

# Arte, música y semántica de autores. Un caso práctico: Fernando Remacha y la poética del 27

(Art, music and semantics in authors. A practical case:  
Fernando Remacha and the poetry of 1927)

Andrés Vierge, Marcos  
Conservatorio Superior de Música Pablo Sarasate  
Agoitz, 9 bajo  
31004 Iruñea

BIBLID [1137-4470 (2000), 12: 55-76]

---

*El criterio de que la música puede cumplir las funciones de una lengua o por lo menos parecerse a ella, ha sentido las bases para formular teorías que en parte se fundamentan en un análisis comparativo entre la lengua y el lenguaje musical. Pero independientemente de las teorías, los compositores siempre han asumido una poética concreta respecto a este asunto. El presente artículo se propone analizar las raíces del problema desde el punto de vista de la experiencia estética, así como revisar algunas de las diferentes propuestas que en el transcurso de la historia se han dado. En concreto, atendiendo exclusivamente a la obra de Fernando Remacha, se revela de forma directa las contradicciones que en torno a este tema se pueden dar entre la teoría estética, la poética y la práctica compositiva.*

*Palabras Clave:* Lenguaje. Semántica. Expresión. Sentimiento. Poética. Generación del 27. Fernando Remacha. Rodolfo Halffter.

*Musikak hizkuntza baten funtzioak bete ditzakeelako usteak, edo gutxienez haren antzekoa izan daitekeelakoak, zenbait teoriaren oinarriak ezarri ditu. Teoría horiek, partez bederen, hizkuntzaren eta musika mintzairaren azterketa konparatiboan oinarritu dira. Teoría horietaz landara, alabaina, musikagileek beti bereganatu dute poetika jakin bat kontu honi buruz. Arazoaren sustraiak esperientzia estetikoaren ikuspegitik aztertzea da artikulu honen xedea, bai eta, bide batez, historian zehar agerturiko proposamen desberdinetariko batzuk berrikustea ere. Zehazki, Fernando Remacharen obrari soilki kasu eginez, gai honi dagokionez, teoría estetikoaren, poetikaren eta konposizio lanaren arteko kontraesanak azaltzen dira modu zuzenean.*

*Giltz-Hitzak:* Mintzaira. Semántika. Espresioa. Sentimendua. Poetika. 27ko belaunaldia. Fernando Remacha. Rodolfo Halffter.

*L'idée que la musique peut remplir les fonctions d'une langue ou du moins y ressembler, a jeté les bases de théories qui s'appuient en partie sur une analyse comparative entre la langue et le langage musical. Mais, indépendamment des théories, les compositeurs ont toujours assumé une poétique concrète à l'égard de ce sujet. Cet article tente d'analyser les racines du problème du point de vue de l'expérience esthétique, ainsi que de réviser quelques unes des différences proposées et qui sont apparues au cours de l'histoire. En somme, si l'on s'en tient exclusivement à l'œuvre de Fernando Remacha, se révèlent directement les contradictions concernant ce sujet qui peuvent apparaître entre la théorie esthétique, la poétique et la pratique de composition.*

*Mots Clés:* Langage. Sémantique. Expression. Sentiment. Poétique. Génération de 27. Fernando Remacha. Rodolfo Halffter.

## 1. SEMÁNTICA DE AUTORES

Tal vez el punto clave del problema del significado de la música se encuentre en la propia naturaleza del ser humano. Dice Paul Henry Lang que una historia de la música es necesariamente una historia del hombre y sus ideas<sup>1</sup>. De este modo, el arte se puede entender como la expresión de la consciencia del propio artista; o también podemos interpretarlo como la expresión de la conciencia colectiva de un ideal humano. En ocasiones, el creador y la sociedad de su tiempo comparten el mismo ideal de humanidad; otras veces, el artista se adelanta a su tiempo y la interpretación de su obra en todas sus dimensiones se hace esperar. Así sucedió, por ejemplo, con Cervantes y su Quijote, un libro que tuvo su tiempo de espera antes de que se leyera como algo más que un "cómic" de la época. Hacía falta un nuevo ideal humano que se fue vertiendo poco a poco en la clase ilustrada del XVIII para ver que esas historias contenían significados y valores muy profundos de la conciencia humana. Igualmente le ocurrió a Bach, cuyos valores fueron reivindicados en el siglo XIX, superando hoy en día el ámbito puramente musical para convertirse en un icono de la cultura mundial.

Los métodos sociológicos, psicológicos, formalistas, etc. que analizan el fenómeno de la creación artística intentan explicar su origen desde diferentes perspectivas. No obstante, existe un común denominador en todos esos enfoques, esto es, todos emanan de la naturaleza del ser humano. Muchas citas se pueden añadir aquí, desde la idea espiritual de Kandinsky hasta la necesidad de compromiso social de Bertol Brecht, por citar tan solo dos ejemplos de una lista innumerable. Recuerdo, no obstante, una maravillosa declaración de principios sobre la composición musical que, aunque seccionada, se presta adecuada en estos momentos:

*(...)A la hora de componer hablo solo en mi nombre. Pero creo que por mí pasan muchas voces a las que debo conocimiento y crítica respetuosa. Desearía que mi música muestre a quien se acerque a ella algo del pozo sin fondo que todos llevamos dentro, haciéndolo expreso, sensible y conmovedor<sup>2</sup>.*

Las palabras del compositor español Luis de Pablo subrayan especialmente la intención y necesidad de comunicar algo, de sentirnos oídos por alguien. ¿Acaso no pretendemos todas las personas lo mismo? Para Luis de Pablo, la diferencia estriba en que el artista pretende hacerlo de una manera hermosa y sensible a los sentidos.

Dejando aparte la cuestión de que el arte es esencialmente expresión y que la cuestión social es posterior a ese concepto esencial, idea que en todo caso ha dado lugar a diferentes debates, se puede comprender que ese deseo de transmisión de algo (aspecto por otra parte fundamental en todo proceso de comunicación) es lo que provoca, en parte, las diferentes visiones que sobre el significado de la música se han dado. Los debates en torno a la naturaleza de las artes no han sido ajenos a este tema y la música muchas veces ha salido mal parada. Hoy las ciencias experimentales han avanzado enormemente y sabemos casi con certeza muchas cosas que hace tres siglos hubieran sido consideradas estrambóticas. Por ejemplo, hoy se sabe que los neandertales tenían una disposición vocal similar a la de los adultos actuales y algunos científicos opinan que el lenguaje podría haber aparecido hace unos 100.000 años. A tenor de algunas de las últimas investigaciones, según las cuales la

---

1. HENRY LANG, Paul, *Musicology and Performance*, Universidad de Yale, 1997, *Reflexiones sobre la música*, Madrid, Debate, 1998, págs. 41-42

2. DE PABLO, Luis, Personal, en *Revista de Occidente*, nº 151, Madrid, diciembre 1993, págs. 124-25.

música y el lenguaje activan las mismas áreas del cerebro, podría ser que el origen del lenguaje tuviera que ver con el de la música.

En todo caso, independientemente de cualquier teoría, podemos destacar la importancia de la música en la historia del hombre, así como el hecho de que esta ha sido desde el principio un vehículo de transmisión de alguna idea, algún símbolo o alguna creencia. La objetividad y el grado de precisión de esa capacidad asociativa es algo que la ha distanciado de uno de los mayores logros de la historia de la humanidad, esto es, la creación y desarrollo de una forma de comunicación extraordinaria como es la lengua.

Pero centrándonos en el lenguaje musical, debemos tener en cuenta en primer lugar, la diferencia que existe entre el desarrollo de la música occidental a partir de las primeras notaciones escritas y de otro lado, el folklore y las músicas populares. Considero importante esta matización debido al hecho de que la grafía no constituye propiamente el lenguaje musical sino la parte gráfica que le sirve de soporte. Pero en todo caso, resulta evidente que la expresión musical artística occidental se fue desarrollando, en parte, de una forma paralela al desarrollo de un sistema de escritura musical. También en esto existen ciertas similitudes entre la lengua y el lenguaje musical. No hace mucho escuchaba a Gustavo Bueno la idea de que es la gramática lo que regula el funcionamiento de una lengua en comparación con las demás, lo que de hecho le pone límites. Así, la gramática castellana se fundamenta a partir de la latina; obedece además a razones expansionales de un imperio (la primera gramática castellana es la de Nebrija) que necesita expandir su lenguaje para el uso de términos geográficos, jurídicos, administrativos, etc. Aunque el castellano ya se hablaba, para llegar a un cierto nivel en el lenguaje era necesaria la gramática. Pero además el lenguaje se erige no sólo como forma de comunicación sino también de conocimiento. De hecho, para comunicar es necesario conocer. En palabras de José Antonio Marina, (...) *Todo conocimiento perceptivo sobrepasa en algo a la palabra, se mueve en otro registro. Pero gracias a la palabra, que es un medio lento, desplegamos el significado de la percepción, que es un medio veloz*<sup>3</sup>. Por esta razón, el lenguaje es fundamental en todo proceso de aprendizaje. Esta idea me recuerda el planteamiento moderno de algunos pedagogos que debaten sobre la mayor o menor oportunidad de un sistema de notación en los procesos del aprendizaje musical. Por ejemplo, Andrea Giráldez se refiere a que tal vez, el niño cuando aprende un sistema de lectoescritura puede desviar gran parte de la atracción del sentido auditivo hacia el visual, con el riesgo de perder de vista el objetivo fundamental<sup>4</sup>. En realidad todos estos debates giran más sobre el proceso del aprendizaje que sobre la necesidad de existencia de un sistema de lectoescritura. De hecho, cuestionar esto nos llevaría a poner en cuestión todo el desarrollo de un sistema de notación paralelo a una práctica de expresión artística. Cuando se dice que hay culturas que han hecho música sin apoyarse en un soporte escrito, a veces se olvida que la expresión musical artística occidental abrió unos horizontes musicales que sólo se explican desde el desarrollo del pensamiento de una cultura como la nuestra. Afortunadamente Lévi Strauss bajó de su vanidoso pedestal a un mundo occidental que en parte fundamentó su idea de progreso en base al dominio de otras culturas. En todo caso, en lo que ahora nos afecta, se puede concluir que aunque se pueda hacer música sin soporte, es altamente dudoso que nuestra cultura musical hubiese llegado a su situación actual sin la utilización de ese soporte.

---

3. MARINA, José Antonio, La Cultura, en *Suplemento cultural de ABC*, Madrid, 28 de noviembre de 1997, pág. 63.

4. GIRÁLDEZ, Andrea, "Del sonido al símbolo y a la teoría", en *Lenguaje musical, Eufonia*, nº11, págs. 7-13.

En ese sentido, yo me refiero a un lenguaje musical que pertenece al ámbito de la expresión artística, por tanto nada vulgar (y no se entienda este término en sentido negativo) como el habla de cada día, sino algo mucho más reflexivo basado en definitiva en el pensamiento de cada época. En la música tonal, un ejemplo de una gramática sistematizada se encuentra en el Tratado de Armonía de Rameau, publicado en 1722, y fundamentado en la práctica musical de la época. Pero ya antes, debemos tener en cuenta que el hecho de que músicos como los organistas del barroco fueran capaces de improvisar grandes estructuras polifónicas, se debía en parte a que ese proceso de construcción estaba basado en un profundo conocimiento de la sintaxis musical de la época, asimilada en parte, gracias a un sistema de notación que permite la comprensión de conceptos musicales.

En realidad, la música escrita occidental desarrolló un sofisticado sistema musical basado en tres principios. En primer lugar, la morfología o "gramática" de los sonidos, es decir, lo que afecta a las relaciones verticales y horizontales entre los sonidos, así como todo lo relacionado con la evolución en la consideración de la consonancia y la disonancia a lo largo de la historia. En segundo lugar, la "sintaxis" es decir, lo que se refiere a la articulación de la frase, en un subnivel de la obra o ya propiamente relacionado con las grandes estructuras musicales. Por último, estos dos elementos lingüísticos fueron complementados con la retórica, que como ocurre con el lenguaje poético fue cambiando según la estética de cada época. Como se ve, la música escrita occidental se fue dotando de los mismos elementos que el lenguaje, lo que no quiere decir que ambas formas de expresión sean iguales. Por ejemplo, la riqueza que posee el ritmo musical no es comparable a la del ritmo poético. En todo caso, una de las grandes diferencias que existe entre las dos expresiones es la que se refiere a la relación entre significativo y significado. Efectivamente, toda expresión musical no dispone de vocabulario, o dicho de otra forma, está desprovista de términos dotados de una referencia fija.

Siendo extremadamente objetivos podemos decir que cuando hablamos de significado nos referimos a cosas, conceptos e ideas articulados mediante un sistema de lenguaje, sea a través de la palabra, la imagen, el color o los sonidos. A su vez, el lenguaje se compone de un conjunto de signos que sirven para comunicar significaciones distintas. Por otra parte, existen signos icónicos como la cruz o la señal de curva peligrosa en una carretera, que tienen una semejanza con el objeto que representan. En este sentido existen grafías musicales como por ejemplo la escritura musical sangalense, en donde el signo gráfico pretende ser un reflejo del discurso musical. Desde otro enfoque, algunas modernas teorías semióticas sobre el significado de la música plantean que la música funciona a veces a modo de signo icónico. En el repaso que Enrico Fubini elabora sobre el formalismo en el siglo XX, dedica un espacio importante a Susanne Langer y su estudio sobre el sentimiento y la forma, según el cual, la música es un análogo tonal de nuestros sentimientos, nuestras pasiones, y quizás lo más importante, de nuestra propia vitalidad: energía, crecimiento, tensión, climax, etc. *El símbolo musical deja de tener función comunicativa y deviene en modelo del sentimiento*<sup>5</sup>. El pensamiento de Langer recuerda en cierto modo a Aristóteles cuando dice *que parece haber en nosotros una suerte de afinidad con las escalas y ritmos musicales, que lleva a algunos filósofos a decir que el alma es una armonización, y a otros a decir que posee armonía*<sup>6</sup>.

---

5. FUBINI, Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Turin, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1976, (*La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1988, págs. 358-364).

6. ROWELL, Lewis, *Thinking about Music*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1983 (*Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1996, pág. 58).

Pero es evidente que en un sistema de comunicación no todos los signos son icónicos; cuando se refieren a algo más allá del propio signo, por ejemplo, la unión de seis fonemas como "música", la relación entre continente y contenido no es icónica. En este caso podemos decir además que el significante "música" puede tener distintas interpretaciones, aunque siempre sostenidas por algo que se apoya en el mundo de los sonidos. Así por ejemplo, diferenciamos entre folklore musical y música artística; así, somos conscientes de que para los antiguos griegos "Música" era un concepto mucho más amplio que para nosotros. Por esta razón, es importante tener en cuenta que los signos del lenguaje son conexiones aprendidas por una cultura concreta y en ningún caso se trata de observaciones individuales y subjetivas. Comparto la opinión de Fubini cuando considera que a lo largo de la historia occidental (incluso en las músicas de nuestros pasados más ancestrales), la música se fue cargando de significados extramusicales, que provenían tanto de la poesía a la que acompañaba, como de las circunstancias y o función social que cumplía. Tal y como indica Enrico Fubini, se puede decir que existe una semántica musical histórica y contextual, entendida de la siguiente manera (añadiendo yo el subrayado):

*(...), un grupo de sonidos, un procedimiento armónico, un timbre, una cadencia rítmica, no son nunca aislables desde un planteamiento abstracto por lo que respecta a su pre-sunto significado; éste surge a raíz de un análisis crítico, no ya de la obra en cuestión en tanto que organismo autosuficiente, sino del contexto histórico íntegro en el que la misma se inserta<sup>7</sup>.*

De nuevo, un planteamiento de estas características nos lleva a un plano sociológico de las obras de arte, del que parece difícil escapar. Pero sigamos ahora por la vía de la sintaxis musical, la organización del sonido que incluso alcanza a aquellos artistas que como Cage pretenden renunciar a ella. Muchas composiciones resisten una comparación con la sintaxis del lenguaje. El primer movimiento de la Sinfonía 41, "Jupiter" de Mozart se asemeja a un discurso con oraciones subordinadas, contrargumentos, tesis y antítesis. Lo mismo podríamos hacer con muchas otras obras, especialmente las escritas durante el periodo tonal. Para no mezclar a ningún autor, pondré por caso un tema de concepción barroca, escrito por mí:

Figura 1



Los signos del ejemplo se refieren a un sistema de notación que sirve para representar la altura del sonido, con unos parámetros limitados, esto es, de un sistema escalístico diatónico y temperado. A ello debemos añadir la referencia de armadura tonal, fundamental para la ubicación del sonido, y la del sistema métrico. A partir de aquí podemos comenzar a descifrar cada signo. El primero de ellos se refiere a un tono concreto, el Do. Es un signo por tanto que está dotado de referencia fija, su altura. Pero además ese tono presenta en ese contexto un significado de función, es la tónica. Ello es fundamental porque todo el tema se articula en torno a esa tónica. Ese mismo Do en otro contexto tendría otra función. La cuestión a plantearse es si lo que otorga significado a ese signo es el tono o la función que cumple el

7. FUBINI, Enrico, *“Música e linguaggio nell’ estetica contemporanea*, Turín, Giulio Einaudi editore s.p.a. 1973 (*Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994, pág. 63).

tono. Un antropólogo como Noam Chomsky diría que una frase como "Ser o no ser" significa algo, pero si cambiamos el orden de las palabras, por ejemplo, "No ser ser o", no significa nada. También Saussure consideraba que las palabras por sí mismas carecen de significado y únicamente en su relación con otras palabras adquieren dimensión semántica. La organización de las cosas y aún más, la organización que nos ofrece la propia naturaleza parece así, a los ojos de esta antropología estructural erigirse como el criterio más universal. Desde este punto de vista, podría entenderse que las músicas que presentan una sintaxis derivada de las implicaciones fisiológicas del sonido son más universales que otras. Cuando Alessandro Baricco critica la argumentación de Anton Webern para justificar el sistema dodecafónico llega a la conclusión de que *No es tanto la mítica disonancia la que revoluciona el motor de la audición. (...) El problema es otro y tiene que ver con la organización de los sonidos*<sup>8</sup>. Así, Baricco no rechaza la idea de que la música dodecafónica tenga una organización, sino que entiende que ésta es difícilmente perceptible por el oído humano. En todo caso, los fundamentos de un sistema serial distan mucho desde un punto de vista de implicación fisiología-sintaxis del sonido de los que por ejemplo trazara Rameau en su Tratado de Armonía publicado en 1722.

Dejando a un lado estos debates de carácter lingüístico, el ejercicio de asignar una sintaxis a la música, incluso comparada con la sintaxis lingüística, por acertado e ingenioso que sea, no es capaz de dotar de semántica a la música. Por esta razón dice Susanne Langer que asignar una sintaxis a la música constituye una alegoría inútil<sup>9</sup>. De tal manera, la pregunta es: ¿cómo se ajusta la música a esas directrices? ¿A qué se refiere por ejemplo, un tono? ¿Qué hay de objetivo en una frase musical de Mozart o en un tema de Bach? Desde un punto de vista formalista, lo que una frase musical tiene de absoluto es su propia estructura sintáctica, desde la célula melódico-rítmica más pequeña hasta la articulación de la propia frase. De este modo, una idea musical se explica a sí misma en términos propiamente musicales. Así, las teorías formalistas plantean que se puede hablar del significado musical en el sentido de la estructura musical, de las relaciones musicales. Una variante de esta teoría, que no implica incompatibilidad con la anterior, se da en los formalistas expresionistas que dicen que estas relaciones son capaces de generar sentimientos, aunque estos sentimientos sean algo extrínseco a la propia música. De otro lado, las teorías referencialistas consideran que la música se refiere de un modo u otro a algo extramusical, conceptos, acciones, emociones, o incluso historias, visiones, etc.

Para indagar en el problema resulta interesante partir del primer elemento del proceso comunicativo, en este caso, el creador, el artista. A la necesidad y voluntad creativa le sigue la inspiración o el mecanismo mental constructor del artista, todo ello condicionado por el temperamento, actitud e intención comunicativa que acompañan a las circunstancias del propio autor. Incluso un músico que se considere a sí mismo formalista, que niegue la capacidad de la música para expresar cosa alguna ajena a la propia música, o mejor aún, para afirmar sus propios sentimientos, parte inevitablemente siempre de un instinto afectivo propio de la naturaleza humana. Strawinsky se negaba a comprometerse personalmente en el acto de la expresión musical. En ese sentido, algunos interpretaron que su música no era una expresión estética de su ética humana. Traducido a actos concretos, pensemos en un compositor

---

8. BARICCO, Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e moderni* - tá, Garzanti Editore, 1992, 1996, (*El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Biblioteca de Ensayo, 1999, págs. 50-51).

9. Citado en FUBINI, Enrico (1976), op. cit., pág. 359

ateo que por diversas circunstancias (económicas por ejemplo) compone una misa. Se puede pensar que su música no es la expresión de sus sentimientos religiosos, limitándose a hacer un retrato de una misa, o bien se puede argüir que en realidad la música está por encima de cualquier tipología o género. Desde la visión formalista de Gisèle Brelet, cuando se produce una fractura entre el hombre y el artista, la obra expresa mejor las leyes secretas de la conciencia<sup>10</sup>. Pero ¿acaso no es cierto que existen argumentos de estilo que reflejan la personalidad de los compositores a partir de sus obras? Y por otra parte, ¿es posible separar la experiencia estética de la ética? Strawinsky resuelve el tema cuando dice:

*(...) la unidad de la obra ejerce su resonancia. Su eco, percibido por nuestra alma, resuena cada vez más. Concluida la obra, ésta se propaga como algo comunicativo refluendo hacia su principio. El ciclo entonces se cierra. De esta manera la música se nos manifiesta como un elemento de comunicación para con el prójimo y para con el Ser<sup>11</sup>.*

Las palabras del compositor ruso me recuerdan una vez más, que la experiencia afectiva y también la experiencia estética se dan en el mundo de la acción y la interacción humanas.

Hasta aquí tan solo me he referido al problema desde el punto de vista del creador-emisor. Desde el otro lado, el oyente, la multiplicidad de respuestas es uno de los aspectos más característicos del hecho musical. Dejando a un lado el aspecto comprensivo de las composiciones musicales, se puede decir que las respuestas afectivas variables tienen de hecho muchas posibles explicaciones: cultura, educación, prejuicios, hábito, etc. Pero esto ocurre igualmente en otras formas de expresión; muchas personas corren por los museos como si la estadística de obras vistas por minuto fuese reflejo de status social y cultural. El *Moisés* de Miguel Ángel, imagen clara y definida, puede sobrecoger y decir mucho sobre la historia de una cultura o puede ser para alguien una mole de piedra situada, hoy en día, en una zona incómoda para sacar una fotografía. Para emocionarse hay que haber vivido, hay que querer vivir, querer saber cosas sobre la historia del hombre y sus ideas, porque el arte refleja esa historia y esas ideas. Así, el visitante de un museo, el receptor de una obra de arte, debe tener al igual que el autor esa intención "comunicativa". Pero en la vida no subsistimos gracias a las intenciones. El discurso más elocuente resulta absurdo para nosotros si nos lo ofrecen en una lengua que no conocemos. De este modo, tanto el lenguaje como la expresión artística, necesitan unas claves o códigos para que se produzca el fenómeno de la "comunicación". Así, el problema se agudiza en la música que por la naturaleza de su lenguaje hace todavía más difícil y más múltiple la manera de abordar la experiencia auditiva. Ciertamente es que una frase de un escritor puede provocar distintas connotaciones según las personas, puede emocionar o no; cierto también que a veces las palabras pueden provocar un desentendimiento total entre la gente, así como que el lenguaje poético pierde parte de su precisión y sentido unívoco al objeto de adquirir la indeterminación, ambigüedad y profundidad expresiva propia del arte: cierto es, para concluir, que existen cuadros figurativos cuyo significado es un misterio, como sucede por ejemplo con el enigmático lienzo de Giorgione *La tempestad*. Pero incluso en estas situaciones podemos separar los significantes particulares del significado subyacente o global de la obra. Así, lo que otros lenguajes artísticos manifiestan tímidamente (con excepción de algunas vanguardias del siglo XX), constituye la propia esencia de la música.

---

10. Citado en FUBINI, Enrico (1976), op. cit., pág. 351

11. Citado en FUBINI, Enrico (1976), op. cit., pág. 348

Los tests de inteligencia nos recuerdan inexorablemente que las personas no somos iguales. Pero a veces olvidamos que tampoco somos idénticos en lo que se refiere a la capacidad de sentir. Recuerdo la maravillosa poesía de Vicente Aleixandre, inspirada en el cuadro de Velázquez "Niño de Vallecas"; un prodigioso ejemplo de las miradas entre los artistas, de sus afectos, también de la brevedad de la historia. Aleixandre mira en ese cuadro de una forma particular, pero todo nace del cuadro, todo lo puso Velázquez. Aleixandre lo ve y lo expresa conmovedoramente. Pero no todos somos capaces de percibir lo que en ese cuadro ve el poeta porque la percepción artística tiene mucho que ver con la propia creación, momento en el que sensibilidad, intuición e inteligencia entran en acción. Milos Forman lo entendió perfectamente cuando en su particular versión de *Amadeus*, tomada a su vez de Peter Schaffer, colocó como eje principal de su historia la extrema sensibilidad, capacidad perceptiva y crítica de Antonio Salieri.

En época de este último Rousseau formuló el problema con gran sencillez: la música despierta en el alma los mismos sentimientos que experimentamos a través de otros lenguajes artísticos. Pero eso, añado yo, ocupa únicamente al receptor; *Las Meninas* de Velázquez pueden o no conmover pero la imagen es casi fotográfica. El tiempo Lento del *Concierto en Fa*, BWV 1056 de Bach puede que emocione o no, pero su significado sigue siendo algo misterioso. Además, partiendo de dos oyentes experimentados en lo que se refiere a los conceptos musicales de una época, la respuesta afectiva puede variar, o puede que incluso no se produzca, lo que parece indicar que en esencia, los sentimientos no son el significado de la música, aunque ésta pueda provocar esos sentimientos.

Antes me he referido a las teorías semióticas sobre la música que plantean que ésta puede funcionar a modo de icono. Así, parecen decirnos que la música ejerce un efecto de caja de resonancia de nuestro mundo interior, de nuestra vitalidad física, relacionada inevitablemente con nuestros afectos. El estilo romántico se adapta extraordinariamente a esta teoría. La música romántica adquiere en este sentido una mayor carga de "fiscidad". En cierto modo, esto tiene que ver con los principios de los que ya hablara Goethe, según los cuales, las obras de arte son análogas a las cosas vivas en tanto presentan los mismos procesos naturales y se desarrollan conforme a esos mismos principios naturales. Como ya lo intuyera Hanslick en "De lo bello en la música", la importancia del elemento dinámico en la música romántica contribuye especialmente a esa situación. Todo el mundo se pone de acuerdo en considerar que la música de Chopin es emotiva. El oyente es arrastrado por la melodía sinuosa, los ritmos irregulares a través de procedimientos como el rubato, y las dinámicas cambiantes; el cuerpo responde a todos esos estímulos físicos y la mente se sumerge en un "yo" profundo, olvidando lo que se encuentra fuera. Tal vez uno de los momentos cumbres de la historia de la música, desde esta perspectiva, se encuentre en Richard Wagner. Las sensaciones que transmite su música son extraordinarias. El preludeo de la ópera *Tristán e Isolda* responde mejor que nada a la idea de amor apasionado, erótico e incluso se puede decir, explícitamente sexual. Sin embargo, es difícil que la gran mayoría encuentre algo de emoción en la música de Anton Webern. Ahora es el momento oportuno para matizar el significado de la palabra emoción. En su *Diccionario de los sentimientos*, José Antonio Marina nos recuerda algunas acepciones de diversos autores respecto a este concepto. Después concluye con su opinión compartida con la coautora del libro, Marisa López Penas: *Un sentimiento es un estado en el que se está o al que se llega (...), que causa una disposición a la acción. Un mismo sentimiento puede manifestarse como emoción y como pasión (el amor, flechazo, pasión amorosa)*<sup>12</sup>. Se entiende así la emo-

---

12. MARINA, J.A. y LÓPEZ, Marisa, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 416.



ción como un tipo de afecto intenso y breve que interrumpe nuestra conducta normal. Así, no vivimos constantemente emocionados y si lo hacemos podemos ser víctimas de la psicopatología, ya que hemos alterado el orden normal de nuestra conducta afectiva. No es difícil comprender desde esta perspectiva la idea del genio romántico, apasionado y en cierto modo debilitado por esa anomalía de carácter. Así se comprende también el estereotipo de una música apasionada conseguida a partir de constantes estímulos físicos. ¡Qué gran diferencia entre el puntillismo de Webern y los climas de Wagner! Pero aunque la música del primero no resulte tan emocionante como la del gran romántico, no neguemos que se trata de una música cargada de afecto, sentimiento estético y personalidad relevante. Tampoco caigamos en la tentación de cargar en la forma de sentir un cúmulo de acepciones morales. El arte, en esencia es una lucha contra la pereza mental y cualquier forma de abordarlo tiene plena justificación.

### 1.1. Breve retrospectiva histórica

Desde el punto de vista histórico, la creación musical ha dado distintas respuestas al problema del significado de la música. Una concepción naturalista de la estética occidental comienza a perfilarse a finales de la Edad Media. La pintura inspirada en la visión directa de la realidad natural, y la canción polifónica profana con tonadas cantables de escala limitada, esquemas rítmicos simples, textos claros, duraciones de frases no muy largas, expresividad emocional y una textura clara que expone la melodía vocal y la apoya con un acompañamiento discreto, se alejan de una estética abstracta medieval que huía de una interpretación temporal del mundo.

Así llegamos al inicio de la Edad Moderna, con el concepto de "Música Reservata", siendo más un sistema de interpretación que de composición en el que los músicos debían intentar exteriorizar en la interpretación los afectos, la ideología y el mensaje del texto, utilizando para ello recursos como gestos, miradas o procedimientos fonéticos que pudieran servir. A estos procedimientos hay que sumar el del inicio de la figuración musical, procedimiento a través del cual, la palabra, el sonido y la imagen actúan a la vez. La partitura musical adquiere en determinados pasajes una plasticidad icónica que hace que pensemos en "una música para la vista". Por otra parte, la expresión musical artística vinculada al mundo real, cobró fuerza en una música descriptiva que resultó de gran arraigo popular. Janequin, por ejemplo, fue célebre por sus composiciones de batallas o las composiciones en las que emulaba el canto de los pájaros.

Después, la música barroca profundiza en ese aspecto con la *Teoría de los Afectos*. La música representa pasiones e influye precisamente en los sentimientos del oyente produciendo diferentes comportamientos psicológicos. A principios del siglo XVII el término "afecto" aparece como una indicación para el intérprete o incluso como títulos de obras (*Affecti amorosi*). En *Musurgia Universalis*, (1650) Kircher señala ocho afectos que se pueden expresar con la música y que se resumen en Alegría-Tristeza- Quietud. Los recursos para expresar estos afectos, son además de los nuevos rasgos del estilo barroco, la aplicación de las figuras retóricas, que no hacen sino profundizar y desarrollar al máximo lo que había iniciado la música renacentista en cuanto a la relación entre música y texto. La diferencia estaba en que el arte barroco es un arte más violento, más extremo en todas sus pasiones, de la alegría a la tragedia. Por esta razón, el tono de una obra necesita de más recursos que los propios a la época renacentista. La teoría y la práctica se ponen de acuerdo para establecer un vocabulario musical que sistematice los afectos, las pasiones o dicho de un modo más moderno, los sentimientos estéticos. De esta forma, por ejemplo, un bajo cromático descen-

dente se asocia incuestionablemente con la expresión de tristeza o un tono dramático, a pesar de que se trate de música instrumental. Además, algunas figuras musicales subrayan aspectos lingüísticos, como sucede con la interrogatio o la exclamatio, dándose así, una íntima conexión entre entonación verbal y lenguaje musical. Así pues, la plasticidad es un recurso estilístico del barroco, siempre puesto al servicio de la intensificación emocional.

La estética galante suaviza la violencia y los contrastes del barroco. En la práctica musical, el estilo rococó recoge uno de los temas estéticos estrellas de la época: el arte como imitación de la naturaleza. Aunque el descriptivismo musical se mantiene, las composiciones adquieren un carácter más evocador y metafórico, mientras la retórica pierde paulatinamente el protagonismo que había tenido en la época anterior.

De otro lado, Rousseau, exponente de la Ilustración, mencionado ya, dice: *la melodía no representa de forma directa cosas, pero provoca en el alma sentimientos semejantes a los que se experimentan al ver tales cosas*<sup>13</sup>. De hecho, la importancia que Rousseau concedió a la melodía radica precisamente en que, para el ilustrado francés, es ese elemento el que más emociones puede despertar en el oyente. En lo que se refiere a la práctica musical, el estilo clásico incorpora en ocasiones elementos descriptivos a la estructura, pero en todo caso pierde el interés de épocas pasadas por la idea de dotar a la música de significados extramusicales. El lenguaje musical instrumental adquiere una nueva dimensión a partir del gran desarrollo de las formas de sonata. Los extremos musicales que van desde el lenguaje del último barroco hasta el movimiento Sturm und Drang que prelude el Romanticismo, se sintetizan en un estilo clásico que tiene en la luz, serenidad y claridad, sus máximas credenciales de una nueva objetividad formalista.

El Romanticismo resuelve el problema con una paradoja fundamental, esto es, la clara orientación literaria de la línea que va desde la sexta y novena sinfonía de Beethoven hasta Wagner, y de otro lado, la gran importancia concedida a la música como lenguaje autosuficiente para expresar lo inefable. La concepción de la música programática plantea muchos problemas relacionados con el significado y la autonomía de la música. En todo caso, la necesidad de expresión individual de los sentimientos y la trascendencia que concedieron los románticos a la creación artística llevó a diferentes estéticas del siglo XX a despojarse de esos planteamientos decimonónicos. Aunque se dieron muchas formas de hacerlo, quizás uno de los denominadores comunes fue el paulatino oscurecimiento del elemento melódico, al menos en su formato clásico. A su vez, muchos compositores se fueron fijando en elementos más "matéricos" del lenguaje musical. Como sucedió con la pintura, las propuestas de nuevas texturas, estructuras, escalas, etc. invadieron el lenguaje musical. Como sucedió con las artes plásticas, reconociendo la validez de todos esos lenguajes nuevos, se produjo una casi total ausencia de consenso colectivo en lo que se refiere a la repuesta afectiva a las nuevas músicas. Es significativo que un artista como Tapies dijera en su momento que "todas las artes actuales tienden a la música", además de manifestar la fuerte influencia que la música tuvo en su concepción estética. En realidad, se había llegado al vacío, al rechazo del contenido, a la ausencia de algo narrativo, incluso en música al repudio de una alegoría o metáfora sintáctica. No hace mucho leía una entrevista concedida por Helmut Lachenmann al diario ABC; el compositor alemán, nacido en 1935, recordaba sus momentos amargos en las clases con Luigi Nono al estar durante mucho tiempo paralizado porque todo lo que escri-

---

13. Citado en FUBINI, Enrico (1976), op. cit, pág. 207

bía era una manera antigua de oír el sonido. Lachenmann considera que las condiciones del material musical nacen de la misma realidad que ha impregnado nuestras conciencias de compositores y oyentes. Así (...) *si escribo algo para mandolina, ¿cómo puedo evitar asociarla con la serenata veneciana, antes de que comience siquiera a sonar?*<sup>14</sup>. Ese camino llevó a Lachenmann a concebir su "música concreta instrumental" basada en asimilar los métodos de trabajo del estudio de grabación, aplicados a los instrumentos tradicionales.

Muchos artistas del siglo XX buscaron con ahínco casi desesperado el vacío, el silencio, la nada, pareciendo así contrarrestar los excesos de aquellos locos espíritus románticos que desembocaron en Fausto, Jeckyll o Frankenstein. La idea en arte de sugerir la nada rechaza en sí misma el concepto de la conciencia de un ideal humano colectivo, desde luego ausente en el siglo XX. Aparentemente el vínculo entre ética y estética se percibe ahora con menor claridad. Pero puede que una vez más las apariencias engañen. Intentemos verlo de una forma más explícita. Strawinsky en *La Consagración de la primavera* convierte en estético lo bárbaro, salvaje y en cierto sentido lo contrario a la naturaleza humana. Bertol Brecht, artista de la Alemania de entreguerras dice: *juntar palabras bonitas no es arte*. Antoni Tapies, influenciado por la filosofía budista pretende en algunos cuadros sugerir al espectador la idea de la nada. Por último, Víctor Erice en *El sol del membrillo*, sitúa a Antonio López como el desencadenante principal para plasmar una imagen hermosa de la naturaleza: los rayos de sol actuando en un momento del día, directamente sobre un membrillo. Aunque podría seguir, esta brevísima lista permite observar un vertiginoso siglo XX que nos conduce casi a prueba de doping de lo bello a lo feo, del compromiso social al silencio hedonista, del valor ético a lo salvaje, de la nada, como clímax existencial, al membrillo. Una vez más parece que, también en el arte, la naturaleza se abre camino. Todos los artistas nombrados arriba pertenecen al siglo XX, todos tienen propuestas poéticas diferentes, pero ¿cuál es la postura que se torna como más ética? y ¿cuál es la postura que está más cargada de significado?

Por otra parte, si los significados y signos del lenguaje no se crean únicamente para que sean, sino que se crean para que sean también para otros, vale la pena preguntarnos si la expresión artística realmente se puede separar de ese proceso. En palabras de Pep Alsina Masmijá: *La experiencia comunicativa aparece cuando las barreras que separan una conciencia de otra están más o menos superadas y permiten la transmisión de ideas, sentimientos, deseos de uno o varios sujetos a otro u otros*<sup>15</sup>. Dicho de otra forma, las palabras valen muy poco si no logran un destinatario. Machado lo expresó conmovedora y casi místicamente: *quien habla solo, espera hablar a Dios un día*. En lo que se refiere a la expresión musical artística, la segunda mitad del siglo XX encauzó progresivamente las formas del lenguaje musical, buscando de nuevo a partir de nuevas propuestas musicales, que tenían mucho que ver con la vuelta a la melodía y a la tonalidad, la afectividad del oyente. Las palabras de Luis de Pablo, citadas al comienzo de este artículo, surgen de nuevo para recordar que el ser humano tiene conciencia, emociones y deseo de transmitir sus sentimientos a alguien que quiera escucharlos. Este "pozo sin fondo" al que se refiere Luis de Pablo, a veces es abstractamente espiritual, en ocasiones se muestra concreto en conceptos e ideas, y en todo caso, parte siempre de la conciencia del ser humano. El artista no se dirige a nadie en particular. En parte, ahí radica lo maravilloso de la creación artística, en parte, ahí se da una de las diferencias fundamentales con el sistema de comunicación a través del lenguaje ver-

---

14. ABC, Suplemento cultural, 25 de marzo de 2000, nº 426, pág. 51

15. ALSINA MASMIJÁ, Pep, Lenguaje y comunicación en música, en *Revista Eufonia, Didáctica de la Música*, nº 5, octubre, Barcelona, 1996, págs. 59-66.

bal. En algún lugar, otro espíritu con ansias de escuchar, otra mente con conocimiento del código, recibirá su mensaje y se reconocerá en esa obra como un enamorado se reconoce en los ojos de su amada. Si así fuera, la experiencia estética habrá logrado abrir una puerta entre dos espíritus posiblemente tan distantes que incluso pueden pertenecer a tiempos diferentes.

## 2. UN CASO PRÁCTICO: FERNANDO REMACHA Y LA POÉTICA DEL 27

La *Generación del 27*, aparece como consecuencia de una doble situación histórico-cultural, la española y la europea. Esto afecta tanto a los escritores como a los músicos. Lo español y lo europeo suponen dos de las preocupaciones estéticas básicas de los artistas españoles. Por otra parte, la curiosidad que se despierta entre las diferentes artes es algo que define a la cultura del momento. En la conferencia dada por Gustavo Pittaluga en la Residencia de Estudiantes, tomada a la postre como manifiesto del Grupo de Madrid, se pueden observar pronunciamientos estéticos totalmente equiparables a las propuestas literarias del Grupo Poético del 27. Así, la consideración de la vanguardia como síntesis de lo europeo y la tradición nacional; el rechazo del romanticismo y la proclama de la intrascendencia del arte; el abandono del poema largo que en música se traduce en la recuperación de aquellas formas musicales del XVIII cuya síntesis y concisión no estaba todavía contaminada por la verborragia de la estética romántica; la deformación y abstracción en la poesía que se traduce en música con los procedimientos expansivos de la tonalidad como son la elipsis, los equívocos verticales o la disfuncionalidad de los acordes tradicionales; la estilización de la realidad que en música tiene su correspondencia con la estilización de los ritmos, escalas e incluso melodías populares. Así, no es de extrañar que tanto músicos como poetas fueran tachados de iconoclastas por aquellas tendencias más conservadoras. Incluso se puede decir que después de la crisis de 1929, se da en poetas y músicos un cambio de actitud, al menos en lo que se refiere a una postura que afronta un mayor compromiso social. Es claro, en este sentido, el posicionamiento político de Lorca, así como también es significativo la conexión de algunos músicos del Grupo de Madrid con el gobierno de la Segunda República.

Pero aparte de estas conexiones entre músicos y poetas de una generación, resulta ahora más interesante profundizar en las observaciones estéticas que un músico como Rodolfo Halffter plantea años más tarde cuando se refiere a los objetivos e impulsos que le movieron a él mismo y a sus colegas de grupo. Las palabras de Halffter son especialmente interesantes:

*Nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, pur-gada 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. Tal concepción "purista" lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la indole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son una misma cosa. Y no me refiero, claro está a la forma entendida como el hábil manejo de un catálogo de posibilidades estereotipadas-forma sonata, forma lied-, sino como la creación de una forma específica, construida "ex novo", para cada com-posición.*

*Son dignos de admiración aquellos compositores que evitan repetirse. Es necesario, afirma Debussy, rehacer el "métier"-y la forma añadiría yo-según el carácter que se quiera dar a cada obra. Falla siempre tuvo presente tal recomendación, que obliga a una búsqueda tenaz y constante.*

*La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica...La música es en sí misma un fin.*

*(...)Lo que importa es que la obra de arte, ya desprendida de su creador, posea la suficiente fuerza para actuar por cuenta propia. Llegado este momento, el artista debe desaparecer por completo. Desaparecer era, en efecto, el ideal de Don Manuel. En alguna ocasión, pensó incluso en no firmar sus composiciones. A tal extremo llegaba su apetencia de humildad.*

*Insisto, la obra de arte lograda constituye una unidad independiente, la cual, quiera o no, siempre portará el sello de la persona que la creó. Y cuanto mayor sea el valor que, como objeto, posea la obra, tanto mayor será la semejanza espiritual y secreta, entre la obra y su creador. En ella, el artista estará presente, pero invisible<sup>16</sup>.*

Analizar estas palabras de Halffter desde la perspectiva que nos da la fecha actual pone al descubierto las contradicciones que se dan entre las propuestas poéticas y la propia práctica musical. Hacerlo además especialmente desde la postura personal de Fernando Remacha es algo que no pretende violentar el contenido de las palabras de Halffter sino por el contrario, desvelar la posición individualista de Remacha insertado en el contexto de un grupo y en el marco de una generación. Además, hacerlo así revela que en los conceptos de grupos generacionales lo que cuenta son los proyectos de base y no los aspectos individuales. En todo caso, al actuar Rodolfo Halffter como portavoz de los compositores del Grupo de Madrid, se presenta una ocasión extraordinaria para contrarrestar opiniones, géneros y otros aspectos musicales relacionados con el tema.

La posición de Halffter es esencialmente formalista. En sus palabras parece percibirse el eco del pensamiento stravinskiano. El contenido y la forma son una misma cosa, el artista, una vez acabada su obra, se separa de ella con la misma satisfacción y resignación que una madre siente cuando su hijo abandona su útero. Por otra parte, en las palabras de Halffter se observa la admiración por los compositores que como Debussy han renunciado en buena a parte a los modelos formales preestablecidos, participando de la idea de una creación ex novo para cada composición.

Nunca encontré en mi investigación sobre Remacha ningún testimonio que se refiriese con especial atención al problema estético del significado de la música. Ávido lector de textos de teoría musical, sus lecturas y sus hechos le revelan como un músico plenamente tradicional respecto de la organización del sonido en un sentido clásico. Su idea sintáctica de la música se percibe especialmente en los borradores de trabajo de *Jesucristo en la cruz*, en donde cifra toda la armonía de una obra caracterizada, y ello es altamente significativo, por la tonalidad suspendida. Su tratado de armonía a distancia muestra igualmente el concepto de organización sintáctica de los sonidos del que parte Remacha<sup>17</sup>. Resulta interesante, desde la perspectiva de Halffter, que cuando Remacha oposita en 1923 al Premio de Roma, teniendo que hacer un ejercicio crítico sobre la obra de un compositor, elige Debussy, señalando como aspecto más débil de éste la divagación formal que presentan sus partituras:

*(...), ha aportado a la música una orientación de pureza de estilo, enriqueciendo la armonía e intentando nuevas formas, (aunque esto sea lo más endeble de su obra). En su*

---

16. HALFFTER, Rodolfo, Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27, en AAVV, *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*, Exposición al cuidado de Emilio Casares, Ministerio de Cultura, Madrid, INAEM, 1986, págs. 39-40.

17. REMACHA, Fernando, *Curso de Armonía*, Cuaderno primero, San Sebastián, Poyglophone, 1964.

*afán de crear nuevos medios de expresión, rompió con las normas anteriores a él y aunque hasta ahora parece se mantiene con fortuna, tal vez en un plazo no lejano vuelvan éstas a tener todo su prestigio ya que va descubriéndose que en todas las obras de estos últimos años la complicación excesiva de elementos, ocultaba una debilidad de construcción. La misma complejidad significa falta de ordenación, que es el principio de la forma*<sup>18</sup>.

Ni Halffter ni Remacha abordaron la cuestión de la forma desde una perspectiva moderna. Ninguno de ellos basó su estilo compositivo en la "forma" del sonido que actúa e interactúa con otros sonidos; los dos fundamentaron su sistema compositivo en la creación de estructuras sintéticas perceptibles, que además, como se deduce a partir del testimonio del navarro, consideraba como rasgo sintomático de valor. En realidad, Remacha siempre tuvo una especial predilección por las formas fijas derivadas de la tradición musical europea del siglo XVIII y XIX. Una de sus obras más extrañas desde este punto de vista es *Tres piezas para piano*, obra escrita antes del Premio de Roma y composición que denota precisamente una clara influencia impresionista. En este sentido la página del *piu mosso*, situada en la tercera pieza, "Con Alegría", constituye uno de los pasajes más extraños de su catálogo.

En varios momentos de su producción Remacha aborda la creación musical desde una posición formalista, en el sentido del arte visto como creación de forma. Es el caso de algunas obras de piano de los años cuarenta como *la Sonatina*, *Sonata a la italiana*, *Preludio y fuga en Re menor* o *Tirana*, composiciones, por cierto, que más de uno parece querer seguir condenando al silencio. Para aclararlo veamos lo que decía el compositor de la primera de las obras citadas, en una carta dirigida a su amigo Ricardo Urgoiti el 21 de noviembre de 1945:

*Querido Don Ricardo: ayer por correo certificado le envié a usted el Tratado de armonía de Schoenberg y la Sonatina (llamémosla así) para Aurorita. Me ha sido imposible realzar esta última con la simplicidad de estilo que el género requiere. En una primera de ese género es una exigencia dura de cumplir, veremos si en una segunda o tercera puedo hacerlo pues tengo el propósito de intentarlo. Entre tanto espero que Aurorita se entretenga y me perdone si no he sabido hacerlo mejor*<sup>19</sup>.

En otros momentos, su planteamiento creativo es claramente manierista como sucede con el *Cuarteto para cuerda*, escrito en 1924, obra a propósito de la cual, señaló el compositor:

*(...)En una ocasión como ejercicio académico, tuve que hacer un cuarteto. Rápidamente me fui a comprar el de Strawinsky para inspirarme. Lo que hice fue exagerar más el estilo de Strawinsky. Malipiero me hizo ver que ese camino no era el bueno. Efectivamente, cuando escuché lo que había compuesto, me pareció una riña de gatos y me apeé del burro de Strawinsky*<sup>20</sup>.

Las palabras de Remacha darían mucho juego para entrar en consideraciones estilísticas y críticas de varias obras de su catálogo. Habría que aclarar además que el estreno de su *Cuarteto para cuerda* tuvo lugar en 1931, después de componer entre otras, obras como *Sinfonía a tres tiempos* (1925), el motete para coro y orquesta *Quam Pulchri Sunt* (1925) o la

---

18. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 5-60/1, *Pensionados en Roma, Oposición*, 1923.

19. Archivo Ricardo Urgoiti, *Correspondencia Fernando Remacha -Ricardo Urgoiti*.

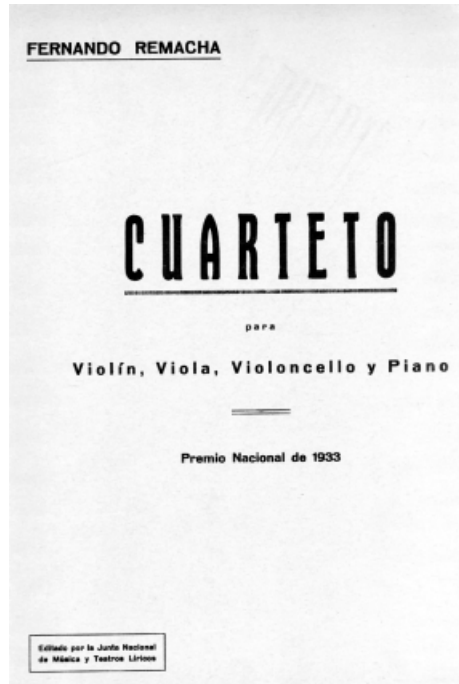
20. *Egin*, 20-XII-1977.

suite *Homenaje a Góngora* (1927). En todo caso, negar la huella de Strawinsky en Remacha es olvidar sus testimonios y estar ciego ante su estilo compositivo. Cuando en 1929, Falla recibió en su casa de Granada a Remacha, viendo la primera página de una partitura del navarro le dijo: *¿a usted le gusta mucho Strawinsky verdad?*<sup>21</sup>

Música purgada del folklore de pande-reta señala Halffter en su deseo de purificar la música española de aquellos años. Los términos de folklore y pandereta adquieren en las palabras de Halffter una connotación tan negativa como aquella formulada por Machado en su "España de charanga y pandereta". Realmente esta "limpieza de sangre" que los músicos del 27 quieren hacer a la música española nacionalista tiene mucho que ver con la idea de una música culta, o al menos de lo que ellos considerasen dignamente culta y en todo caso contrario a una música popular de claro índole comercial que se está gestando con especial interés en aquellos momentos. Los músicos del 27 estilizan el folklore hasta tal punto que en algunos momentos lo convierten en algo absolutamente minoritario. Esta visión de lo popular daría mucho para discutir desde el punto de vista de los valores culturales de un pueblo. Es bien significativo que Buñuel o Dalí reprocharan duramente a Lorca una obra como el *Romancero gitano*. Desde este enfoque, resultan muy interesantes las palabras de su hermano, Francisco García Lorca cuando dice:

*Llega un momento, que sería necesario fijar cronológicamente, en que la inspiración de tipo popular, es la que le interesa predominantemente, casi con exclusión de la música culta, lo que habría que atribuir, al menos en parte, a que su capacidad de ejecución era inferior a la que podía exigir una persona de su cultura musical*<sup>22</sup>.

Falla, verdadera referencia para Halffter y sus compañeros, escribe una obra referencial que es el *Concierto para clave*, composición con raíces folklóricas pero también obra nacida con vocación impopular. Así, la estilización del folklore otorga a las obras de estos músicos un añadido intelectual en tanto en cuanto beben de la tradición musical de su país, pero de una tradición "exquisitamente" seleccionada. La utilización de estas fuentes de forma abstracta o claramente ridiculizada revela en todo caso una postura diferente a la que hiciera Sarasate cuando escribía una jota navarra con cariño casi paternal. Sarasate parece decirnos con su música que una jota es folklore, pero especiada además con un exuberante virtuo-



Partitura y partes del Cuarteto de F. Remacha editadas por la U.M.E. en 1933.

21. Egin, 20-XII-1977

22. GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1980, 2/1990, págs. 425-426.

sismo se convierte en un espectáculo de carácter populista, amparado además por un incipiente proceso de márketing. Si comparamos por ejemplo la *Jota navarra* del insigne violinista con la *Copla de jota* escrita por Remacha en 1951 las diferencias son bien significativas en este sentido. ¿Por qué Remacha cambia la estructura básica de los bajos de jota, qué pretende decirnos con eso? Si la respuesta es la burla o la parodia, queda todavía pendiente que objeto o sentido tiene esa caricatura. El argumento puede encontrarse, entre otros sitios, en las palabras de Halffter: (...) y nosotros creímos, de buena fe, haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del colorismo convencional de nuestra música popular, el cual, considerábamos, es con frecuencia, una degeneración del casticismo<sup>23</sup>. Puede que ese sea el sentido del tratamiento que Remacha hace en su jota, así como en *Cartel de Fiestas* o *Rapsodia de Estella*, pero debo decir que la mayoría de los oyentes no lo percibe e incluso no lo tolera. Sólo un grupo reducido de “verdaderos aficionados” y de músicos guiñan el ojo complacidos con esa propuesta poética.

Música purgada de contaminación literaria dice Rodolfo Halffter, pero lo cierto es que existen en la generación del 27 relaciones estrechas entre músicos y poetas, que en algunos casos nos han dejado un repertorio de canciones extraordinariamente interesantes. Esa intercomunicación entre músico y poeta, al que se puede añadir también entre músico y pintor y posteriormente entre músico y cine, por no hablar del género del ballet, fue posible porque el músico de los años veinte y treinta se identificó culturalmente con su grupo generacional.

Pero estas conexiones afectan igualmente al lenguaje puramente sinfónico. Resulta significativo que mientras otros compositores del Grupo de Madrid componen canciones con textos literarios de autores importantes (ahí está por ejemplo la relación Halffter-Alberti), Remacha durante sus años romanos no escriba ninguna canción. Su suite sinfónica *Homenaje a Góngora* es en realidad una obra de obligada realización debido a la beca que recibía. Lo importante estriba en el hecho de que Remacha no pierde la referencia española en ningún momento de sus años italianos. Cuando coincidiendo con la fecha del tricentenario de la muerte de Góngora, el Grupo Poético del 27 elogia en una serie de homenajes y actos la figura del poeta cordobés, Remacha aprovecha la ocasión para acoplar una obra obligada, por la beca que recibía, con una libre intención. Aunque *Homenaje a Góngora* no es interpretada en ninguno de los actos conmemorativos, se suma en su silencio a la eclosión cultural del momento. La relación entre poesía y música queda plasmada en los versos gongorinos que encabezan cada sección. Por otra parte, lo español y lo europeo se sintetizan en un lenguaje estilizado que, dentro de un nivel abstracto, presenta evidentes referencias a la poética citada. Remacha no acude a un solo poema de Góngora para encabezar las seis partes que constituyen la obra. Por el contrario, utiliza el primer verso de diferentes letrillas o romances del poeta cordobés. Estos géneros poéticos son precisamente aquellos en los que Góngora utiliza con aparente sencillez pero con una fina elaboración artística los recursos de la lírica popular. Esto refleja una vez más que Remacha es un músico que escribe con plena conciencia de la situación cultural por la que atraviesa la España de los años veinte. Algunos procedimientos musicales están en clara relación con la estética de cada poesía gongorina. Así, por ejemplo, la limpieza y el sentido temático del segundo movimiento resulta totalmente evocador con respecto a los versos de “De la Purificación de Nuestra Señora”; o de otro lado, el humor de la letrilla de temática morisca que encabeza el Allegro final, se corresponde con una partitura que desglosa igualmente un fino humor, por otra parte, muy propio de los compositores del Grupo de Madrid en la década de los años veinte.

---

23. HALFFTER, Rodolfo, op. cit., pág. 41



Después de la guerra, Remacha tiene varias obras en las que esta relación música y literatura es del mismo modo especialmente interesante. Destaca en este sentido *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* o el madrigal para coro mixto, *Cuando te miré a los ojos*. Pero tal vez desde el punto de vista de la relación poesía y música su obra cumbre sea la cantata *Jesucristo en la Cruz*. Las palabras del propio Remacha coincidiendo con la interpretación de la obra en el Segundo Festival de América y España en octubre de 1.967, revelan mejor que ningún otro documento las intenciones del compositor:

(...) *Las palabras del texto han sido seleccionadas y ordenadas de manera que la música pueda adoptar la forma de un tema expuesto brevemente, en la primera parte (recitativo del tenor), y cinco variaciones sentimentales, tomando el término de variación no en el sentido tradicional de transformación de la música, sino en el desfile de diversos sentimientos, que dentro de un mismo estado emocional que les imprime cierta unidad, puede adoptar la música. (...) La intención del autor ha sido la de componer un retablo musical de tono dramático, poniendo el texto en relieve*<sup>24</sup>.

De esta manera, el propio término de retablo musical se utiliza en función de representar una secuencia de fragmentos o momentos musicales que narran en serie una historia o suceso. A partir de esas intenciones, Remacha utiliza determinados recursos musicales para plasmar la afectividad del texto. Así, procedimientos descriptivos, como por ejemplo el golpe obstinado de timbal que simula el clavo en la cruz, resultan absolutamente narrativos. Podemos incluso hablar en algunos momentos de una "estética de lo feo", "la piedra tosca y el ladrillo áspero" al que se refiere el propio Remacha-, en función del texto. Es precisamente en este punto donde se introduce el concepto expresionista de la música. Esta expresión subrayada es soportada por una actitud intelectual que no se pierde en ornamentos decorativos, sino que se ciñe a lo esencial con el fin de plasmar el sentimiento del texto. Desde este punto de vista, el propio texto, tomado del Cancionero de Palacio, contiene una carga semántica totalmente negativa y Remacha se acopla a él de la mejor forma.

Las cuestiones que en *Jesucristo en la Cruz* vinculan la música con el texto, fueron ya expuestas en dos trabajos publicados por mí<sup>25</sup>. No obstante, creo interesante mostrar aquí algunos aspectos relevantes relacionados con el tema tratado. De hecho, en ninguna obra de Remacha como en ésta, la retórica adquiere tanta significación. En resumen, se puede decir que los recursos constructivos y procedimientos retóricos testimonian una especial conciencia semántica y simbólica en Remacha. Incluso, el uso de figuras descriptivas (como el insistente golpe sincopado de timbal en el primer número) reflejan la voluntad del compositor de sonorizar conceptos que indican espacio y movimiento físicamente análogos. Por último, los contrastes de relieves y densidades musicales, así como la alternancia coro y orquesta buscan sin duda alguna sonorizar la exposición del mensaje con peso y claridad.

Quizás sea especialmente interesante destacar lo que sucede en el quinto número, momento de máxima dureza semántica. La contralto se ve obligada a cantar un solo de gran dificultad, tanto en lo que se refiere al ritmo como a la amplitud y afinación de la melodía. Nada ayuda al canto, que parece perseguir un línea "fea", mostrando el horror que se desprende

---

24. Segundo Festival de Música de América y España, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 14-28 de octubre de 1967, pág. 83.

25. ANDRÉS VIERGE, Marcos, *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, págs. 235-249 y "La Cantata Jesucristo en la Cruz de Fernando Remacha (1898-1984) como modelo de síntesis entre la tradición y la vanguardia", en *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998, págs. 35-58.

de los versos del Cancionero de Palacio. El propio autor dice que la melodía de este pasaje pretende recordar el tormento de Jesús antes de la muerte. Es precisamente este fragmento uno de los momentos en los que Remacha acude a procedimientos dodecafónicos. Ello resulta muy sugerente desde el punto de vista expresivo, si tenemos en cuenta que Remacha no muestra hasta esta obra interés por esta técnica. En cualquier caso, el propósito de Remacha es utilizar cualquier medio con tal de ilustrar las palabras del texto de la cantata. Sin duda alguna, lo consigue, provocando incluso en ocasiones un efecto de desamparo total. Por lo tanto, él es fiel al principio que mueve su obra y sólo concede un respiro cuando los textos del Cancionero de Palacio lo permiten. La belleza del retrato de la "barbarie humana" no oculta el horror. Así mismo, el lamento y la soledad del hombre son hechas metáforas en el final del número, con ese ¡Ay! desgarrado en el coro (momento culminante), y con el solo de bajo que concluye el movimiento.

He dejado para el final la exhibición de sentimientos primarios rechazada por Halffter. *Nada de autobiografías puestas en solfa*. Lo primero que se presta oportuno decir es que, al menos en lo que se refiere a testimonios orales, escritos en borradores o publicaciones, Remacha está absolutamente al margen de cualquier teoría estética que plantee el problema de la relación temporal entre la emoción humana y el sentimiento estético. Es cierto que una obra referencial para él fue la *Poética musical* de Strawinsky. Una vez, su esposa Rafaela González me contó que estando Remacha ya moribundo pidió que le llevaran a la cama el libro de Strawinsky. Tal hecho parece representar el final de un acto de fe en una ideología y una referencia musical presente durante toda su vida. Pero en el tema que ahora trato, ese testimonio no nos sirve de mucho, entre otras cosas porque las palabras de Strawinsky son parcas en ese sentido. Además, una cosa es lo que se piensa y otra muy distinta lo que se hace. El propio Strawinsky manifestaba a propósito del Allegro del Salmo 150 de su *Sinfonía de los salmos* lo siguiente:

*(...) fue inspirado por una visión del carro de Elias ascendiendo a los cielos: anteriormente jamás había escrito algo tan literal como los tresillos para cuernos y piano que sugieren los caballos y el carro. El himno de alabanza final debe ser considerado como emana de los cielos y la agitación viene por la calma de la alabanza, pero estas declaraciones me hacen sentir avergonzado<sup>26</sup>.*

No hace mucho leía que un aspecto que diferenciaba a Remacha del resto de sus compañeros de grupo era su personalidad religiosa. Tal afirmación se basaba en el extenso catálogo de obras religiosas del compositor tudelano. Así, con muy poco criterio se ponía en sincronía la emoción personal del autor, en este caso, sus sentimientos religiosos, con el sentimiento estético. Al margen de que el catálogo de Remacha no es extenso en ningún género, no seré yo quien cuestione su vida espiritual pero sí el criterio tomado para dicha afirmación, porque hacerlo así es hacer una interpretación tan abierta como decir que todo el mundo que trabaja ama su trabajo. Además, tal criterio descuida otros factores que en determinados momentos son cruciales para comprender el origen y significado de las creaciones artísticas. Pero seamos más explícitos, puesto que estamos tratando el tema de la sincronía entre la emoción personal y el sentimiento estético. Estoy convencido de que existe sintonía y resonancia entre el sentimiento religioso de Tomás Luis de Victoria y su música. Dicho de otro modo, la manera en que trata Victoria los textos religiosos refleja para mí una devoción tan grande por lo que musicaliza que es imposible separar el hombre del artista, uni-

---

26. Citado en KRAMER, Jonathan, *Listen to the music*, Schirmer Books, U.S.A., 1989 (*Invitación a la música*, Vergara, Buenos Aires, 1993, pág. 811).



Carátula del disco editado por PolyGram Ibérica, sello Decca, en 1999.

dos por un mismo sentimiento religioso. De Victoria a Remacha, vínculo elogioso para el navarro. Las principales obras religiosas de Remacha surgen de circunstancias muy concretas: el encargo (*Vísperas de San Fermín* y *Misa en honor a la Virgen del Rosario*), por cierto, en un entorno histórico y social como el de la Navarra de la posguerra, amparado bajo el nacionalcatolicismo; el concurso (*Jesucristo en la Cruz*); y por último, aunque no desde un punto de vista cronológico, el trabajo con Malipiero en los años romanos, que al recuperar música del primer barroco italiano, dio lugar a una obra como *Quam Pulchri Sunt*. Si exceptuamos alguna pieza para coro y alguna rareza circunstancial como el *Veni Sponsa Christi*, ahí se acaba la historia de la música religiosa de Remacha.

Pero me centraré en una obra como *Vísperas de San Fermín*, obra litúrgica y subrayo lo de litúrgica, escrita en 1951 por encargo del Ayuntamiento de Pamplona para celebrar las solemnes vísperas religiosas de las fiestas de San Fermín. Obra ascética en lo que se refiere a la expresividad y técnicamente planteada con procedimientos revivalistas de la polifonía inspirada en el repertorio gregoriano. Composición que saca del olvido, en el plano nacional, a

un Remacha que en su "silenciosa" Tudela, no ha callado sino que ha sabido conjugar su lucha existencial y creativa con un proceso de adaptación ejemplar para cualquiera. A propósito del estreno en Madrid de la obra, Enrique Franco decía lo siguiente:

*(...)En Visperas hay una entrañable ligazón de servicio religioso, sujeto a exigencias y ciertas fórmulas y deseo de modernidad que en los compositores de la edad de Remacha, un día "niños terribles", ha alcanzado ya postura de madurez. Lo que antes fue buscado con inquietud, con los ojos encandilados en todo cuanto fuese nuevo, surge ahora sincero y depurado. En fin de cuentas, obediente a mandatos del corazón. Sólo así pueden explicarse momentos de tanta belleza como "Laudate Domini" o como el "Himno final": canción clara y decidida, nace envuelta en sutilezas armónicas que parecen productos directos de la inspiración. La música de "Visperas" puede servir para el rezo del hombre de hoy por que tiene más de compañía de oración que de oración misma. Hasta la ausencia de variedad expresiva, la falta de un repertorio exagerado de contrastes, hace a "Visperas" mejor música de fondo, más merecedora de un cariño constante y sin aristas. (...)27.*

La apreciación estética de ver la obra más como compañía de oración que como oración misma, es una intuición que comparto con Enrique Franco, tanto en "Visperas" como en otras obras religiosas de Remacha. De los pocos testimonios de Remacha a propósito de *Misa para voces blancas, en honor a la Virgen del Rosario*, compuesta en 1953 por encargo de las madres dominicas de Tudela, no existe ninguno referido a su devoción espiritual; en cambio, destaca la dificultad que tuvo el autor en adaptar su lenguaje a un coro que prácticamente no sabía leer música.

Salgamos ahora del plano religioso, siempre delicado de tratar (y téngase en cuenta que en ningún caso pretendo cuestionar la vida espiritual de Remacha) y profundicemos desde el mismo punto de vista a través de la música abstracta. En un hermoso artículo, Álvaro Zaldívar, recuerda a través de Federico Sopena y de José Camón Aznar dos "significados" distintos de una obra paradigmática de la posguerra española, como es el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo<sup>28</sup>. En el primero de los casos Zaldívar señala la explicación de la obra de arte a partir de la sincronía entre el estilo y la sociología de la posguerra: *El tiempo aquél de 1940 pedía una música alegre, pero de alegría muy distinta a la que tópicamente puede señalarse junto a la música, diríamos racial: se pide un racional gozo con muy pocas dosis de jaleo*. En el segundo caso, partiendo de los análisis fenomenológicos de las obras de arte, en definitiva intemporalizándolas, *los dulces compases del "Concierto" de Rodrigo flotan felices en medio de la más brutal posguerra*. Una vez más, creo interesante recordar que el artista, en este caso, el compositor, normalmente está al margen de reflexiones estéticas profundas, o al menos, de la articulación de las mismas. Las palabras de Rodrigo cuando hablaba de su concierto eran ciertamente parcas en relación al tema del significado:

*(...) Representa, o más bien significa, lo que cada uno de nosotros ponga al escucharlo dentro del cuadro sugerente en el que el autor se colocó y pretende colocar a su auditorio: es decir, una sugerencia de tiempos pasados, los hermosos jardines de Aranjuez, sus fuentes, sus árboles, sus pájaros. (...) Aunque este concierto es un trozo de música pura, sin programa alguno, al situarlo en Aranjuez quise señalarle un tiempo: finales del XVIII y comienzos del XIX, cortes de Carlos IV y Fernando VII, ambiente sutilmente estilizado de majas y toreros, de sonos españoles.*

---

27. Arriba, 10-XII-1952.

28. ZALDÍVAR, Álvaro, "Remacha y la música española entre la República y la posguerra", Actas de las *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*, celebradas en la UPNA, en octubre de 1998, Pamplona, UPNA, Gobierno de Navarra, 2000, págs 24-26.

A partir de ahí, se pueden entender aspectos de estilo como la utilización de determinados ritmos, estructuras de danzas, o el propio hecho de que sea un concierto para guitarra. La ubicación en un tiempo no es en este caso más que el impulso ideológico que mueve la composición del concierto. La razón de esa temporalización se encuentra en aspectos culturales y sociológicos que parten de una generación ubicada en los tiempos anteriores a la guerra española. La visión y utilización de la obra por parte de la dictadura española, como emblema simbólico de los valores patrióticos nada tiene que ver con la poética del creador. En última instancia, que el significado de la obra dependa de lo que cada uno de nosotros ponga al escucharlo, resalta la ambigüedad de la expresión artística, en este caso acentuada por la naturaleza de la semántica musical. Lo que significa el *Concierto de Aranjuez* para un guitarrista que logra interpretarlo en concierto público, es ciertamente distinto a lo que representa para la productora que tenga los derechos de una obra que sigue vendiendo infinidad de discos. El significado de una obra de arte es en este sentido tan ambiguo y polivalente que muchas veces los creadores acuden a este rasgo de su obra como síntoma de valor.

Una nota curiosa desde esta perspectiva sale a la luz a raíz de las declaraciones de Fernando Remacha sobre su obra *Epitafio* para piano, composición con la que participó en un concierto homenaje a Arriaga, organizado por el Aula de Música del Ateneo de Madrid, el 21 de febrero de 1959. En 1983 Remacha incorporó esta composición a otro homenaje, esta vez a Joaquín Turina, en la que participaron igualmente un grupo de compositores españoles. En esta ocasión dijo de su obra:

*Con esta obra no he pretendido otra cosa que contribuir con sencillez y con el lenguaje que mejor entendí Turina, el lenguaje de la música, al homenaje, que como músico le debo a uno de los compositores españoles más perdurables de nuestro siglo. No es otra cosa que los sentimientos de un músico a un gran maestro<sup>29</sup>.*

Las palabras de Remacha reflejan una incoherencia estética, que en cualquier caso, está justificada por la situación que atraviesa el compositor un año antes de morir.

Pero aparte de esta especial circunstancia ¿dónde queda Remacha, desde este punto de vista? Sincronía estilo-sociología, aislamiento idealista de la obra de arte, silencio o grito. ¿Dónde se queda el hombre de los "dorados años treinta" durante la dura posguerra y dónde se queda el artista? Es cierto que hay obras que denotan una clara relevancia del panorama social, como es el caso de *Cartel de Fiestas* (1946); es cierto también que en algunas obras, el aislamiento estético en un arte planteado como creación de forma es propio de esa época; sucede así con *Sonatina* (1945). Es cierto igualmente, que en base a algunos testimonios suyos y al estilo (y este es el criterio a seguir) podemos ver una sincronía entre su emoción personal y el sentimiento estético de algunas de sus obras, como la *Elegía* (1953), el *Llanto* (1955) y casi con toda probabilidad *El día y la muerte*. Es verdad, por último, que el Remacha hombre calla cuando tras la guerra marcha a Madrid a su antigua empresa Filmófono y ya no hay sitio para él. Ello no es más que un ejemplo del desolador silencio impuesto por la dictadura. Dice Luis de Pablo, en ese artículo ya citado, que intuye que *ser artista es probablemente una de las mejores maneras de pasar por el mundo*. En medio de un mundo caóticamente organizado algunos artistas buscan la belleza al igual que aquellos caballeros medievales buscaron el Grial. Otros miran a su alrededor y ponen su punto de vista car-

---

29. BARCE, Ramón, *Libro homenaje en el centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pág. 240.

gado de toda su conciencia y su leyenda personal. Así veo yo a un Remacha hombre que se adapta en el silencio, mientras el artista poco a poco se abre camino para que su música grite, no con la intensidad de un cosaco (que nunca lo fue el maestro navarro) pero sí con el desgarró que contienen sus últimas obras más personales. El *Llanto*, el segundo movimiento del *Concierto para guitarra y orquesta* (tan distinto al de Rodrigo) *la Elegia in memoriam de Jesús García Leoz*, el *Epitafio* para piano, *El día y la muerte*, para dos pianos, y su particular visión de *Jesucristo en la Cruz*, no se recrean en la producción de una belleza ni clásica ni trivial, no están cargadas de mensajes existenciales o denuncias sociales, tampoco ocultan el rostro humano, en definitiva no se aíslan en el ocultamiento de la existencia sino que la muestran con las fuerzas consentidas por el paso de los años al autor navarro.