



RUTH PIQUER SANCLEMENTE
Universidad Complutense de Madrid

Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla

En este artículo analizo los discursos que en el pensamiento musical español del novecentismo, durante las primeras décadas del siglo XX, discutieron la recuperación del repertorio para clave en relación con los conceptos de música nueva, retorno al siglo XVIII y neoclasicismo musical. Trataré en primer lugar la atención al siglo XVIII como referencia estética del novecentismo y las polémicas sobre los retornos musicales que implicó. A continuación abordaré las ideas en torno al clave, situándolas en el ámbito de la programación de conciertos y haciendo especial hincapié en la repercusión de Wanda Landowska y Joaquín Nin. Por último analizaré el lugar de Scarlatti en esos discursos y su proyección como estandarte del neoclasicismo español, especialmente a partir de la obra de Manuel de Falla¹. Para ello entrelazaré escritos de críticos, músicos e intelectuales en las principales publicaciones francesas y españolas.

Palabras clave: novecentismo, neoclasicismo, Joaquín Nin, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, clave, Manuel de Falla, crítica musical.

This article analyses the discourses that discussed the revival of the harpsichord repertory in relation to the concepts of new music, the return to the eighteenth century and musical Neoclassicism in Spanish musical thought as part of the cultural movement known as Noucentisme during the early decades of the twentieth century. Firstly, it examines the attention paid to the eighteenth century as an aesthetic reference of Noucentisme and the polemics about the musical returns it implied. It then deals with the ideas regarding the harpsichord, placing them in the context of concert programming, with special emphasis on the repercussion of Wanda Landowska and Joaquín Nin. Finally, it assesses Scarlatti's place in these discourses and his importance as the standard bearer of Spanish Neoclassicism, especially in the works of Manuel de Falla.¹ To this end, writings by critics, composers and intellectuals from the most important French and Spanish publications will be considered.

Keywords: novecentismo, neoclassicism, Joaquín Nin, Wanda Landowska, Domenico Scarlatti, harpsichord, Manuel de Falla, musical criticism.

El siglo XVIII como ideal estético del novecentismo

Los procesos ideológicos y culturales que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX en España estuvieron comprendidos en un cambio de óptica que la historiografía ha convenido en denominar novecentismo, designación que se refiere tanto al periodo de las tres primeras décadas del

¹ Los estudios de Michael Christoforidis y Elena Torres han tratado en profundidad la presencia de Scarlatti en las obras y el pensamiento de Manuel de Falla. Véase, entre otros, E. Torres Clemente: "La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla", *Manuel de Falla e Italia*, Yvan Nomnick (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2000; M. Christoforidis: "Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction of hispanic neoclassicism", *The past in the present*, (IMS, Intercongressional Symposium), Budapest & Visegrád, Liszt Ferenc Academy of Music, 2000, vol. 1, pp. 531-544.

siglo XX como a las ideas y hechos de renovación cultural que se dieron en el mismo². Según Guillermo Díaz Plaja, con el término novecentismo se podría definir el periodo comprendido entre 1906 y 1923, etapa en la que se da una progresiva transformación de noucentisme en novecentismo, que culmina en un proceso de intelectualidad que, desde los años veinte, se limitará a lo culturalista y lo estético³.

La Guerra del 14 consolidó en España una conciencia europea que no eximió a los intelectuales de la paradoja de considerarse “periferia histórica y cultural de Europa”⁴. Esa contradicción potenció dos líneas de actuación confluyentes: la tendencia a la europeización y el retorno a las fuentes culturales autóctonas.

Como señala José Luis Abellán, el novecentismo situó los conceptos de universalidad y nacionalismo como categorías coadyuvantes a los procesos de democracia liberal y de renovación intelectual, esgrimidas con el fin de superar el regionalismo estético⁵. La postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético, fueron cuestiones acuciantes. En la corriente novecentista se pueden incluir personalidades muy diversas que contribuyen a esa polivalencia estética e ideológica⁶. Madrid y Barcelona se relacionan a través del Centro de Estudios Históricos, dentro de la actividad de la Institución Libre de Enseñanza. Díaz Plaja señala que el “correlato ideológico del novecentismo en Madrid hay que buscarlo dentro de la herencia institucionista”⁷. La influencia de la Institución Libre de Enseñanza y Giner de los Ríos en el pensamiento filosófico y estético del novecentismo y la Generación del 14 es esencial a través fundamentalmente de la Residencia de Estudiantes.

Los manifiestos publicados desde 1915 en la revista *España*, creada por Ortega y Gasset con el objeto de impulsar la renovación intelectual y defender la posición francesa en la guerra, marcaron las intenciones sobre una tendencia aliadófila y europeísta. A pesar de la neutralidad de España en la

² Guillermo Díaz Plaja: *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975, p. 56.

³ D’Ors recaba la paternidad del término, Eugenio d’Ors: *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, vol. III, 1949, p. 463.

⁴ Manuel Tuñón de Lara: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1984, p. 140.

⁵ José Luis Abellán: *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, vol. 5, p. 342.

⁶ Ortega y Gasset, Cansinos Assens, Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Fernando Vela, Adolfo Salazar, Pablo Picasso, Pérez de Ayala, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d’Ors y Manuel de Falla, entre otros.

⁷ G. Díaz-Plaja: *Estructura y sentido del Novecentismo español...*, p. 141. Sobre el ideario institucionista véase Leticia Sánchez de Andrés: *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, SEdeM, 2009. Véase también L. Sánchez de Andrés: “Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.

Primera Guerra Mundial, el ambiente intelectual fue absolutamente anti-germano⁸. La crítica musical⁹ desde los primeros años del XX, señaló una serie de conceptos y términos identificados con la modernidad y el progreso, entre ellos las nociones de arte y música nuevos que imperarían en los años veinte y treinta y bajo cuyo paraguas se sitúan el neoclasicismo y los retornos, entendidos entonces como posibilidad de síntesis entre lo europeo y lo español, lo nacional –como búsqueda de la tradición propia– y lo universal –identificado con lo europeo y los modelos críticos franceses–, lo avanzado y lo tradicional¹⁰. Las disquisiciones sobre los retornos al siglo XVIII fueron fundamentales en este contexto y en ello tuvo especial relevancia lo que denominamos “clavecinismo”, que designa al movimiento ideológico de recuperación del repertorio para clave en los discursos y prácticas musicales.

Pero el novecentismo no se puede entender sin partir del binomio d’Ors-Ortega que focaliza la cuestión en los dos lugares claves: Barcelona y Madrid¹¹, confirmando el planteamiento de Abellán y Díaz Plaja de que el noucentisme catalán encuentra su incidencia en los planteamientos del novecentismo de Ortega y sus seguidores¹². Hay una serie de conexiones ideológicas que no proceden únicamente del contacto con Eugenio d’Ors a través de conferencias, publicaciones, etc., y de su traslado a Madrid en los años veinte.

El término noucentisme apareció por primera vez en el *Glosari de Xenius* (Eugenio d’Ors) en 1906¹³. Para d’Ors la renovación de la sociedad catalana debía llevarse a cabo mediante un proceso unitario de modernización que denominó así, noucentisme. El noucentisme catalán fue heredero de un romanismo meridional creado en Francia, al que me referiré en los siguientes párrafos.

⁸ M. Tuñón de Lara: *Medio siglo...*, p. 146.

⁹ Entiendo este término en el sentido que le otorga Joseph Kerman en sus escritos. Véase, por ejemplo, J. Kerman: “How We Got into Analysis, and How to Get out”, *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, 1980, pp. 311-331. El término no se refiere sólo a la crónica de conciertos o eventos musicales en publicaciones periódicas, sino a todo escrito de carácter reflexivo sobre música, desde los escritos de tinte ensayístico o filosófico, a la historiografía, pasando por el análisis de obras, el comentario de repertorios y la crónica musical en sí. Me parece fundamental esta distinción, precisamente en el periodo tratado, en el que los procesos culturales de renovación musical se reflejaron en la prensa y las publicaciones, mediante la divulgación y la difusión musicológica, la literatura musical y la crónica.

¹⁰ Jorge Urrutia: *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Cuadernos de estudio, Serie Literatura, n° 23, Madrid, Cincel, 1980.

¹¹ Una convivencia cultural manifiesta entre el grupo de Cataluña patrocinado por Eugenio d’Ors y el de la *Revista de Occidente* de Ortega.

¹² José Luis Abellán: “La obra filosófica de Eugeni d’Ors, del catalanismo a la mediterraneidad”, *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V: *La crisis contemporánea, de la Gran Guerra a la Guerra Civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 120.

¹³ Columna *Glosari* de Eugenio d’Ors (1882-1954) en el periódico *La Veu de Catalunya* (1899-1939) en el año 1906, bajo el seudónimo de Xenius.

El término romanismo designa la ideología del movimiento literario y artístico L'École Romaine Française hacia finales del siglo XIX¹⁴. Teóricos y artistas como Aristide Maillol y Déodat de Séverac propugnaron el retorno a los orígenes mediterráneos de la música mediante la creación de escuelas populares regionalistas basadas en el conocimiento del acervo popular. A través de las instituciones culturales, sobre todo después del *Dreyfuss Affair*, se desarrolló una ideología conservadora que ensalzaba los “valores franceses”; así, la monárquica Ligue d'Action Française fundada en 1898 para desestabilizar la República, estableció que la cultura francesa era clásica y se debía “mediterraneizar” la política. El triunfo de los nacionalistas y la credibilidad del movimiento político Action Française, así como el auge de instituciones culturales francesas, impusieron la alianza en torno a la interpretación de su cultura francesa como latina y clásica. El prestigio de escritores nacionalistas como Maurice Barrés o Charles Maurras y sus ideas en lo concerniente al genio nacional adquirieron gran peso. Política y arte tenían que estar unidos en el mismo espíritu. Lo francés suponía no sólo un lenguaje, sino también un modo de pensar y de sentir, valores comunes que convertían a la comunidad en un todo político y estético. Literatura y arte eran el principal modelo y soporte de la política.

Ese clasicismo contenía diferentes connotaciones ideológicas. Se asociaba con una noción de latinidad en contraste con el romanticismo nórdico, ensalzando las virtudes latinas de pureza, proporción y orden. Se trataba de un clasicismo conservador que enfatizaba el equilibrio como sinónimo de disciplina, obediencia y abnegación, un orden regulado moral y estéticamente que era esencial para la supervivencia de la nación. Individualismo equivalía a romanticismo.

Los teatros y salas de conciertos se orientaron hacia estos fines, mediando en la conformación del gusto y controlando los modos de transmisión del arte¹⁵. La ópera cumplió un papel fundamental en este sentido por medio de selecciones de ópera (“divertissements de danse”) con trajes de época, en *matinées* con precios asequibles. La idea era enseñar al público los momentos culminantes de la historia de la música francesa. Las sociedades de conciertos también difundían el mito de una tradición pura, colectiva y unificada que tenía su base en un orden clasicista y jerárquico¹⁶. El repertorio, no obstante, tenía que admitir cierta música alemana que formara parte de la historia cultural europea y que no comprometiera el patriotismo francés. Esto incluía en un principio a compositores como Bach y Haendel.

¹⁴ Ernst Raynaud: “L'École Romaine Française”, *Mercure de France*, mayo 1895, pp. 131-143.

¹⁵ Jane Fulcher: “The concert as political propaganda in France and the control of the performative context”, *The Musical Quarterly*, 82, 1, 1998, pp. 41-67.

¹⁶ Sobre las sociedades musicales véase Michel Duchesneau: *L'avant garde musicale et ses sociétés à Paris. De 1871 à 1939*, París, Mardaga, 1997.

El ideal de latinidad promovido por estas instancias y su retórica nacionalista —que encontraba en la Francia del XVII y XVIII su referente cultural— fueron proyectados en la actividad y el pensamiento de instituciones musicales como la Schola Cantorum y en las publicaciones *Revue Musicale S.I.M* (publicada por la Société Internationale de Musique) y *Mercur de France*. Entre aquellas instituciones dedicadas a recuperar el pasado cultural francés destacan la Société Française de Musicologie, que fundaron Lionel de La Laurencie (1861-1933) y Maurice Emmanuel (1862-1938), discípulos ambos de Bourgault-Ducodray. También la Société des Instruments Anciens, creada en 1895 sobre la base de los conciertos impulsados por Louis Diémer (1843-1919)¹⁷. Seis años después Henri Casadesus (1879-1947) formó un grupo parecido llamado Nouvelle Société des Instruments Anciens, que programaba numerosos conciertos de música antigua, los cuales incluían a compositores españoles de los siglos XVI y XVII e intérpretes como Wanda Landowska¹⁸. Pero en este contexto francés estuvieron presentes intérpretes y compositores españoles ya desde finales del siglo XIX: Carles G. Vidiella¹⁹, Granados²⁰ y Albéniz interpretaban obras de los clavecinistas franceses y de Scarlatti y Bach. La creación de instituciones volcadas en el pasado musical en Francia conformaría un contexto determinante para el clavecinismo en España y para numerosos compositores e intérpretes que continuaron la tradición de estudiar la música del pasado²¹.

La influyente Schola Cantorum fue fundada en 1894 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy, figura fundamental de la música y musicología francesas²². Bordes se interesó por el canto gregoriano y el contrapunto del siglo XVI, mientras que Guilmant estudió las obras para teclado de Bach y la música antigua para teclado en general. D'Indy

¹⁷ Según relata Scott Messing, Diémer organizó conciertos desde 1889 con obras de Marais, Leclair, Haendel, Legrenzi, Rameau, Milandre, Loellit, Couperin y Daquin, interpretados con instrumentos históricos. Scott Messing: *Neoclassicism in Music, from the Genesis of the Concept Through the Schoenberg / Strawinsky Polemic*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988, pp. 19-22.

¹⁸ A muchos de ellos asistió Manuel de Falla: conciertos del 17 de febrero de 1909 y 19 de marzo de 1912. *Ibidem*.

¹⁹ Joan Miquel Hernández i Sagra: "Els concerts històrics de Carles G. Vidiella", *Recerca Musicològica*, vols. 14-15, 2004-2005, pp. 223-233.

²⁰ El propio Granados realizó una transcripción libre de una serie de sonatas de Scarlatti compuestas en España para la familia real y publicadas por Vidal Llimona y Boceta. Enrique Granados: *Domenico Scarlatti, 26 sonatas inéditas*, Madrid, c. 1905. Mencionada en Felipe Pedrell: *Musicalerías*, Valencia, Sempere y Cía., 1906, p. 187.

²¹ Katharine Ellis: *Interpreting the musical past: Early Music in nineteenth century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 81-116. Véase también el capítulo de Andrea Musk: "Regionalism, Latinité and the French Musical Tradition: Déodat de Séverac's Héliogabale", *Nineteenth-century music: selected proceedings of the tenth International Conference*, Jim Sanson, Bennet Zon (eds.), Ashgate Pub. Ltd., 2002, pp. 226-250.

²² Norman Demuth: *Vincent d'Indy, champion of classicism*, Londres, Salisbury Square, 1951, p. 54.

era docto en teatro y ópera del Barroco y el Clasicismo, así como en la música instrumental alemana, ya que fue discípulo de César Franck.

Las instituciones mencionadas expusieron la música francesa como epítome de lo latino, cuyas cualidades eran la claridad, el equilibrio y la luminosidad, rasgos idiosincráticos de una Francia musical que encontraba su exégesis histórica en la música barroca, considerada modelo del clasicismo, especialmente en Couperin y Rameau²³. Ello iba acompañado de la recuperación de Palestrina junto a Monteverdi o Carissimi, entre otros, redimidos por la Schola Cantorum y los Chanteurs de Saint Gervais²⁴. También se propugnaba la recuperación de Bach, Haendel y Mozart desde 1870, especialmente desde *Le Ménestrel*, publicación en la que escribían miembros de la Schola Cantorum.

Uno de los compositores que estudió en la Schola la música de los siglos XVII y XVIII fue Debussy. Jean-Philippe Rameau representaba para él la concisión y la expresión en la composición musical. Editó la ópera de Rameau *Les fêtes de Polymnie*, que fue interpretada gracias a él, y le dedicó una de sus piezas de *Images* (1905), “Hommage à Rameau”, además de interesarse por otros compositores como Gluck o Couperin. Sus escritos en *Le Figaro* sobre Couperin y Rameau son esenciales para las ideas sobre la tradición francesa en el momento²⁵. Sin embargo, reclamando la pureza clásica, Debussy defendía la recuperación del ideal francés en la música a través de la forma, pero en contra del desarrollo sinfónico, en una clara oposición a d’Indy y la Schola Cantorum²⁶. Dentro de la polémica entre scholistas y debussystas, ambos coincidieron no obstante en la celebración del culto a Rameau.

Nueve meses después de empezar la guerra, la antigüedad mediterránea y específicamente latina, empezó a convertirse en el referente de una misión universalista para defender lo mejor y más antiguo de la cultura occidental.

²³ En 1899 Albert Soubies introdujo en su *Historia de la música española* su idea de la unión latina, y a través del *Mercur de France* y la *Nouvelle Revue Française* (André Gide la dirigió en su primera etapa: 1908-1914) que serán modelo para los críticos españoles, se configuró antes de la Primera Guerra Mundial una noción de latinidad basada en Nietzsche, que también situaba a España entre los países latinos, lo que en el ámbito musical ensalzaron los hispanistas franceses, especialmente Henri Collet y Jean Aubry. Albert Soubies: *Histoire de la musique. Espagne*, 3 vols., Paris, Librairie des Bibliophiles, 1899; H. Collet: “L’internationalisme musical”, *Le Courier Musical*, 15-XII-1919. Ambos citados en la tesis doctoral de Samuel Llano: *El hispanismo y la cultura musical de Paris, 1898-1931*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 292 y 270 (véase también de este autor: *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*, Oxford, Oxford University Press, 2012).

²⁴ K. Ellis: *Interpreting the musical past...*, pp. 81-116.

²⁵ Véase en concreto *La Revue Musicale*, fundada por Henry Prunières en 1920, antigua revista de la SMI (Sociedad Musical Independiente), contraria a la Schola Cantorum y a d’Indy. J. Fulcher: *French cultural politics & music, from the Dreyfuss Affair to the First World War*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 138 y 190.

²⁶ Claude Debussy: “Préface”, en Mme J. Bach-Sisley: *Pour la musique française. Douze causeries*, Paris, 1917.

Esta idea fue reforzada desde Italia que había permanecido neutral en 1914 y 1915²⁷. Cocteau publicó entonces “Dante avec nous”²⁸ celebrando la entrada de Italia en la guerra con un dibujo lineal y clásico de un perfil tocado con un gorro frigio.

En plena Gran Guerra, en 1916, el crítico Charles Tenroc (quien sería director del *Courier Musical* y uno de los líderes más importantes en el mundo musical de después de la guerra), con el apoyo de Albert Dalamier (subsecretario de Bellas Artes), constituyó la Ligue pour la défense de la musique française²⁹. Ese mismo año los críticos literarios Paul Dermée y Pierre Reverdy escribían acerca de la muerte del simbolismo como tendencia y la necesidad de un periodo de organización, recopilación y ciencia, una era clasicista al fin y al cabo, que para ellos estaba estrechamente ligada a la posibilidad de crear una estética definida³⁰. Al contrario que en la coetánea República de Weimar, el objetivo de las artes no era el fomento de la innovación social y el progreso, sino la consolidación y protección del consenso y los valores cívicos, para dar externamente una imagen de orden y fuerza; un ejemplo de ello son los programas de Nadia Boulanger³¹.

Kenneth E. Silver considera que el clasicismo entendido como retorno al orden y relacionado con las corrientes de vanguardia empezó a conformarse en 1915³². Michel Faure sitúa en estas fechas las primeras manifestaciones artísticas del neoclasicismo del siglo XX, con *Le Tombeau de Couperin* de Ravel y la *Sinfonía clásica* de Prokofiev, continuando este clasicismo en los años siguientes en las obras de Picasso expuestas por Paul Rosenberg y *Pulcinella* de Stravinsky³³. Por su parte Jane Fulcher sitúa el neoclasicismo musical en el contexto político de la Francia de las primeras décadas del siglo XX. Se centra en el estudio de la propaganda francesa

²⁷ Especialmente los escritos de Gabriele d'Annunzio, como “Ode to the latin resurrection”, *Le Figaro*, 1915.

²⁸ Jean Cocteau: “Dante avec nous”, *Le Mot*, nº 19, 15-VI-1915, citado en Javier Arnaldo: “La hora de las acusaciones”, *¡1914!, La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2008, p. 24.

²⁹ Michel Duchesneau: “La musique française pendant la guerre, 1914-1918. Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante”, *Revue de Musicologie*, 81, 1, 1996, pp. 123-153.

³⁰ Paul Dermée: “Quand le symbolisme fut mort”, *Nord-Sud*, citado en Peter Nicholls: *Modernisms*, Basingstoke, Macmillan, 1995, p. 243. Pierre Reverdy escribe también en la revista literaria *Nord-Sud* y busca una poesía mística equivalente al cubismo en cuanto a la selección de elementos de un todo reestructurados, partiendo de los presupuestos de Apollinaire. Véase François Sabatier: *Miroirs de la musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. xix^e et xx^e siècles*, vol. 2, Paris, Fayard, 1995, p. 446.

³¹ Leonie Rosentiel: *Nadia Boulanger, a life in music*, Nueva York, Norton, 1982.

³² Kenneth E. Silver: *Esprit de corps. Vers le retour a l'ordre, the art of the Parisian Avantgarde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 270.

³³ Michel Faure: “Le néo-classicisme musical en France entre les deux armistices de Rethondes”, *20eme siècle images de la musique française: textes et entretiens*, SACEM & Papiers, ca. 1990, pp. 32-39.

durante la Primera Guerra Mundial y su repercusión en la música través de la estética neoclasicista. Durante la guerra, el espíritu anti-alemán se respiraba en todos los ámbitos³⁴.

Gran parte de los años veinte estuvieron dominados por una hegemonía de los conservadores que promulgaron los mismos valores defendidos antes de la Guerra. Se siguieron organizando conciertos didácticos de carácter historicista, centrados en la música francesa. Sin embargo, a través de algunas publicaciones, Francia vería asomar una corriente latina internacionalista, que en lo musical promulgaron los escritos de Henri Collet³⁵, André Gide o Paul Landormy, estos últimos en la *Nouvelle Revue Française* y *La Revue Musicale*³⁶. Esta última corriente de pensamiento intentó promover una postura de reconciliación entre Francia y Alemania, en el ámbito de una lucha contra la derecha férrea y en pro del pacifismo y el intercambio cultural. El órgano de expresión de la derecha era *Le Figaro*. Y la izquierda proclamaba el espíritu crítico desde *L'humanité*³⁷.

La noción de clasicismo se iba a convertir en bandera de esta posición a través de la revista más importante de izquierdas tras la guerra, la *Nouvelle Revue Française*. Fundada en 1909 por André Gide, Jacques Rivière tomó su dirección en junio de 1919, y precisamente su primer número se dedicaría a matizar las cuestiones del “renacimiento clásico”, que Rivière consideraba basado en las “reivindicaciones artísticas de la inteligencia”, y no en modelos, sino en valores, desde lo simple y esencial a lo universal mediante un espíritu crítico e independiente. Ese clasicismo revolucionario, como Rivière lo llamó, estaba asociado con la revolución por la unidad humana y el ideal de progreso³⁸. Lo clásico se ponía en directa relación con la inteligencia y la autonomía crítica, oponiéndose a la idea del intelecto nacional, argumentando que la inteligencia no era racial ni nacional, sino universal. El periódico apelaba a una aproximación a la cultura alemana, en un momento en que la germanofobia estaba aún latente en los círculos intelectuales. Músicos y teóricos se decantaron por una propuesta u otra. Romain Rolland se situó en un clasicismo de izquierdas; y Pierre Laserre,

³⁴ J. Fulcher: “The composer as intellectual: ideological inscriptions in French Interwar Neoclassicism”, *Journal of Musicology*, vol. 17, n° 2, 1999, pp. 197-231.

³⁵ Que aliaba a Rusia política y culturalmente, y que potenciaba la imagen de España como parte de un concepto de latinidad internacional.

³⁶ Véase R. Piquer: “El neoclasicismo musical francés según *La Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo García-Villaraco, María Palacios Nieto (coords.), Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 95-122h y R. Piquer: “El semanario *España* (1915-1924) y la crítica musical: noventaenismo y renovación”, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*, Pilar Ramos (ed.), Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 81-101.

³⁷ J. Fulcher: “The composer as intellectual...”, p. 211.

³⁸ Jacques Rivière: “Le vrai classicisme”, *Nouvelle Revue Française*, 1-VI-1919.

afín a D'Indy y a la Schola Cantorum, en la derecha³⁹. La crítica musical afín a la *Nouvelle Revue* y la *Revue Musicale* situó las últimas sonatas de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel entre las tendencias más avanzadas, continuando por otra parte la retórica anterior a la Primera Guerra Mundial sobre el nuevo clasicismo, definido como espejo de los clavecinistas franceses. Jean-Aubry proclamaba que nadie como Debussy había rescatado la tradición francesa⁴⁰. René Chalupt y Roland-Manuel situaron la obra de Ravel como ejemplo de clasicismo francés y perfección formal⁴¹.

Como ya se ha señalado, el noucentisme catalán recogería los ideales estéticos de la École Romaine Française⁴² y las corrientes conservadoras en lo referente a la mediterraneización de la política, la latinidad y la reclamación de Cataluña como heredera del romanismo francés⁴³. Pero el legado de ese noucentisme en la intelectualidad española y en el novecentismo fue diverso y longevo, a partir de las propias corrientes de la vanguardia en cuyos grupos confluyeron artistas e intelectuales de diversa procedencia. Una de esas “herencias” noucentistas se debe precisamente a la presencia de Wanda Landowska y Joaquín Nin –muy vinculados con los entornos francés y catalán a principios de siglo– en los discursos y ámbitos de renovación, en las principales publicaciones de vanguardia españolas. Pero la crítica proyectaría una imagen algo diferente a la de aquella herencia francesa.

En primer lugar, me interesa detenerme en las ideas del novecentismo que sustentaron los retornos musicales al siglo XVIII. Tanto Eugenio d'Ors como otros intelectuales plantearon la unión entre el pasado y el arte nuevo, la necesidad de mirar hacia los procedimientos del siglo XVIII sin dejar de creer en la “música nueva”⁴⁴, algo común a Ortega y Gasset. José Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors compartieron una reflexión sobre el pasado en la que se rechazaba un uso normativo de la tradición y se proponían vías de encuentro entre el arte nuevo y el pasado musical y artístico propio, bajo la dicotomía nacionalismo vs. universalidad, equiparados respectivamente a tradición española y europeísmo. En 1914 Ortega y Gasset publicó *Estética a manera de prólogo*, donde a través de las teorías de Wilhelm Worringer

³⁹ Pierre Lasserre: *Philosophie du goût musical*, París, Calmann-Lévy, 1931 (1ª ed. 1922).

⁴⁰ Georges Jean-Aubry: “Claude Debussy”, *The Musical Quarterly*, 4-IV-1918, pp. 542-554.

⁴¹ René Chalupt: “Ravel”, *Les écrits nouveaux*, diciembre 1918, pp. 312-319; y Roland-Manuel: “Maurice Ravel”, *La Revue Musicale*, 1-IV-1925, p. 18.

⁴² Juan José Lahuerta: “Decir Anti es decir Pro”, *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Eugenio Carmona, Juan José Lahuerta (eds.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 23-40.

⁴³ Véase R. Piquer: *El concepto estético de Clasicismo Moderno en la música española (1915-1939)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009, capítulo 2, pp. 89-108.

⁴⁴ Joaquín Nin: *Pro arte, e Ideas y comentarios*, ed. especial, Barcelona, Dirosa, 1974, pp. 55-58. (1ª ed. *Pro-arte, e Ideas y comentarios*, París, 1912).

planteaba la afirmación nietzscheana del presente frente a la reconstrucción imitativa del pasado⁴⁵. En *Meditaciones del Quijote*, también de 1914, Ortega convertía la cultura mediterránea, cuyo epítome estaba en Francia, en modelo de síntesis de los caracteres italiano, español y del norte como símbolos de lo sensual, lo corpóreo y lo espiritual⁴⁶. No obstante, en *Meditaciones*, el folclore y la tradición histórica propia eran los medios de regeneración nacional⁴⁷, como estados históricos superiores, pre-clásicos, primigenios, y por ello universales. Esta idea de la búsqueda en las propias esencias con categoría universal se proyectaría en la crítica musical de los años veinte y otorgaría su relevancia al neoclasicismo, perfecto símbolo del “nacionalismo de las esencias” preconizado por Adolfo Salazar⁴⁸. En ello tendrá especial relevancia la mirada al siglo XVIII, al clave y a Scarlatti. Por su parte, Eugenio d’Ors se centró en observar la cualidad cultural de lo clásico, de acuerdo a su teoría de los “iones” constantes en determinadas épocas y siguiendo teorías francesas. Lo clásico estaría presente en determinadas expresiones antirrománticas del Barroco⁴⁹, entre las cuales estaba la música para clave, como muestran sus escritos sobre Wanda Landowska, sobre los que volveré más adelante.

El noucentisme catalán se situó en una posición catalanista y burguesa que consideraba a Cataluña como nación universal directamente emparentada con Francia; el peso de los referentes musicales franceses fue mucho mayor que en el pensamiento novecentista canalizado a partir de intelectuales y artistas de Madrid y Bilbao, que se volcó en la balanza oscilante de la dualidad nacional-universal. Es en ese escenario, especialmente en la prensa musical madrileña, donde predominó la proyección de Scarlatti como estandarte de un siglo XVIII propiamente español, en Falla y sus “discípulos”, implicando en esos discursos la propia recepción de la actividad de Wanda Landowska y Joaquín Nin.

El retorno al siglo XVIII fue objeto principal de esa reflexión sobre la necesidad del pasado y su papel en el arte nuevo, debido en parte a la influencia francesa en la crítica española y la necesidad de emular los *retours* musicales franceses en la búsqueda de la música nueva⁵⁰. Ese retorno al XVIII no estuvo exento de un debate que trasladó de lleno a la crítica musical la

⁴⁵ Wilhelm Worringer proclamaba que reconstruir el espíritu y el alma de las épocas pasadas no podía nunca realizarse porque nuestro conocimiento histórico depende siempre de nuestro “yo” actual. En la creación mediaba el lenguaje; aspecto que le acerca, por otra parte, al pensamiento de Nietzsche. Véase Nelson R. Orringer: “Ortega, filósofo de la Edad de Plata”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 1, 2000, pp. 95-112.

⁴⁶ La forma depende directamente de ese ideal mediterráneo. J. Ortega y Gasset: “Cultura Mediterránea”, *Revista de Occidente*, 1ª ed., Residencia de Estudiantes, 1914, pp. 46-56.

⁴⁷ J. Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

⁴⁸ Véase E. Torres: “El ‘Nacionalismo de las esencias’ ¿una categoría estética o ética?”, *Discursos y prácticas musicales...*, pp. 27-51.

⁴⁹ E. d’Ors: *Lo barroco*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002, pp. 21-29 (1ª ed. Madrid, Aguilar, 1944).

⁵⁰ Charles Koechlin: “Retour a Bach”, *La Revue Musicale*, 1-XI-1926.

idiosincrasia novecentista sobre el arte del pasado y la preocupación por establecer un estilo para el arte del siglo XX. O, dicho de otra forma, la polémica sobre los retornos presente en las publicaciones partió principalmente de la contraposición entre el siglo XVIII y el siglo XX, y se basó en el problema del estilo. Los intelectuales y críticos discutieron insistentemente la posibilidad de retornar a siglo XVIII, ya que este tenía un modo clásico bien asentado, mientras que el siglo XX jamás tendría un carácter definido, dada su experimentación vanguardista y dada precisamente su necesidad de mirar al pasado. La crítica francesa de las dos primeras décadas del XX tuvo gran importancia en la relevancia de estas ideas, ya que críticos y músicos difundidos en España, como Boris de Schloezer, entendieron la vuelta al siglo XVIII como una búsqueda del estilo⁵¹. Sin embargo el novecentismo acudió a otros referentes culturales. En este sentido, las ideas de Oswald Spengler, que había publicado su obra *La decadencia de Occidente* en Viena en 1919⁵², fueron punto de partida para Eugenio D'Ors y Ortega y Gasset. Asimismo, el ensayo de Paul Bekker *Die Neue Musik*, publicado en 1919, trataba el problema de la dicotomía entre el siglo XVIII y el XX: se podían imitar las reglas de composición de aquel siglo pero no copiar su espíritu clásico. Este y otros textos de Bekker fueron bien conocidos entre intelectuales y músicos españoles a partir de su publicación en Francia⁵³. Estos aspectos conectan a Ortega y Gasset y D'Ors en el entramado novecentista, pero también a otros intelectuales y músicos entre los que se encuentra Manuel de Falla, ya que el compositor gaditano preconizó el rechazo a la copia y el uso de las “esencias” musicales del pasado transformadas en la música nueva⁵⁴.

Las primeras corrientes de vanguardia que operaron desde 1910 en España, especialmente futurismo y ultraísmo, fueron decantando el uso de término retorno⁵⁵ como síntoma de la noción de arte nuevo, de la renovación en artes plásticas, literatura y música. Todo ello a través de una conciencia novecentista generalizada cuya expresión fue resultado de un conjunto de publicaciones fundamentales para esta renovación entre 1910

⁵¹ “Desde Beethoven, desde la época de los románticos, nuestra música ha perdido el sentido del estilo: ni el siglo XIX ni el XX han sido capaces de crear un estilo, ni en música ni en arquitectura”, Boris de Schloezer: “Apollon Musagète”, *Ritmo*, vol. 2, n° 12, 30-IV-1930, pp. 1-3.

⁵² La obra inspiró el título de la publicación periódica *Revista de Occidente*.

⁵³ Paul Bekker: “La transformation nouvelle”, *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (traducción de Musikgeschichte: Als Geschichte Der Musikalischen Formwandlungen por Madeleine Cohn), Paris, Payot, 1929, p. 214.

⁵⁴ M. de Falla: “La música francesa contemporánea, prólogo al libro de Jean-Aubry”, *Revista Musical Hispano-Americana*, julio 1916, en M. de Falla: *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa, 2003, pp. 43-50. Véase también el apartado “Arte nuevo y arte del pasado. Falla y Ortega” en R. Piquer: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla-Berlín, Editorial Doble J, 2010, pp. 117-119.

⁵⁵ Véanse, entre otros artículos, Mauricio Bacarisse: “Afirmaciones futuristas”, *España*, n° 271, 1920, p. 24 y Gerardo Diego: “Intencionario”, *Grecia*, año 3, n° 46, 15-VII-1920.

y 1930⁵⁶. En general, la visión del pasado como modernidad, el rechazo de las fórmulas y las modas y la necesidad de expresión nacional propia fueron la tónica de los escritos españoles, que aludían al siglo XVIII como modelo de un estilo clásico que no podía ser copiado en el siglo XX⁵⁷. Al igual que en la crítica francesa, la obra neoclásica de Stravinsky monopolizó las discusiones sobre la alusión moderna al siglo XVIII, situada como culminación de un retorno propiamente francés al XVIII, que había comenzado en Debussy y Ravel, pero que en su dimensión de latinidad y de acuerdo a ideas francesas, incluía al Grupo de los Cinco rusos por su aspiración a la claridad latina y al “*souci* clásico”⁵⁸. La idea de dieciochismo, asimilada a los variados retornos al amplio siglo XVIII, fue un concepto común en la crítica: “ese dieciochismo o aquel francesismo al que acabo de aludir son, en efecto, en estos días una especie de lenguaje universal donde caben ideas y temperamentos diferentes”⁵⁹.

La influencia de las ideas de Boris de Schloezer en *La Revue Musicale*, pero también de los criterios de José Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors, se observan en un artículo del influyente crítico Adolfo Salazar, que acaparó el debate sobre el retorno musical al XVIII, por su conocimiento de las ideas francesas, por su influencia en publicaciones de vanguardia y su relevancia cultural. Se trata de un texto sobre *Pulcinella* de Stravinsky y *El retablo de maese Pedro* de Falla, publicado en *Revista de Occidente* en 1924⁶⁰. En este artículo Salazar incidía en la imposibilidad de un parentesco espiritual o estético con el siglo XVIII, pues en el XX no existía esa capacidad de estilo como adecuación de la estética al momento histórico. Utiliza además en sus comentarios a *Pulcinella* la idea del espejo, referencia común a muchos textos sobre la utilización de la música del XVIII⁶¹, como metáfora de una evocación dislocada del siglo XVIII, muy en la línea del cubismo y del teatro de vanguardia:

El *Pulcinella* tiene gracia italiana dieciochesca, y sus nuevos atavíos le infunden enérgica vida. Y por ese arte de dramaturgia que posee el verdadero arte nos encontramos llevados a su momento histórico sin esfuerzo erudito, sin complicaciones de ninguna suerte [...]. De Stravinsky hay en *Pulcinella* lo que en modo vulgar se llama la salsa ¡pero cuán suculenta y bien aderezada! Las melodías son de

⁵⁶ España, Grecia, La Pluma, Arte Musical, Revista Musical de Bilbao (después Revista Musical Hispano-Americana), Revista Musical Catalana, Fruicions, Lira Española, Arte Musical, La Pluma, El Imparcial, Alfar, Ultra, El Sol, La Voz... , entre otras.

⁵⁷ Véanse Miguel de Unamuno: “Tipo y estilo”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 23-XI-1924 y Ramiro de Maeztu: “Estilo y belleza”, *El Sol*, 27-III-1923.

⁵⁸ A. Salazar: “Rusia y la revolución musical”, *España*, n° 251, 1920, p. 16.

⁵⁹ Juan del Brezo: “Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 9-IV-1929.

⁶⁰ A. Salazar: “*Polichinela* y *Maese Pedro*”, *Revista de Occidente*, n° 11, mayo 1924, pp. 229-237.

⁶¹ La idea del espejo, el reflejo, era también una cuestión estética que había mostrado la crítica francesa haciendo alusión al otro, a la proyección nacionalista sobre el pasado, la tradición, y su reflejo actual, además de la proyección colonial y orientalista sobre otras culturas. Por otra parte esta idea es un trasunto de la del espejo del arte como proyección de la Naturaleza desarrollada por Goethe.

Pergolesi, pero la selección de éstas, su agrupación, el tratamiento armónico e instrumental son del autor de *Petrouchska*. Como todos los demás artistas del tipo clásico, Pergolesi y Stravinsky reflejan en ese *espejo* curvo que es la conciencia de los artistas, una misma música según idénticas leyes físicas. Solamente la distorsión de los espejos cambia a través de las épocas. El resultado es un poco más o menos contorsionado. La Historia del Arte es la de una serie de deformaciones convencionales, cada serie de las cuales se dice estar bajo un estilo⁶².

El mismo Manuel de Falla señalaba también en estas fechas que el siglo XVIII era un modelo adecuado estética y estilísticamente, por sí mismo, adecuado a su momento y sólo evocable artificialmente en el siglo XX⁶³. No es casual tampoco que Adolfo Salazar abordara el tema del estilo en su famosa crítica sobre el *Concerto* de Falla, centrada esta vez en la recuperación de Scarlatti. En esta ocasión, sin embargo, al tratarse de Manuel de Falla y de Scarlatti, referentes de la exégesis histórica de la música española, Salazar reforzaba un criterio que sería común a la crítica musical española. *Concerto*, en su alusión a Scarlatti, era la plasmación perfecta de aquella pretendida síntesis entre nacionalismo y universalidad. Las cualidades de lo universal eran más claras en épocas clásicas y así lo demostraba la obra de Falla por el uso depurado de la tradición scarlattiana. Pero sobre todo demostraba la validez de la nueva escuela española refrendada por un paradigma histórico propio:

Conforme Falla depuraba los elementos de su estilo, su idioma iba concentrándose en expresión, sintetizando sus rasgos generales y desprendiéndose de las cualidades accesorias del color para ganar en generalidad y en capacidad de universalización [...]. Si se analizan estas cualidades elementales y su reunión formal se observará que sólo presentan ese juego recíproco de totalidad de alcances dentro del mayor sintetismo, en las épocas del más puro clasicismo. Quizá los modelos más perfectos que puedan encontrarse sean Domenico Scarlatti y Mozart. Mas en Scarlatti hay como una virginidad de la forma que va unida a un acento español inconfundible⁶⁴.

En su ensayo *La música en el siglo XX*, ya entrados los años treinta, Adolfo Salazar resumía bien la cuestión que había atravesado las tres primeras décadas del siglo XX. Destacaba la indefinición estilística y estética de su siglo; afirmaba que existía un deseo de conciliación estética con el siglo XVIII, pero al mismo tiempo una conciencia de búsqueda y continua renovación formal que parecía coartar la capacidad de asentar un estilo en la música nueva:

⁶² A. Salazar: "Polichinela...".

⁶³ M. de Falla: "Encuestas. Nacionalismo y Universalismo" (1925), *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa, 2003, p. 116.

⁶⁴ A. Salazar: "El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad", *El Sol*, 8-XI-1927.

El siglo XX tiene más probabilidades de ser un “siglo corto”, como el XVIII, mejor que un “siglo largo”, como el XIX. Conviene recordar que lo propio de los siglos largos es que a su final se acuerdan bastante bien de sus comienzos y que si al comenzar el siglo siguiente una “élite” se ha separado de los tipos característicos del siglo anterior, ellos siguen viviendo con pasable robustez en la conciencia plural; mientras que a la inversa los siglos cortos se olvidan de sus artistas iniciales cuando surgen otros que caracterizan mejor la nueva época. [...] A lo menos según lo que el siglo XVIII significa hoy para nosotros, es decir de la conciencia histórica que vive en nosotros bajo la especie del siglo XVIII. [...] Un movimiento invasor, imposible de presumir hoy, penetrará con gran viveza en el nuevo tipo de vida social, y su influjo se extenderá, con su sentido, a todas las zonas de la sociedad, hasta que unos músicos geniales de tanta personalidad como eficacia técnica sean capaces de darle una forma que, al encontrarse congruente con el sentido expresivo, se reputará como perfecta, y por tanto de una ejemplaridad clásica. Pero por poco tiempo, pues que los periodos de perfección clásica, estáticos y verticales, son pronto rebasados por la dinamicidad de la vida [...]. El arte, pictórico o musical, no llega a plasmarse en formas definidas, es decir, capaces de ser consideradas como clásicas, representativas de un criterio concluso, si el modo de vivir no se ha asentado a su vez en un estilo⁶⁵.

Me gustaría terminar este apartado refiriéndome a la actividad de las asociaciones musicales que desde el inicio de siglo fomentaron la programación de repertorios del siglo XVIII como síntoma de modernidad y de apertura a las estéticas europeas, así como algunas interpretaciones historicistas; y por ende formaron parte de esa conciencia crítica sobre los retornos musicales, especialmente a partir de su repercusión en las crónicas de prensa. La sección de música del Ateneo de Madrid, presidida por Cecilio de Roda y después, desde 1913, por Miguel Salvador, fue clave para la celebración de conciertos y conferencias sobre música del siglo XVIII (a cargo de Rafael Mitjana, Joaquín Nin y el propio Roda, entre otros). También la Asociación de Cultura Musical⁶⁶, L'Associació Música da Camera de Barcelona —en contacto con Casadesus y la Societé des Instruments Anciennes Française⁶⁷— la Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por Arturo Saco del Valle⁶⁸, la Sociedad de Conciertos Daniel, la Orquesta Bética fundada por Falla, y por supuesto la Sociedad Nacional de Música de Madrid,

⁶⁵ A. Salazar: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, Madrid, Ediciones de El Árbol, 1936, pp. 182-184.

⁶⁶ A. Salazar: “La ópera de cámara y sus diferentes aspectos. Un festival Mozart en la A.C.M”, *El Sol*, 2-XI-1923. Presentación de obras de cámara de óperas de Mozart y Gluck, Pergolesi y Rimsky Korsakov. Salazar valora los timbres puros, combinaciones claras, instrumentos a solo.

⁶⁷ L'Associació Música da Camera invita a la Sociedad de Instrumentos Antiguos de París de Henri Casadesus: obras de Mouret, Bruni, Ayrton, Asiolé y Monteclair. Véase A. Salazar: “La semi-cultura y las sociedades musicales. Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19-VIII-1925.

⁶⁸ Salazar la describe como orquesta de sinfonía de la segunda mitad del XVIII, capaz de tocar todo tipo de repertorio, contemporáneo y clásico. A. Salazar: “Presentación de la orquesta clásica en la A. de C.M.”, *El Sol*, 12-X-1929.

que se distinguió precisamente por ser la primera asociación madrileña que presentó el repertorio moderno con el de compositores canónicos.⁶⁹ Sus objetivos eran descritos por Salazar en la *Revista Musical Hispano-Americana*: “Parodiando a Darío, será la Filarmónica el ‘muy siglo XIX’ (ya que no XVIII) y la Nacional será el ‘muy antiguo y muy moderno’, y junto al audaz cosmopolita pongamos el sincero acento regional”⁷⁰. El primer programa, que tuvo lugar el 8 de febrero de 1915, incluía el *Concierto* en Do mayor para tres pianos y orquesta de Bach, con Falla, Miguel Salvador y Joaquín Turina como solistas, y Bartolomé Pérez Casas como director. En general los programas de la Sociedad unían a Bach, Vivaldi, Haendel, Gluck o Mozart con Roussel, Koechlin o Bartók, entre muchos otros. Predominaba la producción francesa⁷¹, pero también había lugar para Victoria, Morales, Soler o Fuenllana⁷².

Un repaso a algunos programas y a sus comentarios en las publicaciones periódicas muestra que el repertorio del siglo XVIII se mezclaba en general aún con el romántico, que seguía predominando en casi todas las formaciones en la primera década del siglo XX, pero algunas asociaciones preconizaron las ideas de la SMI (Société Musicale Independante) parisina y de la *Revue Musicale*⁷³ y mezclaron dicho repertorio con el contemporáneo. Este es el caso de la Orquesta Pau Casals (1920-1936), heredera de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (1910-1925), fundada por Lamote de Grignon, que destacó por la recuperación de autores barrocos y clásicos –Bach, Haydn, Mozart, clavecinistas franceses– y autores contemporáneos, y estrenó en España conciertos, suites y fugas de Bach, obras de Bartók y Casella, Ravel, Respighi, sinfonías y conciertos de Mozart, y obras de miembros del Grupo de los Ocho.

Una de las instituciones más importantes fue L’Associació Música da Camera de Barcelona, fundada en 1913 y que llevó su actividad hasta 1936 difundiendo un repertorio de cámara y sinfónico⁷⁴. Participaba además de esa idea de unir compositores del siglo XVIII y anteriores con repertorio contemporáneo⁷⁵. En 1920 la asociación ofreció varios conciertos con Wanda Landowska, organizados por el Orfeó Català. En ellos interpretó

⁶⁹ Véase Emilio Casares: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 313-322.

⁷⁰ A. Salazar: “Información musical de Madrid. Sociedad Nacional”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-VI-1916, p. 14.

⁷¹ *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-V-1917.

⁷² A. Salazar: “El instituto de investigación científico musical de Bückeberg”, *El Sol*, 20-VIII-1920.

⁷³ M. Duchesneau: “La musique française pendant la guerre, 1914-1918...”.

⁷⁴ Xosé Aviñoa: “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 277 ss. El 19 de noviembre de 1920 la Associació Música da Camera interpretó, junto con la Orquesta Pau Casals, la *Suite en Re* de Bach y *Ma mère l’oye* de Ravel. Citado en: “Conciertos”, *Revista Musical Catalana*, nº 204, diciembre 1920, p. 211.

⁷⁵ Primer concierto el 22 de abril de 1919, citado en *Revista Musical Catalana*, nº 184-185, abril-mayo 1919, p. 113.

Bach, Scarlatti y otros clavecinistas del XVIII, especialmente franceses: Kuhnau, Rameau, Couperin, Pasquin, Drandieu, Daquin⁷⁶, respondiendo a un concepto muy noucentista.

Visitaron también Cataluña en los años veinte Lucie Caffet o la conocida pianista Blanche Selva, que colaboraba con la Asociación Obrera de Conciertos y fue la impulsora de Asociación de Música Antigua de Barcelona⁷⁷.

Una fecha interesante para la recepción de Bach en España fue la de la creación, en 1924, de la Associació Bach per la Música Antiga i contemporània, cuyo nombre es indicativo de esa simbiosis entre lo antiguo y lo moderno. Fue fundada por Joan María Thomàs, y su comité de honor estaba formado por Béla Bartók, Manuel de Falla, Arthur Honneger, Maurice Ravel e Igor Stravinsky. Su actividad fue importante y tuvo su reflejo en los textos y críticas.

También la Orquesta Bética de Cámara, creada en 1924 por Falla, se manifestó especializada en la música de Scarlatti, Bach, Haydn y Mozart⁷⁸. La Orquesta Bética reflejaba también el interés por Scarlatti: Falla pensó para su concierto inaugural en la *Suite* de Vincenzo Tomassini sobre *Le donne di buon umore*⁷⁹, y finalmente se interpretaron las *Tres sonatas* de Scarlatti arregladas por Roland-Manuel: *Allegro, Adagio, Allegrissimo*⁸⁰. En conciertos posteriores, la Bética incluyó muchas veces repertorio scarlattiano. Son muchas las críticas que hablan de un retorno al XVIII ante la presentación de la orquesta⁸¹, pero Juan José Mantecón se refería en *La Voz* específicamente a la problemática del retorno y a su fusión con música contemporánea:

Hoy que el sentido crítico e histórico se ha agudizado sobremanera, vemos lo absurdo de querer someter a nuestro módulo actual pretéritas culturas, con intenciones y objetos dispares. También vemos con mayor claridad la posición, específicamente la de la música del siglo XVIII, porque nuestra sensibilidad presente se apareja de muy buen grado con aquella. [...] No sólo volveremos a escuchar la música del XVIII en “recto modo”, y que solicitan hoy nuestras preferencias, pero

⁷⁶ Conciertos de la Associació de Musica de Camera organizados por el Orfeo Catalá entre el 4 y el 6 de mayo de 1920. Citados en *Revista Musical Catalana*, nºs 193-197, julio-agosto 1916, p. 54 y p. 253: *Egyptienne*, y *Concert en la de Rameau*, *Concierto nº 6* de Corelli. En otros conciertos: *Sonata* de Mozart, *Chacona* y *Preludio y Fuga* de Bach, obras de Couperin para teclado.

⁷⁷ Selva estudió en la Schola Cantorum, dentro del entorno de Vincent d'Indy y Florent Schmitt.

⁷⁸ Programa de presentación de la Orquesta Bética de Cámara. M. de Falla: “Orquesta Bética de cámara”, *El Correo de Andalucía*, 6-VI-1924.

⁷⁹ Falla escribe a Segismundo Romero diciéndole que pedirá a la casa Chester la composición orquestal de *Pulcinella* y la *Suite* de Scarlatti (carta enviada desde Granada, 14-X-1923). Pascual Recuero: *Correspondencia Falla-Segismundo Romero*, transcripción y estudio, Granada, Ayuntamiento de Granada, Patronato Casa Museo Manuel de Falla, 1976.

⁸⁰ Programas de mano en el Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF), FN-1924-021 y 030 y FN 1925-022 y A. Salazar: “La Orquesta Bética de cámara, un gran éxito y una viva esperanza”, *El Sol*, junio 1924.

⁸¹ Bemoles (E. Llorens): “La Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, 13-VI-1924; C. F. Fritz: “En honor de los congresistas de oleicultura. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, 8-XII-1924.

también la de los músicos actuales, que por día aumentan el número de obras para pequeña orquesta. [...] De la labor de depuración que Falla, en compañía de Halffter, llevan a cabo para restituírnos en su prístino sentido la música de Scarlatti, Gossee, Haydn..., hemos de ocuparnos en breve con la extensión que merece⁸².

Salazar hacía alusión a esto mismo respecto a uno de los conciertos de otra asociación madrileña dedicada a repertorio antiguo y moderno, la Asociación de Cultura Musical⁸³, que incluyó también en sus programas repertorio de clavecinistas franceses, Scarlatti, Bach, Rameau y Mozart... unido a compositores “modernos” como Debussy, Pizetti, Casella y Falla:

La vieja música bien tocada, es un aliciente supremo para las sensibilidades cultivadas ya, así como la música más nueva [...]. Admirable, maravilloso jardín el de la vieja, la muy añeja música. Pero, qué difícil percibir su aroma. Perfumes tan sutiles y volátiles como los de la música moderna no están al alcance de las pituitarias al por mayor, ni de los partidarios del consumo musical⁸⁴.

Otra asociación que sigue esta idea en Cataluña es la Associació Intima de Concerts, cuyos conciertos en la sala Mozart proponían sonatas de Soler junto a sonatas de Milhaud y Poulenc⁸⁵.

Los conciertos en la Residencia de Estudiantes en los años treinta contribuyeron también a esa idea. Muchos de estos conciertos se hicieron en colaboración con Unión Radio⁸⁶. En ellos se fomentaba la música de cámara, mezclando repertorio histórico y contemporáneo: Cabezón, Soler, Albéniz, Mateo Ferrer, Salinas, Milán, Pedrell, Granados, Falla, Turina, Esplá, Halffter, Gerhard, Mompou, Bacarisse, Pittaluga, Remacha y Bautista:

Se presentarán composiciones de antiguos músicos españoles y extranjeros, para establecer la conexión y parangón con los autores actuales. Esas composiciones antiguas, cuya audición es tan poco frecuente, tienen un valor extraordinario por sí mismas y como eslabones que enlazan inquebrantablemente la tradición con el momento presente. Por otra parte, los conciertos nos darán a conocer producciones contemporáneas características, tanto españolas como extranjeras, y de su variedad en géneros y estilos se desprenderá claramente la unidad fundamental del arte actual⁸⁷.

⁸² Juan del Brezo: “La Orquesta Bética”, *La Voz*, 10-VII-1924.

⁸³ “Asociación de cultura musical”, *Ritmo*, 15-IV-1936, p. 8.

⁸⁴ A. Salazar: “La vida musical. Un concierto de ‘conciertos’ en la A. de Cultura musical. La evolución del tipo concierto. Otras sesiones”, *El Sol*, 8-II-1924.

⁸⁵ *Revista Catalana de Música*, véanse los números de enero y febrero de 1927.

⁸⁶ En colaboración con Unión Radio se celebraron diez conciertos en la Residencia: 26 de febrero, 3, 5, 20, 27 y 28 de marzo, 13 y 30 de abril y 13 y 18 mayo de 1936.

⁸⁷ “Conciertos. Madrid. Música moderna en la Residencia de Estudiantes”, *Ritmo*, 1-III-1936, p. 11.

El pensamiento en torno al clave. Los escritos de Wanda Landowska y Joaquín Nin y su repercusión.

En esta sección trataré los discursos sobre el clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX. Me centraré especialmente en dos figuras referenciales para estas ideas y para las polémicas sobre el neoclasicismo y los retornos: Wanda Landowska y Joaquín Nin. Su actividad y la repercusión de la misma se situarán en el contexto de los repertorios de concierto y las sociedades musicales francesas y españolas, las principales discusiones de carácter estético que se encuentran en la crítica, y el debate intelectual sobre el retorno al siglo XVIII. Como he señalado anteriormente, a pesar del vínculo de ambos con la Schola Cantorum en los primeros años del XX, la crítica española utilizó sus ideas y actividad para conformar un neoclasicismo a la hispana, especialmente a través de sus interpretaciones de Scarlatti.

Los conciertos de Joaquín Nin en París se centraron en la recuperación e interpretación de la música de tecla: clavecinismo francés, Bach, algo de Haydn y Antonio de Cabezón, pero también obras del Padre Soler y Domenico Scarlatti. Desde 1899 también interpretaba obras de Scarlatti en Barcelona, unidas entonces al repertorio romántico predominante: Grieg, Schumann, Beethoven, Weber o Liszt. En 1908 dio allí un concierto conferencia sobre los clavecinistas franceses del siglo XVII y XVIII y Scarlatti. En dicho concierto se conocieron precisamente Falla y Georges Jean-Aubry. Y ese mismo año Falla interpretó el *Rappel des oiseaux* de Rameau en una visita a España⁸⁸. Todo ello deja patente, por otra parte, la importancia que tuvo Nin en el interés de Falla por el clave; aunque el gaditano estuvo implicado en la fundación de la Société Indépendante de Musique en 1909, que programaba asimismo obras del XVII y XVIII junto a otras contemporáneas. Rameau, Couperin o Bach con los nuevos músicos de Francia: Ravel y Debussy. Con ello se ofrecía la línea de comparación y de identificación del repertorio histórico con el contemporáneo.

La relación de Wanda Landowska con España fue especialmente relevante a través de los conciertos que ofreció desde 1900, pero sobre todo a través de su contacto con Manuel de Falla. Aunque Falla asistió a los conciertos de Landowska en Madrid en 1903, probablemente no la conoció hasta su marcha a París. Los dos tocaron juntos en un concierto de la Société Musicale Indépendante en mayo de 1910, en el que Falla estrenó sus *Trois mélodies* y Landowska interpretó obras de Purcell. También coincidieron en el concierto del 10 de mayo de 1911, donde participaron la

⁸⁸ M. Christoforidis: *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*, PhD., University of Melbourne, 1997, pp. 68 y ss.

propia Wanda Landowska, Alfredo Casella y la soprano polaca Marie de Wienawska⁸⁹. Falla también asistió a conciertos de repertorio para clave en Londres⁹⁰.

En 1909 Wanda Landowska publicó un texto esencial para el análisis de los retornos al XVIII y la recuperación del clave, titulado *Musique ancienne*⁹¹. La clavecinista polaca coincide en sus escritos con cuestiones novecentistas, al afirmar que los estados estéticos se repiten en diferentes etapas de la historia, y reivindicar el conocimiento de las obras del pasado para conseguir el progreso en las generaciones futuras. Asociaba la noción de música antigua a la del siglo XVIII porque la innovación se identificaba con lo pequeño y lo sencillo, características de la música de dicho siglo. Además presentaba el concepto de estilo asociado a la música clásica anterior a Beethoven, porque “tener estilo” implicaba serenidad, orden y sobriedad. Sin embargo sus ideas procedían de los vínculos con la Schola y con el ambiente nacionalista francés de principio de siglo XX. Landowska difundió en diferentes publicaciones españolas sus estudios sobre compositores del XVIII y la importancia de los clavecinistas franceses e italianos⁹² y de alguna manera trasladó el lenguaje de la crítica francesa, apoyada en la descripción de su música de los siglos XVII y XVIII con los términos de pureza, lógica, claridad, precisión...⁹³, a su defensa del clave como instrumento histórico necesario para la interpretación del repertorio de aquellas épocas.

Joaquín Nin, integrado también en la tradición musical francesa⁹⁴, escribió *Pro arte*, ensayo publicado en 1909 (completado con *Ideas y comentarios* en 1912⁹⁵) que constituyó un texto de referencia en Francia y en España para las ideas sobre el siglo XVIII y su reivindicación posterior. Nin llamaba la atención sobre la falta de conocimiento de la música del XVIII. Destacaba a una serie de clavecinistas franceses e italianos de dicho siglo, y también a Scarlatti, virginalistas ingleses, y otros autores de los siglos XVI

⁸⁹ Los programas de estos conciertos se conservan en el AMF. Véase M. Christoforidis: *Aspects of...*, p. 175.

⁹⁰ En 1911. Citado en G. Jean-Aubry: “Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispano-Americana*, abril 1917, pp. 1-5. Sobre las estancias y la recepción de Falla en Londres, véase Chris Collins: “Falla in Europe: Relations with his contemporaries”, *Manuel de Falla: His life and music*, Nancy Lee Harper (ed.), Lanham, 2005, pp. 247-284; id.: “Falla in Britain”, *The Musical Times*, cxlvi/1883, 2003, pp. 33-48. Eva Moreda Rodríguez: “How little we know in this country of the music of Spain...”: Spanish music in Britain during the First World War”, *First World War Studies*, 4, 2, 2013, pp. 241-256.

⁹¹ W. Landowska: *Musique ancienne*, París, éditions Maurice Senart, 1921. Fue dedicado a Falla en 1922 durante su estancia en Granada.

⁹² W. Landowska: “Els grans mestres italians i llur influencia en l’esperit de J. S. Bach i G.F. Haendel”, *Revista Musical Catalana*, nº 228, diciembre 1922, pp. 275-277.

⁹³ Véase Michael Latchman: “Don Quixote and Wanda Landowska: bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, nº 1, 2006, pp. 95-110.

⁹⁴ Jean-Aubry había señalado a Nin como uno de los que contribuyeron a rescatar la tradición musical francesa. Georges Jean-Aubry: *La musique française d’aujourd’hui*, París, Perrinet Cie, 1916, p. 281.

⁹⁵ J. Nin: *Pro arte, e Ideas y comentarios...*

y XVII, entre ellos Antonio de Cabezón. Revindicaba también la interpretación de obras originales en los conciertos y rechazaba su edición modernizada o su vulgarización:

La mayor parte de nuestros virtuosos ignoran el siglo XVIII, ya que de él no conocen más que a Bach, Haendel y Mozart. Y una mayor parte, aún, ignora la literatura francesa e italiana de este siglo maravilloso. Por no citar más que a los pianistas –la especie que más abunda y a la que pertenezco– ¿cuántos de nosotros conocen a fondo y saben interpretar las obras de Couperin, llamado *el grande* o de Domenico Scarlatti, de quien oímos, invariablemente, tres o cuatro sonatas, las mismas siempre, mistificadas, falseadas, deformadas, con títulos imaginados, cuando existen de él, en ediciones modernas, más de trescientas? [...] Despreciar el pasado e ignorar el presente de nuestro arte es poner de manifiesto nuestra pereza intelectual y el poco interés que nos inspira el público⁹⁶.

En 1912 Joaquín Nin ofreció en la Sociedad Filarmónica de Bilbao dos conferencias concierto sobre “Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII”⁹⁷, en las que daba su descripción dicho siglo: “En arte, y en música, cada época ha tenido un carácter especial. El siglo XVIII representa la gracia, la elegancia refinada, la sencillez, la concisión, la ternura sana, sin lloriqueos, la expresión directa [...], pero cada nación manifiesta esas cualidades de un modo característico”. Su perspectiva era la noucentista de influencia francesa: “La idea, el sentimiento de la proporción, puede ser latina, pero no cabe duda de que el arte francés la realiza de un modo ideal. Ávido de espiritualismo estético [...]. No hay excesos en la música francesa de aquellos tiempos [...]. Es un arte pintoresco, amable, de forma pura y expresión delicada”. Nin describía así la música de compositores franceses como Couperin, Senaillé, Rameau, Dauquin, Dandrieu, como un arte de “finura, gracia y elegancia”. En este escrito Nin reivindicaba también la recuperación de Bach, y señalaba además la idea del equilibrio entre Norte y Sur. El concepto de latinidad propugnado por la crítica francesa y por ende en el noucentisme tenía su incidencia en estos argumentos. Por otra parte, esa “latinización” de Bach responde también al ideario antigermanista francés de fin de siglo comentado anteriormente y a los vínculos de Nin con el discurso ambiguo de la Schola Cantorum, centrado en el currículo germano.

Esa música del siglo XVIII que algunos llaman arcaica o primitiva, olvidando que el lenguaje de Bach, por ejemplo, es la quintaesencia del lenguaje musical [...]. Los alemanes, menos exclusivos que antes, iluminados a menudo con reojos

⁹⁶ Nin se refiere a las manidas ediciones románticas de Granados, Tausig o Von Bülow, de las cuales siempre se escogían las mismas sonatas para los conciertos, frente a las más históricas de Ricordi o la de Alessandro Longo, que era la primera integral de sonatas publicada en 1906.

⁹⁷ Joaquín Nin: *Las tres grandes escuelas musicales del siglo XVIII*, Bilbao, Sabino Ruiz-Edit., 1913 (conferencias pronunciadas por J. Nin en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, los días 22 y 24 de enero de 1913).

latinos, la austera sobriedad, la grave corrección de sus concepciones [...]. El genio latino fue un eficaz correctivo. Bach se inspiró en los modelos franceses e italianos [...]. Hallamos en Bach no sólo la expresión genuina, verídica, de su raza, sino el reflejo de las más puras raíces latinas, por las formas en que moldea sus ideas.

La publicación de sus principales ediciones de música española antigua repercutió asimismo en la revitalización del clave: en 1923, los *Veinte cantos populares españoles para canto y piano*; en 1925, *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols pour piano*⁹⁸, en 1926, *Sept chants lyriques espagnols anciens para canto y piano* y *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols*⁹⁹. En 1928, *Diecisiete sonatas y piezas antiguas de autores españoles para piano*¹⁰⁰. Además, en el prólogo a las *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* de 1925 Nin reivindicaba el clave como instrumento que había sido poco cultivado en España¹⁰¹. Escribía en el mismo año en *Le Courier Musical*¹⁰² sobre la música española desde el siglo XVI al XVIII¹⁰³. Pero se centraba sobre todo en parangonar la música española de los siglos XVII y XVIII con las obras para clavecín de Couperin y de Bach dentro de un prurito común por afrancesar la música española como manera de europeizarla y modernizarla.

Seguidamente mostraré la repercusión de la actividad de Landowska y Nin en la crítica musical española y su vinculación con los discursos sobre el clavecinismo. La *Revista Musical Catalana* citaba en 1915 a Wanda Landowska como el origen de un movimiento de clavecinismo que había llevado a José Iturbi, su discípulo, entre otros intérpretes, a ejecutar obras de maestros de los siglos XVII y XVIII¹⁰⁴. El efecto sonoro del clavicémbalo se comparaba en la misma revista con el trazo del aguafuerte y la punta

⁹⁸ J. Nin: *Classiques espagnols du piano, seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* (Soler, Albéniz, Cantalós, Blas Serrano, Mateo Ferrer). *Publiées pour la première fois par Joaquín Nin*, París, Max Eschig, 1925. Incluye prólogo de Nin dedicado a Henri de Prunières, en el que reclama la recuperación del clavecín del siglo XVI y XVII, preguntándose el porqué de su desconocimiento frente a la guitarra y la vihuela. Se refiere en concreto a Scarlatti y Soler.

⁹⁹ J. Nin: *Classiques espagnols du chant. Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols, deuxième recueil. Sept chansons picaresques, un auteur connu, Guillermo Ferrer, Pablo Esteve, Blas de Laserna. Librement harmonisées et publiées par Joaquín Nin*, 1926, Éditions Max Eschig, París (incluye un prólogo en el que Nin habla de la "libertad espiritual y estilística" del siglo XVIII).

¹⁰⁰ París, Max Eschig.

¹⁰¹ A pesar de ello eligió el piano para sus interpretaciones de Scarlatti por las posibilidades dinámicas, lo que expresa en un artículo que responde a otro texto de Landowska en la *Revista Musical de Bilbao*. W. Landowska: "¿Piano o Clave?", *Revista Musical de Bilbao*, año III, n° 12, diciembre 1911, p. 296 y J. Nin: "¿Piano o Clave?", *Revista Musical de Bilbao*, año IV, n° 7, julio 1912, p. 173.

¹⁰² J. Nin: "Les musiciens espagnols anciennes et le clavecín", *Le Courier Musical*, 15-XI-1925. Continúa en el número de 1 de diciembre de 1925, p. 562. Citaba al Padre Romaña, José Elías, Joaquín Oxinagas, Juan Sessé, Juan Moreno y Polo y al Padre Soler.

¹⁰³ Véase Christiane Le Bordays: *La Musique espagnole*, París, Presses Universitaires de France, 1977. Nombra más clavecinistas editados por Nin: P. Vicente Rodríguez, Freixanet, Narciso Casanovas, Felipe Rodríguez, Rafael Anglés, Mateo Albéniz y Mateo Ferrer.

¹⁰⁴ X. : "Concierto en el Palau", *Revista Musical Catalana*, n° 147, marzo 1916, p. 91.

seca, con el grabado del siglo XVIII, ejemplos de sencillez y pureza¹⁰⁵. En siguientes números encontramos asimismo artículos sobre clavecinistas italianos y franceses del siglo XVIII¹⁰⁶. También hacia 1915 llegaban a España las ediciones de Bach que estaban haciendo entonces en el extranjero¹⁰⁷, en un momento en el que los repertorios de conciertos incluían sus obras como signo de renovación.

En 1917, con motivo de una serie de conciertos organizados por la Asociación de Amigos de la Música, Joaquín Nin interpretó obras de Rameau, Couperin, Scarlatti y Bach al clave y la crítica describió la sonoridad del clavicémbalo con los términos “sobria, seria y pura”¹⁰⁸. La influencia de Francia en Cataluña, en fechas de pleno noucentisme, hizo que se prestara especial atención a la unión entre Couperin y Rameau, su interpretación historicista con instrumentos apropiados, y que por otra parte se ensalzaran las nuevas figuras de la música francesa, especialmente Debussy, d’Indy y Dukas; un criterio procedente de la Schola Cantorum¹⁰⁹ que repercutió en d’Ors y el noucentisme desde la primera década del siglo XX¹¹⁰ corroborando esa deseo de conexión cultural e ideológica de Cataluña directamente con Francia.

Al igual que el clavicémbalo, el clavicordio se concibió como un instrumento sencillo y simple, identificativo de un pasado musical modélico. Sin embargo, este último se consideró un instrumento concertante, dedicado a la intimidad con la guitarra, mientras que el clavicémbalo emergió como instrumento de concierto ensalzado por la tradición de Couperin, Rameau y Scarlatti¹¹¹.

En años posteriores la prensa musical siguió publicando artículos sobre el clave y la labor de Nin y Landowska¹¹² en Francia y en España. Muchas son las *Glosas* de Eugenio d’Ors dedicadas a la intérprete polaca¹¹³, y el

¹⁰⁵ Conciertos de la Associació Música da Camera y de la Asociación Musical de Barcelona (pianista: Iturbi) donde se presentaron obras de Scarlatti y Couperin. El comentario a los conciertos destacaba la sonoridad del piano cercana al clavicémbalo y la facilidad y sencillez de la interpretación: *Revista Musical Catalana*, n° 135, marzo 1915, p. 89.

¹⁰⁶ Josep Rabel Carreras: “Notas: Els tres martini”, *Revista Musical Catalana*, n° 154, octubre 1916, pp. 304-306, noviembre 1916, pp. 331-335.

¹⁰⁷ Joan Salvat: “J.S Bach i els seus revisadors”, *Revista Musical Catalana*, n° 138, junio 1915, pp. 163-168.

¹⁰⁸ “Concierto de la Asociación de amigos de la música”, *Revista Musical Catalana*, n°s 164-165, agosto-septiembre 1917, p. 220.

¹⁰⁹ Claude Debussy reclamaba a Couperin y Rameau como verdaderos franceses en 1904. Claude Debussy: “Lactuelle situation de la musique française”, *Revue Bleue*, 2-IV-1904.

¹¹⁰ Emili Valles: “Las figures del temple de la música francesa”, *La Revista*, n° 38, abril 1917.

¹¹¹ J. Salvat: “Proemi a una audició de clavicordi”, *Revista Musical Catalana*, n° 167, noviembre 1917, pp. 278-281.

¹¹² “Joaquin Nin”, *La Revue Musicale*, 1-III-1926, pp. 283-284.

¹¹³ Entre otras: “Reflexiones sobre el arte de Wanda Landowska”. D’Ors recrea una conversación, no se sabe si ficticia, entre él y la artista en los jardines de Bologna de París. Y en 1911 los comentarios

seguimiento de la prensa española desde 1920 muestra una presencia constante de sus conciertos y de su actividad divulgativa tanto en España como en Francia. En la revista novecentista *España*¹¹⁴, fundada por Ortega y Gasset, y en otras publicaciones afines se daba noticia de sus actuaciones¹¹⁵. También en publicaciones catalanas a través de la visita de críticos a París, como Joan Gibert. Este último, como muchos críticos, trataba a propósito de Landowska el problema de cómo conseguir la verdadera recuperación del siglo XVIII y citaba *Musique ancienne* para explicar la necesidad de “la elegancia, la ligereza y la pureza de gusto” del XVIII en el arte actual¹¹⁶. También en el entorno catalán el crítico noucentista Carlos Bosch, ideólogo del noucentisme, subrayaba en la misma fecha y en las páginas de una publicación madrileña de vanguardia, *Cosmópolis*, que el clavecinismo surgía del conocimiento de la música de Debussy y la necesidad de mirar hacia la música del siglo XVIII por su pureza y sencillez¹¹⁷. También Joan Llongueras¹¹⁸ trató la relación entre Ravel y los clavecinistas, Rameau y Couperin, a raíz de la audición de *Le Tombeau de Couperin*. Couperin representaba la “gracia, la elegancia y la moderación de espíritu, [...] uno de los músicos más puros y naturalmente finos”¹¹⁹. La *Revista Musical Catalana* se llenó de artículos sobre el repertorio del XVIII, Bach, Mozart, Scarlatti, Couperin. Se hablaba de “equilibrio y justeza”¹²⁰, términos manifiestamente recurrentes en esta mitad de década a la hora de explicar el repertorio y la sonoridad del clave.

Además, en estos años se sucedieron los estudios sobre la música del XVIII y los clavecinistas en la *Revue Musicale* francesa y otras publicaciones que influyeron en la crítica española¹²¹. Se asentaba la línea que unía a Couperin con Debussy resaltando la tradición y el papel de los clavecinistas franceses en la historia musical francesa¹²², además de la relación de la música actual con aquella¹²³. En la *Revue Musicale* se explicaba la recurrencia

a un concierto de Wanda Landowska: “El concertista más clásico de nuestros días”. Eugenio d’Ors: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius. (1906-1917)*, Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 146.

¹¹⁴ “Noticia sobre los conciertos de Wanda Landowska”, *España*, nº 250, 1920, p. 11.

¹¹⁵ Fernando d’Lapi: “Castilla, Wanda en el museo”, *El Sol*, 24-I-1921.

¹¹⁶ Joan Gibert Camins: “Des de Paris. Un curs d’interpretació de musica antiga per Wanda Landowska”, *Revista Musical Catalana*, nº 211, julio 1921, pp. 130-131.

¹¹⁷ Carlos Bosch: “Música”, *Cosmópolis*, nº 2, 1921, p. 10.

¹¹⁸ Creador del Instituto de Rítmica y Plástica del Orfeo Catalá, según las enseñanzas de Dalcroze. Escribió sobre música y danza en las principales publicaciones noucentistas, como *Fruicions* y en periódicos catalanes durante los años veinte.

¹¹⁹ Joan Llongueras: “Couperin, o la gracia”, *Fruicions*, septiembre 1921, pp. 277-288.

¹²⁰ “Associació de Musica da Camera”, *Revista Musical Catalana*, nº 244, abril 1924, p. 142 y p. 213.

¹²¹ Charles Van den Borren: “La musique de clavier au XVIII siècle”, *La Revue Musicale*, 1-IV-1921, pp. 22-38.

¹²² Jean Chantavoine: *De Couperin à Debussy*, Collection des Maîtres de la Musique, Alcan, 1921; Ch. Bouvet: “Petits memories du clavecin”, *Le Courier Musical*, diciembre 1921.

¹²³ A partir de los conciertos de Ricardo Viñes en París, donde interpretó a Saint-Saëns, Chabrier, Fauré o Debussy como recuperadores de Couperin, Rameau, Daquin.

al siglo XVIII, especialmente desde 1870, también por su frivolidad y elegancia¹²⁴. Henri de Prunières ofreció una conferencia en Madrid en 1921 sobre la historia de la música en Francia en el siglo XVIII. En sus palabras enaltecía el clave y su sonoridad, así como su repertorio, e incluía el análisis de las formas musicales de los siglos XVII y XVIII, especialmente la *suite*. Prunières afirmaba que la asociación de la sonoridad y repertorio del clave al nuevo arte a través de una aproximación irónica, y por tanto vanguardista a su entender, se había producido principalmente a través de Ravel¹²⁵.

Entrados los años veinte también la prensa madrileña se volcó en Wanda Landowska y en la recuperación de la música del XVIII¹²⁶, lo que se intensificaría con su contacto con Manuel de Falla y su *Concerto*. Adolfo Salazar informó, como Joan Guibert en la prensa catalana, de sus cursos en la École Normale de Musique¹²⁷, pero su escrito más interesante es el titulado “La música antigua y el arte de Wanda Landowska”, publicado en su recopilación de artículos *Andrómeda* en 1921.

Salazar valoraba el equilibrio presente en la música para clave y la propia interpretación de Wanda Landowska, y afirmaba que dicho equilibrio se basaba en la justa medida entre finura e ingenuidad, grandeza y profundidad, destacando la adecuación forma-contenido, profundidad-superficie (siguiendo en este caso un criterio orteguiano). Para Salazar, el repertorio elegido por la intérprete polaca, Bach y Scarlatti, representaba asimismo la perfección formal buscada en el siglo XVIII. Wanda Landowska sintetizaba en su ejecución las intenciones espirituales románticas con las intenciones técnicas de “fina ponderación”, “limitación expresiva de la materia empleada”, equilibrio que era reclamado en todos los niveles y ámbitos. Indicaba la necesidad de conocer los instrumentos antiguos para la adecuada interpretación “de los clásicos”. Destacaba la polifonía y la complejidad de planos que lograba Landowska, un principio de oposición de planos sucesivos y por superposiciones cuya referencia implicaba una relación estética con las ideas que por entonces lideraban las corrientes ultraístas y cubistas y que se asoció particularmente al sonido del clave de Wanda Landowska. Mientras que en la crítica catalana latía el prurito noucentista de emparentarse

¹²⁴ R. Jardillier: “Evocation du XVII siècle dans la musique d’hier et d’aujourd’hui”, *La Revue Musicale*, 1-VII-1923, pp. 208-212; André Tessier: “Les messes d’organ de Couperin”, *La Revue Musicale*, 1-XI-1924, pp. 37-48.

¹²⁵ A. Salazar: “En el Instituto Francés. Primera conferencia de Henri de Prunières”, *El Sol*, 25-XI-1921.

¹²⁶ Artículo dedicado a Wanda Landowska en 1921, en la revista *Mundial Música*, según reseña A. Salazar: “Resumen de una quincena”, *El Sol*, 13-XII-1921 y A. Salazar: “En el Instituto Francés. Wanda Landowska y la Cruz Roja Española”, *El Sol*, 25-XI-1921.

¹²⁷ “La idea en las explicaciones sobre la música de clave en el siglo XVIII era crear la estética sonora y expresiva del siglo XVIII. Wanda Landowska hablaba también de los maestros franceses y su influencia sobre Bach”; A. Salazar: “La vida musical. Los cursos de la Escuela Normal de Música de París. Varios conciertos”, *El Sol*, 5-V-1921.

con Francia, como hemos señalado anteriormente, en la crítica madrileña una visión centralista situaría a Scarlatti como el modelo de un clavecinismo español de vanguardia. Sobre ello volveré más adelante.

En 1922, Landowska ofreció un concierto en una *soirée* privada organizada por Falla en el Tocado de la Reina de La Alhambra¹²⁸. A raíz de esta visita, el mismo Manuel de Falla manifestó que la música antigua “se ha revelado como un gran arte, que resume todo el espíritu de los viejos siglos con más profundidad que la pintura y la arquitectura”¹²⁹. También se organizaron dos conciertos por la Sociedad Filarmónica de Granada. El primero el 3 de noviembre de 1922. Landowska interpretó obras de Haendel, Bach, Mozart, Purcell, Scarlatti, Pasquini y Daquin, y una Bourrée de propia cosecha. La crítica destacó la interpretación de las sonatas de Scarlatti, “en donde el entusiasmo del auditorio puede decirse que llegó a la cumbre, ante los prodigios de ejecución, matiz y colorido realizados por Wanda”¹³⁰. Se hizo otro concierto integrado por obras de Pachelbel, Bach, Rameau, Scarlatti y Couperin¹³¹.

En 1923 Falla dedicaba un artículo a la intérprete en la famosa publicación francesa *La Revue Musicale*, con motivo de aquella visita a Granada¹³². Decía que aquella música “lejana de nosotros en el tiempo” nos parecía cercana en “pensamiento y en sentimiento”. Destacaba también la calidad polifónica, la concreción tímbrica que conseguía la intérprete; y el repertorio: Bach, François Couperin, Daquin, Haendel, Pachelbel, Pasquini, Purcell, Rameau, Domenico Scarlatti. En el programa de mano de la presentación de *El retablo de maese Pedro* en el salón de los Polignac, en 1923, Falla también incluyó un texto sobre el clave de Landowska. En este mismo año se había publicado el libro de Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, que probablemente Falla conociera, en el cual se hablaba la unión de lo antiguo y lo moderno para el progreso en música¹³³.

¹²⁸ La intervención de Landowska en la idea del *Concerto* se ve en la correspondencia entre ambos, que ha estudiado M. Christoforidis: *Aspects of the creative process...*, p. 175.

¹²⁹ Falla también tuvo conocimiento de los estudios teóricos de Landowska, cuya monografía *Musique Ancienne* (París, Maurice Senart, 4ª ed. 1921) fue dedicada al compositor en 1922 durante su estancia en Granada. Falla tuvo en cuenta las anotaciones sobre la orquesta del XVIII de Wanda Landowska para proponer su idea de la Orquesta Bética. M. de Falla: “Wanda Landowska”, *El Defensor de Granada*, 23-XI-1922.

¹³⁰ N. de la F.: “El último concierto de la Filarmónica. Wanda Landowska”, *El Defensor de Granada*, 24-XI-1922.

¹³¹ Función de Reyes celebrada el 6 de enero de 1923 en casa de los García Lorca. Falla instrumenta varias obras para clave, violín, clarinete y laúd, como música incidental del Misterio de los Reyes Magos: Antonio Gallego: *Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, p. 15.

¹³² M. de Falla: “Espagne: Wanda Landowska a Grenade”, *La Revue Musicale*, 1-II-1923, pp. 73-74.

¹³³ Émile Vuillermoz: *Musiques d'aujourd'hui*, París, G. Cres, 1923, p. 181.

Wanda Landowska volvió a España en 1926 y ofreció un concierto de clavicémbalo en la Residencia de Estudiantes. De esta experiencia surgió uno de los artículos más importantes de Eugenio D'Ors sobre el siglo XVIII¹³⁴. El repertorio era Haendel y Mozart, Rameau y Couperin. D'Ors resaltaba la simplicidad, que llamaba “aristocracia de la conducta”, relacionada con la “voz fina y austera” del instrumento. Hablaba de “música de ayer para hombres de mañana” o afirmaba: “creo que también hay el principio de una nueva era en este clave arcaico de Wanda Landowska”, la “capacidad de expresar lo más hondo de las cosas en la pureza de su aparente superfluidad”. Se resume aquí la ideología novecentista subyacente acerca de la adecuación entre forma y contenido que se viene explicando y que estaba en la ideología de Ortega asimismo. Por otra parte, el ideal de pureza y de limpieza de líneas que observaba d'Ors en el clave tiene que ver con sus teorías sobre el cubismo¹³⁵.

Justo en 1926 se estrenaba finalmente el *Concerto para clavicémbalo* de Falla en Barcelona, el 5 de noviembre, en la Associació Música da Camera. Falla dedicó las notas del programa a Wanda Landowska recordando su labor de recuperación del clave¹³⁶. Con la actividad musical de la intérprete se sucedieron artículos dedicados al clave y a la música del XVIII, empujando por los suyos¹³⁷. De nuevo se hablaba de pureza, de misticismo, de claridad, y se relacionaba con los retornos como característica de la música del primer cuarto de siglo¹³⁸.

Una vez analizada la repercusión de Landowska, me dedicaré a la proyección del trabajo de recuperación de música antigua y popular de Joaquín Nin en los años veinte, junto a sus conciertos y su labor interpretativa. Tuvo una importante incidencia en la crítica, en escritos de musicólogos franceses y españoles. Georges Jean-Aubry rememoraba en la *Revista Musical Hispano-Americana* de 1917 su encuentro con Falla en París en un concierto conferencia dedicado a los clavecinistas franceses, que había sido organizado por Joaquín Nin¹³⁹. No obstante fue Adolfo Salazar el principal crítico transmisor de la actividad de Nin en París y de sus ideas¹⁴⁰. Escribía un interesante artículo titulado “Joaquín Nin, el excelso” en *El Sol* en

¹³⁴ E. d'Ors: “Wanda y los estudiantes”, *Residencia*, n° 2, 1926, pp. 173-174.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Parece haber sido escrita enteramente por Falla a pesar de las referencias a sí mismo en tercera persona.

¹³⁷ W. Landowska: “En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son ‘wohltemperiertes clavier’”, *La Revue Musicale*, 1-XII-1927 y W. Landowska: “Peut-on chanter sur le clavecin?”, *Le Courier Musical*, n° 19, 1927, p. 545.

¹³⁸ Boris de Schloezer: “Wanda Landowska a Saint-Leu”, *Les nouvelles littéraires*, 25-VI-1927.

¹³⁹ Celebrado en la Salle des Agriculteurs. G. Jean-Aubry: “Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IV-1917.

¹⁴⁰ A. Salazar: “La vida musical. Joaquín Nin y mademoiselle Gautier en la Sociedad Nacional”, *El Sol*, 24-V-1921.

1921¹⁴¹. En él citaba frases escritas por el intérprete en uno de sus programas de concierto. Nin hacía una especie de manifiesto sobre la música y el arte contemporáneos:

Contribuir con todas nuestras fuerzas a libertar nuestro arte, que debe ser nuestra religión, de las garras del mercantilismo. Hacer, en calidad de intérpretes, acto de humildad, y de desinterés para reaccionar contra la vanidad y el egoísmo, taras indignas de quienes debemos ser los más humildes ejecutores del “bello testamento” [...]. Servir fervientemente al arte. Exaltar su nobleza, su finalidad ideal, su valor espiritual, su significación casi religiosa, defender su dignidad, su integridad, su independencia [...] el repertorio actual de los músicos se debería aumentar con tantas obras antiguas y modernas merecedoras de ser oídas, al paso, de que de este modo, se evitaría por la constante repetición de las obras, la familiaridad excesiva con éstas y las rivalidades técnicas, cuyo único resultado es un acrecimiento del mal gusto.

En su publicación *Andrómeda*, mencionada anteriormente, Salazar también dedicaba un apartado a Joaquín Nin, destacando su labor: “nada más difícil que esta labor suya por la música antigua [...] que enmascarando al virtuoso, pone en presencia la necesidad de la sensibilidad más delicada, educada sabiamente en los más prolijos detalles de estilos desaparecidos, épocas desvanecidas, gustos remotos”¹⁴². La definición por parte del crítico de la forma de interpretar de Nin no estaba exenta de los rasgos de sensibilidad, “riqueza de modelado”, ductilidad, intimidad, sentimental... emoción, algo similar a la manera de describir la interpretación de Landowska. Ello nos muestra cómo Salazar da una impresión subjetiva de lo que valora en el repertorio y su interpretación de acuerdo a sus criterios de modernidad. Independientemente de las diferencias entre las interpretaciones de Nin y Landowska¹⁴³, la crítica los situaba en el mismo camino de renovación y de equilibrio entre lo formal y lo sentimental.

Es interesante destacar cómo en la mayoría de las críticas de mediados y finales de los años veinte, una vez consolidado el neoclasicismo a través de la obra de Stravinsky y Falla, se rechaza ya la aproximación romántica de Granados a Scarlatti y se destacan los enfoques de Nin y Landowska como representación de una modernidad digna del nuevo clasicismo. En 1925 dedicaba Salazar una serie de artículos a las ediciones de Nin de los

¹⁴¹ A. Salazar: “Joaquín Nin, el excelso”, *El Sol*, 25-V-1921.

¹⁴² A. Salazar: *Andrómeda, Bocetos de crítica y estética musical*, México, México Moderno, Murguía, 1921.

¹⁴³ Véase nota 102. Es muy posible que Nin utilizara las ediciones de Breitkopf & Härtel o la de Ricordi, consideradas menos románticas que las de Granados o Tausig y de mayor cercanía al planteamiento original, pero sin embargo eligió el piano para la mayoría de sus interpretaciones de Scarlatti por sus posibilidades expresivas y dinámicas, en un planteamiento, si se quiere, más romántico que el de Landowska, que defiende el clavicémbalo y su austeridad expresiva. Sobre esta cuestión, véase Emma Virginia García Gutiérrez: “Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX”, *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1807-1828.

clavecinistas del XVIII, el Cancionero de la Residencia y los músicos de la época de Lope de Vega¹⁴⁴. Esta labor de Salazar era paralela a la presencia de Nin en la prensa francesa: *La Revue Musicale* también dedicaba una reseña a sus *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* y se refería a su armonización de *Cantos populares españoles*¹⁴⁵.

Es significativo que mientras Wanda Landowska quedó como representación de un clasicismo modélico, abstracto y universal, por su evocación de la música del XVIII, por el contrario la crítica española hispanizó a Nin, presentándolo como continuador de Pedrell y Falla y como difusor de la música española, desde los mismos preceptos que describían a ambos intérpretes: equilibrio, claridad, pureza de líneas.

Su recuperación de autores españoles y su atención a Scarlatti propiciaron esta visión, pero la misma satisfacía por otra parte aquel deseo de la crítica francesa de aliar a España a su ideología cultural, a su enaltecimiento de la tradición latina culminada en la música francesa moderna y cuyas derivaciones eran las escuelas de otros países latinos como España. Al fin y al cabo se perpetuaba la visión del renacimiento de la escuela española señalado por Henri Collet¹⁴⁶. La crítica española parangonó esta perspectiva de un renacimiento musical español¹⁴⁷:

Nin representa un valor hispanista de los que más alta cotización tienen en el mundo artístico europeo. [...] Resucitador de viejas obras eruditas hoy desconocidas u olvidadas [...] armonizador de antiguas canciones populares que aún se cantan hoy por diversas regiones ibéricas [...] puede que dar más patente el hispanismo de Nin? No, sin duda, no¹⁴⁸.

Ese renacimiento tendría su punto culminante, según la crítica, en la obra de Falla, especialmente en su *Concerto*. Se seguía hablando de un “renacimiento del clavecín”¹⁴⁹. Pero en la crítica española, y como señalaré a continuación, se dedicó atención a Scarlatti como recurso perfecto para el

¹⁴⁴ A. Salazar: “Dos cancioneros españoles. Joaquín Nin, Eduardo M. Torner”, *El Sol*, 4-I-1925.

¹⁴⁵ J. Nin: “*Cantos populares Españoles* de Joaquín Nin”, *La Revue Musicale*, 1-VI-1925, p. 265; id. *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, *La Revue Musicale*, 1-III-1926, pp. 283-284.

¹⁴⁶ Véase, entre otros, H. Collet: “La música española es del porvenir”, *Harmonía*, 13-I-1917; id.: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, París, Librairie Félix Alcan, 1913.

¹⁴⁷ H. Collet: “La Renaissance Musicale”: A. Lavignac et L. de la Laurencie, *Encyclopedie: Espagne et Portugal*, 1914, vol. 4: Collet resalta la importancia de Pedrell a través de Falla, define un “nacionalismo popular” que responde a “construcciones armoniosas y ricas”. Collet sigue por otra parte las ideas de Salazar, al que cita, en *Le Courier musical*. Collet tenía preferencia por Pedrell en su recuperación de la tradición española del XVI frente a Olmeda, especialmente a partir de los años veinte. Véase S. Llano: *El hispanismo y la cultura musical de París...*, p. 181.

¹⁴⁸ “Nuestra portada”, *Ritmo*, nº 35, 1-VII-1931, p. 9

¹⁴⁹ M. de Falla: “Concerto pour clavecin et orchestre de chambre”, *Musique*, (Géneve), 25-II-1932, pp. 153-155; R. Aloys-Mooser: *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, Collection Musiciens et ses oeuvres, Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946. “La resurrección del clavecín”, *Dissonances*, nº 1, enero 1931, pp. 8-13; Macario Santiago Kastner: “El arte actual del clavicémbalo” Editorial de *Ritmo*, nº 72, 15-X-1933.

neoclasicismo español, como epítome de la conciliación de nacionalismo y universalidad.

Neoscarlattismo y españolismo. Scarlatti en Falla

La figura de Domenico Scarlatti se asoció al clavecinismo, la identidad española y el lenguaje neoclasicista. En España constituyó el centro de las reflexiones sobre el retorno al siglo XVIII, como alternativa al neoclasicismo francés y reivindicación de un neoclasicismo propiamente español. Así, la asociación de Scarlatti al neoclasicismo y a las obras neoclásicas de Falla llevó en muchos casos a enaltecer la austeridad y sobriedad de la música española frente a una supuesta frivolidad del neoclasicismo francés. Scarlatti representó la recuperación historicista y seria de la tradición y la posibilidad de unión neutral entre lo culto y lo popular a través de la sonoridad arcaica, la danza antigua y la influencia de la música popular española.

Felipe Pedrell o Cecilio de Roda, entre otros, ya habían reivindicado, dentro del ideario noventayochista, las obras para clave de Scarlatti y de Soler como parte de la identidad musical española, ensalzando la edición de Granados y las interpretaciones románticas de Granados y Albéniz¹⁵⁰. Pero serían las interpretaciones de Wanda Landowska y Joaquín Nin las que suscitarían en la crítica la asociación de Scarlatti con la vanguardia neoclasicista, reforzada a través de la evocación de Scarlatti en Falla y los compositores del Grupo de los Ocho.

La incorporación de obras de Scarlatti y el Padre Soler al repertorio de conciertos en los primeros años del siglo XX, ya comentada en el apartado anterior, es una faceta relevante de ese neoscarlattismo que en la crítica se asociaría a la música nueva y a los rasgos de vanguardia. No olvidemos tampoco que Manuel de Falla fomentó igualmente ese neoscarlattismo en los años veinte. Sin su magisterio, sus ideas estéticas y su contacto con Francia y Wanda Landowska no se hubiera producido el trasvase de ideas sobre Scarlatti y la información sobre las nuevas ediciones que se hicieron allí de sus sonatas. Pero además, Falla se interesó por las melodías y ritmos de Scarlatti y halló paralelismos en el folclore castellano, siguiendo las teorías de Felipe Pedrell¹⁵¹. Ello se debe asimismo a su interés por destacar lo castellano en los años veinte, dentro de una agenda cultural centralista que dominó los ámbitos culturales de la renovación y la vanguardia, como ha estudiado Carol A. Hess¹⁵².

¹⁵⁰ En la Exposición Universal de 1900 Albéniz interpretó piezas de Domenico Scarlatti. Y Granados editaría las veintiséis sonatas en 1905. Véase Cecilio de Roda: "Teatro de la Comedia. Primer concierto de Granados", *La Época*, Madrid, 8-III-1906.

¹⁵¹ Juan José Carreras: "Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. 1780-1980", *Il Saggiatore musicale*, VIII, nº 1, 2001, pp. 121-151.

¹⁵² Carol A. Hess: "The great war and the ideology of Neoclassicism in Spain", *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 45-78;

La visión espiritual y ascética de Castilla se perfilaba en las corrientes ultraísta y clasicista de los principales poetas, escritores y artistas plásticos, conformándose una imagen moderna, plasticista, austera, escorzada y clásica de Castilla que disentía en cierto sentido del espíritu del 98¹⁵³. Es la perspectiva que presentaba Bergamín ya en 1921, y que estaba influida por el conservadurismo de Charles Maurras y Maurice Barrés¹⁵⁴:

Creía descubrir Barrés, asomándose a los balcones de la Plaza de la Armería –abiertos sobre la matizada coloración que recorta la línea azulada de la sierra– los secretos de toda la pintura española; sintiéndose, al mismo tiempo, conmovido por tan depurada belleza. Todo lo necesario, pero nada más que lo necesario –según fórmula del francés– parece cumplirse en este paisaje madrileño de una pura belleza estricta; belleza que se define y se estructura en todo, precisándose, como penetrada de cielo [...] hasta realizarse, con elegancia fina y justa, en un equilibrio perfecto. Hoy Picasso ha sintetizado en una intensa visión simple, lo que llamaríamos las tres categorías de españolismo: Castilla, Cataluña y Andalucía. Pero Madrid no solo centraliza, sino que exige un esteticismo exclusivo¹⁵⁵.

Además, Falla se vio influido por los escritos de Jacques Maritain¹⁵⁶ y sobre todo de Henri Collet, que hallaba un misticismo de ascendencia castellana en las obras de los grandes polifonistas españoles como base para la construcción de la identidad musical española¹⁵⁷, aliada de aquel internacionalismo musical francés. Falla destacaba la similitud entre las estepas rusas y la meseta castellana, expresión ambas de folclore, austeridad, religiosidad, etc¹⁵⁸.

Pero los estudios de Falla sobre Scarlatti comenzaron en su juventud, como se aprecia en los apuntes conservados en el Archivo Manuel de Falla. El 15 de mayo de 1905 interpretó algunas obras del napolitano en el Ateneo,

C. A. Hess: "Universalism and spanish Religious identity: Falla's Harpischord Concerto", *Manuel de Falla and Modernism...*, pp. 232-245.

¹⁵³ Brandan Caraffa: "Voces de Castilla", *Proa*, Buenos Aires-Madrid, septiembre 1924, p. 39.

¹⁵⁴ Al contrario que intelectuales de izquierdas como Azaña, que aceptaban la renovación estética de Barrés pero no su "nacionalismo determinista", asociado al Romanticismo y a la ideología conservadora. Manuel Azaña: "Maurice Barrés y el nacionalismo determinista", *España*, nº 400, pp. 3-5.

¹⁵⁵ José Bergamín: "El Santoral para escépticos. Milagro de San Isidro", *Índice*, nº 1, 1921, pp. 28-29.

¹⁵⁶ Esta postura ensalzaba a figuras como El Greco, Cabezón o Victoria como representativas del espíritu castellano austero, místico y religioso. Fue asumida por Falla, especialmente en *El Retablo*, como ha señalado M. Christoforidis. M. de Falla: "Rusia en España", notas no publicadas del AMF, Granada, citado en M. Christoforidis: "A composer's annotations to his personal library: an introduction to the Manuel de Falla collection", *Context, journal of music research*, nº 22, primavera 2001, pp. 61-69. La reconciliación entre modernidad y catolicismo había sido presentada por Maritain en su obra de 1919, *Art et Scholastique*, que leyeron Falla y Stravinsky. La religiosidad de Falla está patente en su gran colección de poesía religiosa, además de en algunos artículos y textos relacionados con el catolicismo.

¹⁵⁷ H. Collet: *Le mysticisme musical espagnol au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, pp. 380-381. También es esencial la influencia de Barrés sobre Collet, especialmente por su obra *Greco ou le Secret de Tolède* (1911), que identifica Castilla con el pintor y con la espiritualidad de la polifonía religiosa del XVI. Véase S. Llano: *Whose Spain?...*, cap. 2 "Spanish music as catholic propaganda", pp. 49-98.

¹⁵⁸ M. Christoforidis: "Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el Cante Jondo (Canto primitivo andaluz)", Archivo Manuel de Falla, Granada, 1997, p. 13.

y según indica Elena Torres, el estilo scarlattiano está presente en una obra tan temprana como su zarzuela *La casa de tócame roque* (1900), de la que más adelante tomará la “Danza del Corregidor” en *El sombrero de tres picos* (1917-1919). Ya en París, Falla tuvo acceso a nuevas ediciones de Scarlatti y pudo asistir a los conciertos en los que se incluía su obra. El más significativo, como señala Torres, fue el celebrado en 1911 en la sala Pleyel de París, donde coincidieron tres de las figuras esenciales en el descubrimiento del compositor napolitano: Wanda Landowska, Alfredo Casella y Manuel de Falla. Este colaboraría además con Dukas en la investigación de los manuscritos españoles de Scarlatti entre 1917 y 1918¹⁵⁹.

En 1919, cuando Falla se encontraba en Londres con ocasión del estreno de *El sombrero de tres picos*, pudo escuchar *Les Femmes du bonne humeur*, una selección de sonatas de Scarlatti orquestadas por Tommasini para los Ballets Russes. Ese mismo año Diaghilev solicitó a Falla la orquestación de obras barrocas italianas, algo que no llegó a hacer pero aprovechó para *El retablo*¹⁶⁰. En 1923 Falla viajó a Italia, donde pudo acceder a ediciones críticas de las sonatas de Scarlatti¹⁶¹. Ese mismo año comenzaba la composición del *Concerto*.

Según señala Michael Christoforidis, a Falla le interesaba la estructura bipartita de las sonatas y el nivel microformal, además del ritmo interno, desarrollo armónico y modulaciones, y las texturas transparentes, con efectos de guitarra¹⁶². Scarlatti representaba facilidad, sencillez, pero también ausencia de estructuras formales estereotipadas, y por ello rebatía Falla la expresión “formas excesivamente cuadradas del scarlattismo” que Salazar empleó en una de sus cartas de 1929:

¡Pero si Scarlatti es precisamente quien ha hecho música menos cuadrada! Le ha superado (e igualado) en libertad rítmica y en cuanto a formas generales las suyas son tan cuadradas como las de cualquier clásico y estas formas pueden modificarse –claro está– del modo que a cada cual mejor le convenga para expresar lo que tenga que decir. Lo demás sería tomar el rábano por las hojas¹⁶³.

Este breve párrafo esconde por otra parte la falta de criterio unitario en la interpretación de Scarlatti, la multiplicidad de ediciones y de interpretaciones

¹⁵⁹ Extractos de la correspondencia reproducidos en *ibidem*, pp. 73-75.

¹⁶⁰ No obstante, en 1917 Nin tocaba las sonatas de Scarlatti en Madrid, el 23 de mayo de 1917 (*Sonata en Mi mayor y Sonata en Fa menor*). En su ensayo de 1920, *Claude Debussy et l'Espagne*, Falla comentaba la recuperación de Scarlatti por Joaquín Nin, cuyos recitales incluían también al Padre Soler ya desde fecha temprana. M. de Falla: *Escritos sobre...*, p. 75 y A. Salazar: “La vida musical. Joaquín Nin y mademoiselle Gautier en la Sociedad Nacional”, *El Sol*, 24-V-1921.

¹⁶¹ Montserrat Bergadá: “La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo”, *Manuel de Falla e Italia*, Yvan Nomnick (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 17-21.

¹⁶² Lo que se ve en sus análisis de sonatas del AMF. M. Christoforidis: “Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction...”, p. 536.

¹⁶³ AMF, Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, Granada, 6-VI-1929.

que existían entonces y la intención de mostrar siempre la cara expresiva y pretendidamente hispana del compositor, a pesar de situarlo en los criterios formales preclásicos y en una austeridad sonora propia del neoclasicismo europeo imperante.

El regreso de Falla a España, tras su estancia en París, en 1915, dio lugar a una intensificación del interés por Scarlatti, manifestada especialmente a través de los críticos de la música nueva como Salazar y en la actividad de la Sociedad Nacional de Música, cuyo principal intérprete era Joaquín Nin. Tras los estrenos del *Retablo* y el *Concerto* se multiplicaron los artículos sobre el clave que abordaban las figuras de Scarlatti y el Padre Soler, especialmente gracias a la labor de Joaquín Nin y su difusión.

Nin reivindicó a Scarlatti como músico español, lo que también influyó en una visión determinada del músico italiano¹⁶⁴. En el artículo que publicó en 1925 en *Le Courier* sobre el clavecín y los músicos españoles¹⁶⁵ reclamaba a Scarlatti como el músico “que asimilaba el gusto de los ritmos, cadencias y giros españoles, sobre todo castellanos, de manera que gran parte de sus piezas podían considerarse de dominio musical español”. Para Nin era fundamental esa identificación del músico italiano con una latinidad menos fría que la francesa¹⁶⁶, lo que al mismo tiempo permitía hablar de una idiosincrasia española en las sonatas scarlattianas. Ello de nuevo tiene que ver con aquel misticismo castellano comentado anteriormente, y la necesidad de buscar unas raíces trascendentales e identitarias en las músicas históricas. La crítica francesa señalaba que los siglos XVII y XVIII estaban siendo rescatados entonces, después de un eclipse hasta el final del XIX; y destacaba el hispanismo de las sonatas de Scarlatti y Soler, lo que formaba parte del propio ideario de Nin¹⁶⁷.

Con motivo del bicentenario del padre Antonio Soler, se publicaron artículos sobre él en las principales publicaciones musicales. Joaquín Nin publicaba paralelamente en *The Chesterian*¹⁶⁸ y en la revista *Música* de Barcelona un texto sobre el compositor¹⁶⁹, señalando que fue Pedrell el que descubrió la importancia de la obra de Soler, secundado por Lliurat. El artículo destacaba la “innegable influencia scarlattiana”. Se contaba la biografía de Soler, y las obras contenidas en el archivo de El Escorial¹⁷⁰. Nin afirmaba que Soler

¹⁶⁴ En su correspondencia con Manuel de Falla de 1909 ya manifiesta esta idea. Carta original manuscrita. AMF (n. 7333) en E. Torres: “La presencia de Scarlatti...”, p. 72.

¹⁶⁵ J. Nin: “Les musiciens espagnols anciennes et le clavecín”, *Le Courier Musical*, 15-XI-1925.

¹⁶⁶ Véase J. Nin: *Las tres grandes escuelas...*

¹⁶⁷ Felix Norcy: “Les Concerts, Concerts Rouge”, *Le Courier Musical*, año 29, n° 12, 1-I-1927.

¹⁶⁸ J. Nin: “The Bi-Centenary of Antonio Soler”, *The Chesterian*, n° 84, vol. 11, enero-febrero 1930, pp. 97-103.

¹⁶⁹ Nin explicaba la identificación de sesenta y cinco sonatas para clave, de las cuales 27 estaban impresas en Londres, cuya copia se había encargado precisamente a Jean-Aubry. Por otro lado, la colección de sonatas guardadas en París había sido cedida por Henri de Prunières a través de *La Revue Musicale*, en 1916. J. Nin: “El bicentenario del padre Antonio Soler”, *Música*, n° 4, abril 1929.

¹⁷⁰ *XII Toccatte per cembalo composte del Padre Antonio Soler discipolo de Domenico Scarlatti*.

reintrodujo en su vocabulario los idiomas españoles tratados por Scarlatti¹⁷¹. Destacaba el equilibrio formal y tonal de las sonatas de ambos y confirmaba que en el extranjero eran ya considerables las escuelas, academias y conservatorios que incluían repertorio de clavecinistas españoles. Para Nin el Padre Soler representaba la forma scarlattiana con contenido español, el verdadero acento español. La conmemoración de Soler despertó en cierto modo la investigación sobre otros compositores españoles del siglo XVIII¹⁷².

La *Revista Musical Catalana* publicó también varios artículos sobre las Sonatas para clavicémbalo de Soler¹⁷³. Y Subirá escribía al año siguiente un artículo en *Ritmo*, casi repitiendo literalmente los criterios de Nin:

Al fallecer en las postrimerías de 1783, su nombre no es de los que se olvidarán, sino de los destinados a revivir en pleno siglo XX, con esplendor inusitado, merced a sus sonatas para clave. [...] Y él figura hoy entre los más preclaros compositores de aquel siglo musical español tan deficientemente conocido y tan ligeramente juzgado¹⁷⁴.

Paralelamente, la identificación del *Concerto* de Manuel de Falla con Scarlatti y el dieciochismo hispano como signos de la nueva escuela española era ya nítida, como muestra la siguiente crítica de Juan José Mantecón:

Música que lanzada al periodo rico y exuberante de nuestra florida época polifónica, a la gracia profunda y señorial del XVIII, en la que el alegre contento del vivir se desataba en los sonoros hilos engarzados en melismas de un Scarlatti [...] No creo se puede tributar homenaje más significado que éste de la comprensión y la inteligencia despierta para la obra nueva, este anhelo de llevarla a nuestro larario y rendirle culto¹⁷⁵.

En 1927 Falla dio un concierto de sonatas de Scarlatti en el Ateneo de Granada, precedido por una conferencia pronunciada por el presidente de la sección de música del Ateneo, Pérez de Roda. La prensa granadina, en sus comentarios sobre el concierto, presentaba a Scarlatti como la representación del espíritu español¹⁷⁶ y a Falla como la continuación de ese espíritu histórico español del XVIII, algo tan discutido por estos años:

¹⁷¹ En cierto modo esto era contrapuesto al argumento francés, quizá tomado de textos antiguos de Mitjana o Pedrell. También era el criterio de José Subirá: "El bicentenario del Padre Soler", *Ritmo*, 15-V-1930, pp. 8-9. Según este autor, Soler integraba en su léxico las expresiones castellanas adoptadas por Scarlatti.

¹⁷² José Subirá: "La rehabilitación de un gran artista. Don Luis Misón." *Música*, nº 5, mayo 1929.

¹⁷³ "El Pare Antoni Soler i las seves sonates per a clavicembal", *Revista Musical Catalana*, nº 312, diciembre 1929, pp. 495-501; J. Nin: "El P. Antonio Soler", *Revista Musical Catalana*, nº 312, diciembre 1929, pp. 493-501.

¹⁷⁴ J. Subirá: "El bicentenario del P. Antonio Soler", *Ritmo*, nº 13, 15-V-1930, pp. 8-9.

¹⁷⁵ Juan del Brezo: "Concierto en honor de Falla en el Palacio de la Música", *La Voz*, 7-XI-1927.

¹⁷⁶ Luis Seco de Lucena Paredes: "En el Ateneo, el concierto de anteayer", *El Defensor de Granada*, 31-XI-1927.

Parecía vagar en el ámbito del salón la espiritualidad y exquisito españolismo de aquel Siglo de Oro para gloria de nuestras artes [...] ambiente genuinamente español y espiritual, que la belleza incomparable de nuestras mujeres prestaba a la fiesta [...] y a mayor abundamiento, Falla leyendo sonatas de Scarlatti [...] y aunque sí (y algunos más que otros, como hizo notar el señor Pérez Roda en las cuartillas, reflejo biográfico admirable de Scarlatti y su música), las obras que se oían no dejaban de tener cierto carácter español, es indudable que su mayor ambiente de gracia y españolismo era debido a la inequívoca interpretación del españolísimo maestro Falla [...]. No cabe mejor interpretación que la oída. Precisa no sólo ser un consumado pianista, que ya lo es nuestro maestro, sino ser un Falla, espíritu del siglo XVIII, verdadera continuación del alma del propio Scarlatti¹⁷⁷.

Falla se había convertido en el reflejo de Scarlatti y en la materialización del espíritu del XVIII:

Desde Scarlatti y los italianos primitivos, no han vuelto a oírse en la música desfiles rítmicos tan agudos, ricos y graciosos. Adivina sagazmente que el ritmo es lo que hace vivir y perdurar a la obra musical. Su música latina, mediterránea, tenía necesariamente que adoptar este aspecto¹⁷⁸.

En el mismo 1927 la prensa extranjera se llenaba de artículos sobre Scarlatti. Roland-Manuel escribía en la *Revue Pleyel*¹⁷⁹ señalando la unión de objetividad, inteligencia y espiritualidad en su música. Malipiero, desde las páginas de *The Musical Quarterly*¹⁸⁰, señalaba el olvido del clavicémbalo frente al auge del pianoforte como causa del olvido de Scarlatti, compositor que era, junto con Bach y Couperin, la “quintaesencia de la música del siglo XVIII”.

El contacto de Falla con Alfredo Casella¹⁸¹ y el estreno de su *Scarlattiana* por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1929 fomentaron también una visión moderna de Scarlatti. En este momento, ya al final de la década de los años veinte, el retorno al XVIII se constataba como recurrencia constante en los músicos modernos¹⁸².

Los ensayos de Salazar publicados en los años treinta completaron su análisis del fenómeno del scarlattismo. En *La música contemporánea en España*

¹⁷⁷ Sostenido: “En el Ateneo. Concierto Falla”, *El Defensor de Granada*, 13-XII-1927.

¹⁷⁸ X: “Manuel de Falla. Significación nacional de su obra”, *El Defensor de Granada*, 5-II-1927.

¹⁷⁹ Roland-Manuel: “Sur Domenico Scarlatti”, *Revue Pleyel*, n° 40, enero 1927.

¹⁸⁰ Gian Francesco Malipiero: “Domenico Scarlatti”, *The Musical Quarterly*, Nueva York, julio 1927.

¹⁸¹ El mismo Alfredo Casella relataba en 1930 su encuentro con Manuel de Falla en una audición de sonatas de Scarlatti y su charla sobre las 545 sonatas del napolitano, y comentaba la capacidad de Falla para adoptar un estilo tradicional y modernísimo al mismo tiempo en el *Concerto* para clavicémbalo. Alfredo Casella: “Incontro con Manuel de Falla”, *Italia letteraria*, 30-I-1930, *Manuel de Falla*, M. Mila (ed.), Milano, Ricordi, 1962, pp. 82-83. Gianfranco Vinay: “La lezione di Scarlatti e di Strawinsky nel Concerto per clavicémbalo di Falla”, *Atti del convegno internazionale di studi Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa* (Venezia, 15-17 maggio 1987), Florencia, Olschki Ed. Coll, 1989, pp. 179-188.

¹⁸² J. del Brezo: “Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 13-IV-1929; Vicente Salas Viu: “Scarlatti a través de Casella”, *Nueva España*, n° 5, 1930, p. 26.

veía la causa de que Falla hubiera acudido a Scarlatti, “reservorio neutro de la forma clásica”, en su necesidad constructiva: “Falla quiere dejar hablar a su conciencia de un modo semejante al proceso espiritual que debió existir en Domenico Scarlatti cuando para separarse de las formas tópicas de la suite de danzas [...] llama a sus obras sonatas”. Pero además Salazar resaltaba el españolismo de Scarlatti unido al clasicismo:

El *Concierto para clavicémbalo* resume las ideas iniciadas en *El retablo* [...]. Como las sonatas de Scarlatti, esa obra es un camino de transición hacia algo desconocido [...]. Si Falla, entusiasta de Scarlatti, como también lo fue Albéniz, evoca en términos generales a ese músico tan español, su evocación es menos precisa que imaginaria en el auditor, y más ilusoria que exacta, pues clasicismo y españolismo se unen en el concepto de Falla, cuyas preferencias clasicistas, van esencialmente, hacia la vieja música española [...] de los siglos XV a XVII¹⁸³.

El concepto de lo español se identificaba con la tradición histórica de la música española y la evocación de procedimientos del siglo XVIII. *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto* de Falla fueron obras identificadas con los términos dieciochismo o dieciochesco, para referirse a la utilización formal de modelos clásicos y a esa evocación de Scarlatti. Por otra parte, la interpretación de las alusiones a Scarlatti como ejemplo de angularidad, de claridad, construcción, de sonoridades arcaicas o primitivas, es uno de los puntos de confluencia de esa teorización del scarlattismo con la teoría estética de vanguardia –cubismo y retorno al orden– que imperaba entonces.

Tras los éxitos de *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto* de Falla, fueron las obras de los jóvenes compositores afines al magisterio de Falla y al entorno de la crítica de la música nueva madrileña, capitaneada por Adolfo Salazar, los que lógicamente más aparecieron como culminación y proyección de una escuela española moderna basada en la historia musical propia. Por su cercanía con Adolfo Salazar, Ernesto Halffter recibió una valoración muy positiva de sus obras para piano. Aunque detrás de la obra de Halffter existe una intención real de evocar sonidos scarlattianos, nos interesa aquí referirnos al parangón que la crítica estableció con los “retornos al siglo XVIII”¹⁸⁴, las concomitancias con aquel siglo en “espíritu”¹⁸⁵, y las “influencias clavecinísticas”¹⁸⁶. En la línea de los criterios establecidos

¹⁸³ A. Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, pp. 180-181.

¹⁸⁴ J. del Brezo: “La *Sonatina fantástica* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”, *La Voz*, 13-XII-1923.

¹⁸⁵ J. Subirá: *La Sonatina-fantasia*, Asociación de Cultura Musical, 12-XII-1923.

¹⁸⁶ A pesar de una influencia impresionista en la obra y de la descripción que el propio Salazar hace de ella como “estampa romántica”, en el mismo artículo el autor ensalza la idea de “música pura”, al establecer una “raíz musicalista” significativa en la renovación musical de esos años, y atribuye el tratamiento melódico a la influencia de Bartók. A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: *Crepúsculos*”, *El Sol*, 18-IV-1923.

para la obra de Falla, Adolfo Salazar llegó a designar a Ernesto Halffter como el “Scarlatti del siglo XX”¹⁸⁷.

Sinfonietta (1925) y *Sonatina* (1927), ambas también de Ernesto Halffter, se recibieron a través de los mismos criterios¹⁸⁸. En 1927 el pianista José Cubiles daba a conocer dos danzas del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter, la *Danza de la pastora* y la *Danza de la gitana*. La crítica de Mantecón rezaba: “dos deliciosos trozos de música, de clara y bellísima textura armónica, de limpia línea melódica. La una, mirando a Scarlatti, la otra acercándose al andalucismo que propugna Falla”¹⁸⁹. Esa simbiosis entre Falla y Scarlatti reflejados en el espejo de la más nueva creación era la que permitía hablar de neoclasicismo español.

En 1928 se proponía desde *La Gaceta Literaria* la “joven trinidad Halffter-Pittaluga” como representación de la nueva música inspirada en “lo nuevo e irrevocable tradicional”, algo en lo que tomaban parte “la scarlattiana crónica” de Ernesto Halffter, “presunteo de una máquina precisa”, y la recuperación de Soler por parte de Rodolfo Halffter en sus *Sonatas del Escorial*¹⁹⁰. Los modelos eran *El retablo* y el *Concerto* de Falla¹⁹¹.

Los miembros del Grupo de los Ocho siguieron componiendo con estos parámetros en los años treinta¹⁹². El mismo Gustavo Pittaluga constataba más adelante que los dos pilares influyentes en la estética de los compositores jóvenes habían sido Scarlatti y Soler¹⁹³ por una parte, y por otra Falla¹⁹⁴. Se hablaba de estilo neoscarlattiano, neoscarlattismo o scarlattismo, como

¹⁸⁷ La afirmación de Salazar no dejaba de contener cierta exageración apropiada y adecuada al deseo de definir un neoclasicismo a la hispana y encontrar el parangón musical al neoclasicismo europeo. La obra utiliza no obstante ciertos giros clavecinistas y scarlattianos en sus melodías y en el contrapunto. Adolfo Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras”, *El Sol*, 24-IV-1923.

¹⁸⁸ J. del Brezo: “Un recital del pianista Cubiles en el teatro de la Comedia”, *La Voz*, 6-IV-1927.

¹⁸⁹ La utilización de los criterios clavecinísticos del *Concerto*, utilizando elementos compositivos neoscarlattianos, está presente en la obra. La *Danza de la pastora*, se basaba en la canción popular *Me casó mi madre* (el llamado Romance de la Malcasada del Cancionero de Burgos de Federico Olmeda). F. Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles. Cancionero de Olmeda*, Sevilla, Fundación Machado, 2005, pp. 106-107. Por otra parte la influencia de Scarlatti en la obra es clara en ciertos giros melódicos y contrapuntísticos cuyo modelo, según Yolanda Acker, está en las sonatas de Scarlatti: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, *Ernesto Halffter [1905-1989]: músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid-Granada, Residencia de Estudiantes-Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 48-49.

¹⁹⁰ Esteban Salazar y Chapela: “La joven trinidad Halffter-Pittaluga”, *La Gaceta Literaria*, 1-IX-1928.

¹⁹¹ Correspondencia entre Rodolfo Halffter y Manuel de Falla. Carta del 9-XI-1929, reproducida en Emilio Casares: “Manuel de Falla y los músicos de la generación del 27”, *Atti del convegno internazionale di studi Manuel De Falla tra la Spagna e l'Europa...*, pp. 59-60.

¹⁹² *Suite all'antica*, Rodolfo Halffter, 1932.

¹⁹³ En 1933 Roberto Gerhard editó las siguientes obras de Soler: *Conciertos para dos órganos*, *Seis quintetos para órgano y clavecín e instrumentos a cordés*.

¹⁹⁴ Gustavo Pittaluga: Conferencia leída en la fundación del Amo y en el Liceum Club femenino, con ejemplos musicales de Halffter –Ernesto y Rodolfo– Bautista, Remacha, Bacarisse, Rosa García Ascot y Pittaluga, “Revista de ambos mundos”, *Ritmo*, 1-V-1935, p. 5.

recursos estilísticos independientes ya de poéticas o retóricas construidas en la década anterior por la vanguardia francesa¹⁹⁵.

En 1932 Mantecón definió el Neoclasicismo como “interés por las formas objetivas de la música clásica que delimita un perfil rotundo en el siglo XVIII: scarlattiano”¹⁹⁶. Adolfo Salazar llegó incluso a hablar de un Scarlatti “superclásico”. Con ello situaba a Scarlatti como el modelo supremo de un clasicismo propio de la música española, pero al mismo tiempo satisfactorio con el concepto moderno de lo clásico, entendido como estado estético que equiparaba espíritu artístico y “estilo”. Con ello perpetuaba la idea novecentista de comparación de espíritu estético entre el siglo XVIII y el XX para justificar su alusión y dilucidar la controvertida idea de retorno¹⁹⁷.

A modo de conclusión, cabe señalar que Scarlatti fue, en definitiva, la referencia modélica para la llamada música nueva, como posibilidad de una vuelta propia al siglo XVIII. La “castellanización” de Scarlatti hizo coincidir en la crítica el neoclasicismo moderno con el ideal del nacionalismo esencialista pedrelliano, pero también con los juicios estéticos de la época, que conciliaron las nociones de neoclasicismo y retorno al siglo XVIII con el cubismo clásico y el retorno al orden. Los críticos musicales que definieron el nuevo clasicismo como corriente de vanguardia, Salazar a la cabeza, llegaron a proyectar los criterios sobre Scarlatti en Joaquín Nin, por su labor en la recuperación de autores españoles y sus escritos, pero fundamentalmente por su ascendencia española. Mientras el movimiento noucentista potenció los vínculos de Cataluña con el clavecinismo francés en un deseo de conexión con Francia como símbolo de una latinidad mediterránea, la crítica centralista de las publicaciones de vanguardia, fundamentalmente en Madrid, centró su atención en defender la nacionalización de Scarlatti como músico español, siguiendo la ideología de Pedrell; un músico español universalizado y europeizado a partir de su relación con la modernidad en la obra neoclásica de Falla.

Recibido: 13.06.2014

Aceptado: 23.07.2014

¹⁹⁵ Enrique Casal Chapí: “Salvador Bacarisse”, *Música*, nº 2, febrero 1938. pp. 27-53.

¹⁹⁶ Lo hacía a propósito de la obra de Rodolfo Halffter. El modelo era *Concerto* de Falla. J. del Brezo: “Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 23-III-1932.

¹⁹⁷ A. Salazar: “La Vida musical. Música de compositores románticos por Cubiles”, *El Sol*, 6-IV-1936.