



MARCOS ANDRÉS VIERGE

Universidad Pública de Navarra

25 Años de la muerte de Fernando Remacha

El presente texto supone una revisión desde el punto de vista historiográfico de algunos aspectos de la figura y música de Remacha, cuando se cumplen 25 años de la muerte del compositor tudelano. A partir de dos textos fundamentales sobre la Generación del 27 y más concretamente sobre el Grupo de los Ocho, al que perteneció Remacha, se reafirman cuestiones históricas y estéticas ya señaladas en trabajos anteriores, a la vez que se aportan nuevas perspectivas, se corrigen algunos errores y se revisan documentalmente algunos aspectos de su vida y obra.

Palabras clave: Fernando Remacha, Generación del 27, Grupo de los ocho.

The present article reexamines some aspects of the life and music of Remacha from a historiographical viewpoint, coinciding with the 25th anniversary of composer's death. Based around two fundamental texts about the Generación del 27 and particularly the Grupo de los Ocho, to which Remacha belonged, historical and aesthetic issues previously discussed in earlier studies are reaffirmed, while the author provides new perspectives, emending certain errors and documentally revising details about his life and work.

Key words: Fernando Remacha, Generación del 27, Grupo de los ocho.

Música y Musicología

Creo que uno de los objetivos principales al que una buena musicología debe tender consiste en provocar la restauración de la propia música. Cuando realicé mi tesis doctoral sobre la vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984) no podía prever del todo las futuras repercusiones, directas o indirectas, que un trabajo de investigación como ese podía tener¹, pero no cabe duda de que entre los objetivos de dicho trabajo, la recuperación de la música de Remacha era algo fundamental. Los actos que en 1998, con motivo del centenario del nacimiento del compositor navarro, coordiné para el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra pueden considerarse uno de los principales puntos de inflexión en el camino a la restauración de una música valorada (téngase en cuenta que Remacha fue tres veces Premio Nacional de Música) pero mayoritariamente desconocida. La grabación de la música de cámara de

¹ Marcos Andrés Vierge: "Vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984)", Universidad de Valladolid, tesis doctoral, 1997.

Remacha, incluyendo dos obras que fueron Premio Nacional de Música (el *Cuarteto con piano* en 1933 y el *Cuarteto para Cuerda* en 1938) realizada por el Cuarteto Brodsky y el pianista Christian Blackshaw en Londres, editada por Fundación Autor y distribuida con el sello Decca, puede considerarse una de las consecuencias más relevantes en la restauración de la música de Remacha².

De otro lado, entre abril y junio de 2009, José Luis Temes, al frente de la Orquesta Sinfónica de Málaga, ha realizado la grabación de un disco con música sinfónica de Remacha, a partir de las ediciones críticas que el Instituto Complutense de Ciencias Musicales publicó en la década de los noventa. Entre las obras grabadas, cabe destacar lo novedoso que supone el hecho de poder escuchar por primera vez la *Sinfonía en tres tiempos*³, compuesta en 1925, una obra que, aunque desde un punto de vista historiográfico estaba ya contextualizada, sin embargo, era en su dimensión sonora desconocida⁴.

Entre estos dos acontecimientos se han producido otros que sin duda alguna han contribuido a situar con mayor relevancia a Remacha desde el punto de vista histórico y también desde la posición que poco a poco ocupa su música en las salas de concierto.

Algunos aspectos de un Remacha “revisitado”

Principalmente, dos textos sirven a mi propósito de “revisitar” desde un punto de vista historiográfico la figura y música de Remacha a los 25 años de su muerte. El primero es el breve, pero importante, estudio de Emilio Casares sobre una Generación del 27 “revisitada”⁵. El segundo, el exhaustivo trabajo de María Palacios sobre el Grupo de los Ocho⁶.

² Fernando Remacha. *Música de cámara. Brodsky Quartet*, Madrid, Fundación Autor-Decca, 1999.

³ Se corrige aquí el error del título de la obra (*Sinfonía en tres tiempos en lugar de Sinfonía a tres tiempos*), mostrado por primera vez en Margarita Remacha: *Fernando Remacha. Una vida en armonía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 155, detectado por José Luis Temes, y ocasionado, tal vez, por el título de la encuadernación de la obra depositada en la Biblioteca General de Navarra.

⁴ Agradezco a José Luis Temes que me facilitara una copia de la música grabada antes de la presentación del disco, así como la posibilidad de poder intercambiar opiniones sobre la música grabada en un disco de excelentes resultados. Además de *Sinfonía en tres tiempos*, el disco incluye *Alba, Homenaje a Góngora, Cartel de Fiestas y Baile de la Era*.

⁵ Emilio Casares Rodicio: “La Generación del 27 revisitada”, *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez, (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 21-37.

⁶ María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

En su texto, uno de los primeros aspectos a los que Casares se refiere es a que la modernidad se inició en España no tanto en la década de los veinte sino a principios de siglo, considerando que “tiene más sentido histórico contemplar los años que transcurren entre 1900 y 1939 como un período global de nuestra historia musical determinado por circunstancias políticas que marcan de manera incuestionable un giro en nuestra música”⁷. Esa globalidad a la que se refiere Casares implica una continuidad entre compositores de diferentes generaciones, proceso que, sin embargo, no pudo darse tras la Guerra Civil.

En ese sentido, en el estudio que realicé sobre las *Tres piezas para piano* de Fernando Remacha, publicadas por Unión Musical en 1924, me refería a que mostraban “una tendencia que provenía de la primera década de siglo, desarrollando al máximo los conceptos del nuevo nacionalismo “enseñados”, como señalara Falla, por Debussy a Albéniz”⁸. Las referencias nacionales se intercambian con las europeas y así puede observarse en la temprana obra de Remacha sonoridades propias de Albéniz y Falla, coordinadas con las de Debussy y Stravinsky, por lo que sin duda alguna puede afirmarse que se trata de una obra ecléctica que presenta las sonoridades fundamentales que se daban en la vanguardia española de los años veinte⁹, a la vez que es un ejemplo, tal y como indicaba Emilio Casares, de que la modernidad musical española tuvo su arranque en los primeros años del siglo XX y las aportaciones de la Generación del 27 estaban en gran medida explicadas por la continuidad con las dos generaciones anteriores que la precedieron: la Generación del 98 y la Generación de los Maestros.

En la edición crítica de la obra para piano que realizó Antonio Baciero (gran conocedor de la vida y obra de Remacha y uno de los principales divulgadores de su música de piano), se refería a la clara influencia que en *Tres Piezas para Piano* hay del binomio Debussy-Falla, junto a la “persistente veneración por Stravinsky”¹⁰. También María Palacios reafirma esta visión de la obra al considerar que “sintetizan un impresionismo-nacionalista cargado de fuertes cromatismos y cierta tendencia postromántica, que las convierte en una de las partituras más eclécticas del momento y

⁷ E. Casares: “La Generación del 27.....”, p. 24.

⁸ Marcos Andrés Vierge: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 67.

⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ Antonio Baciero (ed.): *Fernando Remacha. Obra completa para piano*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003 (reimpresión 2008, p. 18)

más complicada de definir estéticamente”, haciendo referencia después a su “perfecta unión entre un lenguaje típicamente español con otro que se puede definir como universal”¹¹.

El trabajo de Emilio Casares, ya citado, se refiere a los “camino por andar” en la Generación del 27¹². En concreto, los apartados mencionados son la necesidad de acometer investigaciones sobre el mundo de la danza y el ballet, el estudio sistemático de las músicas del 27 desde la perspectiva estilística, la relación de la figura de Falla con el Grupo y por último, un estudio de la Generación del 27 desde la periferia, refiriéndose específicamente al fenómeno del regionalismo musical.

En el primero de los casos, en el estudio que llevé a cabo sobre la primera partitura de Remacha, *La Maja Vestida*, subrayé que se trataba del primer ballet de un compositor del Grupo de Madrid que marcaba unas pautas estéticas que luego serían propias del resto de compositores del Grupo¹³. Obviamente, en dicho trabajo se señalaba con anterioridad la gran influencia o magisterio que como en otros géneros ejerció Manuel de Falla con obras como *El corregidor y la molinera* y *El sombrero de tres picos*¹⁴. La valoración y contextualización histórica de *La Maja Vestida* quedó subrayada con relación al Grupo de Madrid, al comparar la fecha temprana del ballet de Remacha con otras obras del mismo género de los compositores del Grupo de Madrid¹⁵. Obviamente, como ya fue señalado en mi tesis doctoral y en la monografía editada por el ICCMU, la repercusión de la obra de Remacha en el resto de los compañeros del Grupo fue inexistente, al menos en lo que se refiere a la recepción que la obra pudo tener, ya que su estreno tuvo lugar en 1937, en versión de obra sinfónica¹⁶. Esta circunstancia anacrónica de la recepción crítica de la música de Remacha es especialmente relevante en el período anterior a la guerra civil. En el estudio de María Palacios se reafirman todos estos aspectos, además del tratamiento burlesco y satírico del folclore del que hace gala Remacha¹⁷, algo que será también rasgo propio de los compositores del grupo madrileño en los ballets escritos posteriormente a la creación del ballet de Remacha.

¹¹ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.....*, p. 300.

¹² E. Casares: “La Generación del 27.....”, pp. 31-35.

¹³ M. Andrés: *Fernando Remacha.....*, p. 53.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ Sin embargo, es probable que Remacha hubiera intercambiado impresiones de la obra, al menos con algunos de los compañeros del Grupo más allegados.

¹⁷ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.....*, p. 463.

Respecto de la influencia de Falla en los compositores del Grupo de Madrid a la que se refiere Emilio Casares, los resultados de mi investigación sobre Remacha constataron que, a diferencia de otros compositores del Grupo, la referencia fundamental como maestro de composición para Remacha fue Malipiero¹⁸. Aunque Remacha conoció al compositor italiano en Roma, el interés por su figura se gestó en Madrid. En una entrevista concedida en 1973 a *La Gaceta del Norte*, Remacha decía lo siguiente:

Cuando murió Debussy la revista *Música* de París le homenajeó. La revista cayó en mis manos y me entusiasmó la figura de Malipiero. Y allí me fui pensionado por la Academia de San Fernando de Bellas Artes (...) Trabajé con Malipiero de los años 1923 a 1927, fue mi maestro, era el mejor músico que había entonces en Italia¹⁹.

Tal y como señalaba Remacha en esa entrevista, la *Revue Musicale de París* homenajeó a Debussy con un suplemento del número 2 que incluía partituras de diez músicos, entre los que cabe destacar a Falla, Ravel, Stravinsky, Satie o el propio Malipiero. En el caso de Falla, tal ocasión constituyó un paso decisivo en una nueva forma de escribir para guitarra, sintetizando un lenguaje muy propio de Debussy con un nacionalismo español vanguardista²⁰. En el caso de Malipiero, la partitura que el compositor italiano presentó para el homenaje a Debussy y que, a juzgar por las palabras de Remacha le influyó tanto, *Hommage*²¹, aunque tiene más que evidentes conexiones con Debussy, sin embargo, contiene un fuerte color armónico con significado simbólico, que le aleja de una mera búsqueda de belleza sonora. Concretamente, la partitura de Malipiero explota los registros extremos del piano, la bitonalidad, el movimiento paralelo, todo ello en una obra de gran concisión y cargada con un nivel de disonancia que le otorga un hondo sentido semántico, relacionado con la génesis de la obra.

Como ya se ha dicho, Malipiero fue para Remacha la referencia que como maestro el propio compositor navarro nombró en muchas ocasiones. Es de suponer que Remacha obtuviera desde 1920 hasta 1923, año

¹⁸ M. Andrés: *Fernando Remacha...*, pp. 69-71.

¹⁹ Citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 69.

²⁰ Puede verse un estudio sobre la intertextualidad de Manuel de Falla respecto a Debussy en la obra comentada en Yvan Nommick: "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX", *Revista de Musicología*, ejemplar dedicado a las Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, 17-20 de Noviembre, Mariano Lambea (ed.), vol. 28, N° 1, 2005, pp. 792-807.

²¹ *Revue Musicale*, año 1, t. I, n° 2, diciembre de 1920, pp. 8-9.

en el que fue a Roma, algo más de información sobre Malipiero, pero en todo caso la decisión del compositor navarro marca una diferencia sustancial con el resto de compañeros de Grupo.

En mi investigación sobre Remacha, al tratar sobre la tercera de las *Tres piezas para piano*, “Con Alegría”, me referí a la fuerte conexión que puede observarse entre el pasaje “Meno mosso” y uno de los fragmentos del *Claro de luna* de Debussy²². Esta intertextualidad del pasaje fue explicada en términos histórico-contextuales²³ y apoyada por un documento procedente del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que contiene el estudio histórico-crítico de un compositor extranjero que Remacha tuvo que hacer para optar a ganar el Premio de Pensionado en Roma en 1923. Remacha eligió libremente a Debussy para la realización de dicho ejercicio, desarrollando un texto en que al mismo tiempo elogiaba y criticaba al compositor francés:

ha aportado a la música una orientación de pureza de estilo, enriqueciendo la armonía e intentando nuevas formas, (aunque esto sea lo más endeble de su obra). En su afán de crear nuevos medios de expresión, rompió con las normas anteriores a él y aunque hasta ahora parece se mantiene con fortuna, tal vez en un plazo no lejano vuelvan estas a tener todo su prestigio ya que van descubriéndose que en todas las obras de estos últimos años la complicación excesiva de elementos ocultaba una debilidad de construcción. La misma complejidad significa falta de ordenación, que es el principio de la forma²⁴.

Resulta claro que el texto transmite un elogio a Debussy a la vez que un interés por las nuevas tendencias neoclásicas. Creo que esto mismo sucede en “Con Alegría” de *Tres piezas para piano*, en las que Remacha en medio de un lenguaje, se pudiera decir “neoclásico hispanista”, en ocasiones claramente politonal, introduce un pasaje “Meno Mosso” absolutamente extraño a la escritura precedente, con inequívocas referencias a Debussy, pareciendo al mismo tiempo elogiar y “decir adiós” al maestro francés²⁵. En este sentido, respecto a la influencia de la estética impresionista en Remacha, quiero señalar que, al igual que algunos recursos impresionistas influyen en mucha música del siglo XX que es difícil cata-

²² M. Andrés: *Fernando Remacha.*, p. 68.

²³ Se puede leer un resumen de la recepción crítica de la obra de Debussy en España en el texto de María Palacios (pp. 220-226), en el que se hace referencia por ejemplo, al estreno mal recibido de *Iberia* en 1921 y otros casos que muestran que la música de Debussy era objeto de atención para los aficionados, críticos y compositores del momento.

²⁴ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 5-60/1, *Pensionados en Roma, Oposición 1923*, citado en M. Andrés: *Fernando Remacha.*, p. 72.

²⁵ En cambio, Palacios interpreta este pasaje como un ejemplo de tema españolista. Véase M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.*, p. 301.

logarla propiamente con esa estética, en la música de Remacha cronológicamente posterior a su primera obra para piano aparecen ciertos rasgos impresionistas y postimpresionistas, aun cuando de manera global sea difícil catalogar esas obras de esa forma. Por ejemplo, María Palacios únicamente incluye como obra de Remacha propia del mundo impresionista las *Tres Piezas para Piano*, situando el *Homenaje a Góngora* como una obra típica del Remacha neoclásico, a pesar de la utilización en la obra de ciertos elementos de lenguaje musical propios del estilo impresionista²⁶. Y creo que ello es acertado y también que a nivel global, la estética neoclásica sería la calificación más acertada para hablar de la música de Remacha, un neoclasicismo a veces hispanista pero también folklorista, en ocasiones italiano o neobarroco, otras veces teñido de una suspensión tonal evidente, y siempre con un matiz expresivo que deriva del fuerte contraste que provocan las partes de evidente dureza armónica con aquellas más melódicas.

Con relación a *Homenaje a Góngora*, es oportuna una matización de tipo histórico-documental sobre su génesis. Existen documentos que prueban que se trata de una obra realizada por sus obligaciones como estudiante becado en la academia, lo que no es incompatible con la idea de que Remacha tuviera previsto presentarla al Concurso Nacional de Composición del año 1927. Sin embargo, por el momento, no parece existir ningún documento que pruebe esto último y en todo caso, si lo hubiera, ello no eliminaría el hecho de que Remacha presentó la obra como ejercicio obligado de la academia²⁷.

El último de los puntos de “camino por andar” a los que se refiere Emilio Casares es el estudio de la Generación del 27 desde la periferia, concediendo una especial mención al fenómeno del regionalismo musical. En los años a los que se refiere Casares, 1900-1939, Remacha no es un músico regionalista sino que desde Madrid o Roma, su primera música es muestra de un nacionalismo vanguardista que impregna fundamentalmente una estética impresionista y neoclásica. Sin embargo, en la posguerra, el “exilio” interior de Remacha en Tudela es determinante para una concepción musical que está en gran medida determinada por las estructuras sociales que sustentan la música en aquellos años. Como ya se ha explicado en textos anteriores, esto provoca en Remacha una regresión estética a planteamien-

²⁶ *Ibidem*, p. 382.

²⁷ El documento que prueba lo dicho es el siguiente: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Documentos II, Pensionados en Roma, Oposiciones Arquitectura y Música, 1926-1928, 57-2/5*: Asunto: *Envíos del Pensionado por la Música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Fernando Remacha. Cuarto año: Suite en seis tiempos para orquesta, inspirada en algunas poesías de Góngora.*

tos incluso anteriores a los del Grupo de Madrid²⁸. Esto se concreta en obras de concurso o encargos, no sólo inspiradas en temas locales sino en melodías populares claramente perceptibles, orquestaciones de melodías populares, arreglos corales de música tradicional, etc. Tal y como señala Emilio Casares cuando se refiere al regionalismo musical propio del algunos músicos de la periferia de antes de la guerra,

desde cualquier punto de vista que se contemple, incluso desde el social y el político, estos fenómenos no correspondían a la evolución estética que se estaba planteando en Europa y que a la postre será la que quede como definidora de este período; por ello, en torno a este aspecto musical se genera de inmediato el calificativo de retrógrado desde la primera vanguardia que surge en los años veinte²⁹.

Esto es así efectivamente y resulta todavía más claro en la posguerra y aún más en la dura posguerra de provincias. Esa valoración de la música está justificada en términos históricos, del mismo modo que el origen de muchas obras se explica por las circunstancias del tiempo y el espacio que a todo músico le toca vivir. No obstante, lo retrógrado no debe sugerir carencia de técnica e incluso de originalidad y creatividad artística. En este sentido, la orquestación de la Suite *Cartel de Fiestas* o la orquestación del *Baile de la Era* de Remacha son ejemplos de una especial sensibilidad para el tratamiento del material popular.

En el caso de la orquestación de *Cartel de Fiestas*, hay que subrayar dos aspectos históricos que Baciero interpreta de distinta manera en la edición de la obra para piano de Remacha, ya citada. En primer lugar, se refiere a que fue él quien estrenó *Cartel de Fiestas* para piano, en el Museo de Navarra el 17 de noviembre de 1959³⁰. Sin embargo, existe una crónica periodística de *Diario de Navarra*, con fecha 2 de mayo de 1953, que narra un concierto que se celebró el día anterior en homenaje a Remacha, organizado por la Real Cofradía del Gallico de San Cernin, en el que María Dolores Malumbres interpretó al piano *Cartel de Fiestas*³¹. En segundo lugar, Baciero señala que fue él quien estrenó la obra original para piano³² y en cambio, muestra una clasificación cronológica de las obras para piano refiriéndose a *Cartel de Fiestas* como una “versión-transcripción pianística de la obra para orquesta”, del año 1947 y localizada en la “Biblioteca An-

²⁸ Marcos Andrés Vierge: “Algunos aspectos sobre música, regionalismo y política en Navarra a partir de la posguerra”, *Revista de Musicología*, Madrid, SEDEM, 2001, pp. 202-206.

²⁹ E. Casares: “La Generación del 27.....”, p. 35.

³⁰ Antonio Baciero (ed.): *Fernando Remacha. Obra completa para piano...*, p. 20.

³¹ Pudiera ser que la obra no fuera interpretada en su totalidad, algo que la siguiente referencia no especifica: “En el paraninfo de los institutos. Homenaje a Remacha”, *Diario de Navarra*, 2-V-1953.

³² A. Baciero (ed.): *Fernando Remacha...*

tonio Baciero”³³. Al respecto, existen documentos que prueban que Remacha escribió *Cartel de Fiestas* para piano en 1946, ganando un concurso organizado por el Ayuntamiento de Pamplona que le comunicó el premio concedido el 26 de junio de 1946. En el Archivo Municipal de Pamplona se localiza la partitura manuscrita que Remacha entregó, junto a las otras obras presentadas al concurso, también para piano³⁴. Además, a una petición del Presidente de la Comisión de Fomento del Ayuntamiento de Pamplona para que Remacha instrumentase para banda la obra ganadora del certamen, Remacha contestaba lo siguiente:

Ahora bien, teniendo el propósito de instrumentar para orquesta mi Suite, cuando termine otro trabajo que tengo ahora comenzado, creo que de la partitura de orquesta podría cualquier práctico en adaptaciones para Banda hacer una con rapidez y facilidad, ya que no es lo mismo servirse de una parte de piano donde las ideas musicales están expuestas de forma sintética y limitada a la tesitura que abarcan las dos manos, que de una partitura de orquesta donde hay que presentarlas con rellenos y otros artificios, que muchos de los cuales pueden transplantarse a la Banda con relativa facilidad³⁵.

La versión orquestal de la suite fue estrenada en el Teatro Buenos Aires de Bilbao el 28 de diciembre de 1947 por la Orquesta Municipal de Bilbao, estreno del que se hizo eco José María Iribarren en la revista *Pregón*³⁶.

Desde un punto de vista estético, en la versión orquestal de la suite, además de asumir la transfiguración del material popular tan interesante que ya ofrece la obra para piano, se producen sonoridades de “relleno y artificios” (utilizando las palabras del propio Remacha) que, en parte, recuerdan a algunas de las sinfonías de Ives, que tal vez Remacha pudo conocer y estudiar, gracias a su relación en la Academia Española en Roma, pero también después de la guerra, con Randall Thompson³⁷.

Por otro lado, en la orquestación del *Baile de la Era*, Remacha trasciende este baile popular al mundo sinfónico, a la sala de conciertos, pero al

³³ *Ibidem*, p. 15. Quizá, debido a ello, el catálogo de la obra completa para piano que ofrece Patxi Larrañaga fecha esta obra con un interrogante entre 1946 y 1947. Véase Patxi Larrañaga: “Poderoso silencio. Trayectoria vital y musical de Fernando Remacha (1898-1984)”, *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 163.

³⁴ Pamplona, Archivo Municipal, *Certámenes*, 1946, citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 139.

³⁵ M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 141.

³⁶ Citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 146.

³⁷ Esta nueva perspectiva la he observado recientemente, cuando he podido escuchar la grabación de la obra realizada por la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por José Luis Temes. Por otro lado, Thompson fue estudiante becado en la Academia de Roma coincidiendo con Remacha, con quien mantuvo amistad tras la guerra (véase “Años tudelanos”, en M. Andrés: *Fernando Remacha...*). En todo caso, creo que esta referencia ofrece nuevas perspectivas para futuros análisis de la obra.

mismo tiempo respeta su esencia hasta tal punto que incluso casi pueda ser bailado. De este modo, es cierto que se trata de una obra regresiva en términos históricos e incluso puede ser catalogada como una “simpática obra de carácter local”. Sin embargo, la percepción de la obra revela una técnica impecable que está al servicio de las hermosas melodías del baile popular y de la función que dicha obra tuvo en su génesis³⁸.

Como señala Emilio Casares “ni el exilio, ni la vida musical que vive la España de los años cuarenta y cincuenta eran circunstancias oportunas para una reafirmación musical y para una línea de evolución creacional lógica”³⁹. En el caso de Remacha, las estructuras sociales navarras y también las españolas en general, determinaron buena parte de sus obras escritas en la posguerra tudelana. Si en esa época Remacha sólo hubiera escrito orquestaciones de melodías populares o cosas semejantes, se podría afirmar que su obra experimentó un retroceso claramente contrario no ya a la de la evolución de la música europea sino a la de la misma música española. Sin embargo, como ya señalé en otros textos, cuando Remacha se sintió más libre, aunque no se pueda decir que su escritura evolucionara según los derroteros de la música europea, sí se puede afirmar que su música culminó algunos de los procedimientos más innovadores en los que se había iniciado en los años veinte. En ese sentido, obras como el *Concierto para guitarra y orquesta* (1956), *Epitafio*, para piano (1958-1959), *El día y la muerte*, para dos pianos, o la *Cantata Jesucristo en la Cruz* (1963) merecen un lugar destacado en la producción musical española del siglo XX.

Es muy elogiable el trabajo de María Palacios sobre el Grupo de los Ocho, al que ya me he referido en las líneas anteriores. Entre sus diferentes virtudes, creo que tiene el valor principal de realizar un estudio comparado del estilo musical de los compositores del Grupo⁴⁰. Además,

³⁸ Como expliqué en su día, el *Baile de la Era* fue un encargo de la Diputación Foral de Navarra para montar un espectáculo folklórico.

³⁹ E. Casares: “La Generación del 27...”, p. 37.

⁴⁰ En mi investigación sobre Remacha sólo abordé la cuestión del Grupo desde el punto de vista de la posición estética (a partir de los manifiestos poéticos, la música de Remacha y sus propias declaraciones sobre el Grupo de los Ocho, recogidas principalmente en entrevistas de prensa), la recepción crítica y la relación con Falla, sin entrar en aspectos comparativos del estilo musical. Así por ejemplo, cuando analizo la *Sinfonía en tres tiempos*, comparando la obra con la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, no se analiza la partitura de Halffter pero se parte de la recepción crítica que de la misma hiciera Salazar. Por otra parte, tanto en un artículo publicado por *Musiker*, como en el texto que recoge la ponencia realizada en las *Jornadas en torno a Fernando Remacha y la Generación del 27*, señalé algunos aspectos que separaban a Remacha de las posturas promulgadas en los manifiestos poéticos del Grupo de Madrid: Marcos Andrés Vierge: “Arte, música y semántica de autores. Un caso práctico: Fernando Remacha y la Generación del 27”, *Cuadernos de Música Vasca, Musiker*, 2000, vol. 9-12, pp. 55-76; Marcos Andrés Vierge: “Consideraciones sobre el estilo musical de Fernando Remacha”, en *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*, María Concepción Peñas García (coord.), Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 29-42.

aporta una información muy importante de la “vida musical” de aquellos años y de la recepción crítica.

Desde la perspectiva de Remacha, el trabajo de Palacios ofrece en ocasiones algunos aspectos analíticos que estudiados en el contexto del Grupo adquieren verdadera relevancia, como el caso de las melodías populares de carácter infantil, propias de la “Música nueva”, o algunas visiones estructurales que ayudan a entender mejor algunas partituras de Remacha, como en el caso del tratamiento del ritmo en *Sinfonía en tres tiempos*. Por otra parte, este trabajo asume cosas ya dichas, como el problema de la recepción crítica de la obra de Remacha, el eclecticismo que muestran algunas de sus composiciones, su percepción desconcertante en muchas ocasiones (que, creo, ocasiona a veces una valoración estética también desconcertante) o el gusto por la disonancia armónica que, como explica Palacios, aleja a Remacha del concepto de belleza que algunos críticos de la época tenían.

De todo lo expuesto, quisiera destacar dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que los estudios realizados sobre algunas obras de Remacha en estos últimos años muestran diferentes percepciones sobre la valoración estética de parte de su música, lo que de algún modo, creo, tiene que ver con esa visión que en su día plasmé de Remacha como un músico manierista, de gran técnica, con muchas referencias musicales, quizás no muy original, pero en cambio con una gran fantasía.

Como ejemplo, una obra como *Alba* (1922), —composición de la que curiosamente le gustaba muy poco hablar al propio Remacha y sin embargo con el tiempo, considero se muestra como una de sus obras sinfónicas más importantes— se percibe tanto como un catálogo de recursos típicamente impresionistas⁴¹, postimpresionista⁴², atonal o postromántica⁴³. Todavía resulta más interesante si comparamos estas apreciaciones con la recepción crítica de su estreno recogida por Palacios. Así, Joaquín Turina buscaba irónicamente en la obra aspectos de un neoclasicismo historicista, probablemente por no considerar que la composición había sido escrita en 1922 y no en 1928, cuando se estrenó. Pero además, Turina mencionaba referencias de Stravinsky y consideraba a la orquesta monótona en su sonoridad. A mi entender, todas estas variantes, algunas de ellas cla-

⁴¹ P. J. Larrañaga: “Poderoso silencio...”, p.160.

⁴² En conversaciones con José Luis Temes, a propósito de la grabación de *Alba*, me manifestaba la clara influencia que en la obra percibía de Ravel, algo que ha quedado reflejado en José Luis Temes: Notas al disco *Fernando Remacha. Obra sinfónica completa*, Madrid, Verso-Comunidad de Madrid-Gobierno de Navarra, 2009, p. 6.

⁴³ María Palacios sitúa la obra entre el atonalismo y postromanticismo (pp. 281-286).

ramente contradictorias, que se dan en este caso en la recepción crítica de *Alba*, reafirman la tesis de un compositor ecléctico que une y sintetiza recursos diferentes con gran fantasía.

Pero además, en el caso de *Alba* existen aspectos históricos sobre su génesis que resultan muy interesantes para comprender cómo es la obra. En primer lugar, Christiane Heine señala la probabilidad de que Remacha hubiera escrito *Alba* para presentarla al concurso nacional de música, en la convocatoria 1922/1923⁴⁴. Aunque tal hecho es planteado como una posibilidad, es ciertamente plausible que ello hubiera sido así, lo que explicaría en cierto modo la adopción extraña por parte de Remacha de un género como el poema sinfónico. En segundo lugar, debo decir que la revisión de la documentación de Remacha, contrastada con los trabajos comentados en estas páginas, me ha revelado algo que en su día no observé referido a *Alba*. Efectivamente, en una entrevista concedida por Remacha en el desaparecido diario *Egin*, el compositor navarro se refería a que una vez, coincidiendo con una gira de la Orquesta Sinfónica de Arbós, Falla le recibió en su casa, le enseñó un poema sinfónico sobre un texto de Rimbaud y al mirar la primera página le dijo: “a usted le gusta mucho Stravinsky, ¿verdad?”⁴⁵. Por otra parte, el musicólogo Julio Arce cita en su trabajo sobre Unión Radio, una referencia de la revista *Ondas* sobre un concierto en el que se interpretó la *Suite para violín y piano* (definida, por cierto, como una obra en extremo moderna) de Remacha y en la que a propósito del compositor navarro se aludía a *Alba*, un poema sinfónico inspirado en un texto de Rimbaud⁴⁶. Por lo tanto,

⁴⁴ Christiane Heine: “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”. En *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 126.

Sin embargo, creo menos posible que, tal y como señala Palacios (M. Palacios: *La renovación musical en Madrid*....., p. 139), Remacha hubiera presentado una Fuga para cuarteto de cuerda, habida cuenta de que de 1923 sólo existe en el catálogo de Remacha una obra de esas características y que es el ejercicio que hubo de realizar para optar al Premio de Pensionado en Roma. Además, la oposición la realizó Remacha el 21 de mayo de 1923, mientras que la Real Orden que aprobaba las bases reguladoras del Concurso Nacional de Música de esa convocatoria se publicaban en *Gaceta de Madrid* el 25 de mayo. El tres de julio Abelardo Bretón firmaba la comunicación de que se había concedido la beca a Remacha. Los documentos se localizan en: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 5-60/1, *Pensionados en Roma, Oposición, 1923, Asunto: temario oposiciones*.

⁴⁵ M. Andrés Vierge: *Fernando Remacha*...., p. 33.

⁴⁶ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 2008, p. 105. Por otra parte, a partir de una referencia de la revista *Ondas*, Arce fecha el estreno de la *Suite para violín y piano* el 9 de noviembre de 1928. Al no existir partitura manuscrita de esta obra, la referencia de su fecha fue tomada a partir de la biografía de Margarita Remacha, así como de los testimonios del crítico musical Alberto Fraile, que recordaba que Remacha le había señalado la fecha de 1929 para la cronología de la obra. Como señala el propio Arce, es posible que haya un error en la fecha de composición o que Remacha hubiera modificado la obra después de su estreno.

creo que *Alba* podría estar inspirada en uno de los poemas en prosa más relevantes de Rimbaud que pertenece a *Illuminations*⁴⁷. Desde esta perspectiva, el estudio de la obra adquiere nuevos matices que bien podrían relacionarse con algunos recursos empleados por Remacha en su música, como cierta estructura narrativa o el nivel de disonancia que transmite ansiedad y lo aleja en determinados momentos de una mera búsqueda de belleza sonora.

Por último, respecto a *Alba*, la referencia por parte de Falla a Stravinsky puede estar originada en el comienzo del sólo de fagot, en un registro agudo extremo, tanto en *La Consagración de la Primavera* como en el poema de Remacha⁴⁸.

El segundo aspecto que quisiera destacar de la producción musical de Remacha, a propósito del texto de Palacios, es que hay en ella algo permanente que la distingue, en parte, del concepto de belleza de la “Música Nueva”. En este sentido, creo que Remacha se sintió siempre plenamente identificado con la modernidad y por ejemplo, el hecho de que su referencia permanente como compositor fuera Stravinsky no es algo trivial. La inclinación que muestra Remacha por la disonancia y la distorsión de las estructuras y progresiones tonales tradicionales es algo constante en su producción musical⁴⁹. Esto sucede incluso en momentos de orquestaciones populares en los que Remacha cambia, por ejemplo, la estructura tonal típica del bajo, como en *Baile de la Era* o *Copla de Jota* (las dos escritas en 1951). De algún modo, esto que es permanente en toda su producción, culmina en la Cantata *Jesucristo en la Cruz*, obra en la que la dureza armónica adquiere pleno significado semántico.

⁴⁷ Esta perspectiva abre una nueva vía de análisis para un futuro trabajo.

⁴⁸ Así lo mencioné en mi libro sobre Remacha (p. 57) y así lo señala Palacios en su estudio (p. 286). En todo caso, Stravinsky es una referencia muy importante en la música de Remacha. Como ejemplo, como ya señalé en mi monografía sobre Remacha (p. 76), en una entrevista concedida por el compositor navarro al diario Egin, se refería a que para realizar la primera obra que tenía entregar en la Academia Española en Roma, en concreto el *Cuarteto para Cuerda* (1924), Remacha se compró el “cuarteto” de Stravinsky para inspirarse. Observando el catálogo de Stravinsky, Remacha pudo referirse a *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1914) o al *Concertino* (1920). María Palacios considera que el cuarteto de Remacha “se encuentra unida estilísticamente” al *Concertino* del compositor ruso (p. 327), algo perfectamente admisible, pero, no obstante, la partitura a la que pudo referirse Remacha bien pudiera ser *Tres piezas para cuarteto de cuerda*. En este sentido, creo que el comienzo del cuarteto de Remacha alude claramente al comienzo de la danza inicial de esta última obra.

⁴⁹ En conversaciones con José Luis Temes, me manifestaba cómo en ocasiones había experimentado cierto desconcierto en la grabación de la obra sinfónica de Remacha en algunos pasajes de estas características. También me indicó que había optado por subrayarlos en la grabación, puesto que, por así decirlo, consideraba este rasgo como algo constante en toda la música de Remacha grabada.

Es precisamente esta última obra mencionada la que mejor resume estas dos características permanentes en Remacha: en primer lugar, la síntesis particular que realiza el compositor navarro a partir de recursos musicales diferentes; en segundo lugar, la dureza o disonancia que, sin embargo, se mantiene en la teoría armónica tradicional. Es también esta obra reflejo de una factura muy técnica, de un pensamiento muy reflexivo y de muchas referencias musicales. Las pocas concesiones a la “belleza sonora” que concede Remacha en su cantata explican la difícil recepción de una obra, creo, de gran valor histórico en la música española de la segunda mitad de siglo XX⁵⁰.

⁵⁰ En estos momentos, existe un proyecto del Orfeón Pamplonés y la Orquesta Sinfónica de Navarra para grabar música sinfónico-coral de compositores navarros, y una de las obras previstas a tal efecto es la cantata de Remacha.