

Fernando Remacha Villar (1898-1984). 6 claves sobre su vida y obra

La vida de Fernando Remacha es la historia de un compositor condicionado por unas circunstancias que coartan su quehacer compositivo. La Guerra Civil cortó el proceso evolutivo de los músicos que pertenecían al llamado Grupo de la República, entre los que se encuentra Remacha. Después de la Guerra, el compositor navarro se vio condenado a un exilio interior que, unido al aislamiento nacional, determinó el retroceso estético de algunas de sus obras. Su buena tarea como Director del Conservatorio Pablo Sarasate frenó su trabajo compositivo ya que Remacha se entregó a la docencia con dedicación casi total. A través de las páginas siguientes se analiza la posición que ocupa Remacha en el Grupo de Madrid, su trayectoria biográfica y la especial influencia de ésta en su obra, los rasgos más relevantes de su lenguaje musical, y por último, la trascendencia de su labor pedagógica.

1. Apunte biográfico

La trayectoria musical de los músicos de la Generación del 27 se vio cortada por la Guerra Civil Española. Algunos autores han considerado que los miembros de esa generación y más en concreto del Grupo de Madrid, una vez en el exilio, ya no experimentan ningún tipo de evolución musical con respecto a su etapa anterior al conflicto bélico¹. En el caso de Fernando Remacha se pueden establecer dos periodos cronológicamente casi simétricos, esto es, una primera fase hasta el final de la guerra civil (1898-1939), y un segundo periodo que se concentra en Tudela y Pamplona hasta el año 1984 cuando Remacha muere. Dentro de este segundo periodo, necesariamente hay que distinguir los años tudelanos (hasta 1957) de los años en los que Remacha permanece en Pamplona. La razón de esta línea de separación estriba en la actividad musical oficial que desempeña el compositor navarro desde el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona,

¹ Por ejemplo Tomás Marco en *Historia de la Música Española*. Siglo XX, Madrid: Alianza Música, pp. 49-50.

The life of Fernando Remacha is the story of a composer conditioned by circumstances which limited his activity as a composer. The Civil War cut short the evolutionary process of the composers who pertained to the so-called Group of the Republic, including that of Remacha. After the War, the Navarrese composer was forced into an internal exile which, together with national isolation, was reflected in a backward aesthetic movement in some of his works. His successful period as Director of the Conservatorio Pablo Sarasate put a halt to his composition since Remacha almost completely devoted his time to teaching. The present article analyses Remacha's position within the Group of Madrid, his biographical trajectory and its special influence on his works, the most important features of his musical language, and finally, the importance of his pedagogical work.

así como desde su colaboración con la Institución Cultural Príncipe de Viana de Navarra. Sin embargo, el corte que supone para su vida la guerra civil, es razón por sí misma justificadora para hablar de dos grandes periodos en la vida del compositor navarro. Además, debemos tener en cuenta que alguna de las obras más importantes del compositor tudelano datan de esta segunda fase de su vida en la que Remacha combina su faceta de compositor con la de pedagogo. Una composición como la cantata *Jesucristo en la Cruz* (1963) es un buen ejemplo de que su producción más importante no fue exclusiva de los años anteriores a la guerra civil. Por otra parte, es también una muestra de que el estilo de Remacha no había llegado a su madurez total y tenía algo que aportar con respecto a la etapa anterior a la guerra. Esta obra, así como *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955), el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956), o las composiciones para piano *Epitafio* (1958) y *El día y la muerte*, son ejemplos de que en las obras más personales de Remacha compuestas después de la guerra, hay una línea nueva que deriva en un mundo más expresionista, visto de un modo muy personal.

Fernando Remacha nace en Tudela el 15 de diciembre de 1898. A los nueve años inicia estudios de violín con el Maestro de Capilla de la Catedral de Tudela, D. Joaquín Castellano. En 1911 Fernando Remacha llega a Madrid con el objetivo de completar sus estudios de perito mercantil pero a la vez, continúa con los estudios musicales oficiales, ingresando en el conservatorio y aprobando de una vez los tres primeros cursos de solfeo, y privados, recibiendo clases particulares de violín con José del Hierro. Remacha vive en casa de su tía Isabel Soriano, quien una vez terminados los cursos de violín, le anima a estudiar armonía. Comienza así su aprendizaje con Conrado del Campo en cuyas clases conoce a Salvador Bacarisse y Julián Bautista, quienes junto con el compositor tudelano formarán el núcleo germinador del Grupo de Madrid.

La etapa de estudiante en Madrid, se combina con la participación de Remacha en la Orquesta de Revista y Zarzuela, que actuaba en el Teatro Apolo, obteniendo un beneficio de doce pesetas diarias. Esto supone una ayuda económica que junto con los fondos que llegaban regularmente de Tudela, hace que la primera estancia de Remacha en Madrid sea una etapa feliz, brillante y muy bien aprovechada.

Sus primeras obras, algunas de ellas ya muy dotadas, datan de estas fechas: el ballet *La Maja Vestida* (1919), el poema sinfónico *Alba* (1922) y *Tres Piezas para Piano* (1923). En este mismo año termina composición con Conrado del Campo, oposita y gana el Premio Roma con una cantata y un motete para coro y orquesta, y una fuga instrumental. La beca le da la posibilidad de vivir en Roma y estudiar con Malipiero. En una entrevista concedida al diario *Egin*, Remacha decía lo siguiente: "*Fui a Roma con el decidido propósito de ser discípulo de Malipiero. Malipiero era un músico importante, muy dedicado a resucitar las obras antiguas. Allí, en Roma, me encontré con Falla en un concierto y él se ofreció a presentarme a Malipiero. Estudié con él durante dos veranos. Fue un periodo intenso de profundización en el gusto italiano*"².

Con Malipiero Remacha profundizó en el estudio de Monteverdi y de Vivaldi, lo que le permitió conocer

los recursos de los maestros antiguos para luego poder utilizarlos dentro de un lenguaje moderno en sus obras.

El Premio de Roma concedido a Remacha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando suponía cuatro años de estudios con estancia en la Academia de San Pietro in Montorio de la que entonces era director el pintor Eduardo Chicharro. Las condiciones económicas de la Academia cuando llega Remacha en septiembre de 1923 son precarias, pero la beca sigue adelante. En la Academia de Roma, Remacha convive con otros becados que representan a una parte de las promesas artísticas e intelectuales de la España de aquellos momentos. Entre ellos, podemos citar a Fernando García Mercadal, arquitecto que años después habría de construir el edificio actual del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona; el pintor Pablo Pascual o el dibujante Emilio Moya fueron otros compañeros suyos durante su estancia en la Academia.

Musicalmente, la beca exigía que los pensionados realizasen una serie de trabajos anuales que eran calificados por un tribunal que se constituía en Madrid. De estos años datan obras como el Motete para coro y orquesta *Quam Pulchri Sunt* (1925), la *Sinfonía a tres Tiempos* (1925) o el *Homenaje a Góngora* (1927), obra donde se identifica con las ideas de la llamada Generación del 27.

Así, Remacha termina su periodo en Roma en 1927. A partir de 1928 se encuentra en Madrid, viviendo con sus primas Pepita y Leonor en la calle Moratín, nº 12. Concurra por oposición a una plaza de viola en la Orquesta Sinfónica de Arbós, consiguiendo un primer puesto. Remacha complementa su trabajo como intérprete de la pequeña orquesta de Unión Radio en la que comparte viola con su exmaestro y amigo Conrado del Campo.

Bacarisse le pone en contacto con Ricardo Urgoiti, que había fundado en 1929 la empresa Filmófono, una productora cinematográfica que tuvo enorme éxito con películas de talento comercial. La labor de Remacha en Filmófono evolucionó desde la mera sincronización de los discos (en la etapa del cine mudo) hasta convertirse en el auténtico gestor y técnico de los asuntos musicales. Así por ejemplo, un aspecto conocido de la labor de Remacha en esta empresa fue

² *Egin*, 20-XII-1977

la de poner fondos sonoros a las películas de dibujos animados, como las del ratón Mickey.

Sin embargo, esto es tan sólo una anécdota de todo el trabajo que desarrolló en Filmófono. El control musical de muchas películas, españolas y extranjeras, estuvo supervisado por el músico navarro. A todo este trabajo, debemos añadir la composición de la música incidental de cuatro películas españolas producidas por Filmófono, ya en la etapa del sonoro: *Don Quintín el amargao* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936) y *Centinela alerta* (1936). Es precisamente en esta labor cuando entra en contacto con Luis Buñuel, que actuaba de productor y en algún caso, como en *Centinela Alerta*, de director.

La actividad cinematográfica de Remacha se vincula igualmente a la empresa Cinematiraje Riera, que se dedicaba a copiar películas y que en 1932 solicitó los servicios y conocimientos de Remacha. El músico navarro accedió a trabajar por las tardes, sin abandonar su otro trabajo, cobrando la cantidad de 500 pesetas mensuales.

En una tienda de discos que tenía la empresa de Urgoiti en la Avda. Pí y Margall de Madrid conoce a Dña. Rafaela González con quien contrae matrimonio el 7 de octubre de 1932.

En su trayectoria como compositor, 1930 es un año importante porque es entonces cuando se presenta el Grupo de Madrid formado por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón, Rosita García Ascot, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter y Fernando Remacha. Los trabajos de estos compositores comienzan a ser apreciados en torno al año del advenimiento de la República. Así, Remacha recibe su primer Premio Nacional en 1933 por su *Cuarteto con Piano*. En 1938, en plena guerra civil, recibe su segundo Premio Nacional de Música por el *Cuarteto para Cuerda*, compuesto en 1924 como obra obligada por la beca italiana. El final de la guerra coge al matrimonio Remacha en Barcelona desde donde pasan la frontera. Separado de su familia, Remacha no se siente con ánimos de quedarse en los improvisados campos para refugiados del gobierno francés. Es entonces cuando, sintiéndose respaldado por no haber ocupado cargos políticos y por no haber

llegado a intervenir en filas, decide marchar a Tudela.

Los años tudelanos marcan la futura personalidad de Fernando Remacha. No sabemos mucho de su carácter hasta que llega la guerra civil. Contamos en este sentido con muy pocos testimonios. Sin embargo, sí disponemos de la visión de varias personas que conocieron a Remacha después de la Guerra, bien sea en los años que vivió en Tudela, bien una vez asentado en la capital navarra. Todos estos testimonios coinciden en considerar a Fernando Remacha como una persona de una gran sencillez y humildad. En Tudela, Remacha se hace cargo de la ferretería familiar. Desde una óptica puramente intelectual, su desenlace vital es uno de los más amargos de los músicos del *Grupo de Madrid*. Por esto, podemos hablar de uno de los exilios más duros que tras la guerra padecen los artistas compañeros de Remacha. Condenado a un silencio cultural brutal, Remacha tuvo que partir de nuevo de cero, o lo que es lo mismo, necesitó volver a empezar, asimilando las circunstancias como buenamente pudo. Desde luego, esto no tuvo que ser tarea fácil, sino más bien dura y dolorosa. Este sufrimiento se oculta en su vida diaria a la que Remacha sabe adaptarse y enlazar con todo el contexto tudelano. Sin embargo, su situación va creando un tono más dramático que Remacha irá transmitiendo en sus obras más personales de después de la Guerra.

Con *Cartel de Fiestas*, (1947) obra con la que gana un concurso de bases tópicas y regionalistas, se da a conocer en la capital navarra. En 1951 el Ayuntamiento de Pamplona le encarga las *Visperas de San Fermín*. Con el estreno de esta obra en Madrid en 1952, Remacha es recuperado por la crítica musical española. A partir de ahora su producción es musicalmente desigual componiendo obras tan dispares como el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956) y la *Rapsodia de Estella* (1958).

En 1957 Remacha se traslada a Pamplona para poner en marcha el Conservatorio Pablo Sarasate. En 1963 se construye el actual edificio del centro que bajo su dirección se convierte en una institución de referencia. En este mismo año, compone la cantata *Jesucristo en la Cruz* con la que consigue el Premio Tormo de Oro en la Semana Religiosa de Cuenca, sor-

prendiendo gratamente a la crítica musical por el concepto de la obra.

Desde los años sesenta Remacha sufre de una angustiosa enfermedad, parkinson. Cuando se jubila en 1975 se encuentra ya bastante enfermo. En 1980 recibe por tercera vez el Premio Nacional de Música. En 1981 el Premio Pablo Iglesias. A su vez, la Institución Príncipe de Viana organiza el Memorial Remacha dando a conocer en tres conciertos algunas de las obras del navarro. Así, parece como si en los últimos años de su vida los medios musicales mostraran una evidente voluntad de compensar al compositor del silencio de la posguerra.

El 21 de febrero de 1984 Fernando Remacha muere. Los días 21 y 22 son de luto oficial en Tudela, donde se celebra un solemne funeral y es enterrado.

2. Obra y circunstancias vitales

Si hacemos un balance de la trayectoria biográfica de Remacha, podemos considerar en primer lugar que su Premio de Roma le separa en algunos aspectos del resto de los compositores del Grupo de Madrid. De Malipiero absorbe, entre otras cosas, un lirismo dramático que no abandonará nunca. A la vez, su beca en Italia determina que Remacha sea en los años veinte uno de los pocos compositores españoles interesado en la música sinfónica religiosa, ajeno a lo que Tomás Marco llama "Generación del Motu Proprio".

Antes de que estalle la guerra civil Española, Remacha consigue asentarse laboralmente en el mundo cinematográfico. Los pocos ejemplos con los que contamos de su colaboración en el cine sonoro refleja que de haber seguido componiendo música para películas, hubiera logrado importantes trabajos en este medio. Sin embargo, el estallido de la guerra corta su carrera y le lleva a su Tudela natal en un "exilio interior" que dura hasta 1957.

El mejor elogio que podemos hacer a Remacha desde el punto de vista humano es su gran capacidad de adaptación a las circunstancias. El ambiente cultural de Tudela, durante los años de la posguerra era evidentemente muy distinto al que se vivía en Madrid

durante los años veinte y treinta. Sus años como alumno becado en la Academia Española en Roma influyeron en su personalidad. En definitiva, antes de la guerra, Remacha participó desde dentro en la vida cultural española. Tras la contienda civil, se vio relegado al trabajo de dependiente en la ferretería familiar de Tudela.

A partir de esta situación que consideramos dramática, el reencuentro con la música viene a través de la enseñanza y de la composición de música para piano, así como para las formaciones corales navarras que entran en contacto con Remacha. De esta manera, géneros musicales apenas trabajados antes de la guerra, cobran ahora mucha importancia, puesto que son este tipo de obras las que pueden tener una proyección más inmediata.

Los concursos y encargos a los que se acoge Remacha ocasionan una serie de obras de carácter regionalista que no aportan nada nuevo con respecto a lo ya conseguido antes de la guerra. En este sentido, podemos hablar de una clara regresión estética que en unas obras se resuelve más felizmente que en otras. En algunos casos, la paradoja musical responde a las circunstancias que generan la obra; el ejemplo más significativo de esto es la *Rapsodia de Estella* (1958).

En las obras que surgen sin ningún tipo de condicionamiento, Remacha mantiene lazos con el periodo anterior a la guerra y al mismo tiempo, desarrolla una visión expresionista muy particular. De tal modo, el neoclasicismo de las *Visperas de San Fermín* se convierte en el expresionismo de la cantata *Jesucristo en la Cruz*. La primera es una obra litúrgica con una importante imposición estética: ajustarse a las normas de la encíclica *Motu Proprio*. La segunda es una composición de concurso, pero de una total libertad en su inspiración. Esto resulta ser, en definitiva, el aspecto que determina la estética musical de Remacha después de la guerra. Su logro consiste en no perder nunca su visión musical, aunque ésta en ocasiones quede muy supeditada a las circunstancias que generan la composición.

3. Remacha y el Grupo de Madrid

La gestación del *Grupo de Madrid* está en la clase de composición de Conrado del Campo en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es en este ambiente cuando coinciden Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha, quienes son todavía unos jóvenes estudiantes sin ningún tipo de renombre musical, aunque con una proyección ya notable. Federico Sopena, en su historia del conservatorio madrileño, recoge el hecho de que en 1918, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, recibieron el primer premio de Armonía³. El Conservatorio de Madrid se convirtió en la plataforma de una relación de amistad que habría de durar toda la vida.

Un artículo de Adolfo Salazar, a propósito de un concierto celebrado en marzo de 1928 en el Palacio de la Música con un programa íntegro de Oscar Esplá, deja ver que el crítico musical tenía muy claro que la génesis del Grupo de Madrid estaba en estos tres compositores:

"(...), otro festival Conrado del Campo, otro dedicado a un Grupo de compositores jóvenes madrileños, discípulos de Conrado del Campo y cuya significación como "grupo" se define suficientemente, a pesar de la diferencia notoria de estilos y procedimientos con que esos compositores trabajan; me refiero a Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha"⁴.

Cuando Remacha habla de los orígenes del grupo dice lo siguiente:

"Comenzó nuestra amistad en el Conservatorio de Madrid. Un tío mío nos dejaba el almacén de la tienda en la que tenía un piano y ahí hicimos nuestros pinitos, nuestras primeras composiciones. Nos separaba el temperamento. Bacarisse era muy temperamental; Bautista más técnico; Halffter muy detallista; Pittaluga, la inquietud y yo era el sentimental"⁵.

Es evidente que en estas manifestaciones Remacha se refiere a los inicios de una relación, temporalmente muy distanciada con respecto a 1930, año en el que

tiene lugar la presentación del grupo como tal. Además, sabemos por los testimonios de la familia Remacha y al mismo tiempo por la correspondencia localizada, que Remacha tuvo verdadera amistad a lo largo de toda su vida con Bacarisse, Bautista, Pittaluga y Rodolfo Halffter. Un ejemplo significativo, en este sentido, tal y como lo recuerda Antonio Iglesias⁶, es el encuentro emocionado que tuvieron en 1967, en el *II Festival de Música de América y España*, Rodolfo Halffter y Fernando Remacha. Por el contrario, en sus recuerdos Remacha deja de lado a Ernesto Halffter, Rosita García Ascot y Juan José Mantecón, músicos que aunque tuvieron mucho que ver con el Grupo de Madrid, no son para Remacha una referencia tan personal como los primeros.

Desde el punto de vista estético, la referencia de Debussy y Ravel fue para estos jóvenes músicos la primera moneda de cambio para poder integrar la nueva música española en los métodos musicales europeos del momento. Debussy es la referencia a seguir para poder hacer una música española que huya de modelos casticistas a la antigua, regionalistas o de planteamientos pintorescos del folklore. Debussy supone para los jóvenes músicos españoles de aquellos momentos aprender a utilizar los ritmos, las escalas y las sonoridades armónicas que se dan en determinados cantos populares españoles. El músico francés es en definitiva una referencia musical sofisticada, sensible e intuitiva, pero también sumamente intelectual. La figura de Ravel sirve igualmente como modelo de referencia desde el punto de vista de la integración del folklore en la música culta. Pero además, este compositor se erige en modelo de una escritura más áspera y, por otra parte, más clásica, aspectos que los jóvenes compositores españoles tuvieron muy en cuenta. Estos fueron los dos primeros puntos de referencia musical para aquellos músicos que luego habrían de formar el Grupo de Madrid. Sin embargo, estos planteamientos europeos se habían infiltrado años antes en la península, dando lugar a una línea musical que comienza con las enseñanzas pedrellianas, continúa con esa exquisitez

³ Federico Sopena, *Historia del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 124.

⁴ *El Sol*, 7-III-1928.

⁵ *La Gaceta del Norte* (Edición Navarra), 13-V-1973.

⁶ Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 191.

impresionista que es *Iberia* (1909) de Albéniz, y culmina con la figura de Manuel de Falla. Es precisamente este último compositor, quien sintetiza las líneas estéticas maestras que los jóvenes músicos españoles estaban destinados a continuar. Resulta evidente que lo que caracteriza a un grupo no son las peculiaridades individuales sino un objetivo principal a seguir. Las palabras de Rodolfo Halffter, en su artículo sobre la influencia de Falla en el grupo resultan clarísimas en este sentido: "...nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta"⁷.

En el caso de Remacha, todas estas influencias se pueden observar en *La Maja Vestida* (1919) y principalmente en *Tres piezas para piano* (1923). Al conseguir el Premio de Roma en 1923, su trayectoria va a adquirir nuevos matices. Así, dejando a un lado, por su carácter de concurso oposición, una cantata para coro y orquesta, un motete para esta misma formación y una fuga instrumental, con las que se presenta al Premio de Roma, durante su periodo italiano, Remacha va a escribir obras en las que combina la influencia española con la italiana. Desde este punto de vista, la obra más representativa en cuanto a la síntesis de las ideas generacionales del 27 y la importancia que se concede al pasado italiano por influencia de Malipiero, es la suite para orquesta *Homenaje a Góngora* compuesta en 1927, concebida como obra obligada por su beca italiana. A la vez, de su periodo italiano, se conserva, el motete para coro y orquesta *Quam Pulcri Sunt* (1925), de influencia netamente italiana y que supone, como obra sinfónico-coral religiosa que es, una excepción dentro de los compositores que forman el Grupo de Madrid.

En diciembre de 1930 tiene lugar la presentación oficial del Grupo de Madrid en la Residencia de Estudiantes. La conferencia que dio Gustavo Pittaluga se convirtió posteriormente en el *Manifiesto del Grupo*.

Este texto⁸ ha sido perfectamente interpretado por Emilio Casares⁹. Destacamos de este manifiesto la idea de música pura, sin infiltraciones literarias, la importancia que se concede a una tradición musical renovada y por último, la idea desmitificadora del fundamento de la composición musical. Pittaluga es clarísimo en este sentido: "*Hacer música, este es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y para ello, utilizar los medios que se crean mejores, la estridencia o el almiar: o los dos juntos, si es preciso*".

Si consideramos ahora estos tres aspectos del manifiesto, podemos señalar las siguientes cuestiones. La idea de una música pura parte del objeto sonoro en sí mismo. Ante tal planteamiento, el aspecto formal es de vital importancia, pero entendido como la creación de una forma específica para cada composición. Estos conceptos están perfectamente explicados por Rodolfo Halffter cuando habla de la influencia de Falla en el Grupo de Madrid¹⁰. Así, el proceso de construcción es vital para la estética musical de estos compositores. Sin embargo, a pesar de que Rodolfo Halffter subraya la idea de construcción formal "ex novo" para cada composición, lo cierto es que este planteamiento musical se formula en general, a través de las construcciones formales recuperadas por el Neoclasicismo musical, o lo que es lo mismo, las estructuras musicales desarrolladas fundamentalmente durante los siglos XVIII y XIX. De esta manera, el cuarteto, la sonata, la sinfonía, así como las formas barrocas como la suite, divertimento, concierto, fuga, pasacalle, etc, son utilizadas en las composiciones del momento.

En el caso de Remacha, las estructuras musicales del pasado son utilizadas en este periodo en su música de cámara, *Cuarteto para Cuerda* (1924), *Suite para Violín y Piano* (1928), *Cuarteto con Piano* (1933), así como en su música para orquesta, como la *Sinfonía a Tres Tiempos* (1925), o el *Homenaje a Góngora* (1927), concebida como una suite en seis partes.

La segunda consideración con respecto al Mani-

⁷ Rodolfo Halffter, "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid: INAEM, 1986, pp. 20-34.

⁸ *Gaceta Literaria*, 15-XII-1930.

⁹ Emilio Casares, "Música y músicos de la Generación del 27", *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid: INAEM, 1986, pp. 20-34.

¹⁰ Rodolfo Halffter, *Op. cit.*, p. 39.

fiesto del Grupo se refería a la vuelta a un pasado musical que les sirve de inspiración y que se concreta especialmente en las figuras de Domenico Scarlatti y Antonio Soler. Desde este punto de vista, la primera referencia musical de Remacha es *Tres piezas para piano* (1923). Ya me he referido al carácter sintético que presenta esta obra en su conjunto. Así, si bien es cierto que hay algunos momentos totalmente imprecisos y divagadores a la manera impresionista, no es menos cierto que la última pieza presenta en su bitonalidad una claridad de textura y una escritura pianística que supone un revival ejemplar del pasado dieciochesco. A su vez, la utilización de procedimientos típicamente españoles, utilizados a la manera de Domenico Scarlatti, pero evidentemente con un lenguaje del XX, es un rasgo definidor de muchos de los pasajes de esta obra. Remacha, una vez asentado en Italia, estudia con Malipiero a los maestros de la tradición italiana, fundamentalmente a Claudio Monteverdi y Antonio Vivaldi. Esto ocasiona que la inspiración de algunas obras de Remacha sea italiana y no española. Ocurre esto en su motete *Quam Pulchri Sunt* (1925) o en la *Suite para violín y piano* (1928). Por otra parte, en muchas ocasiones, esta inspiración en el pasado convive con una clara admiración hacia figuras consagradas en aquellos momentos como Stravinsky o Bela Bartók, como sucede en los cuartetos.

Por último, con respecto a las consideraciones del manifiesto, Remacha no refleja nunca un espíritu especialmente rebelde. Su carácter es diferente al de Julián Bautista o a la excentricidad que muestra Salvador Bacarisse. De hecho, su personalidad un tanto introvertida y sencilla le sitúa en la retaguardia. Un rasgo significativo en este sentido, es el hecho de que Remacha no ejerce la crítica musical como lo hicieron por ejemplo Gustavo Pittaluga o Rodolfo Halffter. Sin embargo, esta personalidad no impide que el compositor tudelano utilice en cada momento lo que le parezca oportuno con total libertad. La ironía y el humor que se dejan ver en *La Maja Vestida* (1919) es significativo en este sentido. Todo ello viene de una reflexión anterior que luego se traslada al pentagrama. Por esta razón, Remacha es uno de los compositores del Grupo de Madrid, paradójicamente más recatado

y, al mismo tiempo, más atrevido. Las palabras de Gustavo Pittaluga el día de la presentación del grupo en la Residencia de Estudiantes, se relacionan con lo que estamos diciendo; Pittaluga califica el resultado de la música de Remacha como "...muy bello pero también muy complejo, y acaso en su turbulencia el más difícil de percibir"¹¹.

Después de la guerra, la música de Fernando Remacha no pierde del todo la referencia estética del Grupo de Madrid. Pero es evidente que aunque hay obras que siguen los planteamientos del grupo antes de la guerra, en el resto de las composiciones muestra una personalidad diferente. Se dan así, obras tan personales como las canciones *Elegia sin palabras* (1953) y *Nouturnio* (1958) o las obras para piano *Epitafio* (1958) y *El día y la muerte*.

En algunos casos, como en *Jesucristo en la Cruz* (1963), la vuelta al pasado se produce de una forma más personal en relación a los planteamientos del Grupo de Madrid antes de la guerra. Esto enlaza también con la mirada al pasado del Remacha de posguerra. La mirada a Scarlatti o a Soler la apreciamos en *Sonatina* y en *Sonata a la Italiana*. Un caso aparte lo constituye *Tirana* para piano en homenaje a Blas de la Serna, en el que está presente la inspiración dieciochesca. En otros casos, su inspiración va de nuevo más allá del siglo XVIII, como por ejemplo en *Vísperas de San Fermín*, auténtico revival, con la excepción que supone el *Beatus Vir* y el *Magnificat*, de la polifonía del Siglo de Oro español. Por apurar más en este sentido, diremos que gran parte de la inspiración de las obras más importantes de esta época, viene del repertorio gregoriano. Así ocurre en la última obra citada, al igual que en *LLanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955) o *Jesucristo en la Cruz* (1963).

Por último, para concluir este apartado, se puede decir que el aspecto irónico se observa en Remacha de una forma recatada. Aunque sus obras posteriores a la guerra presentan curiosidades de este tipo, su visión musical es casi siempre más seria. En todo caso, en algunas composiciones Remacha recurre a planteamientos irónicos. *Cartel de Fiestas* (1946), sobre todo

¹¹ Gustavo Pittaluga, "Música moderna y jóvenes músicos españoles", *Ritmo*, nº 28, marzo 1931, p. 3.

en su versión orquestal, *Copla de Jota* (1951), para coro mixto, y muy especialmente *Rapsodia de Estella* (1958) son algunos ejemplos significativos. En algunos casos, como el de *Rapsodia de Estella*, este humor se plantea como una contestación o réplica a las circunstancias que generan la estética de esa obra. Sin embargo, en otros momentos, la comicidad o ironía vienen por propia iniciativa, como sucede en *Copla de Jota*. Incluso podemos decir que en algunas obras de tono sumamente serio, como las *Visperas de San Fermín* (1951), Remacha introduce repentinamente algunos pasajes que suenan desconcertantes en medio de tal mesura.

En cualquier caso, no es este el mejor rasgo para definir las obras de Fernando Remacha. La gravedad de obras como la *Elegía sin palabras* (1953), *Llanto* (1955), el segundo movimiento del *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956), *Epitafio* (1958), *Jesucristo en la Cruz* (1963) o *El día y la muerte*, inclinan la balanza desfavorablemente hacia aquel concepto, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de sus obras más personales.

En la época tudelana el repertorio para coro y canto es fundamental. Sus piezas para canto y piano abarcan variedades de concepción que van desde obras regionalistas como las *Seis canciones vascas* (1951) hasta otras de cuño medievalista como el cantar *Ay que non era* (1953) y otras mucho más personales como la *Elegía sin palabras* (1953) o el *Nouturnio* (1958), a las que ya nos hemos referido anteriormente. La inspiración renacentista se deja ver en *Dos cantares y un cantarillo*, escritos en abril de 1953 y publicados por Príncipe de Viana en ese mismo año. Esta y otras obras como *El domingo del Sol*, se sitúan dentro de una tendencia folklorista-nacionalista propia de la Generación del 27.

De igual manera, en las obras para coro de la época de posguerra se deja ver la conexión entre música y literatura, rasgo definidor de una época gloriosa de la cultura española. Dos ejemplos muy diferentes en cuanto a estilo sirven para ilustrar la relación entre poeta y músico: *Juegos* (1949), y *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955), son dos composiciones que acuden a textos del que se ha con-

vertido en uno de los mitos de la literatura española de todos los tiempos, Federico García Lorca.

Para concluir el punto sobre Remacha y su conciencia generacional, se puede decir que su sentimiento individual de pertenecer al Grupo de Madrid permanece hasta el día de su muerte. Una frase que el propio Remacha dijo a propósito del homenaje que le otorgó la Universidad de Navarra en 1973 resulta relevante en este sentido: "me hubiera gustado que este homenaje que se me hace a mí, nos lo hubieran hecho a todo el Grupo"¹².

4. Consideraciones sobre el lenguaje musical de Fernando Remacha

Remacha se muestra a lo largo de toda su vida como un hombre totalmente abierto a cualquier procedimiento musical, aunque no lo comparta. Esto ocasiona que en su obra encontremos recursos de diferentes tendencias estéticas que en sus manos experimentan una absorción muy particular. Es precisamente esta libertad en la elección de materiales lo que separa a Remacha del resto de compositores del Grupo de Madrid desde sus primeras obras. Así, en *Tres Piezas para Piano* (1923) se observa ya un eclecticismo que no consiste en la copia literal sino en la interpretación de aquello que para Remacha constituye en cada momento su punto de mira. En realidad, esta manera de proceder podemos entenderla como un recurso manierista que en sus obras más importantes deviene en una concepción expresionista de la música. Así se entiende por ejemplo el *Cuarteto para Cuerda* (1924), que en su imitación acentuada de Stravinsky llega en algunos momentos al paroxismo musical. Aunque no es este el lugar adecuado para reflexionar sobre el Manierismo como actitud estética desde un punto de vista atemporal, sí es necesario matizar algunos aspectos fundamentales en este sentido. Así, la actitud revisionista que supone utilizar la

¹² *La Gaceta del Norte* (Edición navarra), 13-V-1973.

historia de la música como inspiración en la composición, característica de muchos compositores del siglo XX, es en cierto modo un rasgo manierista, al menos desde la perspectiva que utiliza Hausser¹³. En este sentido, podemos hacer una primera referencia a Gian Francesco Malipiero, maestro de Remacha en su etapa romana y compositor con una gran devoción por la tradición musical italiana que le llevó a una estética neoclásica inspirada fundamentalmente en el barroco romano.

Este aspecto revisionista es también propio de algunas de las obras más importantes de Remacha, como *Jesucristo en la Cruz* (1963). Sin embargo, esta única característica no sería suficiente para catalogar a Remacha como un compositor manierista. Wladyslaw Tatarkiewicz señala una serie de rasgos con respecto al arte manierista¹⁴. Así, se refiere a las formas rebuscadas y afectadas; los temas y motivos extraordinarios, aunque sean desagradables y horrorosos; la importancia de resaltar los elementos psíquicos; la actitud cerebral, introvertida y pesimista; y quizás lo más importante desde nuestro punto de vista, el hecho de que no hay una característica fundamental y primordial.

Aunque estos aspectos no son propios de todas las obras de Remacha (teniendo en cuenta además que hacemos una interpretación de las palabras de Tatarkiewicz en un sentido atemporal), sí son rasgos de algunas de sus mejores obras de libre inspiración. Así podemos entender la falta de expectativas que presenta el discurso musical de muchas obras de Remacha y que provoca una profunda sensación de desconcierto y desazón. En ocasiones, la dureza extrema desde el punto de vista disonante, alterna con momentos muy apacibles que resultan por el fuerte contraste sumamente agradecidos, provocando un tono al mismo tiempo lírico y nostálgico. Así sucede por ejemplo, en la *Sinfonía a tres tiempos* (1925), la *Suite para violín y piano* (1929) o el *Cuarteto con piano* (1933).

Por otra parte, en algunas composiciones orquestales o para coro y orquesta, determinados giros

instrumentales no tienen conexión alguna con el conjunto de la obra. Así sucede en *Visperas de San Fermín* (1951), obra por su condición litúrgica de tono serio en la que sin embargo, Remacha no se resiste a escribir determinadas figuraciones, especialmente en la flauta, que resultan extraordinarias en el contexto de la obra.

Este manierismo musical se convierte en algo mucho más positivo, coherente y sobre todo con una gran fantasía en algunas de sus obras más importantes. El caso más ejemplar es *Jesucristo en la Cruz* (1963) una obra que supone una actitud revisionista fundamental. En todo caso, parece que con el texto del *Cancionero* de Barbieri, Remacha realiza una composición que no pretende tanto influir en el ánimo del oyente emocionalmente, sino más bien secundar los artificios de la poesía, partiendo de una estimulación más intelectual que personal. Quizás por esta razón, *Jesucristo en la Cruz* no refleja una inspiración devotamente religiosa y en cambio sí una personalidad muy sensible. En cualquier caso, en esta obra Remacha consigue aunar en perfecto equilibrio recursos de otras tendencias. En su manera de combinarlos y sintetizarlos reside su gran aportación a la música española del siglo XX. No resulta extraño que tanto esta composición como otras de Remacha sean obras de carácter elitista, aspecto igualmente señalado por los estetas como propio del arte manierista. En realidad, sus obras más significativas presentan un alto grado de turbulencia que dificulta en ocasiones una respuesta afectiva. En este sentido, podemos decir que pocas obras suyas ceden terreno a la espontaneidad, a pesar de que existen algunos ejemplos verdaderamente emocionantes desde este punto de vista, como es el caso de la *Elegía in memoriam de Jesús García Leoz* (1953).

Las circunstancias biográficas inciden especialmente en la obra de Remacha. Esta situación provoca un catálogo con muchas elipsis y obras más anecdóticas que personales, como por ejemplo la *Misa en honor a la Virgen del Rosario* (1953) que presenta una escritura recatada debida al encargo que motivó la obra. Por esta razón, las observaciones iniciales hay que considerarlas parcialmente y no en la totalidad de la obra de Remacha.

¹³ *Arte y clases sociales*, tomo II, Barcelona: Labor, 1983; pp. 362-369.

¹⁴ *Historia de la estética*, tomo III, La estética moderna, 1400-1700, Madrid: Akal, 1991; pp. 188-196.

Después de hacer esta valoración que considero fundamental, es conveniente aclarar que Remacha, como otros compositores de La Generación del 27 y más en concreto del Grupo de Madrid, se inicia en la composición en un momento en el que se dan en Europa diferentes estéticas que son asimiladas por los músicos españoles. Así, en *La Maja Vestida* (1919) se da un lenguaje nacionalista vanguardista que huye de la cita popular y estiliza los ritmos, escalas e instrumentos del folklore con un sentido reivindicativo de la estética de aquellos momentos. En *Tres Piezas para Piano* (1923), procedimientos propios del Impresionismo, como la utilización de la modalidad, la forma abierta y la búsqueda del color tímbrico se mezclan con ritmos y escalas españolas de inevitable sabor fallesco en la segunda pieza, así como de inspiración dieciochesca en la tercera. Con *Alba* (1922) surge ya el compositor más romántico e interesado por lo nuevo, rozando en algunos momentos el mundo atonal.

Posteriormente, su estancia en Italia le orienta en un neoclasicismo que asimila lo español y lo italiano, combinado todo ello con las referencias musicales más importantes de aquellos momentos. Esta estética neoclásica implica el gusto por la comicidad, el tratamiento abstracto del folklore, la concisión o huida de la retórica romántica en beneficio del cuidado por las formas, la revisión de la música del pasado. Un ejemplo significativo lo encontramos en la *Suite para orquesta Homenaje a Góngora* (1927). Desde este punto de vista, junto con la *Suite para Violín y Piano* son las obras del período anterior a la guerra que mejor responden al enfoque común de los músicos del Grupo de Madrid.

Por otra parte, la música que para las películas sonoras escribe Remacha mantiene una conexión con el casticismo que se planteaba en su primera obra *La Maja Vestida* (1919). Ello resulta lógico si tenemos en cuenta que las películas producidas por Filmófono a las que adaptó música se enclavan en una estética comercial con un fuerte componente nacionalista.

En las obras de posguerra se mantiene el enfoque neoclásico del período anterior. Algunas obras pianísticas responden a una concepción "bachiana" de la música. Así sucede con el *Preludio y Fuga en Re menor*

(1945), dedicado a Ricardo Urgoiti. Paralelamente, surge en la obra de Remacha un componente regionalista que no aporta nada nuevo a su obra. A pesar de ello, debemos decir que en todas sus composiciones intenta asimilar este regionalismo con rasgos propios. Así, surgen obras como *Cartel de Fiestas* (1946) o *Rapsodia de Estella* (1958) que desde luego no están entre lo mejor de su producción. Por otra parte, Remacha escribe una gran cantidad de música coral que hay que dividir entre composiciones originales y armonizaciones o adaptaciones. En las primeras, Remacha mantiene sus ideas musicales de laconismo, disonancia y expresividad. En las últimas, la esencia popular provoca la adaptación al folklore y también a las posibilidades de los coros para los que Remacha escribe. No obstante, no renuncia a aspectos personales como por ejemplo es el caso de extremar las voces, provocando una mayor incomodidad y dificultad en la interpretación, algo que en definitiva supone explotar los recursos expresivos de los medios corales.

A mitad de los años cincuenta se inicia la última etapa de la obra de Remacha. Obras como el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956) o *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955) reflejan un nuevo expresionismo humanista que alcanza su cumbre en *Jesucristo en la Cruz* (1963). Así, aunque la obra de Remacha de después de la guerra sea breve, resulta importante que tenga todavía mucho que aportar con respecto a la etapa anterior. Entre los desequilibrios y elipsis que existen en su obra, encontramos un común denominador que no es otro que la expresividad musical. En definitiva, su música muestra unas cargas afectivas evidentes, pero siempre con un estilo personal que surge de la reflexión profunda del compositor. Su música no refleja la personalidad de un compositor muy imaginativo, pero en cambio y paradójicamente muestra un estilo personal y original en la manera de tratar los elementos o las líneas inspiradas por otros compositores.

Estilísticamente, la melodía de Remacha presenta una fuerte influencia de la melodía de esencia popular. Su neomodalismo es uno de los rasgos más representativos de toda su obra. A su vez, el modo frigio es el que con más frecuencia aparece tratado en sus compo-

siciones. En este sentido, resulta curioso el hecho de que obras tan dispares en su concepción como *Tres piezas para piano* (1923), la instrumentación del *Baile de la Era* (1951) o la *Elegía in memoriam de Jesús García Leoz* (1953), queden vinculadas en algunos fragmentos por el tratamiento modal. En cualquier caso, la modalidad proviene en Remacha tanto de una inspiración folklórica a nivel abstracto, como en el Lento de las *Tres piezas para piano*, o el *Cuarteto para Cuerda* (1924), como de la utilización directa de material popular, como en *Pájaro que vas volando o Belatzu*, ambas obras para coro mixto y compuestas en el periodo tudelano. Al mismo tiempo, la melodía popular de corte y sabor antiguo se observa principalmente en las obras para canto y piano, repertorio en el que Remacha participa plenamente de la estética de su generación. Por otra parte, la utilización de la modalidad proviene también de la influencia directa del gregoriano, influjo que se desarrolla en tres direcciones distintas: la recreación de melodías gregorianas y la utilización de fórmulas de entonación típicas del gregoriano, como por ejemplo sucede en *Jesucristo en la Cruz* (1963) y de otro lado, la cita gregoriana, como en el *Himno de Vísperas de San Fermín* (1951) o la utilización del *Dies Irae* en *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955)

Por otra parte, las melodías que escribe Remacha están en muchas ocasiones estructuradas sobre el motivo breve y conciso. Este aspecto tiene evidentemente mucho que ver con la revisión del pasado que compositores como Remacha hacen en el siglo XX. Como ejemplo, podemos mencionar las obras de influencia scarlattiana que presentan una melodía concebida a partir de una interválica amplia que se va desarrollando con el ritmo incesante propio de la invención. El caso más significativo es la *Sonata a la Italiana*, escrita en los años cuarenta.

Por el contrario, en muy pocas ocasiones podemos observar la amplia y prolongada melodía decimonónica. Cuando Remacha se muestra más romántico, lo hace mediante la utilización de la melodía cromática de contornos estrechos o cerrados. El "Largo" del *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956) es un buen ejemplo de esta característica.

En ocasiones, las melodías de Remacha están escondidas en una especie de "fauvismo armónico" que se constituye en el verdadero protagonista del pasaje. Remacha es por encima de todo un gran armónista, lo que compensa una cierta falta de espontaneidad melódica.

El gusto por la disonancia promueve un discurso melódico con cantidad de notas ornamentales que crean gran tensión. Paralelamente, las relaciones triádicas se rompen mediante la utilización de intervalos disonantes como el tritono, la segunda menor o las cuartas. Los procedimientos casi atonales que se observan en *Alba* (1922) se concretan mucho mejor en las estructuras dodecafónicas libremente tratadas de *Jesucristo en la Cruz* (1963), así como en la atonalidad de otras obras de la posguerra, como el *Epitafio para piano* y el *Nouturnio* para mezzosoprano y piano, ambas compuestas en 1958.

En todo caso, debemos tener en cuenta que Remacha es, como ya hemos dicho, un compositor ecléctico, por lo que no es de extrañar que en sus composiciones podamos encontrar muchos de los tipos melódicos de la historia de la música de occidente, aunque siempre tratados de una manera personal. Es entonces cuando la música de Remacha sorprende en su concepción al mezclar procedimientos a veces radicalmente opuestos. Así sucede por ejemplo en la última pieza de *Tres piezas para piano* (1923), en el *Cuarteto con piano* (1933) o en el Andante de la *Sonatina para piano* (1945).

Desde el punto de vista del ritmo, Remacha se encuentra perfectamente ubicado en la música de su tiempo. El gusto por la irregularidad métrica y la polirritmia, así como la utilización del ritmo con carácter percusivo, son rasgos que evidentemente encuentran un punto de mira en uno de sus compositores referenciales: Igor Stravinsky. El *Cuarteto para Cuerda* (1924) tiene una clara inspiración stravinskiana, aspecto que se deja notar especialmente en el tema rítmico y sobre todo en el último movimiento. También, la *Sinfonía a tres tiempos* (1925) es una obra en la que el elemento rítmico presenta inevitables referencias del compositor ruso. Los continuos cambios de compás, el especial uso de la síncopa, los obstinatos rítmicos, la polirrit-

mia y los desplazamientos métricos mediante staccato que rompen la acentuación de compás son los procedimientos más utilizados. Por poner dos ejemplos de carácter diferente, mencionamos el "Laudate Dominum" de *Visperas de San Fermín* (1951) por ser la parte de la obra con más claras referencias stravinskianas, así como algunos fragmentos de tempo ágil del *Concierto para guitarra y orquesta* (1956).

Por otra parte, los enfoques nacionalistas determinan la utilización de ritmos populares como el fandango o la jota que en la escritura de Remacha llegan a un grado de estilización muy importante. Desde este punto de vista, uno de los ejemplos más paradigmáticos lo constituye el Tempo de Pasodoble de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1955). En cualquier caso, obras como *La Maja Vestida* (1919), que contiene ritmos de fandango o de bolero, *Tres piezas para piano* (1923), con pasajes tan significativos en este sentido como el Tempo de Habanera, la música para cine en su etapa de Filmófono, destacando desde este punto de vista *La Hija de Juan Simón* (1936), así como ya después de la guerra la suite *Cartel de Fiestas* (1946), *Tirana* (del periodo tudelano), la orquestación del *Baile de la Era* (1951), la *Rapsodia de Estella* (1958), y obras corales como *Copla de Jota* (1951), entre otras, presentan una lógica afinidad con los ritmos de carácter popular, con un tratamiento más o menos estilizado según las obras.

Por otra parte, su formación con Malipiero ocasiona igualmente el uso de ritmos italianos tradicionales, como por ejemplo la tarantela, como sucede por ejemplo en la *Sinfonía a tres tiempos* (1925). Al mismo tiempo, atento a todo lo que sucede, Remacha no deja de lado las referencias del jazz, aunque sea de forma ocasional, y en cierto sentido también se deja sentir aquí la huella de Stravinsky (de nuevo la *Sinfonía a tres Tiempos* es un buen ejemplo en este sentido).

Por último, en su gran obra para coro y orquesta, la cantata *Jesucristo en la Cruz* (1963), el ritmo encuentra su más alto grado de elaboración como recurso expresivo.

Ya he señalado que Remacha es por encima de todo un gran armonizador. Su concepción musical

está dentro de los procedimientos utilizados en la primera mitad del siglo XX. La modalidad, la politonalidad, entendida como un efecto de color, pero también como el propio concepto implica, es decir, como líneas diferentes que desarrollan estructuras armónicas a la vez, es uno de los recursos que Remacha emplea a lo largo de toda su producción. Dentro del primero de los procedimientos politonales, el intercambio de material es una de las técnicas habituales. Los equívocos verticales, las yuxtaposiciones tonales bruscas endurecen en ocasiones un lenguaje que en esencia es diatónico pero que presenta muchas elipsis en sus resoluciones.

Así, un rasgo constante en la obra de Remacha es el gusto por la disonancia, la tensión acumulada que al final de pasaje reposa sobre uno o varios centros tonales. Los procedimientos utilizados varían en función de la estética de cada obra, pero lo árido y disonante permanece constante en su producción más significativa. Lo más importante de esto estriba en que la armonía funciona como un recurso expresivo de gran eficacia. La armonía adquiere en ocasiones un grado de simbología dramática que, desde una perspectiva estilística resulta ser uno de sus mayores logros.

El mundo de la tonalidad expandida en el que se mueve Remacha roza a veces con la atonalidad. Esto se puede observar ya en *Alba* (1922), su segunda composición. Su etapa italiana le orienta, sin embargo, hacia una concepción más neoclásica. En estas composiciones Remacha se inspira en los procedimientos utilizados principalmente por Stravinsky. Así, podemos observar yuxtaposiciones armónicas sin ningún tipo de preparación, armonía estática, equívocos verticales o varias líneas diatónicas que en su independencia provocan el efecto disonante. En este sentido, podemos citar obras como *Sinfonía a tres tiempos* (1925), *Homenaje a Góngora* (1927), *Suite para violín y piano* (1929) o el *Cuarteto con piano* (1933).

Los años cuarenta suponen una revisión de la armonía tradicional, aunque con las licencias que el siglo XX aporta. Obras inspiradas en el ritmo armónico de Bach, como el *Preludio*, parecen seguir algunos de los postulados de Hindemith.

Con *Vísperas de San Fermín* (1951) el trabajo modal alcanza su punto culminante en el "Himno", ejemplo relevante de la inclusión del gregoriano en una obra contemporánea.

A partir de los años cincuenta una concepción más expresionista le lleva de nuevo a experimentos musicales que recurren a la atonalidad, como por ejemplo, en *Nouturnio* para voz y piano (1958). En todo caso, *Epitafio* para piano (1958) y "La Canción de la Virgen" de *La Bajada del Ángel* (1973) son los ejemplos más importantes de esta característica.

La que consideramos su obra cumbre, la cantata *Jesucristo en la Cruz* (1963) resume todo el saber musical de Remacha. Una armonía tradicional alterada se combina con la construcción de acordes por cuartas, superposición de cuartas y quintas justas, sextas superpuestas, pedales que mantienen alternancia de séptimas con sextas, armonía cromática, simultaneidad del modo mayor con el modo menor, politonalidad, octavas disminuidas y estructuras dodecafónicas que se cierran con ideas triádicas. Así, de la tonalidad sólo queda la necesidad de referir los sonidos a uno o más de un centro para poder captar por ese procedimiento la plasticidad de la música. Pero lo más importante es que todos estos recursos funcionan de forma coherente y unitaria.

En cuanto a la forma musical, Remacha se acoge a las estructuras tradicionales de diverso modo. En cualquier caso, el hecho de que Remacha estudie y se inspire en la música del pasado, bien sea el siglo XVIII, bien un pasado más remoto como lo es el Renacimiento español e italiano, determina que en sus obras más importantes, el cuidado por la estructura siempre esté presente. Los diversos momentos de *Vísperas de San Fermín* (1951), como el "Magnificat" con una gran fuga de concepción romántica, o el salmo "Beatus Vir", igualmente de concepción fugada, son dos buenos ejemplos.

Lógicamente, teniendo en cuenta la actitud ecléctica de Remacha, si se atiende a toda su producción se pueden encontrar otros planteamientos formales. Así por ejemplo, la estructura abierta de *Tres Piezas para Piano* (1923) de clara influencia impresionista; la continuidad posromántica de *Alba* (1922) o la gran libertad de su *Nouturnio* (1958).

Desde una perspectiva general se puede decir que la coherencia formal y la concisión son los rasgos más característicos de su obra. En este sentido, en algunas obras en las que se acoge a los modelos clásicos, se observa una tendencia al rechazo del desarrollo temático en beneficio de una estructuración secuencial en la que se yuxtaponen segmentos contrastantes. Así sucede en las obras del período italiano como el motete *Quam Pulchri Sunt*, *Sinfonía a tres tiempos*, (ambas de 1925), o el *Homenaje a Góngora* (1927), pero también en otras obras posteriores a la guerra como por ejemplo el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956).

En otros momentos, el diálogo con el pasado es sumamente respetuoso desde el punto de vista de la estructura musical. Es el caso por ejemplo de la *Sonata a la Italiana* (obra del período tudelano), que respeta la base formal de la sonata scarlattiana, o de *Tirana* (igualmente de los años de Tudela); en el caso del *Cuarteto con piano* (1933) o la *Sonatina para piano* (1945), se trata de obras en donde se deja ver las aportaciones del lenguaje contemporáneo a las estructuras clásicas.

En las obras de inspiración regionalista, la estructura de la obra deriva a veces de su condición folklórica. En ocasiones Remacha se convierte en un "pintor" de estampas folklóricas como en *Cartel de Fiestas* (1946), consiguiendo en algunos momentos, como son las Jotas de esta obra, estructuras muy sólidas basadas en el folklore popular.

Las obras orquestales de Remacha presentan una plantilla variada según su concepción estética. Su orquesta es la propia del XX, con una fuerte tendencia al protagonismo del viento madera (flauta, oboe y fagot especialmente), y con la utilización en ocasiones de instrumentos como el arpa, el piano o la celesta. Por otra parte, el protagonismo que en algunas obras adquiere la viola parece responder al conocimiento que de este instrumento tenía Remacha (destacamos en este sentido algunos momentos de la cantata *Jesucristo en la Cruz*, escrita en 1963).

Por otro lado, en aquellas obras que tienen un importante componente nacionalista o regionalista, la percusión adquiere una gran relevancia. Es el caso por

ejemplo, de *Cartel de Fiestas* (1946) o *Rapsodia de Estrella* (1958), pero también del *Homenaje a Góngora* (1927), obra en la que la inspiración nacionalista se plantea en un nivel radicalmente opuesto, pero en donde no faltan instrumentos tan peculiares como el tamburo vasco. De hecho, en esta obra así como en otras de corte neoclásico, Remacha presenta una orquestación fina con escasa mixtura tímbrica, sin renunciar a procedimientos que provienen del siglo pasado como por ejemplo, la combinación de flautas con violines, así como fagot con cellos o contrabajos. En otras composiciones como *Alba* (1922) o *Cartel de Fiestas* (1946) la búsqueda de un color que responda al concepto de la obra es el aspecto más representativo. En éstas, la verticalidad prima sobre la horizontalidad. En las primeras, una textura más contrapuntística define el devenir de la composición.

En cualquier caso, Remacha es un compositor que destaca más por su color que por su linealidad. Esto es algo que ya he aclarado desde el punto de vista armónico y en cierto modo su orquesta contribuye a esa característica. Un caso especialmente significativo de lo que estamos diciendo lo constituye el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1956), obra en la que la importancia del instrumento concertante se ve mermada en beneficio de los espacios sonoros y colores de la orquesta. Aunque la obra de Remacha es escasa en su conjunto y por tanto también en las páginas orquestales, hay algunas obras que reflejan su capacidad de escritura. Quizás, el mejor ejemplo de esto lo constituye la "meditación" orquestal de *Jesucristo en la Cruz* (1963), uno de los momentos más impresionantes de su catálogo.

5. Trascendencia de Remacha en la música española del siglo XX

Resulta evidente que a la hora de reflexionar sobre esta cuestión surge inevitablemente el drama biográfico y cultural que supuso para los compositores del Grupo de Madrid y en general, para *La Generación del 27*, la guerra civil española.

Antes de la guerra, Remacha interviene en la for-

mación del Grupo de Madrid, siendo uno de sus miembros fundamentales. Sus dos premios nacionales, recibidos en 1933 y 1938 reconocen oficialmente en los años treinta la figura de Remacha.

La guerra impide que el relevo generacional de los músicos españoles se desarrolle de manera normal. En el caso de Remacha, vive en Tudela aislado de sus compañeros de Grupo y abandonado por el sistema dictatorial. Durante una década permanece en el más completo silencio dedicado al negocio familiar y a la enseñanza musical a nivel particular. No obstante, Remacha se preocupa por recibir revistas extranjeras y nuevas publicaciones sobre música en un deseo de no desvincularse de todo lo que ocurre en el panorama musical europeo. Su evolución musical es absolutamente personal, pues nada tiene que ver con la del resto de los compositores del Grupo de Madrid. Por otra parte, Remacha tampoco conecta con la nueva vanguardia musical española que inicia su camino a partir de la década de los cincuenta.

De tal manera, podemos considerar que Remacha se sitúa en los años de posguerra como una figura solitaria, tanto por las circunstancias que le toca vivir, como por su concepción musical. Resulta evidente que en ésta casi siempre se mantienen una serie de referencias constantes. Así, compositores como Falla, Stravinsky, Bartók, Malipiero, Petrassi o Hindemith permanecen en la retina de Remacha. Su actitud revisionista del pasado es propia de muchos compositores del siglo XX. De hecho, la aparición del Neoclasicismo proporciona amplio testimonio de ello. Esta estética se va a pulir en Remacha durante su período romano, por lo que la influencia de los compositores italianos referenciales en aquellos momentos es fundamental. De Malipiero, maestro suyo en el período romano, adquiere el gusto por la tradición italiana barroca a lo que podemos añadir la importancia que Malipiero otorgaba al gregoriano y a la modalidad en general, así como su gusto por un lirismo dramático. En el caso de Goffredo Petrassi, además de su inspiración por la música antigua, podemos señalar que su estética independiente es modelo de referencia para Remacha que conocía la trayectoria del compositor italiano. Así, en la utilización de un lenguaje armónico expandido que

maneja con gran libertad materiales y procedimientos diversos, encontramos un nexo común en ambos compositores.

En el caso de Remacha, el resultado es un tipo de escritura en la que la absorción particular de diferentes procedimientos supone toda una forma de entender la composición musical. La gran fantasía con la que Remacha integra diferentes tendencias constituye a nuestro juicio su mejor aportación. Su manera de absorber diferentes tendencias es especialmente particular. Así por ejemplo, en la *Elegía in memoriam de Jesús García Leoz* (1953) el movimiento paralelo, la utilización de los registros extremos del piano, el empleo de sonoridades de pedal que soportan acordes huecos propios de una armonía más sugerente que efectiva, son rasgos que conectan la obra con procedimientos evocadores propios de la estética impresionista y sin embargo, estos recursos provienen de una idea más profunda o transcendental impropia de aquella tendencia.

El ejemplo más paradigmático de esto es la que consideramos su obra cumbre, la cantata *Jesucristo en la Cruz* (1963). En ella se combina un excelente oficio con una gran fantasía. Al trabajar sobre la concepción de la tonalidad expandida, su actitud parece visionaria en relación con algunas de las nuevas tendencias musicales de finales de siglo XX que otorgan a la recuperación de la tonalidad y al eclecticismo plena validez artística.

Las circunstancias biográficas y su premiosidad en la composición se refleja en un catálogo escaso al que el propio compositor se refería en una entrevista concedida a *Diario de Navarra* el 13 de Enero de 1981, con motivo de su tercer Premio Nacional de Música: "Soy un músico sin música".

6. Labor pedagógica de Fernando Remacha

La enseñanza musical supone para Remacha una solución definitiva a su situación laboral. En diferentes documentos y testimonios que nos hablan de su vida y personalidad, encuentro siempre un tono amargo

debido a las circunstancias laborales a las que se ven obligados a pasar los músicos. Este asunto aparece en sus declaraciones casi de forma constante, lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta la situación por la que pasa Remacha después de la guerra, un lastre demasiado pesado del que el compositor tudelano difícilmente puede despojarse en los siguientes años. En una entrevista concedida a *Diario de Navarra*, Remacha se refería a la enseñanza como un mero recurso laboral:

"...por esa falta de tiempo para componer, al encontrar la fórmula de ganarse la vida en la enseñanza musical. Todo lo que he hecho en música, ha sido a base de robarlo al sueño. Ponía el despertador y muy de madrugada, en la cama sin piano, componía imaginando los sonidos. No había otra forma de componer y poder ganarse la vida. Mi vida, la de mi mujer y mis hijos eran los clavos de la ferretería"¹⁵.

Otro testimonio del mismo carácter se localiza en *El Pensamiento Navarro*, coincidiendo con el estreno de la versión para coro y orquesta de *Elegía in memoriam de Jesús García Leoz*. A la pregunta de cómo se las arreglaba para sacar tiempo para componer, Remacha contestaba lo siguiente: "Pues no sé. Yo creí que al jubilarme tendría más tiempo, pero no. Siempre surgen cosas: clases, por ejemplo. La música da poco dinero ¿sabes? Los músicos siempre andamos mal de dinero. Pero compensa: Lo de hoy, por ejemplo, no se paga con nada"¹⁶.

En una entrevista que mantuve con Agustín González, el compositor de Alsasua recordaba que en 1972 Remacha le propuso dirigir el Conservatorio Pablo Sarasate; Acilu rechazó la oferta por lo que Remacha le dijo: "Después de lo que yo he luchado por usted, por qué no quiere el trabajo".

Acilu cuenta que cuando le contestó diciendo que no quería que le pasara como a él, a Fernando Remacha se le saltaron las lágrimas e hizo la siguiente observación: "Y qué podía hacer yo en aquella Tudela en el año 57".

De nuevo, comprendemos que las circunstancias biográficas condicionan otra de las facetas importantes de la vida de Remacha. La vida y la composición; la

¹⁵ *Diario de Navarra*, 21-III-1971.

¹⁶ *El Pensamiento Navarro*, 4-VI-1975.

vida y la pedagogía. Metafóricamente, podemos considerar que, al menos después de la guerra, el contexto biográfico se convierte en un factor determinante de buena parte de sus actuaciones.

Contra este planteamiento casi tremendista, podemos decir que Fernando Remacha no mostró tras la guerra un espíritu más osado que le hubiese llevado fuera de las fronteras españolas, permitiéndole trabajar sin tapujos estéticos y desarrollar todo su potencial musical.

Por el contrario, optó por quedarse en Tudela y más tarde en Pamplona, asumiendo parte de las exigencias que se le imponían para reaparecer en el panorama musical. Su personalidad sencilla, austera y conformista, así como probablemente una serie de circunstancias familiares, determinaron un "exilio interior" que tuvo consecuencias negativas, pero también positivas. En este sentido, en el terreno pedagógico el balance general es positivo, aunque las manifestaciones hechas por sus antiguos alumnos y fundamentalmente, las iniciativas pedagógicas realizadas en el conservatorio pamplonés, demuestran que Remacha inició un camino que no iba a poder satisfacer plenamente los objetivos que se había fijado.

En el periodo tudelano Remacha inició su faceta como pedagogo. Por los testimonios que disponemos de esa época, podemos afirmar que las clases particulares de música fueron para él un alivio que le ayudó a soportar el trabajo diario en la ferretería familiar. La necesidad de comunicarse musicalmente se realizó a través de la enseñanza musical. Desde el punto de vista de la historiografía musical, el alumno más significativo de los años tudelanos fue María Dolores Malumbres, única alumna que realizó todos los estudios de composición con Remacha en el periodo tudelano.

De los años 1957 a 1973, Remacha fue director del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona. En este periodo, este centro fue una referencia importante para los demás conservatorios provinciales. La organización de cursos que contribuyeron a difundir en España métodos musicales nuevos, como por ejemplo la Pedagogía Orff, constituye su mayor aportación.

Las palabras de Pilar Bayona refiriéndose al con-

servatorio pamplonés reflejan la orientación que Remacha intentó llevar adelante:

"...hace un mes escaso adquirí un compromiso con el Conservatorio de Pamplona, que dirige el gran músico español Remacha, quien junto a Oscar Esplá son mis preferidos en estos momentos dentro de la música actual española. No podía rechazar el ofrecimiento porque me faltaban argumentos. Voy una vez por semana a Pamplona, donde se está acabando de montar el conservatorio mejor de España. ¡Figúrese!, yo que nunca estuve en un conservatorio ahora tengo que dar clases.(...) La impresión ha sido extrañísima, porque pienso que yo también podría aprender en él. Creo que este Conservatorio y el Instituto Musical que dirige en Alicante Oscar Esplá, son los dos centros más importantes que existen ahora mismo en España, por el carácter que han sabido imprimir a la enseñanza. Es una concepción distinta"¹⁷

La conferencia que Remacha dió en el Museo de Navarra en 1956, junto a Federico Sopeña y Joaquín Rodrigo, publicada posteriormente por la Diputación Foral de Navarra¹⁸, supone en realidad un preámbulo de sus futuras ideas como director del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona. A partir de 1957, su actividad desde la plataforma que constituye el centro pamplonés va a ser frenética y evidentemente va a mermar muchísimo su faceta compositiva. Así, independientemente de la propia docencia y las gestiones necesarias para dirigir el conservatorio, Remacha emprende iniciativas de formación musical entre las que destacamos las Semanas Gregorianas, desarrolladas desde 1958 en conexión con el Instituto Gregoriano de París durante diez años ininterrumpidos, patrocinadas por la Cátedra Félix Huarte; la realización de un Curso de Armonía a Distancia, de carácter inédito en la teoría musical española, así como las Quincenas Didáctico Musicales, orientadas a la pedagogía musical, desplazando a partir de 1969 los cursos sobre gregoriano. Especialistas como August Le Guenant, Henri Potirón o en otra línea, André Lavallois y Franz Goebels, por citar algunos

¹⁷ Federico Sopeña, *Pilar Bayona*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1982.

¹⁸ Patronato del Conservatorio Pablo Sarasate, *Tres Conferencias sobre la Música en el mundo y su enseñanza*, pronunciadas en 1956 por los señores Fernando Remacha, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña, Pamplona, 1958.

casos, acudieron a Pamplona a impartir cursos de formación musical.

No obstante, quiero destacar el proyecto y desarrollo que para la enseñanza musical en la Escuela Primaria llevó adelante Remacha en Pamplona. El 27 de noviembre de 1965 Remacha escribía a Emilio Ferrari una carta en la que se aclara que en el curso 1964-65 se inició el proyecto ideado por Remacha y que afectó a 1200 niños de Pamplona:

"En cuanto a mis proyectos, tengo en marcha una extensión de iniciación musical que abarca a todos los niños de Pamplona que asisten a 14 grupos escolares. El curso pasado se iniciaron ya 1200 niños, y, con el tiempo, se extenderá a los principales pueblos de la provincia. Está dedicado de lleno a la pedagogía, directa e indirectamente, aprovechando la buena voluntad de las autoridades de Navarra. Creo que sabrá usted que, económicamente, nos movemos con cierta independencia. Hemos construido un conservatorio de nueva planta y, como deseo dejarlo con una base firme, en cuanto a poder elegir entre los niños, que tienen verdadera disposición musical, por eso procuro que todos los niños, desde los seis años, se inicien educando su oído y sentido rítmico antes de empezar con el solfeo. Me queda, pues poco tiempo para hacer música aunque no la abandono en absoluto"¹⁹.

La metodología empleada no se limitó al Abecedario Chevais. En septiembre de 1965, Fernando Remacha organizó en el Conservatorio Pablo Sarasate, el "Primer Curso Internacional de Iniciación al Método Orff-Schulwerk". Los ponentes del curso fueron el profesor Hermann Regner y la profesora Bárbara Haselbach.

De tal forma, la metodología Orff se trajo por primera vez a España y en concreto a Pamplona de la mano de Remacha. En realidad, el proyecto, que como hemos explicado anteriormente se inició en el curso 1964-65, se asentaba en la metodología Orff. En este sentido, uno de los hechos que mejor revelan que Remacha seguía el ejemplo alemán es la selección que hizo de *Cincuenta Canciones Castellanas*, que fueron editadas en 1965 por la Institución Príncipe de Viana de Navarra. Estas canciones estaban pensadas para ser arregladas para la enseñanza musical en la educación

primaria. Así, Remacha realizó este trabajo del que sin embargo no se llevó a cabo su publicación, lo que hubiera resultado verdaderamente interesante.

En cualquier caso, al hacer una valoración de todo este proceso, se pueden sacar las siguientes conclusiones. En primer lugar, si se tiene en cuenta lo sucedido en la generalidad de las escuelas nacionales en los últimos treinta años en el campo de la educación musical, entendemos que como poco, Remacha es un compositor especialmente sensibilizado por la educación musical y con unas ideas que actualmente siguen siendo válidas desde los planes de estudio oficiales. Resulta innegable que Fernando Remacha se trajo estas ideas de fuera de España, pero no es menos cierto que se preocupó por acceder a las nuevas metodologías que en el terreno de la pedagogía musical se estaban trabajando en Europa. Para ello, contó con la ayuda de la Fundación Juan March y por otra parte, del empresario navarro Félix Huarte.

En segundo lugar, en el fondo de toda esta labor subyace la idea esencial de Remacha, según la cual es inútil gastar en oferta musical si antes no se ha preparado suficientemente a la población que ha de demandar ese "producto musical". En definitiva se trata de hacer política musical educativa y no acontecimientos musicales políticos.

No obstante, esta idea totalmente legítima desde el punto de vista educativo, convivió con una necesidad vital que sintió Remacha. Efectivamente, el objetivo de conseguir una salida profesional digna para los estudiantes de música resulta fundamental en su gestión. Su época tudelana le marcó en diferentes sentidos. En el que nos ocupa ahora, Remacha mostró un gran interés por asegurar el futuro laboral de los alumnos de conservatorios. Su preocupación por mejorar la educación musical, así como por conseguir una salida profesional digna para los estudiantes de música, es algo que se refleja en sus escritos y actuaciones.

Cuando se retira en 1973, los avances y el espíritu de su gestión se van perdiendo poco a poco. La desconexión entre el conservatorio y las Escuelas Primarias es desde este punto de vista el ejemplo más paradigmático. Así mismo, las adaptaciones que realizó para

¹⁹ Archivo Conservatorio Pablo Sarasate, Carpeta 4, Al-17. Correspondencia Remacha-Emilio Ferrari.

la Iniciación Musical quedaron desperdigadas y sin publicarse, con lo que su trabajo se perdió con el paso de los años. Por lo tanto, podemos decir que sus objetivos no pudieron llevarse a cabo o no tuvieron continuidad.

Desde el punto de vista estrictamente docente, a través de diferentes testimonios se pueden sacar las siguientes conclusiones. En primer lugar, la enseñanza de la armonía y el contrapunto se basa en la idea de que las reglas no suponen más que el primer paso para luego desvincularse de ellas, en función de la expresividad musical. Por lo tanto, Remacha considera que desde los primeros ejercicios de armonía hay que hacer música y no solamente ceñirse a las reglas.

La segunda consideración se refiere a la gran estima que Remacha tenía por el *Tratado de Armonía* de Hindemith.

La tercera observación general es que la enseñanza se centró fundamentalmente en el repertorio tradicional, sin profundizar en los nuevos tratamientos sonoros del siglo XX de los que participaba Remacha. Desde el punto de vista de la pedagogía, esta personalidad sencilla y recatada tiene una consecuencia fundamental. Efectivamente, no se puede hablar de una línea de compositores que siga la visión musical de Fernando Remacha. La razón es evidente, puesto que el maestro no se preocupó de difundir y enseñar su música. Si a este hecho se suma que la mayor parte de la obra de Remacha permanecía en aquellos momentos sin editar, se comprende que su estilo apenas era perceptible.

Todas estas apreciaciones se completan con una idea que ya he anticipado antes. Efectivamente, Remacha disfrutó de la pedagogía musical. Probablemente, si las circunstancias de su vida hubiesen sido diferentes, nunca se hubiera dedicado a la enseñanza. En

cambio, en el contexto en el que se movió después de la guerra, la dirección del conservatorio y la enseñanza musical fueron cruciales en la definición de su personalidad.

Los últimos años de su gestión como director del conservatorio de Pamplona revelan una menor capacidad de trabajo y una falta de autoridad en momentos importantes. En este sentido, algunas cartas reflejan el deterioro producido por su enfermedad. Si a este hecho unimos el cansancio psicológico que debió experimentar desde finales de los años sesenta, comprendemos un cierto desorden en la dirección del conservatorio.

En realidad, Remacha se encomendaba un gran número de tareas. Incluso en el magisterio directo, abordaba la enseñanza de la armonía, el contrapunto y la composición. Desde la perspectiva de hoy día, se entiende que se trata de muchas materias para ser impartidas por una única persona, independientemente del número de alumnos que tuviese en cada materia y curso. Esa circunstancia ocasionó que los aspectos de organización no fueran lo más ortodoxos posibles. Su enfermedad, acrecentó en los últimos años esta situación.

Precisamente, los recuerdos de algunos de sus alumnos se refieren en ocasiones a las situaciones creadas por el problema del párkinson. Así por ejemplo, Máximo Olóriz, que estudió con Remacha armonía, contrapunto y fuga, recordaba cómo Remacha tenía en ocasiones dificultades para hablar, así como un problema con el movimiento de la mano que a veces le hacía teclear el piano de manera interrumpida mientras hablaba, testimonio que refleja la especial situación a la que se enfrentó el compositor navarro en la última etapa de su vida.