, a lo largo de los cuales el carácter racial a que acabamos de aludir emerge in-

quebrantablemente a nuestros días. Carácter que, por otro lado, no veda a los compositores soviéticos la búsqueda de nuevos modos expresivos. Los han hallado en parte y hasta felizmente, no sin que por esto dejen de percibirse los titubeos e indecisiones que trae aparejada toda labor innovadora (Sanjuán, 1937: 77).

Después, fue analizando una a una las partituras que se escucharon en el conservatorio de Valencia. En primer lugar, aludió al *Trío para clarinete, violín y piano* de Aram Khachaturian, al que se refirió como Chatchatourian. En esta pieza y según Sanjuán, la relación de los materiales se plasmó de forma un tanto incierta. La obra era

...nada vulgar, cierto, de gran fantasía rítmica y sólida trama contra-



puntística, de temas sugestivos y timbres bien logrados, pero un poco en desacuerdo con esa unidad precisa que lleva a la plenitud. Produce, empero, este trío de Chatchatourian, grata impresión en el oyente, porque por encima de la incoherencia formal anotada logra imponerse una transparencia casi latina, es quizá su cualidad más saliente (Sanjuán, 1937: 77-78).

La siguiente partitura a la que aludió fue *Tres piezas para piano*, de Potowinkin, dividida en tres secciones, *Despedida*, *Canción popular ucraniana* y *Danza popular rusa*. Comparada con la anterior, esta obra reflejaría, en mayor medida,

...intenciones innovadoras, particularmente la primera, Despedida, de imprecisas armonías y especial colorido, reveladores de procedimientos técnicos poco corrientes, aunque sí ya experimentado en el gran laboratorio internacional. Canción popular ucraniana y Danza popular rusa, vernáculas por esencia, ofrecen contraste con la primera por la fuerza rítmica y carácter de aquellas (Sanjuán, 1937: 78).

Tras una *Canción a Lenin* para violonchelo y piano, "noble en su línea y subraya-

da en expresión por un sentido patetismo" (Sanjuán, 1937: 78), dedicó su mirada a varias obras de Minkowsky, bajo su juicio el compositor más definido y maduro del programa:

Las reminiscencias clásicas que a través del andante de su Serenata para pequeña orquesta llegan a nuestros oídos son más bien el resultado de una despreocupación consciente del artista, quien por encima de todo eco tradicional sabe hacer, no obstante, que prevalezca el estilo original de su auténtica personalidad. Esta resalta en el Allegro, de gran energía, nobleza de temas y fuerte sabor ruso, y más aún se patentiza en el 'Presto final de la Sinfonietta para orquesta de cuerda' que, impregnada de romanticismos evocadores, es un fino tejido contrapuntístico: fue este tiempo, último del programa, el exponente de una bella realización musical (Sanjuán, 1937: 78).

Por último, no olvidó aludir a los solistas del concierto: "Carmen Benimeli, en las *Tres piezas para piano*; Natalia Frígola y Daniel de Rueda, en la *Canción a Lenin*; Conejero, E. García y D. de Rueda, en el *Trío para clarinete, violín y piano*" (Sanjuán,

1937: 78). En lo referente a la Orquesta de Cámara, pareció agradar al crítico:

Sus timbres ponderados, su ajuste, su ritmo, trajeron a nuestra memoria recuerdos de otras agrupaciones extranjeras en la plenitud de su rendimiento, oídas en centros musicales de primer orden. Y es que, aparte de la buena calidad de los intérpretes, hay en todo conjunto orquestal problemas hondos que resolver, no sólo por lo que de intuición tenga quien los dirige, sino por las aptitudes de líder que posea (Sanjuán, 1937: 78).

En cuanto a su director, Francisco Gil, para el cronista destacó en precisión en los gestos, sentido del ritmo y flexibilidad, entre otras virtudes:

Domina el conjunto y obtiene relieve, pone al descubierto las artistas ejes de la obra, dejando siempre en primer plano la línea general, la arquitectura, sostén de la forma, sin descuidar detalles secundarios... Hoy que una nueva era, limpia de trabas egoístas, se inicia para el arte en la España republicana y liberal, bien venidos sean los directores que, como Francisco Gil, prometen labor fecunda (Sanjuán, 1937: 78-79).

El segundo de los conciertos que fue reflejado en *Hora de España* se desarrolló con motivo del II Congreso de Escritores Antifascistas que tuvo lugar en Valencia como contrapunto musical de estas jornadas. Apareció en el número especial de la revista que se dedicó a este evento. La crónica fue firmada por Joshe Mari, un nombre que, con mucha seguridad, podría esconder un pseudónimo. Sea como fuere, la crítica fue editada en agosto de 1938 bajo el título “Concierto sinfónico de música española”.

El recital fue protagonizado por la Orquesta Sinfónica de Valencia en el Teatro Principal y estuvo organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En él se reunió una diversa terna de compositores y obras de muy diferentes procedencias y estéticas:

Valencia, la vieja Castilla, el País Vasco, Murcia y Madrid estaban representados por los autores de las obras que formaban en programa, y en orden al carácter y orientación de las mismas se ofrecía también desde la música nacionalista y regional y, en otro aspecto, desde la música programática más o menos descriptiva, hasta la música para o, por mejor de-

cir, la música en sí, esto es, desprovista –y consiguientemente *depurada*– de segundas intenciones artísticas, de impresionismos, expresionismos, argumentos, onomatopeyas ni mixtificaciones (Mari, 1938: 77).

Muchos de estos compositores se subieron también a la tarima de dirección para conducir a la orquesta. Así y en primer lugar, Manuel Palau “dirigió su graciosa ‘Marcha Burlesca’, escrita primeramente para orquesta de saxofones e instrumentada después para el conjunto” (Mari, 1937: 77). A continuación, se pudo escuchar el ‘Preludio y Rondó’ de Enrique Casal Chapí, obra que obtuvo el primer Premio de Composición en julio de 1936 en el Conservatorio Nacional de Madrid. Mari habló así de la partitura:

La fluidez y el corte clásico del “Preludio”, el movimiento, la soltura y el desembarazado juego contrapuntístico del “Rondó” y la firme y segura orientación hacia la Música por la Música misma-sin desdén para el tema popular, pero cuidando de estilizarle y de captar sus prístinas esencias-, hacen merecedora a esta producción de un imparcial elogio que no debe regatearse a Casal Chapí. Además, en ella se

confirma una a vieja tesis que enunció cierto filósofo, cuyo nombre, por varias razones, no me es grato citar en estos momentos: la de que el mejor discípulo de un maestro no es aquel que le sigue en la doctrina y continúa sus tendencias fielmente, sino aquel que le niega, entendiendo por negación un cambio más o menos profundo de orientación y aun, a veces, una superación intrínseca (Mari, 1938: 77).

Tras aludir a algunos maestros de Casal Chapí, como la pianista gallega Emilia Quintero y Conrado del Campo, regresó de nuevo a su obra para señalar la personalidad del compositor, ya que, para el crítico y a pesar de su juventud, “ha sabido defenderse no poco de las influencias, bien diversas, más o menos en boga entre los compositores contemporáneos: post-impresionismos, ravelismos, strawinkysmos, atonalismos y demás *manierismos* al uso y al abuso” (Mari, 1938: 77-78).

Para finalizar la primera parte, se interpretó la ‘Suite Murciana’ de Bartolomé

Pérez Casas, director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Después del receso, apareció en escena el pianista valenciano Leopoldo Querol. Actuó como solista en la ‘Obertura concertante para piano y orquesta’ de Rodolfo Halffter, una obra “interesante, bien representativa de una tendencia españolista un tanto arcaizante –vino nuevo en odres viejos-, bastante afín con los modos scarlatianos” (Mari, 1938: 78). Le siguió ‘La tragedia de doña Ajada’ de Salvador Bacarisse, pieza que se caracterizó por

...la soltura y buena técnica constructiva que le son características, sobre el poema “de perros y gatos en que Manuel Abril renovó, en cierto modo, la tradición de los clásicos poemas de Villaviciosa y de Lope. Por ello en la escueta versión sinfónica se echan de menos los dibujos de Armada y la linterna mágica que forman parte del aparato que el interesante argumento requiere (Mari, 1938: 78).



Julián Bautista realizó una instrumentación de 'Evocaciones' de Antonio José, compositor que fue asesinado al comienzo de la guerra civil. Así habló de él Joshe Mari:

¡Pobre Antonio José! ¡Con cuánta competencia y cuánto fervor de tradición y de españolismo trató las canciones y danzas del saber musical del pueblo castellano! ¡Fue un cultivador entusiasta en la música del Mester de Juglería y del Mester de Clerecía a la vez –música popular y música sabia-, que celebraba no hace muchos años en Burgos una deliciosa fiesta castellanísima de paz, de amor y de cultura exquisita, en los del ciego Francisco Salinas! ¡Amaba la música del pueblo y al pueblo mismo y se nos ha dicho que este amor le ha costado la vida! (Mari, 1938: 78).

Como cierre del concierto, se interpretó 'Iniciación', una parte de la suite sinfónica 'Liturgia negra' del compositor y director de orquesta Pedro Sanjuán, autor del artículo de septiembre de 1937 de *Hora de España* al que aludimos en este mismo apartado. Esta sección se caracterizó por su

...vigor rítmico, de colorido espiritual y de acierto en la estilización del tema *Incumí*, perteneciente al folklore afro-cubano que inspira este movimiento como uno de los más característicos de los cinco que dentro del mismo género y procedencia temática constituyen la suite, al que se añaden "Changó", "Canto a Oggun", "Elegua" y "Babaluayé" (Mari, 1938: 78).



5. Silvestre revueltas y Maurice Ravel

La presencia de Silvestre Revueltas en España durante la guerra civil y la muerte de Maurice Ravel también tuvieron su espacio en *Hora de España* en diciembre de 1937 y enero de 1938, respectivamente. El compositor mexicano acudió a colaborar con el gobierno republicano una vez estalló el conflicto, y permaneció en Madrid aun en momentos en que el frente de guerra estaba muy próximo:

En el barrio de Usera, en la Ciudad Universitaria o en la Casa de Campo, busca la soledad. La descomunal soledad, el monstruoso silencio de la guerra. O el grito desgarrado del hombre que se yergue para, definitivamente, desplomarse en el silencio y la soledad. Muerte y angustia que solamente sol el vivo testimonio de la soledad y el silencio (Pla, 1937: 75).

El artículo, de claro tono descriptivo, trató de dibujar el semblante de Revueltas y de exponer cómo era su música bajo su juicio, "exacta a un magüey: fina y suave en apariencia, pero en realidad áspera, violenta y agresiva, y de cuyo fondo brota un licor que inunda los sentidos y arrebató la sangre, iluminando el corazón de los hombres con un fervor de eternidad" (Pla, 1937: 75).

Pese a que su aspecto podía llevar a equívocos, ya que era un hombre muy alto y corpulento), destacó por un perfil intimista y solitario: "Revueltas está hecho de soledad, o para la soledad" (Pla, 1937: 76). Además, al componer el norteamericano plasmaba la esencia de su tierra:

La entrañable tierra de México, su espíritu, es el aliento popular de su música. El Valle de Apahuac, las islas maravillosas de Michoacán, las fiestas populares en las plazas de las aldeas... Difícilmente un hombre puede expresar mejor la honda soledad de un pueblo, el profundo sentimiento de un pueblo que alienta y vive con un sentido de eternidad (Pla, 1937: 75).

Pla aludió a tres de sus obras directamente: las dos primeras, *Jainitzio* y *El Renacuajo Paseador*, están imbuidas de un ambiente popular que aluden a la fiesta de un pueblo y a un pequeño renacuajo que muere al ser comido por un pato. En la tercera, *Homenaje a Federico García Lorca*, dividida en tres movimientos, evidenció también su gran talento, ya que, en la partitura,

...se une a la soledad del Hombre, la profunda soledad de México, la dramática y dolorosa soledad de España. "El baile", suave, como un presentimiento de la muerte; "El duelo", arrebatado, doloroso, sin una lágrima, como un agua tempestuosa que ahogara a los nombres; "El son", tenue, angustioso, como llamando a los corazones hacia la nueva aurora... (Pla, 1937: 76).

En el número siguiente, Enrique Casal Chapí aludió a un fallecimiento que había acontecido apenas días antes de que el número viera la luz: el del compositor Maurice Ravel. A pesar de que estaba enfermo desde tiempo atrás, su pérdida conmocionó al también compositor:

Cierto es que la actividad de Ravel estaba suspendida desde hacía algún tiempo. Su razón sufría una crisis, resultado de un accidente. El músico, pues, no producía. Pero continuaba viviendo el hombre. Y mientras el hombre aliente, quién sabe qué maravillas pueden aún ocurrir, qué sorpresas nos puede todavía dar. Solo cuando la persona, el hombre, haya desaparecido se cierra esta esperanza. Y ahora se nos cierra la de Ravel que al menos para mí era muy grande todavía (Casal Chapí, 1938a: 92).

Para todos aquellos músicos que bebieron directamente de la estética impresionista en un primer momento y de la aproximación de Ravel al neoclasicismo posterior, no solo su música fue relevante, sino que fue también muy querido por su personalidad, ya que se enfrentó de lleno a distintos postulados compositivos: "por aquel fino y sensible vascofrancés cuya vida ha sido, -quien sabe si inconscientemente-, no el símbolo sino la misma experiencia viva de toda esa etapa espiritual; de la existencia de los problemas que en aquellos presentimientos estaban encerrados exigiendo una resolución" (Casal Chapí, 1938a: 92-93).

En opinión de Casal Chapí, el hecho de que no evidenciara complicaciones en sus partituras no iba aparejado a que no se enfrentara a ellos ni los eludiera. Pese a las muchas críticas que recibió por su forma de componer, logró equilibrar fondo y forma:

Por eso prefirió dejar para otros, incluso para otros artistas, el descubrimiento de nuevos abismos, la intuición dudosa de nuevas posibilidades; todo lo problemático, y se dirigió, -sin duda su instinto le llevaba-, al encuentro de la más concreta expresión de lo bello. Podrían creer los complicadores y los desvirtuadores del arte -en suma aquellos a los que el arte les viene ancho- que elegían el camino más cómodo (Casal Chapí, 1938a: 93).

Así, en el artículo siguió señalando que, bajo su prisma, fue un músico de su tiempo, por lo que atendió a los movimientos que surgieron en cada momento sin imitar lo anterior y sin perderse en combinaciones. De esta manera,

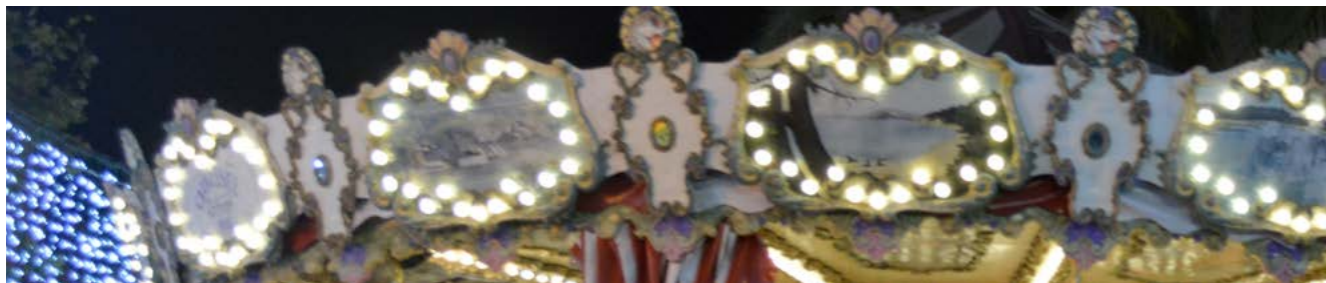
...acertó a devolver la música a su propio cauce sin prescindir de ninguno de los hallazgos de expresión que en todas las épocas, incluso en las más desorientadas, pudieron surgir, sino incorporándolos a su propio lenguaje que por eso mismo es tan de hoy. No hay en él arcaísmos ni futurismos (Casal Chapí, 1938a: 94).

Su claridad compositiva fue otra de las virtudes subrayada por Casal Chapí, ya que para él, la búsqueda de la novedad no abordaba posturas ni teorías, sino que se acercaban a su esencia personal:

De ahí la sorpresa gozosa que siempre producía, signo del arte verdadero, sin estridencias, naturalmente, con una discreción que por la sugestión conseguía el convencimiento. Así el éxito unánime de su primer "Concerto" para piano y orquesta. Su clara verdad resplandeció y dio aire a muchos pulmones que se ahogaban (Casal Chapí, 1938a: 94).

Para terminar, aludió al rechazo que la Alemania nazi realizó de su obra. Quizá atendieron a su apertura ante el mundo musical o a su estilo, eminentemente francés:

Recogió el movimiento musical de sus días y lo cristalizó en sus expresiones que por suyas son profunda y naturalmente francesas, hasta cuando con una reincidencia especialmente emocionante para nosotros, músicos españoles, escribía su *música española*. Su alcance, su repercusión los obtiene por esa abierta posición ante el mundo, pero su encanto especial, su calidad impalpable las posee por naturaleza: por francés. Y hasta es posible que sin lo segundo no hubiese podido lograr lo primero porque, en fin de cuentas, esa posibilidad de síntesis, de equilibrio, de perfección en suma, ¿no es una pura gracia francesa? (Casal Chapí, 1938a: 95).



6. Manuel de Falla, la revista *Música* y Adolfo Salazar

Casal Chapí continuó muy activo en la redacción de *Hora de España*. Así, en marzo de 1938 volvió a publicar un artículo, "Música en la guerra: Manuel de Falla", en el que abordaba el nacimiento de una nueva publicación en parte muy similar a *Hora de España* pero relacionada directamente con el arte de Orfeo: la revista *Música*. En el mismo texto criticó abiertamente la actitud del compositor Manuel de Falla, que compuso un *Himno Marcial* dirigido a las fuerzas nacionalistas. Para ello, "se basaría en un fragmento de la ópera *Los Pirineos* de Felipe Pedrell, el *Canto de los Almogávares*, con letra de José María Pemán" (Ossa, 2010: 62).

Tras conocer la composición de este himno, la reacción de Casal Chapí no se hizo esperar. De esta forma, en su duro artículo, arremetió contra don Manuel por la decisión que había tomado al situarse claramente de un lado, el sublevado, que carecía de cabezas visibles en el mundo de la música y del arte. Para Chapí, la única responsabilidad

y culpabilidad recaía en el gaditano, máxime teniendo en cuenta la situación que se estaba viviendo en España:

A nosotros, españoles, que aún vivimos un régimen de libertad; que lo estamos defendiendo con el cuerpo y con el espíritu, dispuestos a no cejar en tal defensa, nos es algo difícil poder fijar las causas que mueven a quienes viven bajo los diversos terrores que están ensangrentando el mundo. Pero para los que sabemos algo de la vida de Falla esta posición suya nos puede aparecer como final de su perturbación mental o como resultado de un miedo tal vez subconsciente. No podemos creer en el engaño directo. En que un hombre como Falla, hasta aquí rectamente cristiano, crea en la defensa de sus creencias por los *moros* de África y por los *nazis* alemanes (Casal Chapí 1938b: 85).



El también compositor no se explicaba, atendiendo a algunas de sus obras y a lo que estas implicaban para él y toda una generación de compositores, el hecho de que el gaditano hubiera aceptado colaborar con los rebeldes, ya que entraba en clara contradicción con la esencia que parecía haber dibujado en muchas de sus obras:

Así la condena del Falla que pronuncia un discurso lamentable está en la música que un compositor llamado con los mismos nombres había escrito antes. Porque la música escrita por Manuel de Falla con tanta iluminación como honradez, tan natural como perseguida, tiene sus más hondas raíces en el pueblo de España. Y este pueblo de España es el que no se deja dominar, ni pisar, ni reducir por los tiranuelos de dentro y, mucho menos, por los tiranos de fuera. A este pueblo siempre dispuesto a alzarse con pies y manos no sólo si se le trata de quitar la libertad de vivir, sino igualmente si se le quiere menoscabar la libertad de pensar, es al que Falla debe su magnífica obra; este es el pueblo que canta y llora en "La vida breve", el que tiene sus misterios en "El amor brujo", el que ha sembrado los jardines de España y ha llenado de armas sus

noches, el que ha visto correr el Betis y el que ha manteado un corregidor en "El Sombrero de Tres Picos". Y es contra este pueblo, cuyo aunque hoy no lo crea así, contra quien Falla se ha pronunciado en su discurso. Porque desde luego no son ni los generales rebeldes ni todo lo que su rebelión arrastra, los que hubieran podido sugerir a Cervantes su españolísimo Caballero de la Triste Figura, y, más tarde, a Falla las nobles notas con que escenificar la aventura del "Retablo de Maese Pedro". Si sigue por este camino, quien sabe si veremos de mano de Falla unas memorias o crónicas de su vida, en las que dé una gran importancia a su trato con los archipámpanos de más o de menos, como ya ha hecho otro gran compositor de su mismo tiempo; o quién sabe si un día nos enteraremos de que ha vuelto a escribir sobre los jardines de España cuando amanecen entre himnos de requetés y falangistas, como ha hecho también uno de sus discípulos (Casal Chapí, 1938b: 95-96).

Casal Chapí continuó preguntándose en voz alta qué hubiera pensado su amigo Federico García Lorca de esta decisión. Pese a todo, la maestría compositiva de

Falla obligaba a continuar escuchando su música y disfrutando de ella, aunque el camino tomado por don Manuel le desconsolaba profundamente:

Seguiremos escuchando las "Siete canciones populares" y "El amor brujo" y el "Concerto", porque nosotros hoy podemos prescindir de un automóvil como de otras tantas comodidades materiales, pero nos es imprescindible todo aquello que ha contribuido y contribuye a nuestra formación y vida espiritual; y la música que ha escrito Falla está ahí comprendida. Pero su audición no podrá ser ya para nosotros solamente un goce estético. En la perfección y el carácter de esa música estará solamente el índice de la posición, falsa cuanto menos, que hoy toma quien la escribió, y esto entrañará también un motivo de añoranza y tristeza, sí, pero al propio tiempo una exaltación de nuestro ideal, nunca un desánimo en nuestra lucha. Como si contempláramos una fotografía de Granada o de Cádiz (Casal Chapí 1938b: 96).

A continuación y dejando a un lado a Falla, varió el tono para acercarse a *Música*. La carencia de una publicación musi-

cal de estas características fue el primer aspecto reseñado por el compositor. Máxime teniendo en cuenta el durísimo momento que estaba atravesando la España republicana, llamaba la atención que surgiera en enero de 1938 una revista de tanta calidad dedicada a la música:

Una guerra ha sido necesaria para que España tenga su revista musical. Increíble puede parecer esto pero sin embargo es exacto. Y no porque sea lo único que entre nosotros ha necesitado una guerra para llegar a realizarse, sino porque la relación de causa a efecto es más patente, más en la superficie, en cosas de otros órdenes cuya actividad también se impulsa hoy. Pues nada puede parecer más lejano a las labores que nos reclaman y absorben que la aparición de una revista musical. Sin embargo ahí está, con su uno mayúsculo, tan elocuente como la fecha –Enero 1938– que le sirve de pie, y prometiendo una sucesión mensual, el primero número de la revista "Música", de nuestra revista "Música" (Casal Chapí, 1938b: 82).

Cierto es que habían existido algunos intentos precedentes en diferentes puntos de la geografía española, aunque el

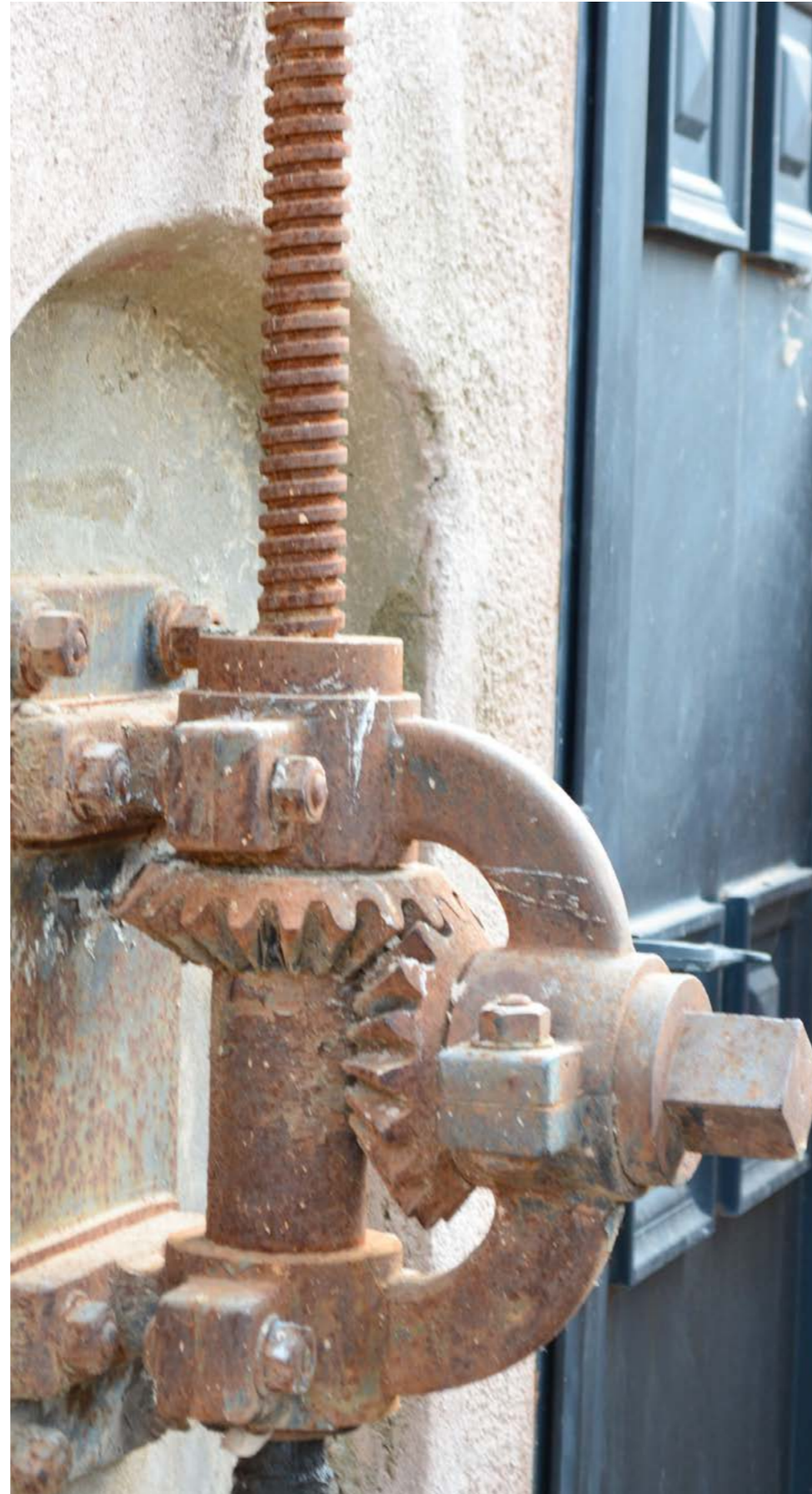
entusiasmo inicial dejó paso a la desidia o a muchas dificultades que terminaron por cerrar la publicación. Pero la guerra, por horrible que fuera, tenía también que servir para forjar una nueva época. Por ello, el primer número de *Música* fue relevante tanto por sus grandes posibilidades que se desprendían del mismo como atendiendo al criterio que se había marcado en su consejo de redacción. De esta forma, debía tomarse como un acicate para solucionar problemas anteriores y llevar a cabo el mayor número de propuestas musicales posible:

Una guerra que sabe que su primer deber es cumplir con su propia esencia y que quiere y sabe cumplir con sus propios deberes. La obra es dura. Lenta forzosamente. Pero los frutos van apareciendo y demostrando de qué manera esos deberes van cumpliéndose. Y por lo que respecta al arte, concretamente en este caso al arte de la música, es en realidad tan inusitado como agradable para nosotros el ver cómo se van ordenando, centrando, sus actividades y adquiriendo ya cuerpo hasta allí donde la facilitación de medios y la organización, no unificadora sino de conjunto –oficial en la ocasión presente–, pueden intervenir con beneficiosa eficacia en un terreno tan difícil como el de la creación artística (Casal Chapí, 1938b: 82-83).

En la última edición de la revista *Hora de España*, la número XXIII, Vicente Salas Viu aludió a una publicación del musicólogo Adolfo Salazar, *La música en el siglo XX*, en su artículo “La necesidad de la crítica: Salazar”. Al parecer, este libro fue editado momentos antes de que se iniciara la sublevación que dio lugar a la guerra civil española, y vio la luz cuando el conflicto ya se había iniciado a pesar de las dificultades y carencias: “el esfuerzo de los obreros que trabajaban en su impresión, quizá el amor que tenían ya puesto en su trabajo, les impidió dejarlo a medias y salió a la calle cuando la guerra estaba ya enconada” (Salas, 1938: 71).

Salazar, que había ejercido la crítica musical en el diario *El Sol*, entre otros medios, escribió numerosos artículos y publicaciones en años precedentes, aunque durante la guerra pareció evidenciarse en él una especie de silencio. Por ello, “en que se eche su interrupción de ahora tan de menos, va su mejor elogio” (Salas, 1938: 71).

Alumno de Ravel y Pedrell, su opinión fue tomando paulatinamente un mayor peso. Articulista combativo y muy directo, a él se le debe en parte el crecimiento y auge de la crítica musical en España. También amante de la filosofía y del arte, plasmó en sus escritos una nueva visión sobre la música. Se implicó en la política republicana desde el inicio de la Segunda República, por lo que sus ideas acerca de la organización de la música se hicieron patentes en parte en la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en la que se integró.



Su faceta musicográfica es quizá la más reseñable. En el comienzo de la contienda fue enviado por el gobierno a Estados Unidos como agregado cultural en la embajada española en Washington. Esta aparente huida fue vista como una traición por algunos de los miembros de la Generación del 27 o de la República. Allí continuó su actividad, marchando en 1939 a México, país donde se asentó y finalmente falleció. Durante el conflicto escribió en 1938 un artículo para la revista *Papers of the American Musicological Society* bajo el título “La música en el primitivo teatro español anterior a Lope de Vega y Calderón”.

Lo cierto es que su actividad periodística era muy seguida por sus contemporáneos, que lo tomaron en parte como una referencia a tener en cuenta. Pese a ello, para una gran parte de la España de la Segunda República pasó desapercibidos

Lo que sí se notaba de manera indudable, era la falta de preparación del terreno sobre el que caía la música, el magnífico abono que era de nuestro mundo musical –de nuestro público- aquellos artículos de “El Sol” que Salazar escribía. Estoy seguro que muchas de las cosas no han tenido toda la resonancia que merecían, que incluso han pasado medio desapercibidas de los auditores, lo han sido porque faltó a tiempo quien supiera encauzar hacia ellas la atención que merecían (Salas, 1938: 72).

Así, en el artículo Salas Viu aludió y subrayó la faceta de crítico musical de Adolfo Salazar y a la importancia y nivel de sus escritos, que ayudaron en gran medida a empujar el progreso de la sociedad musical madrileña de su momento. Como apuntó,

...supo como nadie actuar de divulgador de las cuestiones más intrincadas, que son tantas, de la música actual, supo poner a su lector al corriente de las nuevas teorías y modas musicales, al tiempo que descubría los matices más íntimos de las obras de repertorio, o de aspectos y cosas de la música caídos en olvido, con lo que volvía a despertar el interés por ellos. Sin profundidad –que hubiera limitado su influencia en España al corro de unos pocos- sabía tratar sobre los problemas de la música y desmenuzarlos con rara habilidad para quienes no estuviesen muy al tanto de todos sus factores. La Música no ha contado como cosa inteligente entre nosotros hasta que él logró conseguirlo, y esto es haber ganado una gran batalla. Desde los famosos conciertos de Price hasta los últimos habidos poco antes de la guerra, hizo de nuestro público madrileño de pataleadores un auditorio de buen gusto, de cierta sutileza y finura de criterio (Salas, 1938: 72).

También respondió a aquellos que atacaban a Salazar por una supuesta falta de conocimientos prácticos musicales:

Para mí, la primera buena cualidad suya fue siempre precisamente el que no fuera, o no quisiera ser, un técnico y prefriese quedarse en un escritor de cosas de música. Quedarse, o pasarse, porque es necesario para tratarlas así un conocimiento mucho más profundo de ellas que el simple versado en ciertos tecnicismos (Salas, 1938: 72).

Por todo ello, *La música en el siglo XX* reflejaba las cualidades como crítico y musicólogo de Adolfo Salazar. Pero, teniendo en cuenta sus aptitudes, el apartado en el que alude a Schoenberg y a Stravinsky no acababa de ser del todo adecuada para Salas Viu:

De todos los suyos es quizá el que tiene una mayor unidad y, sobre todo errónea, así cuando analiza la oposición de Schoenberg a Stravinsky y se tiende al lector a su preocupación, más sin que él mismo la advierta. Como libro bueno, tiene muchos aspectos que discutir y también más de una concepción del todo errónea, así cuando analiza la oposición de Schoenberg a Stravinsky y se detiene sobre la teoría atonal. Pero ello es asunto suficiente para un estudio detenido, y no para este artículo (Salas, 1938: 72).

7. Conclusión

Como hemos tratado de evidenciar en el desarrollo este artículo y pese a que la literatura fue el arte protagonista en *Hora de España*, la música tuvo un lugar relevante en esta publicación. Así, un total de ocho artículos se centraron en el ámbito musical, por lo que su consejo de redacción consideró importante brindar a este artículo un importante espacio.

En sus páginas se llevaron a cabo reseñas y críticas de conciertos celebrados en la zona republicana. También se atendió a libros, cancioneros y revistas que vieron la luz en estos difíciles momentos, se recordó a Maurice Ravel, compositor que falleció en esos días, se criticó la actitud de Manuel de Falla y se aludió al compromiso y personalidad del mexicano Silvestre Revueltas..

El formato de la revista y de los artículos de Enrique Casal Chapí, Joshe Mari, Otto Mayer Serra, Pascual Pla y Beltrán y Vicente Salas Viu, fue tal vez tomado como modelo para otra publicación que también vio la luz en la guerra civil española, la revista *Música*, cuyo primer número se editó en enero de 1938.

En definitiva, llama poderosamente la atención el hecho de que, en instantes tan difíciles, el bando republicano continuara considerando importante trabajar para tratar de mostrar y evidenciar en España y el extranjero el hecho de que el mundo del arte no callaba ni permanecía en silencio ante las bombas.

Es también muy reseñable la presencia de diálogos y discusiones estéticas en sus páginas acerca de cómo debiera ser la música en la guerra como la que entablaron Casal Chapí y Mayer Serra sobre el *Cancionero Revolucionario Internacional*; también se aludió a algunas de las canciones que lo compusieron, la figura de Mozart y otras obras de Rodolfo Halffter, más teniendo en cuenta el momento en el que se llevaban a cabo. Quizá como apuntó Benci, “nunca en medio de tanta sangre y muerte se ha escrito y publicado nada semejante” (2003: 10).

8. Bibliografía

Benci, F. (2003). *La revista Hora de España: entre antifascismo y cultura*. Trento: Università degli Studio di Trento.

Casal Chapí, E. (1937). Cancionero Revolucionario Internacional, *Hora de España*, IX, 72–76.

——— (1938a). Maurice Ravel. *Hora de España*, XIII, 92–95.

——— (1938b). Música en la guerra. *Hora de España*, XV, 82–89.

Caudet, F. (1974). Presentación de *Hora de España*, XXIII. En *AIH. Actas V* (279-285). Valencia: Faximil Ediciones.

Grillo, R. M. (2011): *De 'Hora de España' a 'Romance': Historia de un desengaño*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Mahri, J. (1938): Concierto sinfónico de música española. *Hora de España*, VIII, 76–78.

Mayer Serra, O. (1938). A propósito de dos nuevas composiciones de Rodolfo Halffter. *Hora de España*, XIII, 89–92.



Ossa Martínez, M. A. de la (2010). Compositores e intérpretes en la guerra civil española. *Cuadernos republicanos*, 74, 39-70.

——— (2011). *La música en la guerra civil española*. Cuenca/Madrid: SEEdEM/Servicio de Publicaciones de la UCLM.

Pla y Beltrán, P. (1937). Silvestre Revueltas o la soledad. *Hora de España*, XII, 75–76.

Rausell, P. (2005). *La Hora manda: apuntes y bosquejos sobre la revista 'Hora de España'*. Valencia: Faximil Ediciones.

Salas Viu, V. (1938). La necesidad de la crítica: Salazar. *Hora de España*, XXIII, 71–72.

Sanjuán, P. (1937). Asociación Española de Relaciones Culturales con la URSS. *Hora de España*, IX, 77–79.

Serrano Plaja, A. (1937). Frente Del Centro (Testimonios). *Hora de España*, V, 53–56. ♦

