

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

**La primera recepción de la Segunda Escuela de Viena en España
a través del discurso de crítica y prensa (1915-1936)**

TESIS DOCTORAL

Alejandro Silvela Calvo

Directora: María Palacios Nieto

Director: Diego Alonso Tomás

Salamanca, abril de 2023

Visto bueno de los directores:

Firmado por ALONSO
TOMAS DIEGO -
16600396P el día
13/07/2023 con un
certificado emitido
por AC FNMT Usuarios

Fdo. Diego Alonso Tomás

PALACIOS
NIETO
MARIA -
47059585K
Firmado digitalmente por
PALACIOS NIETO
MARIA -
47059585K
Fecha: 2023.07.12
16:32:06 +02'00'

Fdo. María Palacios Nieto

A mis padres

Agradecimientos

El presente estudio surgió como ampliación de una investigación previa en torno a la figura de Alban Berg en Madrid, la cual sirvió como Trabajo de Fin de Máster cinco años atrás. Esta tesis es el resultado del trabajo, tiempo y esfuerzo de los últimos años, no solo por mi parte, sino también de diferentes personas y organizaciones. En primer lugar me gustaría remarcar que a lo largo del desarrollo de la misma hemos tenido que sobreponernos a las limitaciones de las restricciones ocasionadas por el confinamiento. Por ello, me gustaría agradecer de forma conjunta, tanto a las personas e instituciones que a continuación he de mencionar, por el esfuerzo y la rapidez en temas relacionados con la comunicación y el intercambio de información, datos, documentos, etc...

Para comenzar me gustaría agradecer a aquellos que sembraron la primera semilla de lo que terminaría siendo este trabajo. Como ya he mencionado, esta investigación surge como continuación de un trabajo previo, siendo aquellos profesores de la USAL encargados de evaluarla las primeras personas que me animaron a comenzar este camino. Me gustaría agradecer su ánimo y su confianza a José Máximo Leza Cruz, Judith Helvia García y Amaya García Pérez. A su vez, la profesora María Palacios Nieto ocupa un puesto especial, pues no solo tuteló dicho trabajo, sino que confió en mi para elaborar la presente tesis doctoral como directora de la misma. De hecho, sería gracias a ella que aparecería la otra pieza clave de esta tesis, pues fue la encargada de presentar mi trabajo a Diego Alonso Tomás, quien aceptó codirigir la investigación. A este último he de agradecer la nueva perspectiva de que dota tanto a mi trabajo como a mi modo de comprender el análisis de objetos de estudio específicos. Gracias a ambos tanto por la paciencia como por el tiempo invertido en hacer de este trabajo la mejor versión posible del mismo, por las tutorías tan difíciles de organizar debido a las

diferencias horarias, a las discusiones acerca del punto de vista que debíamos adoptar para abarcar este estudio y, sobre todo, gracias por la cercanía y la calidez en momentos complicados. Me gustaría agradecer a su vez al centro de documentación de la Residencia de Estudiantes por la ayuda respecto a la búsqueda de fuentes relativas tanto a conciertos como a programas, al Fondo Miquel Llobet por la revisión de su archivo en busca de cualquier atisbo de información útil para mi investigación, a la revista *L'avenc* por facilitarme copias digitales de aquellos ejemplares necesarios para este trabajo y al Arxiu del Museo de la Música de Barcelona y a The New York Public Library por cederme documentación visual relativa carteles publicitarios de conciertos tanto dentro de España como en Europa. Me gustaría así hacer una mención especial a aquellas personas que han contribuido por medio del debate, de consejos y de experiencias a la mejora de esta tesis. A Adrián Besada, porque ambos comenzamos este camino juntos. A Diego Fernández, que me ayudó en esos momentos en los que parecía que el esfuerzo nunca era suficiente. A Daniel Fernández, porque ambos nos hemos nutrido y ayudado mutuamente en nuestros respectivos proyectos. A Alejandro Rodríguez, Marcos Jiménez y Jaime Romero, que aún a día de hoy me insisten en nuestros debates nocturnos pese a lo ausente que he estado los últimos años.

Por último, quería agradecer a mis amigos y familiares. Tanto a aquellos amigos que he encontrado en el camino: Adrián, Alberto, Alejandro, Alicia, Carlos, David, Daniel, Diego, Gonzalo, Hugo, Jorge, José Pedro, Mario, Pancho, Santiago y Sergi. Como a los que han estado desde siempre: Álvaro P, Álvaro N, Carlos, Diego, Ester, Marcos L, Marcos F, Marta, Pablo y Rafael. Gracias por comprender mi ausencia en muchos momentos durante estos últimos años y por la ayuda en los momentos en que ha sido necesaria.

Para finalizar, mi familia, a quienes nos ha tocado pasar por un momento complicado durante los últimos meses de esta tesis. A mis abuelos, porque son y han sido siempre un modelo a seguir tanto como personas como trabajadores. A mi madre, porque hemos

conseguido compenetrarnos y trabajar juntos para superar cualquier problema. Y a mi padre, por estar siempre a mi lado y por seguir estándolo.

Abreviaturas

AR: Acción Republicana

AR: Alianza Republicana

SIMC: Sociedad Internacional de Música Contemporánea

CIC: Compositors Independents de Catalunya

PRR: Partido Republicano Radical

CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas

CNT: Confederación Nacional del Trabajo

FAI: Federación Anarquista Ibérica

PC: Partido Conservador

PSOE: Partido Socialista Obrero Español

UGT: Unión General de Trabajadores

AC: Acción Católica

ERC: Esquerra Republicana de Catalunya

LC: Lliga Catalana

UP: Unión Patriótica

PI: Partido Integrista

Lista de imàgenes

Imagen 1. Portada del nº 119 de L'avenç: Revista de història i cultura de 1988.

Imagen 2. Dibujo de Manuel Tovar publicado el 10-02-1915 en *El Imparcial*. Información recogida de Emilio Marcos Villalón, “La clarividencia del humorista: Luis Bagaria ante la Primera Guerra Mundial”, *La Balsa de la Medusa*, nº 48 (1998), 62.

Imagen 3. Retrato de Alban Berg pintado por Lilly Steiner.

Imagen 4. Fotografía de Eduardo Panach recogida de Adolfo Salazar, “Experiencias españolas en la música de tercios de tono”, *El Sol*, 28-06-1930.

Imagen 5. Programas del Festival Arnold Schoenberg celebrado en París fechado a 8-12-1927 y recogido de The New York Public Library.

Imagen 6. Programas del Festival Arnold Schoenberg celebrado en París fechado a 15-12-1927 y recogido de The New York Public Library

Imagen 7. Primera página del programa del festival Arnold Schoenberg de 1925 obtenida de The New York Public Library Digital Collections.

Imagen 8. Fotografía autografiada por Schoenberg dedicada a Miguelina Llobet a fecha del primer festival de 1925 perteneciente al Fondo Miquel Llobet.

Imagen 9. Imagen extraída de Luís Polanco, “Wagner y el humor catalán”, *Ritmo*, vol. 53, nº 533 (1983), 46-47.

Imagen 10. Fotografía extraída de Robert Gerhard, “Un gran músic a Barcelona, conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931.

Imagen 11. Portada del nº 58 de la revista *Ritmo* publicada el 15-07-1932.

Imagen 12. Imagen recogida de Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

Imagen 13. Imagen recogida de Otto Mayer Serra, “A propòsit de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934.

Imagen 14. Portada del nº 57 de la revista *Ritmo* publicado el 15-06-1932.

Imagen 15. Recogido de Otto Mayer Serra, “Alban Berg: Suite Lírica”, *Mirador*, 08-12-1934.

Imagen 16. Cartel del festival de la SIMC de Barcelona de 1935 recogido de Jaume Pettit, “El próxim festival de la SIMC”, *Mirador*, 12-03-1936.

Imagen 17. Cartel del festival de la SIMC de Barcelona de 1935 proporcionado por el Arxiu del Museo de la Música de Barcelona.

Imagen 18. Imagen recogida de Robert Gerhard, “La SIMC a Viena”, *Mirador*, 07-04-1932.

Imagen 19. Imagen de Manuel de Falla junto a Juan Gisbert en Italia en 1928 perteneciente al Archivo Manuel de Falla.

Imagen 20. Imagen de Anton Webern recogida de Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C. en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 15-10-1935.

Imagen 2. Imagen de Alban Berg recogida de Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga - Schoenberg y Alban Berg”, *El Sol*, 12-11-1935.

Imagen 22. Imagen de Arnold Schoenberg recogida de Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga - Schoenberg y Alban Berg”, *El Sol*, 12-11-1935.

Imagen 23. Imagen recogida de Robert Gerhard, “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932.

Imagen 24. Caricatura de la cantante Carlota Dahmen-Chao recogida de Carlos Jaquotot, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

Índice

Introducción -----	1
1. Estado de la cuestión -----	1
2. Justificación del trabajo y objetivos del mismo -----	7
2.1 Justificación y desarrollo del estudio -----	7
2.2 Delimitación del trabajo -----	9
2.3 Leve protagonismo de ciudades ajenas a Madrid y Barcelona -----	12
2.4 Elección de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern como protagonistas de la investigación -----	15
2.5 Objetivos -----	19
3. Metodología y fuentes -----	21
3.1 Fuentes -----	21
3.1.1 Fuentes primarias -----	21
3.1.2 Fuentes secundarias y terciarias -----	30
3.2 Metodología -----	32
3.2.1 Clasificación de las fuentes primarias -----	32
3.2.2 Cuestiones referentes a la recopilación de las fuentes primarias -----	34
3.2.3 Cuestiones relativas al estudio de la prensa en torno a la Segunda Escuela de Viena -----	37
3.2.4 Terminología -----	40
3.2.5 Un enfoque metodológico plural -----	48
4. Estructura -----	52
Capítulo 1: Revisión historiográfica del debate en torno a la Segunda Escuela de Viena en España -----	55

1.1 Nacionalismo, religión y folklore: las principales barreras respecto a los estudios schoenberguianos durante los años 90 -----	56
1.2 La focalización del discurso en torno a Barcelona: contribución de la historiografía a la preponderancia del discurso en torno a Schoenberg en Barcelona frente a Madrid -----	61
1.3 El creciente interés en torno a la figura del crítico: el papel protagonista de Adolfo Salazar y los pioneros trabajos de José María García Laborda -----	66
1.4 Partiendo del Neoclasicismo como base: el creciente interés en el influjo de las ideas francesas en la crítica española de comienzos de siglo XX para la historiografía actual ----	71
 Capítulo 2: La prensa española y su contexto -----	80
2.1 La dualidad de prensa: aliadófilos y germanófilos -----	80
2.2 Vinculación de fuentes periodísticas con partidos e ideologías políticas -----	85
2.3 Desde Francia y Alemania: la incursión de artículos europeos en la crítica musical española -----	88
2.4 La progresiva socialización de las artes en los años 30: la entrada de la obra de Alban Berg y Anton Webern -----	89
 Capítulo 3: Preocupaciones estéticas de la crítica musical española y la presencia de la Segunda Escuela de Viena en las mismas -----	91
3.1 Impresiones de la Segunda Escuela de Viena a partir de la idea de “lo nuevo” y “lo moderno” en la prensa -----	91
3.2 De lo bello, feo y desconocido -----	99
3.3 Continuadores, rupturistas o destructores: el debate sobre la herencia germana de la Segunda Escuela de Viena -----	105
3.4 Un ismo a parte: la desvinculación del “Expresionismo musical” para con la escena pictórica en España -----	114

3.5 Conocimiento y desconocimiento de los procesos compositivos de la escuela schoenberguiana en la prensa española -----	119
3.6 Música matemática y cerebralismo musical -----	127
3.7 Lo auditivo frente a lo estético: paralelismos entre la estética schoenberguiana y el microtonalismo para la prensa -----	131
3.8 Conclusiones parciales: la música sin música -----	135
 Capítulo 4: Arnold Schoenberg -----	138
4.1 Repertorio y recepción -----	138
4.1.1 Obras de Arnold Schoenberg en Madrid -----	139
4.1.2 Obras de Arnold Schoenberg en Barcelona -----	141
4.1.3 Obras de Arnold Schoenberg presenciadas en los festivales de la SIMC -----	143
4.2 En torno a Schoenberg en Madrid y Barcelona -----	144
4.2.1 Primeros pasos de la obra de Schoenberg en Madrid y Barcelona -----	144
4.2.2 La reiterada <i>Noche Transfigurada</i> en Madrid -----	150
4.2.3 Madrid a la espera de las debatidas obras de Schoenberg -----	155
4.2.4 Los Festivales Schoenberg de 1925 y 1932: la presentación de Schoenberg frente al público catalán -----	162
4.2.5 Diferencias y cuestiones en torno al repertorio de Schoenberg en Madrid y en Barcelona -----	170
4.2.6 Modernismo y Novecentismo: el compositor como símbolo de status y europeización catalana -----	178
4.2.7 Diferenciación en torno a Strauss y Schoenberg en la prensa española: la adecuación de la figura wagneriana en dos contextos periodísticos e intelectuales diferentes -----	181
4.2.8 Referencias nacionales contrapuestas: la ambigua vinculación entre Stravinsky y Schoenberg -----	188

4.2.9 “Un mestre intelligent”: el periódico <i>Mirador</i> como excepción catalizadora de la estética schoenberguiana en España -----	195
4.2.10 El antisemitismo en España: un condicionante para Salazar y la recepción de Arnold Schoenberg en la década de los 30 -----	199
Capítulo 5: Alban Berg -----	205
5.1 Repertorio y recepción -----	205
5.1.1 Repertorio de Alban Berg en Madrid -----	206
5.1.2 Repertorio de Alban Berg en Barcelona -----	207
5.1.3 Obras de Alban Berg presenciadas en los festivales de la SIMC -----	207
5.2 La presencia de la obra de Alban Berg en Madrid y Barcelona -----	209
5.2.1 Precedentes de la llegada de la obra de Berg a España -----	209
5.2.2 Una aceptación generalizada sin precedente dentro del grupo schoenberguiano: la llegada de los <i>Tres Fragmentos de Wozzeck</i> a Madrid -----	215
5.2.3 La dualidad de la prensa catalana y madrileña respecto a la llegada de <i>Suite Lírica</i> y la importancia de los cuartetos -----	219
5.2.4 In Memorium: la SIMC de Barcelona -----	228
5.2.5 El papel de <i>Wozzeck</i> dentro del debate de la fusión plástica entre música y escena -----	232
5.2.6 “El Debussy del schoenberguismo”: la asociación de Berg con ideales neoclásicos y la ruptura con el drama wagneriano -----	238
5.2.7 De alumnos y maestros -----	245
Capítulo 6: Anton Webern -----	248
6.1 Repertorio y recepción -----	248
6.1.1 Obras de Anton Webern en Madrid -----	249
6.1.2 Obras dirigidas u orquestadas por Anton Webern en Madrid -----	249

6.1.3 Obras de Anton Webern en Barcelona -----	250
6.1.4 Obras dirigidas u orquestadas por Anton Webern en Barcelona -----	250
6.1.5 Obras de Anton Webern presenciadas en los festivales de la SIMC -----	252
6.2 Webern en Madrid y Barcelona -----	253
6.2.1 Un compositor olvidado: la breve incursión de la obra de Webern en Madrid -----	253
6.2.2 Altas expectativas: la llegada de Webern a Barcelona -----	257
6.2.3 Director vs compositor: la opacidad de la labor compositiva de Webern en Barcelona --- -----	262
6.2.4 Entre “sonoridades, ritmos y timbres mágicamente combinados” y “un músico para guiñar el oído”: la diferente labor de Salazar y Gerhard respecto a la obra de Anton Webern -- -----	266
6.2.5 El tercero del grupo: el eclipse de la figura de Webern en relación a sus coetáneos de la Segunda Escuela de Viena -----	274
 Capítulo 7: Influencia de la figura de Schoenberg en la crítica barcelonesa y madrileña en torno a la recepción de compositores españoles -----	277
7.1 Fernando Remacha y <i>Alba</i> -----	278
7.2 Rodolfo Halffter, <i>Naturaleza Muerta</i> y <i>Suite</i> -----	282
7.3 Diferencias entre los discursos de los integrantes del grupo Compositors Independents de Catalunya y el círculo cercano al Grupo de los Ocho -----	287
 Capítulo 8: Implicación contextual de los conflictos ideológicos y políticos en la recepción de la Segunda Escuela de Viena en Madrid y Barcelona -----	291
8.1 En torno a dos contextos propios: la progresiva desconexión cultural entre Madrid y Barcelona -----	291
8.2 Público y asociaciones en relación al nuevo valor social de la música: la influencia social en el repertorio del grupo schoeberguiano interpretado en España -----	297

8.3 Más que un simple huésped: la creación de un imaginario predefinido de Schoenberg en Barcelona -----	301
8.4 Una recepción guiada por la república: la intensa falta de artículos en los medios tradicionales, socialistas y católicos en torno a la Segunda Escuela de Viena -----	305
8.5 El cambio con la llegada de la república: la influencia de los gobiernos provisionales y el bienio azañista en la recepción del grupo schoenberguiano en Madrid -----	311
8.6 La influencia del ascenso del partido radical y la CEDA en la recepción de la Segunda Escuela de Viena en Madrid -----	317
8.7 Catalanismo y partidos políticos en Barcelona -----	321
 Capítulo 9: Conclusiones finales -----	325
9.1 La imposibilidad de un repertorio actual: una desvinculación entre prensa y público en base a los intérpretes y las asociaciones de conciertos -----	325
9.2 El crítico como intelectual: el conflicto entre lo estético y lo ideológico -----	331
9.3 Recepciones separadas: la dualidad entre la prensa de Madrid y Barcelona en torno a la conformación de una recepción específica -----	333
9.4 Interrelación de cuestiones estéticas e ideológicas en la recepción del grupo Schoenberguiano -----	336
9.4.1 Arnold Schoenberg -----	336
9.4.2 Alban Berg -----	340
9.4.3 Anton Webern -----	342
9.5 Nombre antes que obra -----	344
Bibliografía -----	347
Anexos -----	374

Introducción

1. Estado de la cuestión

Los estudios de recepción han aumentado progresivamente a lo largo de las últimas décadas, siendo actualmente altamente interesantes para investigadores de diversos campos asociados a prácticas culturales tales como formas de expresión artística, relaciones de poder o vías de comunicación. Dentro del ámbito musicológico es necesario destacar la labor de investigadores como José Ignacio Suarez García¹, María Palacios², Diego Alonso Tomás³, María Belén Vargas

¹ Destacan estudios en torno a Wagner como José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014) y José Ignacio Suárez García, “España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Fremdenlisten (1876-1914)”, *Recerca musicològica*, nº 20-21 (2014), 305-329.

² Véase el libro 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). Destaca su participación en obras colectivas como María Palacios, “La conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven en Madrid: música sinfónica y masculinidad”, en Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, (Granada: Editorial Comares, 2021), 237-255.

³ Su trabajo se centra en Robert Gerhard. Véase Diego Alonso Tomás, “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schoenberguiano (1926-1932)”, en Javier Marín; Germán Gan; Elena Torres y Pilar Ramos, eds., *Musicología global, musicología local* (La Rioja: Sociedad Española de Musicología, 2013), 105-114 y su tesis doctoral)Diego Alonso Tomás, *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoserial (1923-1928)*, (La Rioja: Universidad de La Rioja, 2015).

Liñán⁴, Elena Torres Clemente⁵, Carolina Queipo Gutiérrez⁶, Beatriz Hernández Polo⁷, Xosé Aviñoa⁸, German Gan Quesada⁹ o Teresa Cascudo¹⁰ entre otros. Este tipo de estudios se convierten en un intento de reconstrucción, no solo del papel que la personalidad en cuestión ocupó en una época determinada, sino también del círculo social y cultural que envuelve a un objeto de estudio específico. La importancia que el contexto sociocultural representa para este tipo de investigaciones hace que la primera mitad de siglo XX se convierta en una época de remarcado interés. Las situaciones políticas de una empobrecida España que se adentraba en el siglo XX desembocaron en una sucesión de años en los que reinaba la inestabilidad en los sistemas de poder. Resaltan el cambio que simboliza para la conciencia colectiva de la época el

⁴ María Belén Bargas ha trabajado sobre distintos aspectos relativos a estudios de recepción y de música y prensa en torno a la ciudad de Granada. Véase María Belén Bargas, “De las élites al gran público: la recepción de Beethoven en Granada durante la década de 1880 a través de la prensa”, en Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Granada: Editorial Comares, 2021), 93-109 y María Belén Bargas, “Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración”, en Carolina Queipo y María Palacios, eds., (Calanda: Calanda Ediciones Musicales, 2019) 255-310.

⁵ Resaltamos sus recientes investigaciones alrededor de la figura de Manuel de Falla y su papel en la España de comienzos de siglo XX destacando su libro Elena Torres, *Biografía de Manuel de Falla*, (Málaga: Arguval, 2021). Ha participado también en obras colectivas como Elena Torres, “Relecturas de Manuel de Falla sobre Beethoven, o cómo evadir la tradición germana para construir una nueva identidad latina”, en Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Granada: Editorial Comares, 2021), 199-216.

⁶ Destacan sus estudios de recepción centrados en el siglo XIX. Véase Carolina Queipo, “Marcial del Adalid y la música clásica en la España del siglo XIX: prácticas musicales, discursivas e ideológicas de un pianista-compositor”, en Cristina Fernández y Miguel Ángel Aguilar, coords., *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical* (Lisboa: Instituto de Etnomusicología; Centro de Estudos em Música e dança: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021), 149-163.

⁷ Ha trabajado en torno a la recepción del Cuarteto Francés en la España en la primera mitad de siglo XX destacando su participación en obras colectivas como Beatriz Hernández, “La música de Beethoven no es un arte femenino: crítica y recepción de sus cuartetos en las temporadas madrileñas del Cuarteto Francés”, en Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Granada: Editorial Comares, 2021), 183-198 y Beatriz Hernández, “La música de cámara española en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: estrenos, estilos y recepción a comienzos de siglo XX”, en Begoña Lolo y Adela Presas, coords., *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 2029-2042.

⁸ Xosé Aviñoa ha escrito diversos libros en torno a compositores catalanes como Manuel Blancafort o Jaume Pahissa. Véase Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985).

⁹ Véase Germán Gan, “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”, en Teresa Cascudo y Germán Gan, coords., *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Madrid: Editorial Doble J, 2016), 157-184 y Germán Gan, “The string quartet in Spain after 1960: some aesthetic remarks”, en Christiane Heine y Juan Miguel González, coords., *The string quartet in Spain* (Peter Lang USA: Berlín), 301-350.

¹⁰ Véase Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Granada: Editorial Comares, 2021) y Teresa Cascudo y Germán Gan, coords., *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Madrid: Editorial Doble J, 2016).

abandono de un modelo dictatorial rumbo a un sistema republicano y los devenires de una Segunda República que experimentó un mandato ideológico considerablemente inestable. Ambas propiciaron que la guerra ideológica en España se convirtiera en un condicionante para los estudios de recepción. Sumado a ello, tanto el resurgimiento de un sentimiento nacional como el estallido de la Guerra Mundial consiguieron que, pese a que España no se adentrara en conflictos bélicos, fuera protagonista de una guerra civil ideológica. Estos factores dotan a la prensa de un papel de vital importancia hasta el punto de ser considerados como armas políticas. Libros como *La prensa en la Segunda República Española*¹¹, *La prensa en España (1900-1931)*¹² o *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*¹³ son muestra de la repercusión que adoptó la prensa escrita para la España de comienzos de siglo, convirtiéndose en medios de propaganda política y de expresión ideológica. La extrema politización que acusaba la prensa de dicho período ha conseguido que, lo que en una primera instancia pudo ser visto como una fuente primaria, se torne directamente en un interesante objeto de estudio para investigadores de diversos campos. Ya que tanto la prensa musical como los propios críticos no se vieron exentos de dichos condicionantes ideológicos, su figura ha adoptado un papel protagonista en una gran cantidad de estudios durante la última década. La figura del crítico musical de principios de siglo XX se suele aunar con una personalidad ecléctica donde la incursión en los medios convive con la composición y dirección de orquesta, la acción política o la educación. Esta muestra de un intelectualismo burgués da señas de la preocupación de dicho espectro hacia la situación actual de la música tanto en España como en Europa. A raíz de ello, es cada vez más común encontrarse con estudios sobre críticos musicales del primer tercio de siglo XX donde, como cabe imaginarse, predominan las investigaciones sobre Adolfo

¹¹ Justino Sinova, *La prensa en la Segunda República española*, (Barcelona: Random House Mondadori, 2006).

¹² Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, (Madrid: Siglo XXI, 1977).

¹³ Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011).

Salazar y el periódico *El Sol*. Ejemplo de ello son los estudios de Consuelo Carredano¹⁴, Francisco Parralejo¹⁵ y el interés en torno a este en diversas obras colectivas como *Los Señores de la Crítica*¹⁶ y *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*¹⁷. Curiosamente, apremian investigaciones que se distancian de la labor compositiva de dichas personalidades para acercarse directamente al desempeño periodísticos de estos. El papel protagonista de dicha tendencia recae sobre los compositores del madrileño Grupo de los Ocho, sin embargo, apremian también estudios referentes a otras personalidades destacando el trabajo de investigadores como María Palacios¹⁸, Christiane Heine¹⁹, María Cáceres Piñuel²⁰, Teresa Cascudo²¹ y Francisco Parralejo²². Por otro lado, encontramos que respecto a la crítica barcelonesa priman los estudios referentes a la labor de Robert Gerhard y, en menor medida,

¹⁴ Véase Consuelo Carredano, “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 84 (2004), 119-144 y Consuelo Carredano, “La propaganda republicana en París: Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24 (2012), 7-44.

¹⁵ Véase Francisco Parralejo, “Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 55-94. Cabe destacar su libro Francisco Parralejo, *El músico como intelectual: Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019).

¹⁶ Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012).

¹⁷ María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009).

¹⁸ Véase 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). Es interesante para este estudio su labor en la obra colectiva María Palacios, “El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 287-296.

¹⁹ Christiane Heine, “La crítica musical de Salvador Bacarisse en Crisol y Luz (1931-1934)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 195-254.

²⁰ Destacan sus trabajos en torno a José Subirá. Véase María Cáceres, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, (Kassel: Reichenberger, 2018).

²¹ Teresa Cascudo ha abordado la crítica musical de Miguel Salvador. Véase Teresa Cascudo, “Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de El Globo (1904-1913)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 1-54.

²² Además de Salazar, destacan sus estudios en torno a Ángel María Castell. Véase Francisco Parralejo, “Crítica musical y radicalización política durante la II República: el caso de ABC”, *Revista de musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 537-552.

Otto Mayer-Serra. Destacan así los trabajos de Diego Alonso Tomás²³, Leticia Sánchez de Andrés²⁴ y Leonora Saavedra²⁵.

Aunando el interés e importancia que la prensa ha generado en la comunidad investigadora y la fuerte vinculación política del siglo XX para con los intelectuales de la época, es común la preocupación por las tendencias ideológicas más presentes en la crítica. De esta forma, la influencia del pensamiento aliadófilo en la prensa progresista y republicana de la época en cuestión hace que, en las críticas de dichos medios, apremien las referencias hacia compositores franceses de finales de siglo XIX y comienzos de siglo XX. A su vez, el fructífero y recíproco contacto entre ambos países debido a las estancias de personalidades como Manuel de Falla, Joaquín Turina, Poulenc, Stravinsky o Debussy ha generado una serie de estudios en torno a esta relación como los de Elena Torres Sanclemente, Samuel Llano²⁶, Ruth Piquer²⁷ o Yvan Nommick²⁸. Sumado a dichas características nos encontramos frente a la difícil entrada de las obras de la Segunda Escuela de Viena en España, factor que hace que a priori se cree una imagen que dota a la presencia de las mismas de menor peso e importancia para la prensa. Este

²³ Véase Diego Alonso Tomás, "From the people to the people: the reception of Hann Eisler's Critical Theory of Music in Spain through the writings of Otto Mayer-Serra", *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies*, (2019). Cabe mencionar su labor en la obra colectiva Diego Alonso Tomás, "¡Abrazaos, proletarios!: Beethoven y el materialismo dialéctico en la historiografía musical marxista de Otto Mayer-Serra (1933-1939)", en Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Granada: Editorial Comares, 2021), 287-301.

²⁴ Véase Leticia Sánchez, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, (Madrid: Fundación Scherzo, 2013).

²⁵ Leonora Saavedra, "La sociología de la música de Otto Mayer-Serra", en Javier Marín, dir., *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (Jaén: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 195-214.

²⁶ Véase Samuel Llano, *Whose Spain?: negotiating spanish music in Paris 1908-1929*, (Nueva York: Oxford University Press, 2013).

²⁷ Véase Ruth Piquer, "El neoclasicismo musical francés según la Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española", en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 95-122.

²⁸ Véase Yvan Nommick, "Música y músicos españoles en el París artístico de comienzos de siglo XX", en Ramón Andrés, coord., *París 1900* (Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España, 2011), 52-73 e Yvan Nommick, "La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo; ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?", en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 411-430.

factor a relegado a un segundo plano los estudios vinculados a dicho grupo estético, sobre todo aquellos referentes a Madrid. Pese a ello, esto no ha imposibilitado que nos encontremos con importantes investigaciones de recepción en torno a la escuela schoenberguiana, destacando la labor de José María García Laborda²⁹ y Diego Alonso Tomás³⁰.

²⁹ José María García Laborda, “La correspondencia de Arnold Schoenberg con Pau Casals: edición, contexto e interpretación”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 20, nº 1 (2004), 223-260; José María García Laborda, “La Segunda Escuela de Viena: expresionismo y atonalidad”, en José María García Laborda, coord., *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (Madrid: Editorial Doble J, 2004), 20-29; José María García Laborda, *El expresionismo musical de Arnold Schoenberg* (Murcia: Universidad de Murcia, 1989).

³⁰ Véase Diego Alonso Tomás, *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoserial (1923-1928)* (La Rioja: Universidad de La Rioja, 2015).

2. Justificación del trabajo y objetivos del mismo

2.1 Justificación y desarrollo del estudio

Investigar acerca de la presencia de la Segunda Escuela de Viena en España conduce irremediabilmente a los trabajos y estudios de José María García Laborda como mencionamos anteriormente. En el libro *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, se recogen una serie de estudios que guardan similitudes con la investigación aquí presente. De entre ellos es necesario mencionar “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”³¹, “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939)”³² y “Presencia y recepción de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”³³. Estos pioneros estudios de Laborda han sido fundamentales para poder profundizar más en el debate que se generó en torno a la recepción de la Segunda Escuela de Viena en España. Dicho compendio de artículos se trata de un acercamiento a las obras de este grupo de compositores que se interpretaron en España durante el primer tercio del siglo XX. Mientras en los trabajos mencionados el objeto de estudio recae sobre las diversas representaciones de la obra de estos en España, intentaremos ampliar nuestro enfoque en esta investigación. Pretendemos abordar así el debate que se originó en la crítica

³¹ José María García Laborda, “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 15-46.

³² José María García Laborda, “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España (1915-1939) y su incursión en el debate cultural de la época”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 47-80.

³³ José María García Laborda, “Presencia y recepción de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 81-106.

musical partiendo de la labor de la misma no solo en cuanto al intento de describir una realidad específica, sino también de generarla.

Hemos hablado ya de la compleja situación social, política e ideológica en torno a la prensa de principios de siglo XX, complejidad que conllevó que los medios no actuaran como meros informantes, sino como encargados de transmisión de ideales politizados específicos. Esta recepción de la Segunda Escuela de Viena en España parte desde dicha base, centrándose en la interpretación de sus discursos en relación a los fines ideológicos de los propios medios. Sin embargo, que la crítica musical se convierta en una fuente de importancia para los estudios de recepción no es algo novedoso. Pese a que los estudios de Laborda no encuentran a la crítica musical como su objeto de estudio central, las referencias hacia Adolfo Salazar cobran un papel protagonista. Es comprensible que la figura de Salazar, debido a su presencia en acontecimientos internacionales, su faceta de abanderado defensor de la modernidad y los ideales orteguianos y al amplio número de artículos relativos a la Segunda Escuela de Viena en comparación a sus coetáneos, ocupe un papel destacado. De forma paralela, es necesario resaltar la labor de *El Sol*, pues el espacio cedido a la crítica musical y a la reflexión artística en general por parte del diario era mucho mayor que el que se dedicaba en la gran mayoría de medios. El hispanista Paul Aubert diferencia *El Sol* del resto de periódicos en base a su redacción, la cual contaba con colaboradores regulares que superan los 60 integrantes en 1928. En un contexto en el que no existen estudios de periodismo y comunicación en España, desde *El Sol* se promueven artículos de profesionales cualificados y remunerados como tal³⁴. En una época en la que la guerra y las inestabilidades políticas colmaban portadas y artículos, *El Sol* destacó por su preocupación en torno a las artes. Pese a ello, y sabiendo que tanto crítico como diario ocuparán un lugar especial dentro de esta investigación, esta tesis pretende aunar un debate más amplio.

³⁴ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 246.

Para conseguirlo, se han interpretado críticas e ideas de medios tan reconocidos como *El Sol*, *La Voz*, *Heraldo de Madrid*, *Ritmo* o *La Veu de Catalunya* con otros no tan comunes como *La Pluma*, *La Lectura*, *Nosaltres Sols* o *Las Provincias*. A pesar del interés por la inclusión de una gran cantidad de medios como veremos posteriormente, es necesario aclarar que el peso de dichas fuentes dentro del trabajo ha sido directamente proporcional al contenido de las mismas.

2.2 Delimitación del trabajo

Las primeras menciones acerca de la Segunda Escuela de Viena en la crítica española fueron en torno a Schoenberg. Dichas menciones datan de mediados de la primera década del siglo XX, donde podemos observar breves referencias hacia el compositor en medios como *España* de la mano de Adolfo Salazar en 1917³⁵ y en algunas informaciones extranjeras de la *Revista Musical Catalana* en 1915³⁶. Sumado a ello, cabe destacar que nos encontramos con reproducciones de artículos de personalidades extranjeras como Vincent d'Indy³⁷ o Arthur Eaglefield³⁸ en torno a Schoenberg, los cuales sirvieron de pretexto para que un joven Salazar realizara una introducción a los mismos en su primeriza etapa en la *Revista Musical Hispano-Americana*. Dichas aportaciones han sido trabajadas con anterioridad por la musicóloga Consuelo Carredano en su estudio “Adolfo Salazar en España primeras incursiones en la crítica musical: La Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)”³⁹. Sin embargo, veremos que la presencia de Schoenberg en el debate musical español de la época parece cobrar importancia

³⁵ Adolfo Salazar, “La S.I.M.M. Ars Nova”, *España*, 15-11-1917.

³⁶ Anónimo, “Desde Nova York”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1914.

³⁷ Vincent d'Indy, “Los músicos y la guerra”, *Arte Musical*, 15-07-1916.

³⁸ Conjunto de cuatro textos del crítico Arthur Eaglefield bajo el nombre “Músicos revolucionarios modernos: Schoenberg en sus obras” reproducidos en la *Revista Musical Hispano-americana* en 1915.

³⁹ Consuelo Carredano, “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 84 (2004), 119-144.

a partir de 1920, año en el que se produce el primer estreno de una obra del austríaco en España. Pese a que tanto la llegada de su obra como el aumento de su presencia en la crítica se produzca a partir de 1920, la importancia de los discursos anteriores condiciona el marco temporal del estudio. Los discursos de personalidades como Vincent d'Indy que influyeron en las ideas de las que se sirvió la crítica española para definir a Schoenberg hacen que el análisis de este trabajo parta desde 1915.

A la hora de delimitar el lapso de la investigación, he decidido acotarlo a 1936 por diversos motivos. En primer lugar, como ya hemos explicado, la prensa musical forma un punto central dentro de la investigación, por lo que dicha delimitación es paralela a los cambios que esta sufrió durante el período analizado. El estallido de la Guerra Civil no solo menguó la actividad musical de la época en España, sino que también afectó a la llegada de obras y agrupaciones extranjeras, siendo agrupaciones como el Cuarteto Galimir, el Cuarteto Rosé o el Cuarteto Kolisch de vital importancia para la posible ejecución de obras tales como las aquí tratadas. Durante el período de la Primera Guerra Mundial las noticias sobre el conflicto armado inundaron a la prensa, descendiendo así tanto el espacio de los medios como el interés del público masivo hacia el panorama artístico. De la misma forma, la Guerra Civil consiguió que el espacio cedido a la crítica musical menguase sobremanera y entrase en contraste con la vida de la que gozó durante los años anteriores debido a las inestabilidades y conflictos ideológicos y políticos de España. Sumado a ello, críticos como Adolfo Salazar se exiliaron durante el conflicto, mientras que otros como Salvador Bacarisse o Robert Gerhard sufrirían el mismo destino tras la guerra. El cierre de periódicos y la censura se convierte a su vez en un factor delimitador para con el lapso temporal que reduce dicha investigación. Siendo esta mella en los medios de comunicación escrita el principal factor que condiciona el límite de la investigación, nos encontramos con algunos sucesos que hacen que dicho lapso funcione como una etapa específica dentro de la recepción de La Segunda Escuela de Viena en España. Respecto a los

tres compositores aquí analizados podemos ver que durante los años próximos a la Guerra Civil se produjeron sucesos que cerraron una etapa para con su recepción en la crítica musical. En primer lugar, cabe destacar que Alban Berg falleció en 1935, habiendo llegado por primera vez tres fragmentos de su famosa ópera *Wozzeck* a Madrid el año anterior y a Barcelona de forma póstuma al año siguiente. Por otro lado, Arnold Schoenberg se exilió de Alemania a finales de 1933, desligándose de su relación con la ciudad de Barcelona. Sumado a ello, en 1936 se produciría la última visita de Anton Webern a la ciudad. Es en dicha visita, donde parece confluir el final de esta etapa de la Segunda Escuela de Vena en España. En 1936 tuvo lugar la celebración de los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea y la Sociedad Internacional de Musicología por primera vez en España, eligiendo a Barcelona como ciudad anfitriona. Dicho acontecimiento homenajeó a Alban Berg estrenando su *Concierto para Violín*, cuya dirección en un principio fue encargada a Anton Webern. Este acto acogió la representación de los *Tres Fragmentos de Wozzeck* que dotaron, tanto a Berg como a los debates sobre la propia escuela en calidad de grupo estético, de una presencia e importancia hasta entonces desconocida para con la estética schoenberguiana dentro de la crítica musical. Concluimos pues en que 1936 parece marcar el final de una etapa que se vio truncada por el cierre de periódicos, la censura y el exilio de diversos críticos. Existen investigaciones en torno al papel de estos compositores en España que se posponen a los años 50 y 60, sin embargo, el centro del debate de dichos períodos parece ser ya muy diferente al que aquí se trata⁴⁰. En estos

⁴⁰ Dichos estudios se focalizan sobre la figura de Arnold Schoenberg y en ocasiones Anton Webern, sin embargo, se centran comúnmente en torno a la recepción del dodecafonismo y el serialismo en España y su influencia en los compositores españoles. Veremos cómo la idea de dodecafonismo que se concibe en la época aquí trabajada es todavía demasiado precaria para tornarse en el centro de nuestro discurso. Cabe mencionar a Daniel Moro, quien ha abordado dichas cuestiones en relación al discurso periodístico en artículos como Daniel Moro, “Un camino de vuelta a normas de validez universal: la recepción del serialismo en Madrid a través de la crítica musical”, *Journal of Music Criticism*, vol. 5 (2021), 89-112 y Daniel Moro, “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años 50”, *Revista de musicología*, vol. 39, nº 2 (2016), 595-627. Por otra parte, el compositor Agustín Charles Soler ha escrito acerca de la influencia de dicha técnica compositiva en la obra de compositores españoles en su artículo Agustín Charles Soler, “Serialismo y dodecafonismo en España: desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960”, *Journal of Music Criticism*, vol. 26, nº 2 (2003), 89-112 y su

estudios el papel protagonista parece ser la repercusión y el papel del dodecafonismo y los sistemas seriales, los cuales eran prácticamente desconocidos para la prensa del periodo aquí escogido como veremos posteriormente. Es debido a ello que observaremos como en la investigación no se hayan diferencias sustanciales entre obras atonales y dodecafónicas.

2.3 Leve protagonismo de ciudades ajenas a Madrid y Barcelona

Desde el comienzo de esta investigación, una de las principales preocupaciones fue la de no limitar las fuentes primarias a aquellos discursos que, por diversos motivos, conforman un grueso más amplio. De este modo, la idea de trabajar en torno a los discursos periodísticos originados fuera de dos de los grandes centros culturales españoles de la época como Madrid y Barcelona gozaba de un interés particular. Sin embargo, tras un trabajo de recopilación hemos podido observar que estas fuentes primarias en torno a la Segunda Escuela de Viena fueron preocupantemente escasas. Teniendo en cuenta el reducido número de obras, partimos de una base en la que los discursos en torno a estos compositores no gozaron de reiteradas alusiones en centros como Madrid y Barcelona. Aun con ello, se han recogido un amplio número de fuentes como analizaremos posteriormente, sin embargo, es en torno a estas dos ciudades donde se ha centrado el discurso referente al Expresionismo vienés. Pese a ello, se han recogido un total de 25 referencias en torno al grupo schoenbergiano fuera de Madrid y Barcelona, un número muy pequeño si lo comparamos con los más de 300 artículos restantes.

Los medios en torno a los que se han recogido dichas referencias son *Diario de la Mañana*, *Región*, *La Voz de Asturias*, *Nuevo Día*, *El Orzán*, *El Progreso*, *La Voz de Menorca*,

libro Agustín Charles Soler, *Dodecafonismo y serialismo en España: compositores y obras* (Barcelona: Impromptu Editores, 2005).

*La Gaceta de Tenerife, Las Provincias, El Pueblo, La Correspondencia de Valencia, Diario de Almería, La Voz de Aragón, La Veu de l'Empordà y Diari de Girona*⁴¹. En cierta medida, la elección de dichos medios se ha visto supeditada a la accesibilidad a los mismos gracias a su digitalización y su recopilación en hemerotecas digitales. Debido a ello no se ha consultado la totalidad de la prensa provincial española, sin embargo, la diferenciación entre los medios trabajados y aquellos pertenecientes a Madrid y Barcelona es muy esclarecedora. Por otro lado, esta elección no solo se basa en la digitalización de los medios, sino que distintos periódicos se han trabajado específicamente debido al contexto de los mismos y a diferentes actos relacionados directamente con la recepción de la Segunda Escuela de Viena⁴². La gran mayoría de estas referencias consisten en breves menciones a estos compositores y se basan en una falta importante de juicio crítico en torno a los mismos. Al margen de las dificultades que esto supone, también sirve para ofrecernos una visión del conocimiento en torno a esta estética en España y de las limitaciones de la prensa ajena a Madrid y Barcelona. Debido a ello, no se ha optado por dedicar un capítulo o apartado concreto a la recepción de estos compositores fuera de Madrid y Barcelona, sino que se ha trabajado en base a parámetros compartidos con ambas ciudades. Hemos de tener presente que esta situación es en sí misma una característica de la recepción de esta escuela, indagando así en las principales razones que hicieron tan notorio dicho distanciamiento. Por otro lado, es un error aglutinar estos medios como si de un todo se tratase, pues entre estas referencias encontramos algunas muestras más cercanas a la labor que se desempeñó en Madrid y Barcelona. Un ejemplo de ello recae sobre el medio valenciano *Las Provincias*, donde escribió Joan Gisbert Padró. Los artículos de Padró en torno a Webern demuestran no solo un juicio propio y compartido con determinados círculos, sino que dan

⁴¹ En los siguientes apartados se especificará detenidamente tanto el número de artículos recopilados como la procedencia e ideología de dichos medios.

⁴² Periódicos como *Diari de Girona*, *La voz de Girona* o *La Veu de l'Empordà* han sido trabajados en base al conocimiento de las interpretaciones que Arnold Schoenberg presentó en diversas ciudades catalanas entre las que destaco Gerona. Otro ejemplo es la presencia de Juan Gisbert Padró como crítico musical en el periódico valenciano *Las Provincias*.

señas de un curioso y primerizo acceso al repertorio⁴³. Es precisamente esta capacidad de acceso al repertorio aquello que marca considerablemente una diferencia en torno a los discursos de los medios. De la misma forma, destacan el gironés *Diari de Girona* y el figuerense *La Veu de l'Empordà*. Mientras Gisbert pudo acceder de forma temprana a los festivales de la SIMC de 1926 y 1928, Girona y Figueres junto con otras localidades recibieron obras de Arnold Schoenberg durante la primera estancia del vienés en la ciudad.

Por otro lado, el distanciamiento entre la prensa atendiendo a su lugar de origen guarda relación con el diálogo internacional de los medios. De forma general, en la prensa española encontramos la ausencia de un diálogo internacional continuado y recíproco. Las referencias europeas que se adentran en el ámbito crítico parecen reducirse a la incursión de textos europeos en medios españoles y a las reuniones de la SIMC. Si atendemos a la celebración de dichos festivales podemos destacar que la cantidad de críticos españoles que certifican haber asistido es muy escasa. Dentro de estas circunstancias encontramos que lo común es que en este compendio de críticos a los que se les facilitó el acceso a dichos festivales los lugares principales los ocupen personalidades de Madrid y Barcelona. Pese a ello, encontramos ejemplos dispares como la labor ya comentada anteriormente de Joan Gisbert Padró. Sin atender a dicha excepción sabemos que los críticos que certificaron su asistencia en diversas ocasiones fueron Robert Gerhard, José Subirá, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón y Adolfo Salazar. Pese a ello, las asistencias de Adolfo Salazar sobrepasaron ampliamente las de sus coetáneos. Esto genera que el diálogo internacional se reduzca en la prensa y se fije la vista en el discurso del crítico de *El Sol*, tanto por él mismo como por los propios medios de la época. Este desbalance se ve acrecentado por los artículos europeos que se recopilaron en medios españoles. Si atendemos a aquellos artículos europeos que referencian a la escuela schoenberguiana de una

⁴³ Véase Juan Gisbert Padró, "Congreso internacional de música moderna en Zurich", *Las Provincias*, 04-07-1926 y Juan Gisbert Padró, "VI Congreso internacional de música", *Las Provincias*, 22-09-1928.

u otra manera encontraremos que en su mayoría provienen de medios e intelectuales franceses. Prima así una imagen de este grupo en base a la leve información internacional que se reduce mayoritariamente a la sucesión de artículos franceses en medios abiertamente aliadófilos. Encontramos pues que los artículos europeos que se presentan en medios españoles responden fundamentalmente a inquietudes ideológicas de los mismos medios que se encargaron de reproducirlos.

2.4 Elección de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern como protagonistas de la investigación

Además de las delimitaciones temporales señaladas, es preciso abordar aquellas que repercuten a la misma idea de escuela, grupo o estética compartida aludiendo a la Segunda Escuela de Viena de forma inherente. Dentro de esta tesis trataremos esta idea de escuela en torno a Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, sin incidir en aquellos compositores que también se han visto asociados de forma directa o indirecta con las enseñanzas schoenberguianas. Sabemos que estas influyeron en la labor compositiva de personalidades como Hanns Eisler, Nikolaos Skalkottas, Egon Wellesz o Robert Gerhard, sin embargo, durante el período aquí tratado la situación era muy distinta. La perspectiva actual en torno a La Segunda Escuela de Viena como grupo estético dista sobremanera de la acontecida a comienzos de siglo XX. La difícil entrada de la obra de estos compositores a España dificultó la estandarización de unos miembros específicos a diferencia de lo ocurrido por ejemplo con el grupo de Les Six. Ya desde comienzos de los años 20 la figura de Schoenberg se convierte en el centro de esta nueva estética para la crítica española, pues sería la obra de este compositor la encargada de representar dicha estética en España. De esta forma, observamos que la idea de grupo estético difiere de la gran mayoría

de grupos, pues se establece en torno a una única figura que actúa como líder de un movimiento. Siguiendo dicho paradigma, encontraremos comunes las referencias a un “grupo schoenberguiano”. Ya en 1915 observamos alusiones hacia un amplio grupo de integrantes de este grupo schoenberguiano y se comienza a hablar de una escuela vienesa. En la *Revista Musical Catalana*, Vicenç María de Gibert i Serra escribió lo siguiente:

“Arnold Schonberg [sic] arbola el peñón de la revuelta, librándose de las enseñanzas de su cuñado, el compositor Alexander von Zemlinsky, y reuniendo en su entorno un grupo de jóvenes temerarios, como Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Alban Berg, Egon Wellesz y su discípulo predilecto Antón von Webern.”⁴⁴

Antes aún de la llegada de la obra de Schoenberg a España existe un conocimiento en torno la música vienesa donde se plasma la idea de escuela. Veremos como en estos momentos el desconocimiento sobre la figura y obra de Schoenberg es palpable, siendo más notorio todavía respecto a sus estudiantes. Esta primeriza idea que enfocaba dicho grupo estético alrededor de Schoenberg y un cúmulo de seguidores continuaría durante las primeras décadas de siglo XX, sin embargo, las figuras de Berg y Anton Webern opacaron en la prensa española al resto de estudiantes. Sumado a ello, otros compositores que se vieron asociados a este grupo estético no se vincularon a la figura de Arnold Schoenberg por parte de la prensa debido a diferentes causas. Siguiendo dicha base, observamos que compositores como Ernst Krenek, Hanns Eisler o Egon Wellesz ocuparon un lugar secundario para la prensa en relación a lo que desde esta se consideró como grupo schoenberguiano. Ernst Krenek practicó el dodecafonismo pese a su temprana vinculación con las tendencias neoclásicas fruto de sus viajes a París. La labor compositiva de este no llegó a asentarse en el panorama concertístico español y aquella compuesta en base a métodos seriales no fue referenciada por la crítica. El único crítico que

⁴⁴ Vicenç María de Gisbert i Serra, “La jove escola vienesa”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1915.

cedió espacio a la obra de este fue Adolfo Salazar gracias a la interpretación de su ópera *Jonny Spielt Auf* (1927) en París⁴⁵ y la visualización de la misma en Munich⁴⁶. El hecho de que esta se torne en la obra referencia de Krenek para Salazar, sumado a la información directa de Krenek⁴⁷ que llegó a medios españoles, conllevó la ligazón del mismo con el Jazz y la desvinculación de toda relación con Arnold Schoenberg. El propio Salazar incidió en la existencia de dos alemanias distintas, la de Schoenberg y Alois Hába frente a la de Hindemith y Krenek. Esta separación funcionó en base a la legitimidad del proceso compositivo de cada una, sin repercutir por ello en el gusto individual del crítico, sin embargo, abordaremos dicha cuestión más adelante. Otro compositor asociado con la Segunda Escuela de Viena es Hanns Eisler, sin embargo, su presencia en la prensa española durante el período aquí abarcado fue muy reducida, destacando por la reproducción de alguno de sus artículos. Estos se aunaron a mediados de los años 30, momento en el que a Eisler le asolaba un profundo compromiso social renegando de la música actual y el snobismo que la rodeaba, desvinculándose a sí mismo de la idea generada alrededor del propio Schoenberg⁴⁸. A diferencia de este, Egon Wellesz gozó de una mayor presencia en la prensa española, continuando con Salazar como principal informador al respecto. Pese a ello, su obra no tuvo cabida en la escena musical española y con el tiempo destacó por su labor crítica y musicológica. En 1922 Salazar ya establece una diferenciación entre este compositor y el mismo grupo schoenberguiano señalando que en Alemania conviven los seguidores de Schoenberg, los influenciados por Schreker y los compositores

⁴⁵ En Anónimo, “París”, *Boletín Musical*, 01-07-1928 se informa de la representación de dicha ópera en París referenciando a esta como la obra más conocida del compositor en base a los debates y discusiones que ha generado en sus interpretaciones.

⁴⁶ Adolfo Salazar referencia su escucha y el desagrado que le inspiró obligándolo a abandonar la estancia tras el primer movimiento en Adolfo Salazar, “Después del concurso de Viena – El gran litigio - ¿París o Berlín?”, *El Sol*, 20-07-1928.

⁴⁷ En Anónimo, “La ópera y la música de jazz – Lo que dice el compositor Krenek”, *La Voz*, 19-03-1929 se reproduce una entrevista hacia el compositor donde este se adentra en la relación de la ópera y el jazz en su obra.

⁴⁸ Véase Anónimo, “Noticias”, *La Voz*, 09-10-1935, donde se reproducen fragmentos del artículo “Reflexiones acerca del porvenir del compositor” publicado por Hanns Eisler en la revista *Modern Music* de Nueva York.

independientes donde sitúa a Wellesz⁴⁹. A partir de 1930 su presencia en la prensa española comienza a destacar por su labor como musicólogo y sus trabajos en torno a música antigua y bizantina⁵⁰.

Por otro lado, Alban Berg se convirtió, ya desde los años 30, en el máximo exponente de los integrantes del grupo schoenberguiano para la crítica madrileña. El papel que jugó *Wozzeck* en estos medios ya desde su estreno en los festivales de la SIMC consiguió que Alban Berg superara la barrera del desconocimiento que distanció al resto de integrantes. Por otro lado, Barcelona contó con la presencia de Anton Webern en 1932, generándose en la ciudad una importante expectación en torno al compositor. Ambas cuestiones repercuten directamente a Madrid o Barcelona, sin embargo, las dos ciudades se hicieron eco de dichos actos indistintamente, siendo conscientes en Barcelona de la repercusión de *Wozzeck* y en Madrid de la presencia de Webern. Estos hechos marcaron una notable diferencia para con el resto de los integrantes y encontramos que desde los años 30 las referencias hacia los alumnos de Schoenberg se focalizan en ambos compositores. Pese a ello, la consciencia de una escuela prácticamente reducida a tres compositores parece comenzar a mediados de los años 30, momento en el que ya se crea una imagen determinada en torno a Schoenberg, Berg y Webern en España⁵¹. La SIMC ayudaría a que se conformase esta imagen en torno al trío de compositores. Ya desde comienzos de 1920, Alban Berg ocupa en estos festivales un puesto especial, pues se agrupó su *Cuarteto op. 3* junto con *El libro de los jardines colgantes* de Schoenberg en el primer concierto de los festivales celebrados en Salzburgo. La presencia de Alban Berg en estos festivales es reiterada ya antes del éxito de *Wozzeck*. Por otra parte, la

⁴⁹ Adolfo Salazar, “La joven música vienesa”, *El Sol*, 16-08-1922.

⁵⁰ Véanse Mateo Hernández Barroso, “Música bizantina - Armonía y modulación”, *La Libertad*, 27-01-1931; Adolfo Salazar, “Musicología”, *El Sol*, 09-04-1931 o Adolfo Salazar, “Un congreso de música árabe en El Cairo”, *El Sol*, 10-05-1932.

⁵¹ El propio Salazar indica tras el fallecimiento de Alban Berg que, estando Schoenberg exiliado en Estados Unidos, Anton Webern es el único encargado de continuar con la labor estética del grupo. Información recogida en Adolfo Salazar, “Dos grandes desaparecidos en 1935: Paul Dukas – Alban Berg”, *El Sol*, 17-01-1936.

presencia de Webern comienza a ganar fuerza durante la década de los 30. Uno de los mejores ejemplos en torno a la aglutinación de estos tres compositores como las banderas principales del grupo schoenberguiano se remonta a 1935 en los festivales de Praga. Es en estos festivales, tras el éxito cosechado por *Suite Lírica* el año anterior, que la SIMC reúne a los tres compositores. Este hecho podría guardar relación a su vez con el posicionamiento en contra del nazismo de la organización, sin embargo, trataremos esta cuestión más adelante. Concluimos en que el grupo schoenberguiano distó del resto de grupos estéticos debido al protagonismo de Schoenberg y que las figuras de Alban Berg y Anton Webern gozaron de mayor protagonismo que el resto de alumnos en España. Pese a ello, encontraremos que en ocasiones la prensa alude a otros compositores, sin embargo, no ha de hacer referencia necesariamente a una idea de escuela. En diferentes casos esta asociación se produce en base a la idea de música germana ampliando el espectro de visión. Un ejemplo de ello podrían ser las referencias a Hindemith, a quien se consideró ejemplo de música germana pese a contraponerse a la estética schoenberguiana. Otro ejemplo que resulta curioso es la vinculación del vienés con el checo Alois Hába mientras se habla de una Alemania atonal y microtonal. En base a estas cuestiones, creemos que la delimitación de esta investigación ha de reducirse a Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern siguiendo así una misma línea de actuación que la reproducida en la prensa de la época y adaptada al contexto de la misma.

2.5 Objetivos

Debido a lo señalado hasta ahora es necesario establecer una serie de objetivos que guardan prioridad para este estudio y ciertas hipótesis de partida que podemos vislumbrar gracias al

trabajo de recopilación que la investigación conlleva. Dichos objetivos pueden resumirse de la siguiente forma:

- Recopilar información en torno a las interpretaciones del repertorio de la Segunda Escuela de Viena en España durante el primer tercio de siglo XX atendiendo a nombres, fechas, lugares, directores, entidades organizativas, intérpretes y principales informantes en torno a las mismas.
- Analizar la recepción de la Segunda Escuela de Viena en la prensa española tanto a través de una idea de conjunto unificado en torno a una estética artística como individualmente durante el primer tercio de siglo XX.
- Conocer la influencia de las ideas generadas por la prensa española acerca de la Segunda Escuela de Viena en el discurso en torno a diferentes compositores españoles del primer tercio de siglo XX.
- Valorar el papel y la influencia de factores extramusicales tales como la ideología y politización de los medios en la recepción de los compositores de la Segunda Escuela de Viena en la prensa de primer tercio de siglo XX.
- Conocer la relación entre los discursos europeos y las ideas generadas en torno a la Segunda Escuela de Viena en la prensa española de primer tercio de siglo XX.
- Establecer una serie de parámetros en torno a la recepción de la Segunda Escuela de Viena compartidos en la prensa española y específicos de la prensa madrileña, barcelonesa y del resto de España.

3. Metodología y fuentes

3.1 fuentes

3.1.1 Fuentes primarias

Las fuentes primarias componen uno de los principales pilares de esta investigación, debido a ello, encontramos que se han trabajado diversos grupos de las mismas. Si atendemos a que la prensa musical y la crítica musical se conforman como el objeto de estudio principal del trabajo en base a diversos parámetros relacionados con los discursos en torno a la Segunda Escuela de Viena, comprendemos que estas conforman el grosor de las fuentes primarias utilizadas. Durante comienzos de siglo XX y de forma progresiva, los medios periodísticos experimentan una época de avance que generó el aumento de diarios y la profesionalización de los mismos. Pese a ello, no debemos de pensar que esto signifique que la vida musical ocupe puestos protagónicos en dichos medios, pues las noticias en torno al conflicto bélico coparon las páginas de estas fuentes. Partiendo de ello, comprendemos que la modernización de los medios y el avance en relación al traspaso de información hicieron que abundaran distintas informaciones de interés ajenas a la crítica musical. Dentro de estas secciones de interés también se recopilan programas extranjeros en torno a conciertos europeos o anuncios sobre la programación radiofónica⁵². Por otra parte, hemos de tener en cuenta que desde principios de siglo no proliferó la venta de periódicos debido al aumento del precio de los mismos en base al encarecimiento del papel que

⁵² En relación a la prensa extranjera veremos como la Agencia Fabra ocupó un lugar especial siendo la encargada de hacer llegar a España noticias relativas a sucesos extramusicales como la noticia de un infarto durante el estreno de *Wozzeck* o las primeras notificaciones acerca del fallecimiento de Alban Berg. Destacó en menor medida la Agencia Prensa Asociada, la cual se vinculó a medios católicos encontrando su presencia en prensa como *El Siglo Futuro*.

se generó en gran parte por la guerra⁵³. Hemos abordado el estudio de revistas siguiendo este mismo patrón, otorgando importancia no solo a revistas musicales, sino a toda aquella publicación que aporte datos de interés. Tanto entre medios de prensa como en revistas hemos primado en todo momento el ámbito nacional, sin embargo, en ciertas ocasiones hemos tratado fuentes extranjeras. La recíproca relación entre Francia y España hizo que sea común la reproducción de artículos de personalidades francesas en diversos medios españoles entre los que destacan *La Veu de Catalunya* y la revista *Ritmo*. Siguiendo dicha base, hemos establecido en torno a esta influencia el parámetro condicional para trabajar diversos artículos de medios extranjeros. Los principales medios que hemos abordado han sido *Le Ménestrel*, *La Revue Musicale*, *Modern Music* y *Musical Times*⁵⁴. En la siguiente tabla se recogen la totalidad de estas fuentes nacionales utilizadas durante la investigación⁵⁵:

Nombre	Ideología	Críticos musicales	Comunidad	Nº de artículos
<i>El Sol</i>	Inependiente, Acción Republicana	Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter	Madrid	103
<i>Mirador</i>	Independiente, Progresista	Robert Gerhard, Otto Mayer-Serra, Jaime	Cataluña	38

⁵³ Estas cuestiones se abarcan detenidamente en el libro Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, (Madrid: Siglo XXI, 1977). Para una fuente más actual véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011).

⁵⁴ Estos medios destacan frente a otros debido principalmente a la importancia de sus redactores. Cabe destacar que la elección de dichos medios se debe al conocimiento de estos críticos respecto a Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena. El principal ejemplo de ello es el crítico Willi Reich, quien recibió clases de Schoenberg, Berg y Webern y militó en el periódico *Musical Times*. Sumado a ello, estos medios son la principal referencia de sectores específicos de la prensa española tal y como ella misma plasmó directamente en sus artículos. Veremos como medios de la importancia de *Ritmo* o críticos como Adolfo Salazar referenciaron a estos críticos y periódicos extranjeros directamente en sus escritos.

⁵⁵ Anteriormente ya hablamos de la recopilación de fuentes provinciales y establecimos las bases para su selección. En esta tabla se muestra el total de dichas fuentes.

		Pahissa, Adolfo Salazar, J. Pettit		
<i>Ritmo</i>	Revista musical abierta a varios puntos de vista ideológicos	Julián Carrillo, Hugo Fleischmann, Crescendo Aragonés, Alfredo Casella, Rogelio Villar, Adolfo Salazar, Andreas Liess, Pedro de Música, María Steiner.	Madrid	37
<i>La Veu de Catalunya</i>	Lliga Catalana	Frederic Lliurat, Armand Machabey, Fritz, Joan Salvat, Llongueras	Cataluña	33
<i>ABC</i>	Monarquismo, dinástico	Ángel María Castell	Madrid	16
<i>Revista Musical Catalana</i>	Ligada al Orfeo Catalá	José Subirá, Frederic Lliurat, JGC, Joan Gibert Camins,	Cataluña	22

		Vicenç Maria de Gibert i Serra		
<i>La Voz</i>	Independiente, Acción Republicana	Juan José Mantecón, Rodolfo Halffter	Madrid	16
<i>Luz</i>	Independiente, Acción Republicana, Agrupación al servicio de la República	Salvador Bacarisse	Madrid	10
<i>Ahora</i>	Independiente, Centro político	José Álvarez Taladriz	Madrid	11
<i>La Vanguardia</i>	Liberalismo, Catalanismo	Vicenç Maria de Gibert i Serra, Walter	Cataluña	10
<i>Heraldo de Madrid</i>	Independiente, Republicano moderado, Liberalismo	Enrique Ruiz de la Serna, José Forns	Madrid	14
<i>La Humanitat</i>	Esquerra Republicana de Catalunya	Josep Fontbernat i Verdager	Cataluña	6
<i>Las Provincias</i>	Regionalista conservador	Joan Gisbert Padró	Valencia	6
<i>La Publicitat</i>	Acción Catalana Republicana	Rosend Llates i Serrat, Joaquim	Cataluña	6

		Pena, Baltasar Samper		
<i>El Liberal</i>	Liberalismo pogresista		Madrid	5
<i>La Nación</i>	Monarquismo, Unión Patriótica, UMN	Jaquotot	Madrid	4
<i>El Diluvio</i>	Independiente, Republicano, Federalismo		Cataluña	6
<i>Diablo Mundo</i>	Republicano	Guillermo de Torre, Gustavo Pittaluga	Madrid	3
<i>El Siglo Futuro</i>	Tradicionalismo , católico, carlista	Sánchez Camargo, Ricardo Bulle	Madrid	3
<i>La Época</i>	Monarquismo, Conservador		Madrid	8
<i>La Correspondencia de Valencia</i>	Independiente		Valencia	3
<i>Arte Musical</i>	Revista musical	Vincent d'Indy	Madrid	2
<i>España</i>	Monarquismo, Bloque Nacional	Adolfo Salazar	Madrid	4

<i>La Correspondencia de España</i>	Conservador	R de C	Madrid	2
<i>La Gaceta Literaria</i>	Revista cultural	Felipe Ximénez de Sandoval	Madrid	2
<i>La Pluma</i>	Revista cultural	Adolfo Salazar	Madrid	2
<i>La Lectura</i>	Revista cultural	Adolfo Salazar, Camille Mauclair	Madrid	2
<i>La Voz de Gerona</i>			Cataluña	2
<i>La Voz de Menorca</i>	Partido Republicano Radical	Becuario	Baleares/Menorca	2
<i>El Pueblo</i>	Partido Republicano Radical		Valencia	2
<i>Almanaque Literario</i>	Popular, divulgativo	Adolfo Salazar	Madrid	1
<i>El Día</i>	Liberal	Fernan Sol	Madrid	1
<i>El Debate</i>	Conservador, católico	Joaquín Turina	Madrid	1
<i>El Imparcial</i>	liberalismo		Madrid	3
<i>La Libertad</i>	Progresista, popular		Madrid	1
<i>Sparta</i>	Información artística		Madrid	1
<i>POM</i>		Carlos Palacio	Madrid	1

<i>Cosmópolis</i>	Revista literaria y crítica		Madrid	2
<i>La Acción</i>	Maurista		Madrid	1
<i>La Escuela Moderna</i>		Juan Pablo Muñoz Sanz	Madrid	1
<i>Nuevo Mundo</i>	Revista de información general	Barrado Herrero	Madrid	1
<i>Ondas</i>	Revista afiliada a Unión Radio		Madrid	1
<i>Música</i>	Revista musical		Madrid	1
<i>Música</i>			Cataluña	1
<i>La Veu del'Empordà</i>	Conservador, católico		Cataluña	1
<i>D'aquí D'allà</i>	Revista ilustrada		Cataluña	1
<i>El Eco de Gerona</i>	Carlita, Acción Católica		Cataluña	1
<i>Nosaltres Sols</i>	Nacionalismo catalán, Nosaltres Sols!	Enric Morera i Viura	Cataluña	1
<i>Revista de Catalunya</i>	Información catalana	Josep Farra i Mayoral	Cataluña	1
<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i>	Diario de información general		Madrid	1
<i>Revista Nova</i>			Cataluña	1

<i>Diario de la Mañana</i>			Asturias	1
<i>Región</i>	CEDA		Asturias	1
<i>La Voz de Asturias</i>	Monarquismo, Liberal		Asturias	1
<i>Nuevo Día</i>	Unión Patriótica		Extremadura/Cáceres	1
<i>El Orzán</i>	Organización Republicana Gallega Autónoma		Galicia	1
<i>El Progreso</i>		Joaquín Turina	Galicia	1
<i>La Gaceta de Tenerife</i>	CEDA		Canarias/Tenerife	1
<i>Diario de Almería</i>	Información general		Almería	1
<i>La Voz de Aragón</i>	Regionalista independiente	Andrés Arraiz	Zaragoza	1
<i>Iris</i>	Revista artística y literaria		Barcelona	1
<i>Por Esos Mundos</i>	Revista ilustrada	Cosmópolis	Madrid	1
Total				415

Fig. 1 Medios utilizados como fuentes primarias para la investigación

Al margen de los datos recogidos en artículos de prensa, cabe destacar también aquellos discursos pertenecientes a personalidades influyentes en la crítica. Partiendo del hecho de que nuestro objeto de estudio es el discurso crítico de la prensa en torno a un ámbito específico, encontramos que, diversas ideas promocionadas desde ámbitos ajenos guardan relación directa

con la información que nos interesa. Ateniéndonos a dichas bases, encontramos dos figuras que guardan un peso importante en referencia al tema aquí tratado, siendo estos Manuel de Falla y José Ortega y Gasset. Entendiendo a ambos como fuentes de influencia y catalizadores de ideas de cara a la prensa y la crítica musical, la comparativa de los discursos de estos con los de los medios españoles encierra información que se torna interesante para resolver los objetivos propuestos anteriormente. Pese a que en estas dos personalidades se aúne un interés específico, el discurso de intelectuales de la época se convierte en fuente de información necesaria. Debido a ello se abarcan ideas de personalidades como Rodolfo Halffter, José Díaz Fernández o Gustavo Pittaluga atendiendo a las publicaciones individuales de los mismos, a su incursión en la crítica y la prensa musical o a su participación en entrevistas de diversos medios escritos. De forma similar, y debido a que la recopilación del repertorio interpretado es uno de nuestros objetivos, las informaciones proporcionadas de forma directa desde las entidades organizativas suponen una fuente muy importante. Debido a ello, se han recogido programas de conciertos y notas referentes al programa proporcionados por diversos archivos que mencionaremos al final de este apartado. Hasta el momento nos hemos centrado en aquel material escrito que actúa como fuente primaria para nuestra investigación. Ya hemos hablado del avance que sufrió la prensa en los años aquí tratados, lo que abrió la posibilidad a que se incluyese material visual de forma asidua en la prensa de comienzos de siglo. Estas referencias visuales se convierten a su vez en una fuente primaria que se propone disponible para su interpretación y análisis. Atendiendo a dicha categoría, hemos trabajado e incluido referencias tales como carteles promocionales de conciertos, dibujos, portadas de revistas o fotografías y documentos visuales. Esta recopilación se ha hecho posible gracias a diversos archivos que merecen mención debido a su labor para con la digitalización del material y a la predisposición a la comunicación individual. En primera instancia, y convirtiéndose en los dos grandes archivos que se han utilizado para esta investigación, cabe destacar la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional

de España y el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues de la Biblioteca de Catalunya. Ambos resaltan por la cantidad de material recogido de los mismos, lo que no significa que no se hayan utilizado otros. Cabe mencionar a su vez el Centro de Documentación del Orfeó Català, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, el Archivo ABC, el Fondo Miquel Llobet, el Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, la Biblioteca Nacional de Catalunya, el Archivo Manuel de Falla, el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes, el Arxiu Municipal de Girona y la hemeroteca del Arxiu Municipal de Figueres.

3.1.2 Fuentes secundarias y terciarias

A lo largo de este trabajo se han utilizado una gran cantidad de fuentes secundarias y terciarias. Estas se agrupan en tres grandes bloques de estudio que podrían resumirse en contexto histórico, la crítica musical española y la Segunda Escuela de Viena en España. En este apartado mencionaremos algunas de las fuentes de mayor importancia en estas agrupaciones. Partiendo de la base de que la prensa se torna en nuestra principal fuente primaria, comprendemos que tanto el contexto histórico como el de la propia prensa ocupan un lugar protagónico. Tal y como el historiador e hispanista francés Paul Aubert afirma, la prensa se encuentra unida a la historia, por lo que es necesario conocer previamente su propia historia atendiendo a su infraestructura y redacción para situarla en un contexto clarificado⁵⁶. Dentro de este primer bloque de contexto podemos establecer ciertas distinciones en función de la información que se hace necesaria para la correcta elaboración de este trabajo. Partiendo de dicha distinción necesaria, podemos dividir nuestras fuentes en función del contexto histórico de España asociado a la politización que nuestro objeto de estudio presenta, el contexto y la historia de la prensa española durante el

⁵⁶ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 24.

siglo XX y el contexto europeo que rodea a la Segunda Escuela de Viena y sus integrantes tanto como grupo estético como de forma individual. En relación al contexto ideológico de España encontramos necesario un conocimiento de las ideologías predominantes durante la época tratada, así como los cambios políticos y sociales que repercutieron sobremanera en una prensa que en ocasiones actuó directamente como órgano político publicitario y de difusión. Atendiendo a dicha idea hemos recurrido a los estudios y trabajos de historiadores como Carlos Gil Andrés, Julián Casanova⁵⁷, Santos Juliá Díaz⁵⁸ o Aline Angoustures⁵⁹. Atendiendo a la historia de la prensa cabe mencionar, además de los libros referenciados anteriormente, *The Cambridge History of Music Criticism*⁶⁰, donde se plasma una visión europea de la historia de la crítica musical. Sumado a ello, el libro *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)*⁶¹ del mencionado anteriormente Paul Aubert, supone una interesante fuente que aúna los dos primeros bloques. Se centra así en la importancia de la prensa para con la creación de una opinión pública y la reciprocidad de la influencia entre la prensa y la vida sociocultural de la España de primer tercio de siglo XX. En relación al lugar europeo que ocupó la Segunda Escuela de Viena destacamos la labor del musicólogo Richard Taruskin⁶². Las ideas del musicólogo estadounidense y la visión de la Europa musical de siglo XX como un todo complejo y cambiante se muestra como una de las fuentes principales de este

⁵⁷ Véase Julián Casanova y Carlos Gil, *Historia de España en el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 2010) y Julián Casanova y Carlos Gil, *República y Guerra Civil* (Barcelona: Crítica, 2014).

⁵⁸ Cabe mencionar su dirección y participación en el trabajo colectivo Santos Juliá, coord. *Política en la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 1995). En referencia a sus investigaciones individuales destaca su reciente manual Santos Juliá y Miguel Ángel Martorell, *Manual de historia política y social de España (1808-2018)* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2021). A su vez, merece mención especial el libro Santos Juliá, *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XXI* (Madrid: RBA Libros, 2010) debido a su visión retrospectiva respecto a la España de siglo XXI a partir de los hechos acontecidos ya desde la aparición de la generación del 98.

⁵⁹ Véase Aline Angoustures, *Historia de España en el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 1995).

⁶⁰ Véase Christopher Dingle, *The Cambridge History of Music Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

⁶¹ Véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011).

⁶² Véase Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005).

trabajo. Aunado a dichas ideas, resaltamos a su vez *The Cambridge Companion to Schoenberg*⁶³, donde se estudia la figura y obra de Arnold Schoenberg en la Europa musical de siglo XX.

Dejando a un lado la idea de prensa como una masa uniforme, cobra importancia la figura del crítico musical como intelectual individualizado en base a ideas a la vez propias y compartidas. Cabe destacar así estudios⁶⁴ como los de María Palacios, Francisco Parralejo, Teresa Cascudo, Consuelo Carredano, Christiane Heine, Ruth Piquer Sanclemente, Diego Alonso Tomás o Leonora Saavedra. En relación a la presencia de la Segunda Escuela de Viena en España debemos reincidir nuevamente en la ardua y pionera labor de José María García Laborda junto con estudios más actuales como los del musicólogo Diego Alonso Tomás o Leticia Sánchez de Andrés.

3.2 Metodología

3.2.1 Clasificación de las fuentes primarias

Debido al componente central de la prensa como objeto de estudio y principal fuente primaria de esta investigación, la recopilación de estos documentos ha sido sometida a un filtro específico a la hora de su elección. Hemos podido comprobar en los apartados anteriores que el total de los artículos recopilados y utilizados supera los 400. En función de esta cifra, y tratándose de un número tan elevado, es necesario que las distinciones clasificatorias de dichas

⁶³ Jennifer Shaw, ed., *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

⁶⁴ Los estudios de esta serie de autores han sido reflejados en el primer apartado de esta introducción, para más información acerca de sus trabajos consultar el estado de la cuestión de este mismo capítulo.

fuentes se rijan por parámetros que caminen de macro a micro. En primer lugar, se ha establecido una distinción provincial que se encarga de separar los diversos periódicos en una base de datos. Esto no solo nos permite organizar nuestra información facilitándonos el trabajo a realizar y las consultas pertinentes del material, sino conocer la diferenciación cuantitativa de artículos atendiendo a su lugar de origen. Pese a ello, este último dato no ha de abordarse como estrictamente objetivo, pues ya hemos incidido anteriormente en que no se ha recogido la totalidad de prensa española de la época analizada. Tras elaborar dicha distinción se procedió a agrupar aquellos periódicos o medios de cada provincia en función de su orientación política e ideológica. Seguidamente, se dividen en primer lugar según el periódico al que pertenecen las fuentes y finalmente en función de su autor. Como podemos observar, esta metodología nos permite abordar el estudio de la prensa teniendo en cuenta tanto una perspectiva individualizada como colectiva de una misma fuente. Partimos así de una serie de distinciones que permiten establecer conexiones a nivel colectivo, ya sea a modo geográfico, ideológico o como entidad periodística. Por otro lado, esto deriva en una individualización progresiva que comienza a desglosarse a su vez en parámetros más particulares.

Tras realizar esta serie de clasificaciones se procedió a llevar a cabo un proceso similar respecto al material en cuestión en base al contenido del mismo. Este parte de una división del material en función de los artículos dedicados a Schoenberg, Berg o Webern. Debido a los factores ya mencionados anteriormente en torno a la situación de estos compositores como grupo estético, acostumbraremos a encontrarnos con que las referencias acerca de estos comparten protagonismo en un mismo artículo. Por ello, será frecuente que haya artículos que compartan dicho estadio pese a poder diferenciarse en los siguientes. A partir del contenido de los mismos se ha establecido una división que permita facilitar la resolución de varios objetivos del estudio que a su vez son complementarios entre sí. Dividimos así estas fuentes entre artículos puramente informativos, artículos centrados en juicios críticos y artículos que recogen

aspectos informativos y críticos. Cuando hablamos de artículos informativos nos referimos directamente a aquellos abarcados a modo de crónica y en donde el centro mismo de la noticia es la certificación de datos objetivos. Este tipo de cuestiones cobran importancia debido a que uno de nuestros objetivos primordiales es recopilar información específica respecto a las interpretaciones de obras de la Segunda Escuela de Viena en España. De esta forma, establecemos una categoría que recopile aquellos artículos centrados en enumeraciones de programas de conciertos, fechas, horarios, intérpretes, localizaciones, entidades organizativas, etc. Por otro lado, aquellos artículos donde priman los juicios críticos responden a factores individualistas que ayudan a conformar no solo una idea en torno la Segunda Escuela de Viena, sino también en relación al mismo crítico musical. La tercera de estas distinciones engloba una visión compartida de ambas propuestas. Esta última categoría acostumbra a recoger informaciones objetivas limitadas y dejar un mayor espacio al debate estético.

3.2.2 Cuestiones referentes a la recopilación de las fuentes primarias

A la hora de llevar a cabo la recopilación de este material nos encontramos frente a diversas cuestiones a tener en cuenta. Gracias a la digitalización de estos materiales nos es posible no solo acceder fácilmente a ellos, sino también realizar búsquedas concretas rápidamente. Relativo a dicha práctica es necesario tener en cuenta varios aspectos que se verán reflejados a su vez a lo largo del estudio. En primer lugar, destaca la tendencia hacia la españolización de nombres extranjeros por parte de la prensa española de primer tercio de siglo XX. Algunos de los ejemplos que veremos son Ricardo Wagner, Arnaldo Schoenberg, Antón Webern o Albano Berg. Esta práctica se presentó reiteradamente en las críticas de comienzos de los años 20 y previas a dicha fecha, perdiéndose dicha tendencia con el paso del tiempo. Esta situación también acusa una perspectiva acerca del aumento progresivo de conocimiento en torno a los

compositores de la Segunda Escuela de Viena, algo que se pudo ver afectado de forma directa por la breve relación internacional que supuso la SIMC. Por otra parte, esta tendencia a la españolización encuentra un auge especial en las fechas más cercanas a la dictadura de Primo de Rivera y Berenguer, momento en el que la prensa se sometía a importantes censuras y controles de contenido. Buscando respetar las fuentes originales y, comprendiendo que esta españolización posee a su vez un valor analítico, las citas se presentarán conservando dicha característica. De forma similar, encontraremos que, sobre todo durante los años 20 y comienzos de la década de los 30, los títulos de las obras aquí estudiadas contenían diversas erratas. Ejemplo de ello podrían ser los nombres “Vojoek”⁶⁵ o “Wozzek”⁶⁶ en referencia a *Wozzeck*. En las citas que se presentarán a lo largo del trabajo se recogen los nombres sin aplicar ningún tipo de corrección.

Hemos de tener en cuenta que, pese a que se hayan recogido más de 400 artículos, no todos contienen la misma cantidad de material interesante para nuestro trabajo. Encontraremos así que muchas de las referencias recopiladas no superan las meras menciones, sobre todo aquellas foráneas a Madrid y Barcelona y las informaciones extranjeras pertenecientes a la Agencia Fabra. Esto no significa que no se sucediese en medios de las dos grandes ciudades centrales de este estudio, pues veremos artículos de los que los compositores vieneses no son protagonistas y se recurre a estos a modo de meras comparaciones. Debido a ello, hemos de partir de que el número de artículos recopilados no es un baremo objetivo, pues pese a que observemos que hay medios que presentan un mayor número de referencias que otros, esto no influye directamente en el contenido de los mismos. De hecho, medios como *Luz*, *Ahora* o *ABC* acostumbraron a mostrar un menor número de referencias que otros medios, sin embargo, el contenido de las mismas presenta información que en muchas ocasiones es más aclarativa que

⁶⁵ Anónimo, “Muerto de apoplejía por excitarse en un estreno”, *La Voz*, 17-11-1926.

⁶⁶ Anónimo, “El primer Congreso de Musicología”, *Heraldo de Madrid*, 27-08-1930.

en fuentes más abundantes. Por otra parte, hemos de tener en cuenta que la ausencia de menciones o la brevedad y superficialidad de las mismas es un parámetro analizable en sí mismo. Esta idea en torno a una desinformación un tanto generalizada parece ser una constante frecuentemente reiterada en la actividad crítica de la época.

Hemos señalado ya que la ideología y el posicionamiento político de los medios se torna en un baremo a tener en cuenta para clasificar nuestras fuentes primarias. Atendiendo a dichos factores, podemos observar que la politización de los medios se convierte en un condicionante recalable a la hora de abordar los discursos de la crítica musical. El contexto que atraviesa el período aquí analizado influye en diversos aspectos sociales y culturales de la España de la época, sin embargo, si atendemos a la prensa como objeto de estudio encontramos que el condicionamiento de la misma en base al contexto es muy especial. Esta politización no solo arraigó en la prensa, sino que se convirtió en una parte importante de la ideología de intelectuales asociados a diversos campos. Sumado a ello, entendemos que los medios periodísticos actuaron en numerosas ocasiones como organismos políticos directamente llegando a encontrarnos con que la dirección de periódicos y de partidos recayese en una misma figura. Uno de los ejemplos más conocidos podría ser el caso de Alejandro Lerroux, líder del Partido Republicano Radical y director del diario *El Progreso*. Teniendo en cuenta la necesidad de homogeneidad ideológica de los medios periodísticos, comprendemos que estas connotaciones ideológicas repercuten a los diversos apartados que conforman el medio en sí mismo. A priori podríamos suponer que este tipo de factores no afectaron directamente a la crítica musical, sin embargo, la consciencia individual del crítico se inscribe en una cultura colectiva que aúna rasgos compartidos y preocupaciones con círculos sociales donde se incluyen los propios medios. De esta forma, encontramos que una gran mayoría de las críticas responden a factores que en ocasiones basan su tono y sus reflexiones en parámetros

extramusicales. Partiendo de esta base, es necesario un primerizo examen de dicho contexto previamente al estudio de la recepción de la Segunda Escuela de Viena.

3.2.3 Cuestiones relativas al estudio de la prensa en torno a la Segunda Escuela de Viena

Hemos comentado ya la intencionalidad de este estudio de ampliar la visión de la crítica musical española cediendo el mayor espacio posible a la misma y maximizando el umbral de recepción de esta. Sin embargo, debido al propio cuerpo de la investigación encuentro necesario detenerse en torno a la figura del crítico español de quien se han recogido un mayor número de referencias. La labor de Adolfo Salazar y del periódico madrileño *El Sol* contiene una cantidad de artículos de interés muy abundante en comparación con el resto de medios. De una forma similar, aunque no tan amplia, cabe destacar la figura de Robert Gerhard y del periódico *Mirador*. La tardía aparición de dicho diario⁶⁷ conllevó que el número de artículos que se recogen para este trabajo dada la delimitación antes expuesta sea menor que el de *El Sol*, medio en el que Salazar militaba ya desde 1917. *El Sol* se consagró como uno de los medios españoles que más espacio cedió a la actividad y a la reflexión musical, artística y literaria. Si a esto sumamos la accesibilidad de Salazar a los festivales de la SIMC, veremos que en torno a este se estableció una imagen de crítico referencia en la época. Aunado a dicho factor, Salazar fue el primer crítico español que escribió sobre Schoenberg durante su estancia en la *Revista Musical Hispano-Americana*. Esto conllevó que Salazar se convirtiese en una figura de autoridad a la hora de establecer discursos en torno a la Segunda Escuela de Viena y especialmente sobre Schoenberg, pese a que, como veremos posteriormente, su conocimiento real diste de la imagen generada en torno al mismo.

⁶⁷ El periódico *Mirador* gozó de una breve vida estrenando su primera edición en enero de 1929 y cerrando sus puertas en 1938. Sumado a ello, en 1936 el periódico fue requisado por el Partido Socialista Unificado de Cataluña, lo que simbolizó un cambio de perspectiva para el medio.

Si nos atenemos a las fuentes primarias expuestas encontraremos que los escritos de *El Sol* suponen casi un tercio del total de artículos recogidos para esta investigación. Hemos de comprender y trabajar esta información en base a que estos discursos no solo son una muestra de un pensamiento individual, sino que se extrapolaron de forma directa o indirecta hacia otros medios y críticos. A priori, si atendemos a dicha connotación, no podremos evitar pensar en la figura de Juan José Mantecón, pues ambos críticos y medios compartieron fines ideológicos y se preocuparon de mantenerse en una misma línea discursiva. Curiosamente observaremos que respecto a la estética analizada en este trabajo la situación es variable en ocasiones, destacando dicha influencia hacia diarios y críticos que han gozado de menor repercusión historiográfica. Uno de estos ejemplos podría ser el crítico José Álvarez Taladriz, quien elaboró una crítica mucho menos mordaz que la del madrileño pero que reiteró frecuentemente ideas del mismo referenciándolo directamente. Siguiendo dicho patrón, las ideas de Salazar parecen influenciar en diversas ocasiones a prensa ajena a Madrid y Barcelona, denotando la importancia del mismo como referente crítico de la época. Es importante comprender el papel que Salazar jugó en dicho contexto, por ello, en este trabajo se pretende reflejar la importancia del mismo y a su vez ampliar la reflexión en base a puntos de vista ajenos a este. Sumado a ello, hemos de comprender que, pese a la importancia de Adolfo Salazar, *El Sol* no fue uno de los diarios más leídos y gozó de un público objetivo muy específico. Las ideas que se abarcan en esta investigación fijan a la crítica musical como objeto de estudio y no al público directo de las mismas entendiéndolo como un conjunto social y unificado.

Tras haber delimitado la investigación, y atendiendo al contexto político, ideológico y social que atravesó España, encontramos que entre la década de los 20 y 30 se produjeron cambios significativos. Dichos cambios son precisamente uno de los grandes condicionantes que generan un incipiente interés en los estudios en torno a dicha época, convirtiéndose en patrones base de diferentes investigaciones. De esta forma, el cambio político e ideológico que

atravesó no solo la sociedad española, sino la comunidad musical de nuestro país entre ambas décadas, se convierte en un factor reseñable dentro de un estudio de recepción. La tardía llegada de la obra de Berg y Webern en comparación a la de Schoenberg, hace que sea necesario elaborar distinciones en torno a una recepción como grupo y a una recepción individualizada. Debido a ello, esta diferenciación entre décadas parece responder en esta investigación a factores más relacionados con el acceso al repertorio que con las ideas propias de la prensa como objeto de estudio. Abarcando esta cuestión, la información se dispone, si bien en torno a un orden cronológico interno en cada apartado, a partir de tópicos y parámetros compartidos por la prensa y no en base a un eje cronológico sistemático. Estas ideas se tratarán más detenidamente en el apartado final de esta introducción.

En la prensa española que se convierte en la fuente primaria de este trabajo prima una ambigüedad importante en torno a diversa terminología que se sucede como de vital importancia para la investigación. Esto ocurre no solo en referencia a terminología asociada a la Segunda Escuela de Viena, sino también al propio contexto musical de siglo XX. Ejemplo de ellos son las alusiones a conceptos como “nuevo” y “moderno”. Atendiendo a este ejemplo entendemos que ambas terminologías se usaron frecuentemente como referencias específicas que hacían alusión a parámetros temporales o estéticos. Sin embargo, es común observar que la prensa tendía a utilizar dichos conceptos como sinónimos en multitud de ocasiones. Mientras esta cuestión se referencia frecuentemente en los estudios de recepción, encontramos que ocupa un lugar muy específico en este caso concreto. Esto se debe a que, en torno a la Segunda Escuela de Viena, se generó un aura academicista y complejo que se vinculó con diversos conceptos formales de forma ambigua. Partiendo de esta base, encontraremos que la prensa habló indistintamente de “atonalismo”, “pantonalismo”, “dodecatonismo”, “técnica de los doce sonidos”, “bitonalismo”, “politonalismo” e incluso “microtonalismo”. Esta ambigüedad se rige por diversos parámetros pues, mientras en la mayoría de ocasiones refleja una desorientación

en torno a esta tendencia, las causas son variadas. Debido a ello, es necesario establecer una serie de definiciones específicas necesarias a la hora de abordar las ideas plasmadas en esta investigación.

3.2.4 Terminología

▫ Moderno, nuevo y vanguardia

Los términos nuevo, moderno y vanguardia no se relacionan con un significado unívoco en la época aquí estudiada. Al igual que otros, estos se referencian de diversa forma teniendo en cuenta aspectos relativos al círculo crítico y periodístico, así como a la intencionalidad del propio medio. Mientras los términos nuevo y moderno acostumbran a utilizarse indistintamente para hacer referencia a un mismo significado, la idea de vanguardia parece ya estar ligada a un significado propio más específico. La prensa de comienzos de siglo XX se sintió muy atraída y preocupada por la idea de novedad y modernidad, por lo que veremos a lo largo de esta investigación una reiterada presencia de estos términos en nuestras fuentes primarias. En una primera instancia, cabe destacar que dichas referencias no guardan relación con la idea de Modernismo, entendiendo a este como una vía compositiva o estética específica. A diferencia de ello, veremos que, en ciertos medios vinculados principalmente a un carácter aliadófilo y progresista, se traza un paralelismo entre la idea de nuevo y moderno junto a la definición más amplia de Modernismo. Comprendemos este último como un conjunto de tendencias aunadas en torno a una forma de abordar y entender el arte en base a una visión de pertenencia a su propia época, siendo necesaria la adecuación de este al carácter su propio contexto. Si partimos de la relación con dicha definición, observaremos que las ideas de nuevo y moderno consiguen adquirir significados distintos dependiendo de la fuente, pero que parten de una misma idea. De

esta forma, encontraremos que los medios aliadófilos referencian al Neoclasicismo como sinónimo de moderno, mientras que medios como *Mirador* ven reflejada la modernización de la tradición en la estética vienesa. Sin embargo, en ocasiones estos términos se distancian de dicha definición para asociarse a meros parámetros temporales. Las obras de la Segunda Escuela de Viena se asociaron comúnmente a estas dos ideas debido a su papel dentro del debate estético de una España donde primó una visión neoclásica. Debido a ello, estas ideas se abordan profundamente en un apartado específico.

Referente a la idea de vanguardia la definición es distinta. Comprendemos por vanguardia a un complejo y plural compendio de estéticas que se abordaron desde comienzos de siglo XX en pro de la adecuación a su propio contexto. Pese a ello, en diferentes medios veremos cómo se aborda esta idea desde una perspectiva que negativiza este parámetro y se liga a la idea de ultramodernismo⁶⁸. La idea de vanguardia se asoció en diferentes fuentes con una amalgama de estéticas donde prima la incoherencia y la falta de lógica. De esta forma, mientras que la idea de moderno y nuevo se entiende en la prensa como un factor necesario y obligado para con la estética de siglo XX, la idea de vanguardia se trata reiteradamente como un factor abiertamente negativo⁶⁹.

▫ Feo y feísmo

Si hay una idea que puede equipararse a la preocupación que suscitó lo nuevo y lo moderno en el contexto que nos ocupa, esa sería la idea de belleza. Esta se referencia reiteradamente en la prensa musical de comienzos de siglo XX encerrando una amalgama de significados diversos.

⁶⁸ El término ultramodernismo no se vincula con el ultraísmo ya que no se han encontrado referencias en las fuentes analizadas para este estudio donde se relacione a ambas ideas.

⁶⁹ En diferentes medios germanófilos, monárquicos y vinculados a ideologías más tradicionales, esta misma idea también se expresa por medio de la categoría de “ultramodernismo”. La asociación con estas ideas eximió a la prensa de profundizar e intentar comprender una estética específica limitándola a dichos parámetros negativizados en torno a ideas simplistas como la carencia de lógica. Uno de los casos más remarcables y que veremos posteriormente ocurre con el periódico *ABC*, donde la adhesión a esta terminología se utiliza como condicionante para descalificar la estética schoenbergiana.

De una forma paralela a ello, surge también una preocupación por la idea de lo feo o el feísmo, generando una serie de ideas específicas en torno a dicha terminología. Cabe destacar que las referencias a lo feo y la preocupación por dicha idea no son comparables a la preocupación e inquietud que generó la búsqueda de la belleza o lo moderno. Pese a ello, se tornó en mención común a la hora de hablar de la Segunda Escuela de Viena en la prensa de comienzos de siglo XX. En una primera instancia podemos ver que la idea de Feísmo se asocia a un movimiento artístico que otorga un valor estético a lo feo. Esta acepción no guarda una relación directa con el uso del término por parte de la gran mayoría de la prensa estudiada. Sin embargo, ciertos medios que veremos más adelante otorgan dicho valor en base a la idea desde la que se concibe la misma obra por parte de la Segunda Escuela de Viena. Veremos así que surge una tendencia que defiende que la propia estética schoenberguiana busca directamente esa idea misma de fealdad, lo que no significa que la prensa valide a dicha inquietud estética. En cierta medida esta concepción guarda una relación mayor con el Decadentismo⁷⁰ que surgió ya en el siglo XIX que con la misma idea del feísmo como un concepto amplio que amalgama diversas estéticas. La referencia más común por parte de la prensa analizada a la hora de abordar el término feo se corresponde directamente con una contraposición de la noción de belleza. Si esta se tornó en una de las grandes preocupaciones de la crítica musical, comprenderemos que la idea de feísmo adoptó un valor abiertamente negativizado. Mientras la belleza reflejaba orden, lógica, coherencia o naturaleza en pro de una idea hedonista de la misma, lo feo se trató como contrario a ello y, por lo tanto, como un término despectivo. Juan José Mantecón acuñó el término feísmo musical basándose en esta dualidad para definir la obra de Schoenberg. Ya a

⁷⁰ La idea de estética expresionista que prima en la prensa guarda ciertas similitudes con el decadentismo que surgió ya en el siglo XIX donde se huye de la moralidad y se exalta el individualismo en base a personajes desdichados. La idea de decadentismo no es asociada como un valor estético válido, sino que más bien hace referencia a un carácter despectivo que vincula a la nueva estética alemana con la decadencia atravesada por el país tras la guerra. Nuevamente podemos observar que esta serie de ideas parten desde la propia prensa y no desde la inquietud estética de la Segunda Escuela de Viena.

mediados de los años 20, este estableció que la obra schoenberguiana gustaba de ahondar en ideas que se reflejaban como la antítesis del concepto de belleza que irradiaba al arte francés. Nuevamente encontramos que la dualidad entre Francia y Alemania cobra importancia a la hora de abordar la recepción de la Segunda Escuela de Viena. De esta forma, esta concepción negativizada en torno a la búsqueda de lo feo por parte de la estética vienesa fomentó la dualidad y el enfrentamiento entre el arte francés y germano. Siguiendo dicho parámetro, observaremos como la crítica referenció comúnmente esta idea de feísmo en base al intento de superponer una estética frente a otra.

▫ Atonalismo, dodecafonismo y serialismo

Durante la primera recepción de la Segunda Escuela de Viena en España fueron muchos los nombres que se utilizaron para referenciar tanto su estética, como sus técnicas compositivas. Primó un desconcierto inicial bastante generalizado donde llegaron a trazarse paralelismos entre las obras de Schoenberg, Berg y Webern con el microtonalismo, sin embargo, la referencia común fue la denominación de “música atonal”. De forma más comedida, encontramos ejemplos de artículos que mencionan la música dodecafónica o dodecatonal y que tratan la idea de música serial o de composición en base a series. El hecho de que estos términos fueran recurrentes en los artículos de la prensa musical española respecto a la Segunda Escuela de Viena no significa ni que fuesen conocidos, ni que se estableciese una distinción entre los mismos. El significado que sugiere la palabra atonalidad dista sobremanera de lo comprendido durante los comienzos de siglo XX. En *The New Grove Dictionary*, George Perle y Dave Headlam presentan tres acepciones básicas en torno al término⁷¹. En primer lugar, describen toda música que no es tonal, en segundo lugar, referencian toda música que no es tonal ni serial y en último lugar, señalan la etapa específica a la música post-tonal y anterior a la dodecafónica.

⁷¹ George Perle y Dave Headlam, “Atonality”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 1, (Londres: Macmillan, 2001) 583 – 597.

Comprendemos que la idea de atonalidad se rige por parámetros de cierta complejidad que distan en ciertos sentidos de las definiciones expuestas. Partiendo de esta base cabe señalar que los términos aquí analizados derivan unos de otros, es decir, que el dodecafonismo surge como un método de composición tanto atonal como serial. De esta forma cualquier obra dodecafónica siempre será atonal mientras que una obra atonal no ha de ser siempre dodecafónica. Por ende, una obra atonal no tiene por qué ser ni serial ni dodecafónica, al igual que una obra serial no ha de ser estrictamente atonal, aunque acostumbre a emplearse como medio para crear estructuras tonales en la música atonal. La idea misma de atonalidad se vincula más hacia un carácter funcional que estilístico, pues no es difícil encontrar fragmentos que huyen de la tonalidad en obras de compositores como Strauss, Debussy o Stravinsky. Pese a ello, esta diferenciación ha de partir de la idea funcional desarrollada por Schoenberg y su escuela donde se busca la eliminación de distinciones jerárquicas de clases tonales. Vemos pues que la idea de atonalidad no se refiere a un estilo o un sistema compositivo, sino que depende de la funcionalidad que se le otorgue a la misma característica de atonalidad. Estas complejas distinciones para nada son abarcadas en la prensa estudiada en esta investigación, de hecho, veremos que son comunes las referencias hacia esta característica como un estilo compositivo específico. La idea de atonalismo se comprendió durante los comienzos de siglo XX como diametralmente opuesta a la idea de tonalidad. En esta España neoclásica la tonalidad era sinónimo de natural, bello, lógico y ordenado en base a los conceptos clásicos de la misma. Entendiendo a la atonalidad como contraria y antítesis de esta, veremos que se asoció a la idea de tratamientos antinaturales, feos, ilógicos y caóticos, siendo por lo tanto un concepto con connotaciones negativas. En base a ello, prima la idea del atonalismo como un método compositivo que tiene por norma el uso indistinto de notas huyendo de cualquier regla establecida.

Esta idea cambia respecto al dodecafonismo y el serialismo, pues mientras las referencias hacia Schoenberg como líder del atonalismo eran frecuentes, la crítica mostró más cautela respecto a estos dos términos. Esta diferencia podría deberse a una consciencia dual que vio al atonalismo como meramente intuitivo frente a un dodecafonismo reglado. El desconocimiento prematuro de este sistema compositivo conllevó a que se referenciase mayoritariamente como dodeatonalismo. En ejemplos posteriores a las fuentes analizadas en este estudio encontramos que críticos como Salazar hablan de dodecafonismo y no de dodecatonalismo⁷², por lo que comprendemos que esta dualidad no afectó más allá de la propia nomenclatura del término. Debido a ello, en este trabajo mantendremos la terminología original en las citas, sin embargo, nos referiremos a dicho sistema como dodecafonismo. Este no fue brevemente explicado por un crítico español en la prensa hasta 1935 gracias a Adolfo Salazar, sin embargo, abordaremos esta cuestión detenidamente más adelante. Por otro lado, el término serialismo no aparece dentro de las críticas de esta época, sin embargo, si se referencia el uso de series al hablar del dodecafonismo, entendiendo ambos conceptos como uno.

▫ Música germana

Las referencias nacionales se tornan en una de las grandes alusiones por parte de la crítica musical de siglo XX. Las preocupaciones nacionalistas que ya abordaron a la comunidad musical desde finales del siglo XIX conllevan que frecuentemente en la prensa se aglomere a compositores en base a sus raíces nacionales. Mientras las referencias hacia países como Francia, España o Italia acostumbraban a centrarse en compositores estrictamente nacidos o activos en dichos lugares, observamos que la idea de música alemana superó este umbral. Las referencias hacia música alemana o música germana no solo incluyeron a compositores austríacos como los que trabajaremos aquí, sino a aquellos pertenecientes a países colindantes

⁷² Véase Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956).

como Checoslovaquia⁷³. Debido a ello, veremos que es común observar referencias hacia Schoenberg, Berg y Webern como compositores alemanes y germanos mientras que se les denomina vieneses en menor medida. Esta referencia parece guardar relación con las ideas en torno a latinidad propuestas por Samuel Llano⁷⁴. La asociación de estos con Alemania parte a su vez de la figura de Richard Wagner⁷⁵, quien se tornó en imagen del Romanticismo y precedente evolutivo de la estética schoenberguiana como veremos posteriormente. Taruskin referenció la importancia de Wagner apuntando al libro *Darwin, Marx, Wagner* del historiador Jacques Barzun, donde se presenta como uno de los tres pilares fundamentales que marcaron el siglo XIX y el comienzo de la era moderna. Para Taruskin, Wagner se convirtió en uno de los compositores que desencadenó mayores disputas y, a su vez, mayores fanatismos⁷⁶. La individualización romántica y el fanatismo centralizado en Wagner como imagen de la música europea desentrañó una postura negativizada general hacia todo aquello vinculado al romanticismo y por tanto, a Alemania y a Wagner. Siguiendo dicho patrón veremos cómo se referencia a España y Francia en pro de un estilo latino frente al estilo germano o alemán. A pesar de ello, esto no implica que dentro de la misma idea de música alemana no existan diferencias, las cuales abordaremos más adelante detenidamente.

▫ Romanticismo y postromanticismo

El término Romanticismo hace referencia a un período concreto de la historia del arte donde conviven diversas posturas estéticas que en mayor o menor medida compartieron rasgos

⁷³ Ejemplo de ello sería el compositor checo Alois Hába.

⁷⁴ Véase Samuel Llano, *Whose Spain?: negotiating spanish music in Paris 1908-1929*, (Nueva York: Oxford University Press, 2013).

⁷⁵ La figura de Beethoven se tornó, al igual que la de Wagner, en un fuerte reflejo de la moda romántica en España. Sin embargo, debido a las asociaciones que se produjeron entre Schoenberg y Wagner en la prensa, encontramos que en esta investigación la figura de Beethoven se alejó del debate en torno a La Segunda Escuela de Viena. Para mayor información en torno a la presencia e importancia de Beethoven en la España de comienzos de siglo XX véase la obra colectiva Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural* (Madrid: Comares, 2021).

⁷⁶ Richard Taruskin, “Deeds of Music Made Visible”, *The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century*, vol. 3 (Oxford: Oxford University Press, 2005) 537-538.

estilísticos o preocupaciones artísticas. Sin embargo, esta definición no acompaña si tenemos en cuenta el significado de esta idea para la prensa de las primeras décadas de siglo XX. La idea misma de Romanticismo en la prensa española en general parte de una vinculación directa con la música alemana. La vinculación entre Alemania y el romanticismo genera en torno a esta la idea de una nación que actúa como centro histórico de la historia de la música por un lado y como una nación de tradición por otra parte. Esta idea bipartita se reflejó de forma diferente en los medios de comunicación en base a la ideología que se asociara a ellos. Aquellos medios que defendieron ideales aliadófilos y que abanderaron su pertenencia a una música latina negaron a Alemania como centro histórico y la vincularon con una nación arcaica y tradicionalista. Taruskin afirma que una de las características del Romanticismo alemán recayó precisamente en la nacionalización y la importancia del lied como nexo entre el “yo” individual y el “nosotros” como identidad cultural⁷⁷. Por otro lado, aquellos medios afincados en ideales tradicionalistas y que se situaron frente a la causa aliadófila encontraron en Alemania al culmen de la música europea. Estas nociones en torno a la Alemania romántica se hicieron presentes durante la década de los 20, pues ya a comienzos de los años 30 surgió una nueva noción en torno a la idea de romanticismo. Atendiendo a la visión que Alemania despertaba en la crítica en base a su ideología, vemos que la idea de romanticismo en la prensa tradicional se vinculó directamente con el canon y con una Alemania que simbolizó la cuna de la música europea. De esta forma, adoptó un carácter positivo para dicho sector, donde las comparaciones con Wagner o Beethoven se tornaron en uno de los mayores halagos posibles. Caso contrario ocurrió respecto a la prensa aliadófila. La visión de Alemania como nación musical arcaica se vinculó directamente con la idea de romanticismo, asociándolo así con lo pasado y contrario a las preocupaciones en torno a lo moderno. Esta negativización de la idea de romanticismo se asoció

⁷⁷ Richard Taruskin, “The Music Trance”, *The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century*, vol. 3 (Oxford: Oxford University Press, 2005) 72-139.

directamente con la figura de Wagner como gran representante de los valores abanderados por la estética romántica. Observamos pues como la prensa germanófila trató al romanticismo como una idea positiva mientras que aquellos defensores de la causa aliada abordaron esta idea como abiertamente negativa. Por otra parte, la idea de postromanticismo se entrelaza con lo descrito anteriormente. Entendido como un concepto negativizado, la prensa aliadófila situó a la Segunda Escuela de Viena como un ejemplo claro de postromanticismo, actuando como un símil de postwagnerismo. Este sector de la prensa apoyó la idea de que la Segunda Escuela de Viena se convierte en la evolución lógica del estilo romántico, y, por lo tanto, de Wagner. Por otro lado, la prensa tradicional se negó a aceptar que la estética de la Segunda Escuela de Viena simbolizaba un paso más allá del hacer romántico alemán, vinculando a estos compositores vieneses con la decadencia de la gran nación germana.

3.2.5 Un enfoque metodológico plural

Si atendemos a la prensa de principios de siglo XX observaremos que la transmisión de información no es el principal combustible de la misma, sino que el politizado período que la imbuye genera que la formación de una opinión pública sea el principal aliciente de la misma⁷⁸. Dicha opinión pública se conforma en bases diversas, pues puede atender a la renovación nacional o a posturas contrarias en base a la ideología que prime tanto en medios, como en críticos individuales. Dentro de los estudios recientes en los que la prensa se torna en la principal fuente primaria y a su vez en un objeto de estudio cabe destacar la ya mencionada tesis de Francisco Parralejo⁷⁹. En dicha tesis doctoral, Parralejo plantea la posibilidad de diversos

⁷⁸ Para mayor información véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011).

⁷⁹ Véase Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015). Respecto a dicho apartado de metodología cabe destacar su tesis en base a la detenida explicación de la misma que se sucede en la investigación, sin embargo, las ideas de esta tesis se encuentran trabajadas más ampliamente en

modelos de trabajo como las aproximaciones marxistas, culturalistas u organizativas, sin embargo, se decide por plantear una metodología de aproximaciones multifuncionales. Este tipo de aproximaciones son más abiertas y multifacéticas que las nombradas anteriormente aportando un abanico de resultados más amplios y, a su vez, más necesarios de interpretación. Partimos pues de que las sociedades modernas no pueden ser consideradas como bloques uniformes de pensamiento en ningún aspecto social. Dentro de dichos aspectos sociales las posiciones ideológicas, que serán de importancia para este estudio, no podrán ser consideradas bajo ningún concepto como patrones unívocos. De hecho, en esta tesis partimos desde la consideración contraria a ello, pues se plantea desde el análisis a través de una sociedad donde se pueden encontrar distintos órdenes de valoración, contextos colectivos o enfoques de apreciación que requieren una interpretación múltiple. Partiendo de esta base, establecemos que esta tesis se ha trabajado entendiendo que ningún aspecto o comportamiento social se ha de justificar de forma unitaria, pues dentro de una sociedad conviven patrones de juicio muy diferenciados. Gracias a este punto de vista superamos diversas dificultades que ofrece el estudio crítico del discurso que se establecerá en los siguientes capítulos.

Paul Aubert señala que, a la hora de abordar estudios relativos a acontecimientos históricos, no debemos olvidar que estos dependen tanto de las circunstancias que lo provocan como del tiempo de su interpretación⁸⁰. Siguiendo esta concepción metodológica permitimos que convivan de igual forma aspectos individuales relativos a críticos y personalidades concretas junto con aspectos colectivos en referencia a organismos más grandes como periódicos, revistas e incluso partidos políticos, ahondado así en un contexto micro y macro. De esta manera, adquiere sentido el hecho de que dentro de una misma ciudad convivan

Francisco Parralejo, *El músico como intelectual: Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019).

⁸⁰ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 145.

ideologías y posturas similares y diferentes a la vez, haciendo que estas sean dispares o no a las de otras ciudades. Partiendo de esta base, hemos buscado establecer diferencias y similitudes entre la recepción de los compositores del grupo schoenberguiano en Madrid y Barcelona en base a su contexto social, político y estético. A partir de esta perspectiva encontramos que la clasificación de información relatada en el capítulo anterior cobra fuerza, permitiéndonos así establecer conexiones y comparaciones a múltiples niveles. Pese a la intención de abarcar ambos campos, uno colectivo y otro individual, es imposible atender al crítico como un mero componente deshumanizado dentro de una masa uniforme mayor. De hecho, comprendemos que esta figura es contraria a ello, pues, tal y como afirma Parralejo:

“los periodistas son actores racionales que poseen una experiencia propia e irrepetible, una matriz de pensamiento poliédrica y compleja y, como hemos visto, una lógica de valoración en sus juicios que atiende a factores múltiples no necesariamente compatibles entre sí y no necesariamente iguales a los que marca la línea editorial del medio. Es decir, los periodistas, como todos los seres humanos, son, por naturaleza, plurales, complejos y contradictorios en sus juicios”⁸¹.

Al focalizarnos en la individualización del crítico en ciertos momentos del estudio encontraremos que las ideas que se suceden en torno a estos son cambiantes a lo largo de la investigación. Comprendemos que durante el recorrido que delimita los años referenciados en este estudio el individuo presenta y experimenta cambios de pensamiento originados por diversas situaciones que atienden a factores sociales, ideológicos o culturales entre otros. El contexto en el que se sumerge este estudio y la crispación política que aconteció son grandes condicionantes de este tipo de cambios no solo a nivel individual, sino también a nivel colectivo. De esta forma, el contexto sociocultural se torna en un factor de gran relevancia para

⁸¹ Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015), 114.

analizar la evolución individual y colectiva de la prensa en torno a la recepción de la Segunda Escuela de Viena a comienzos de siglo XX.

4. Estructura

Comprendemos que la prensa se torna en un difícil objeto de estudio debido a los posibles enfoques que ofrece y a las muchas aristas que la componen. Existen múltiples factores que condicionan dicho objeto de estudio tales como la función social y política de los propios medios en base a su función de generadora de opiniones públicas y a su papel dentro de un contexto tan específico como lo fue el período de la dictadura, la Segunda República y la Primera Guerra Mundial. Al margen de ello nos encontramos con la figura colectiva del periódico y la figura individualizada del crítico musical, las cuales pueden compartir o no ideologías y pensamientos además de verse modificados con el paso del tiempo. Debido a esta multitud de factores que componen a nuestra principal fuente y objeto de estudio esta investigación se ha estructurado partiendo de macro a micro. De esta forma, pese a que nuestro interés principal recaiga sobre la recepción de la Segunda Escuela de Viena en la prensa española, el trabajo se conforma en base a las necesidades analíticas de la prensa como objeto de estudio.

Podríamos estructurar así los capítulos en tres bloques diferenciados. El primero de ellos responde a factores relativos a la prensa y su contexto que encontramos necesarios para analizar y comprender la recepción de la Segunda Escuela de Viena. Dentro de este bloque situamos los capítulos 1, 2 y 3. El primero de estos abarca un seguimiento historiográfico de los estudios en torno a la Segunda Escuela de Viena en España denotando la falta de trabajos relativos a dicha temática. Esta falta de estudios ha generado la creencia de que Schoenberg y sus alumnos no han gozado de presencia alguna en Madrid y de forma muy reducida en Barcelona. El segundo capítulo se corresponde con la situación de la prensa utilizada en este estudio en relación a su labor social y política como generadora de opiniones públicas y su papel dentro del contexto de

la época. De esta forma nos adentraremos en nuestro objeto de estudio específico abarcado la vinculación entre prensa e ideología, el papel de la prensa extranjera y las diferencias que acontecieron entre la década de los 20 y los 30. El tercer capítulo de este bloque sirve como nexo directo para el siguiente, pues comenzaremos a adentrarnos en cuestiones específicas de la crítica musical referentes a la Segunda Escuela de Viena como grupo. Abarcaremos así conceptos que preocuparon fervientemente a la crítica musical de principios de siglo XX como lo nuevo, lo moderno o lo bello centrándonos en el lugar que la Segunda Escuela de Viena ocupó dentro de los mismos. A partir de esto, centraremos nuestra mirada en factores que asolaron directamente al grupo schoenberguiano tales como la idea de atonalidad y dodecafonismo, el feísmo y lo feo como principio artístico y peyorativo o la proclamación de una música matemática o cerebralismo musical. Tras conocer esta serie de cuestiones comunes y colectivas, podremos sumergirnos en un bloque centrado ya en los miembros de dicho grupo de forma individualizada.

El siguiente bloque se compone de los capítulos 4, 5 y 6, agrupando así aquellos capítulos relativos a la recepción de Schoenberg, Berg y Webern específicamente en la prensa española. Dentro de estos capítulos se analizan diversas ideas relativas a su recepción individual, desde su llegada al panorama concertístico español hasta las diferencias existentes en su recepción madrileña o barcelonesa. Sumado a ello, se recopila el total de las interpretaciones de sus obras acontecidas en España durante el período aquí abarcado, además de aquellas obras interpretadas fuera de España a las que acudió uno o más críticos españoles. En el tercer y último bloque situamos aquellas cuestiones cuyo análisis parte de un conocimiento del imaginario creado en torno a Schoenberg y su escuela en la prensa española. En relación a ello, el capítulo 7 comprende un análisis de la influencia de la imagen generada alrededor del grupo schoenberguiano en la recepción y la crítica relativa a diversos compositores españoles. Hemos destacado en este estudio aquellos a los que la historiografía

musical ha acostumbrado a relacionar con Schoenberg, destacando así a Fernando Remacha, Roberto Gerhard y Rodolfo Halffter. Partiendo de ello, estableceremos una diferenciación entre el papel de Schoenberg en la prensa madrileña y la barcelonesa. Por último, antes de las conclusiones del estudio, trataremos las connotaciones políticas y sociales que rodearon diversas cuestiones relativas a la recepción de los compositores aquí estudiados a fin de aportar una segunda visión más profunda a los datos recogidos en los capítulos 4, 5 y 6.

Capítulo 1. Revisión historiográfica del debate en torno a la Segunda Escuela de Viena en España

La historiografía musical en torno a los discursos de comienzos de siglo XX ha sido profundamente cambiante y compleja atendiendo a varios factores con el pasar de los años. Pese a ello, el interés acerca de dicha época, basándonos en los parámetros que ya señalamos al comienzo de esta investigación en los apartados de estado de la cuestión y justificación, parece haber prosperado. Este apartado guarda una correlación específica para con el estado de la cuestión sirviendo como introducción misma de esta tesis. A lo largo de los capítulos siguientes observaremos y estableceremos un discurso en torno a la Segunda Escuela de Viena en el debate ideológico de la prensa española durante un período específico. Sin embargo, si realizamos un ejercicio de reflexión en torno a la inclusión de dichas ideas en el panorama historiográfico de los años 90 en adelante nos encontraremos con que este se ha visto opacado. Como vimos en el estado de la cuestión, esto no significa que la presencia de la Segunda Escuela de Viena en España no haya sido referenciada ni tratada en diversos estudios, de hecho, es cada vez más frecuente. Sin embargo, no se ha plasmado asiduamente en la historiografía desde un contexto que trate al propio discurso en torno a la estética schoenberguiana como objeto de análisis y estudio. Predominando así, como veremos a lo largo del capítulo, la tendencia hacia trazar paralelismos entre el discurso en torno a Schoenberg y otras ideas externas a este. De esta forma encontramos que estos discursos se acercan más a una fuente que a un objeto de estudio comúnmente. Este tipo de cuestiones pueden estar vinculados a la aparente leve presencia de la Segunda Escuela de Viena en la España de siglo XX. Sin embargo, a lo largo de esta tesis demostraremos que el debate generado a raíz de dicha estética esconde unas ideas propias que

pueden ofrecer una visión específica del discurso en torno a la modernidad en España durante las primeras décadas de siglo XX.

Para llevar a cabo este capítulo, estableceremos ciertos parámetros que condicionaron la inclusión del discurso de primer tercio de siglo XX en torno a la Segunda Escuela de Viena en la historiografía siguiendo una progresión cronológica determinada. Dicha revisión historiográfica parte de textos de los años 90 de musicólogos como Emilio Casares, Xoan Manuel Carreira, Xosé Aviñoa y José Martí. Cabe destacar a su vez, la labor de musicólogos de generaciones correlativas como José María García Laborda y Consuelo Carredano debido a la incipiente presencia de Schoenberg y la figura del crítico musical en sus estudios. Finalmente, ahondaremos en estudios más próximos al nuestro en cuanto a fecha se refiere, en base a trabajos de musicólogos como María Palacios, Diego Alonso Tomás, Teresa Cascudo o Francisco Parralejo Masa.

1.1 Nacionalismo, religión y folklore: las principales barreras respecto a los estudios schoenberguianos durante los años 90

Partimos de la base de una historiografía donde la preocupación por la identidad nacional no solo influyó a la música española, sino a la propia musicología como disciplina, cobrando así gran importancia⁸². Dicha preocupación se tradujo en el aferramiento hacia los estudios en torno

⁸² Estas ideas han sido abarcadas ya por Juan José Carreras en su conocido texto Juan José Carreras, “Hijos de Pedrell, la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas 1780-1980”, *Il Saggiatore musicale: rivista semestrale di musicologia*, nº 1 (2001), 121-170.

a los fundadores de la especialidad. Ejemplo de ello pueden ser estudios como “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”⁸³ de Emilio Casares o “Dimensión internacional de monseñor Higiní Anglès”⁸⁴ de José Vicente González Valle. Siguiendo dicha máxima, este último formaría parte del Congreso Internacional de Musicología celebrado en 1988 en Barcelona en torno a la figura y labor de Higiní Anglès⁸⁵. Sumado a dicha preocupación hacia la labor de las grandes figuras nacionales de la disciplina, el discurso en torno al concepto de música española se conformó como necesario. Tal y como afirmó Carreras, este nuevo concepto de música española llevó implícito consigo una serie de exclusiones. De entre estas destaca por ejemplo la ópera italiana y la huida de una perspectiva exterior que se acercaba a las ideas en torno a la exotización de España que imperaron en Francia⁸⁶. Encontramos que el discurso acusó un carácter binario entre lo nacional y lo extranjero donde la importancia de la raíz opacó el estudio en torno a los debates europeos generados en la España de comienzos de siglo XX.

Dentro de dicho contexto, es complicado imaginarse la inclusión de reflexiones que colinden con el debate que La Segunda Escuela de Viena generó en España. Sumado al interés por el nacionalismo en la historiografía, la importancia de los estudios en torno a cuestiones religiosas supone otra barrera para la adhesión de dichos debates en torno a la vanguardia alemana. Asociar la obra de un compositor como Schoenberg a un discurso que focalizó su interés en la nueva idea de música española y la vinculación de esta con la importancia de la religión es en gran medida contradictorio. Sin embargo, esto no eximió a diversos discursos de una mínima inclusión de ideas en torno a la presencia de Schoenberg en el debate de la época.

⁸³ Emilio Francisco Casares, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca musicològica*, nº 11-12 (1991), 259-271.

⁸⁴ José Vicente González, “Dimensión internacional de monseñor Higiní Anglès”, *Recerca Musicològica*, nº 9-10 (1989), 249-262.

⁸⁵ José Climent, “Higiní Anglès i la musicologia hispànica: historia de un congreso internacional (Cataluña, 26 al 29 de septiembre de 1988)”, *Revista de Musicología*, vol. 12, nº 1 (1989), 362-365.

⁸⁶ Juan José Carreras, “Hijos de Pedrell, la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas 1780-1980”, *Il Saggiatore musicale: rivista semestrale di musicologia*, nº 1 (2001), 126-127.

Como veremos a lo largo de este capítulo, las referencias a la Segunda Escuela de Viena que encontramos señalan a Schoenberg, obviando a Alban Berg, Anton Webern y demás compositores vinculados a dicha escuela estética. Uno de los musicólogos que brevemente menciona la presencia del compositor en el debate de la época fue Emilio Casares. En “La música española hasta 1939 o la restauración musical” Casares trata el pensamiento crítico en España, referenciando levemente la incursión de la obra de Schoenberg en las ideas de Adolfo Salazar. En dicha ocasión, Casares indica que la vanguardia alemana pasó desapercibida para la prensa y que Salazar fue el único crítico que mostró un interés especial hacia esta en 1915⁸⁷. La imperante presencia del discurso de Salazar acerca de Schoenberg en comparación a sus coetáneos es incuestionable atendiendo a la cantidad de fuentes que se han recopilado en este estudio. Sin embargo, veremos que el debate que se generó en la prensa de comienzos de siglo XX es lo suficientemente extenso como para no definir el paso de esta estética como desapercibido. Comprendiendo su contexto, la labor de Casares es difícilmente equiparable a la de sus coetáneos⁸⁸. Pese a ello, Casares se considera como uno de los principales pioneros en el estudio de la prensa de comienzos de siglo XX. Las referencias mínimas hacia la inclusión de la estética moderna vienesa en la historiografía se repiten nuevamente en otro texto de Ana Vega Toscano. En su conocido estudio “La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca” muestra ya cierta relevancia en torno a la influencia de Schoenberg en tres obras de la Generación del 27. Señala así que la estética schoenberguiana “influyó en obras como *Naturaleza Muerta* de Rodolfo Halffter, *Alba* de Remacha o el *Quinteto de viento* de

⁸⁷ Emilio Francisco Casares, “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en José López-Caló, Ismael Fernández, Emilio Casares, coords., *España en la música de occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca* (Salamanca: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987) 281.

⁸⁸ El mismo Emilio Casares ha referenciado en Emilio Casares, “Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda de un idioma propio a través de la crítica madrileña y barcelonesa”, en José Ignacio Suárez; Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, coords., *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018) 38, que escribió en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* acerca de crítica musical debido a la falta de especialistas.

Gerhard”⁸⁹. Pese a dicha breve mención continúa imperando la idea de que “su importancia fue relativa”⁹⁰ y que entre la crítica tan solo consiguió llamar la atención de Adolfo Salazar⁹¹. Vemos por lo tanto que las alusiones al debate generado en torno a Schoenberg a comienzos de siglo XX en España se redujeron a breves menciones vinculadas con una primeriza labor de Salazar. Sumado a ello, el influjo de dicha estética en el debate de la época se resume como una serie de ideas que pasaron desapercibidas entre la crítica. Es comprensible que dichas cuestiones no fuesen trabajadas en un contexto donde la preocupación nacional ocupó un papel central en torno a los comienzos de siglo XX. Sumado a ello, la prensa se trató como una fuente objetiva que no necesitaba de análisis, lo que hizo que se estandarizase la idea de una recepción prácticamente nula de la Segunda Escuela de Viena en España. La preocupación que más tarde se hará presente en la musicología en relación a la influencia del discurso francés en los intelectuales españoles de siglo XX se vio aquí opacada en cierta medida por la huida hacia la idea de exotismo que proliferó durante dichos años.

Otro de los factores que parecen situar el debate en torno a Schoenberg como contrario con los intereses musicológicos de los años 90 recae en el creciente interés hacia la etnomusicología. De forma correlativa, la preocupación en cuanto a la idea de música española y la nueva mirada hacia nosotros mismos desemboca en la inclinación hacia lo regional e incluso lo rural. Aunado a la importancia del pasado religioso de la música en España, es frecuente encontrarnos frente a estudios que reflexionan en torno a cuestiones identitarias más específicas que la noción de música española. Ejemplo de ello podrían ser los diversos artículos del musicólogo gallego Xoan Manuel Carreira con trabajos como “As melodías galegas de

⁸⁹ Ana Vega Toscano, “La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca”, *Ritmo*, vol. 58, nº 571 (1986), 29.

⁹⁰ Íd.

⁹¹ Íd.

Enrique Lens”⁹² o “Creación del archivo musical de Galicia”⁹³. En este último se refleja el interés de la comunidad musicológica por la recopilación y el estudio de índole provincial. La creación del Archivo Musical de Galicia en 1989, el Centro de Documentación Musical de Andalucía en 1987 o el ERESBIL en 1974 son un gran ejemplo de la importancia de dichas cuestiones. Mientras estas ideas podrían caminar paralelamente con ciertos compositores del siglo XX como son Bartók, Janáček o Kodály, la labor de compositores como Schoenberg y en cierta medida Stravinsky parece situarse como diametralmente opuesta. Dentro de este contexto, la obra de Schoenberg asociada con el academicismo burgués de una compleja Europa se disocia sobremanera de las tendencias historiográficas que preocuparon a la comunidad musicológica reduciendo su estudio a breves menciones. Estas breves menciones donde destacan los estudios de Casares trataron a la crítica como una fuente objetiva. Debido a ello, se establece la idea de una presencia prácticamente nula de la Segunda Escuela de Viena en los discursos de comienzos de siglo XX repercutiendo exclusivamente en la figura de Adolfo Salazar. Esta idea traza un camino que no solo tardará en desdibujarse, sino que continúa siendo recurrente. Sin embargo, encontramos que en Barcelona existe un discurso que profundizó más en las cuestiones que aquí nos interesan propiciado seguramente por la vinculación directa entre el compositor y la ciudad a principios de siglo XX.

⁹² Xoan Manuel Carreira, “As melodías galegas de Enrique Lens”, *Estudios migratorios*, nº 2 (1996), 241-266.

⁹³ Xoan Manuel Carreira, “Creación del Archivo Musical de Galicia (A Coruña, enero de 1989), *Revista de Musicología*, vol. 13, nº 1 (1990), 300-302.

1.2 La focalización del discurso en torno a Barcelona: contribución de la historiografía a la preponderancia del discurso vinculado a Schoenberg en Barcelona frente a Madrid

La vinculación en torno a la historiografía de los años 90 con el estudio de la idea de música nacional se plasmó en Barcelona de una forma específica. En el contexto que hemos dibujado anteriormente, comprendemos que el interés por los estudios nacionalistas imbuía de forma especial a diversos lugares en los que desde el siglo XX ha existido una imagen propia que pretende trascender de la misma idea de nación. Encontramos así que, en Barcelona, la idea de la reivindicación en torno a la presencia de la propia ciudad como centro cultural autónomo cobró una importancia capital en relación a los estudios enfocados en el primer tercio de siglo XX. Es muy posible que el creciente interés en torno a la reivindicación historiográfica de Barcelona como centro cultural hallase un condicionante directo en las represiones dictatoriales sufridas las décadas anteriores. Sabemos que la dictadura franquista abogó por la búsqueda de una cultura unitaria que llegase incluso a proclamar una única lengua a nivel estatal. Sumado a ello, la ciudad de Barcelona convivió con dichas represiones ya desde comienzos de siglo XX, por lo que la historiografía centró sus discursos en dar voz a los vencidos de una forma que podría considerarse hasta personal. Uno de los principales representantes de esta idea es sin duda el musicólogo Xosé Aviñoa. Ya desde sus artículos en la revista *Ritmo* podemos observar un interés especial en torno a las instituciones concertísticas catalanas, destacando de entre estos los ensayos centrados en torno al repertorio del Teatro Lliure, la Fundació Joan Miró o el Orfeó Catalá. Sumado a ello, cabe destacar el interés del musicólogo en torno a la labor de personalidades catalanas como Manuel Blancafort, Oriol Martorell i Codina, Felip Pedrell,

Jaume Pahissa o Antoni Nicolau⁹⁴. Sería precisamente en torno a la labor de este último como revitalizador musical de Cataluña sobre lo que giraría uno de sus trabajos más reconocidos, su libro *La música i el modernisme*⁹⁵. Si bien en este interesante estudio se abordan épocas anteriores al debate que aquí nos interesa, cabe señalar que centra unas bases directas en torno al estudio de las asociaciones musicales catalanas y de la presencia de la música sinfónica. De esta forma, podemos comprender que, pese a tratarse de una de las referencias principales de la historiografía en torno al siglo XX en Barcelona, no acuse un discurso que referencia la inclusión de Schoenberg dentro del debate surgido en dicho período.

Esto no significa que la figura del compositor vienés no adoptase un papel importante dentro de la historiografía de dichos años. De hecho, tal y como indicamos anteriormente, la presencia de Schoenberg recibió un mayor peso en la historiografía barcelonesa en diversas ocasiones. Quizás el mejor ejemplo recaiga sobre el número dedicado en 1988 a la figura de Schoenberg y su presencia en Barcelona por parte de la revista *L'avenç*. En dicho ejemplar nos encontramos ante una serie de artículos referentes a Schoenberg desde perspectivas diversas. Muestra de ello recae en que dichos artículos están firmados tanto por musicólogos como Montserrat Albet y Benet Casablanca como por personalidades como el filósofo Andrés Sánchez Pascual, el director teatral Moisés Maicas o el compositor Joaquim Homs. Pese a la muestra de interés y reconocimiento en torno a la vinculación de Schoenberg con Barcelona, cabe destacar una serie de artículos que se alejan sobremanera del análisis de su recepción. Los primeros ensayos de dicho ejemplar están conformados por “La ruptura cultural europea de fi

⁹⁴ Véase Xosé Aviñoa, *Manuel Blancafort* (Barcelona: Departament de Cultura, 1996); Xosé Aviñoa, *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996). Destacan también artículos como Xosé Aviñoa, “Joaquim Homs i la fortuna crítica”, *Música d'ara*, n° 7, (2004), 23-24; Xosé Aviñoa, “Manuel Blancafort (1897-1987)”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 4 (1997), 89-103 y Xosé Aviñoa, “Oriol Matorell i Codina (1927-1996)”, *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, n° 4, (1997), 243-244.

⁹⁵ Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985).

de sigle”⁹⁶ de Andrés Sánchez Pascual, “Arnold Schoenberg Viena, 13-IX-1874 – Los Angeles, 13-VII-1951”⁹⁷ de Benet Casablanca y “Pierrot Lunaire i la pedra de la follia”⁹⁸ de Manel Guerrero i Moisès Maicas. Este conjunto de artículos se distanció ampliamente de una reflexión en torno a la presencia de las ideas referentes a Schoenberg en la Barcelona de primer tercio de siglo XX, acusando un papel introductorio y biográfico que centra al compositor como objeto de estudio en sí mismo. Pese a que Montserrat Albet centre su estudio “Schoenberg i Barcelona”⁹⁹ en la relación entre compositor y ciudad, el planteamiento que acusó es similar al de los artículos mencionados. Albet enumera diversos hechos biográficos en torno a Schoenberg y Barcelona sin concretar una reflexión acerca de la incursión de estos en el debate cultural de la época. En dichos artículos, se rehúsan las menciones hacia el fracaso del *Pierrot Lunaire* en la capital¹⁰⁰ y se enfatiza el agrado del compositor hacia la ciudad. Este tipo de artículos pudieron ser una de las principales causas de la opacidad de Madrid frente a Barcelona en tanto a la presencia de la Segunda Escuela de Viena para posteriores intereses historiográficos. Quizás el artículo más esclarecedor recaiga sobre las ideas propuestas por Joaquim Homs en “Robert Gerhard, primer introductor de la música de Schoenberg a Catalunya”¹⁰¹. Como alumno de Gerhard, Homs centra su discurso en torno a la influencia de la estética schoenberguiana en la labor compositiva de Robert Gerhard. La figura de Gerhard junto con la de Mayer-Serra adoptaron un papel protagónico en los discursos de primer tercio de siglo XX en Barcelona como veremos posteriormente. Sin embargo, dicho artículo centra su

⁹⁶ Andrés Sánchez, “La ruptura cultural europea de fi de sigle”, *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 22-26

⁹⁷ Benet Casablanca, “Arnold Schoenberg Viena, 13-IX-1874 - Los Angeles, 13-VII-1951”, *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 26-32.

⁹⁸ Manel Guerrero y Moisès Maicas, “Pierrot Lunaire i la pedra de la follia”, *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 32-34.

⁹⁹ Montserrat Albet, “Schoenberg i Barcelona”, *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 34-38.

¹⁰⁰ Dicho fracaso tiene lugar en 1925 durante el primer festival Schoenberg celebrado en Barcelona. Esta cuestión se abordará detenidamente en el capítulo dedicado a Arnold Schoenberg.

¹⁰¹ Joaquim Homs, “Robert Gerhard, primer introductor de la música de Schoenberg a Catalunya”, *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 38-42.

exposición en cuanto a parámetros compositivos que parecen acusar una influencia mayor tras la Guerra Civil. La labor de Homs como catalizador de la influencia de Schoenberg en el apartado compositivo y su predisposición hacia la figura de Gerhard se convierte en un parámetro que continúa ejerciendo un papel protagonista en la historiografía referente a dicho ámbito.

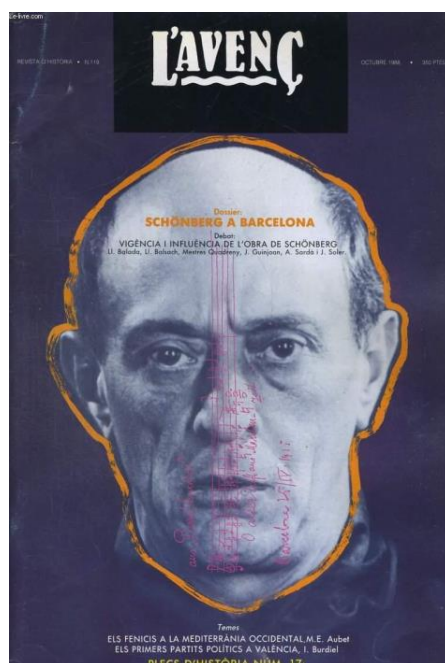


Imagen 1. Portada del nº 119 de L'avenç: Revista de història i cultura de 1988 dedicado por primera vez a Arnold Schoenberg. Al igual que ocurre con el contenido de la revista, la portada muestra a Arnold Schoenberg como protagonista ajeno tanto al contexto catalán del mismo como a la inclusión de información respecto a sus alumnos.

Este tipo de cuestiones que distancian la presencia de Schoenberg en la historiografía catalana de otras como las que vimos anteriormente tienen como precedente la sucesión de diversos hechos que vincularon a compositor y ciudad. De estos cabe destacar aquellos que marcaron una línea divisoria para con la ciudad y el resto de España, siendo las estancias de Schoenberg y Webern y el homenaje al mismo por medio de los dos festivales Schoenberg. No debemos olvidarnos tampoco de la relación entre el compositor con figuras de la talla de Pau Casals y Robert Gerhard, a quien se consideró como el abanderado de sus ideas dentro del

panorama compositivo español de la época. De forma paralela a la preocupación nacionalista, el carácter reivindicativo de la historiografía en torno a una oprimida Cataluña durante los pasados años ocasiona un interés específico por este tipo de cuestiones que sitúan a Barcelona en un marco europeizante. Curiosamente, dichos eventos parecen haber asentado la idea de que la Segunda Escuela de Viena conformó un debate de mayor peso en Barcelona que en Madrid, atendiendo a ambas como las grandes capitales culturales de principios de siglo XX. En esta investigación buscaremos constatar que grandes figuras y medios de la crítica madrileña generaron un discurso propio que giró alrededor de diversos aspectos de la estética schoenberguiana.

Aunado a ello, nos encontramos en un contexto en el que la musicología española que todavía se hallaba profundamente preocupada por las cuestiones de ámbito nacional comenzaba a interesarse por diversos enfoques de estudio. De esta forma, el creciente auge en torno a la etnomusicología se desarrolló activamente dentro de la historiografía catalana. Uno de los grandes ejemplos de ello son los trabajos del musicólogo Josep Martí, con investigaciones como “Felip Pedrell i la etnomusicología”¹⁰², “Etnomusicología catalana: entre la literatura, la etnomusicología y la antropología”¹⁰³, “Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio”¹⁰⁴ o “Hacia una antropología de la música”¹⁰⁵. Esta preocupación en torno a las dimensiones sociales y culturales por parte de este tipo de discursos se caracterizó por compartir objetivos para con la preocupación nacionalista y, en este caso, catalanista que predominaba durante dichos años. Ejemplos como los anteriormente vistos en la revista *L'avenc* parecen acuñar un paralelismo entre la concienciación nacionalista y regionalista de la historiografía

¹⁰² Josep Martí, “Felip Pedrell i l’etnomusicología”, *Recerca Musicològica*, nº 11-12 (1991), 211-229.

¹⁰³ Josep Martí, “Etnomusicologia catalana entre la literatura, la musicologia i l’antropologia”, en *Axia: Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny*, nº 4 (1991), 19-34.

¹⁰⁴ Josep Martí, “Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 3, nº 2 (1996), 5-33.

¹⁰⁵ Josep Martí, “Hacia una antropología de la música”, *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, nº 47 (1992), 195-226.

junto al creciente interés en los enfoques asociados a la etnomusicología. Situando en un mismo plano esta teoría junto con el discurso generado alrededor de la situación de La Segunda Escuela de Viena en Madrid, vemos como se generan ciertos tópicos que dificultaron la aparición de un discurso que tratara ampliamente las cuestiones que aquí nos interesan. Dicha diferenciación entre la presencia de Schoenberg en Madrid y Barcelona parece acentuarse más aun con el creciente interés en torno a la figura del crítico musical que surgiría ya en la historiografía de comienzos de siglo XXI.

1.3 El creciente interés en torno a la figura del crítico: el papel protagonista de Adolfo Salazar y los pioneros trabajos de José María García Laborda

A raíz de las ideas comentadas anteriormente y de forma progresiva, podemos constatar que a comienzos de siglo XXI la historiografía en torno al primer tercio de siglo XX encontró en la crítica musical no solo una interesante fuente, sino un objeto de estudio en sí mismo. A diferencia de la primeriza labor de Casares, la historiografía en torno a la prensa musical descarta el tratamiento de la misma como una fuente histórica objetiva. Aunado a ello, predomina un interés especial en torno a la figura del intelectual de comienzos de siglo, destacando investigaciones que giraban en torno a personalidades como José Ortega y Gasset y diversos críticos y compositores. No cabe duda, que dentro de dichos estudios el papel de Adolfo Salazar ocupó un papel protagonista que, como veremos posteriormente, ha continuado predominando hasta nuestros días.

En relación a la labor de este dentro de la *Revista Musical Hispano-americana* nos interesan los escritos de la musicóloga mexicana Consuelo Carredano. Las referencias hacia la inclusión de Schoenberg en el debate de la época son para Carredano relativas a una etapa primeriza del crítico madrileño durante su estancia en la *Revista Musical Hispanoamericana*, destacando sobremanera el año 1915. En su artículo “Adolfo Salazar en España, primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, podemos observar un cierto paralelismo con las ideas reflejadas ya por Emilio Casares a finales de los años 80. Enfatizando dicha concepción que centraba el discurso de la prensa madrileña en torno a Schoenberg en breves menciones de Salazar, Carredano constata que a este se deben los primeros escritos acerca del vienés en la prensa española. El estudio de Carredano focaliza la presencia de Schoenberg en el discurso de Salazar hasta los años 20, momento en el que se presenta por primera vez su obra en España. Las menciones hacia la relación entre Schoenberg y Salazar en este artículo son mínimas, si bien es cierto, no podemos negar que Schoenberg nunca gozó de un papel protagonista en la crítica musical madrileña. Pese a ello, y debido a la acotación temporal que se trata en el propio estudio de Carredano, parece continuar acuñándose una misma idea. Continúa así presente el pensamiento de que Schoenberg jugó un papel muy breve en los escritos de Salazar que sirvió a este para distanciarse de sus coetáneos.

Siguiendo con dicha máxima, es obligatorio detenernos alrededor de los escritos de José María García Laborda. Laborda realizó una serie de pioneros estudios en torno a la Segunda Escuela de Viena, destacando en lo que se refiere a esta reflexión aquellos centrados en torno a su recepción en España. Dichos escritos son “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España (1915-1939) y su incursión en el debate cultural de la época”¹⁰⁶, “Presencia y recepción

¹⁰⁶ José María García Laborda, “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España (1915-1939) y su incursión en el debate cultural de la época”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 47-80.

de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”¹⁰⁷ y “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”¹⁰⁸, los cuales se encuentran recogidos en su libro *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. Pese al incuestionable trabajo de Laborda respecto a la inclusión de los discursos sobre la Segunda Escuela de Viena en la realidad cultural de España a comienzos de siglo XX, encontramos que todavía perduran diversos parámetros estructurales relativos a lo visto en los anteriores apartados. Coincidiendo con el interés en torno a la figura del intelectual de principios de siglo XX, es palpable el protagonismo que Salazar ocupa en los artículos de Laborda referentes a la ciudad de Madrid. Ya hemos señalado anteriormente que la presencia del debate en torno a esta estética se reflejó en Adolfo Salazar de una forma especial, sin embargo, eso no impidió que se generase un debate abierto a diversos medios. De hecho, veremos como la influencia de las propias ideas de Salazar conformó un guion ideológico que sirvió de guía a diversos críticos y compositores pertenecientes a su círculo cercano. El artículo “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España (1915-1939) y su incursión en el debate cultural de la época” podría ser el mayor ejemplo de la focalización del discurso en torno a Salazar. En dicho artículo, Laborda centra sus referencias en torno al crítico de *El Sol*, pese a que nos encontremos con menciones hacia artículos de Julio Gómez en *El Liberal*. Esto podría deberse a que la tendencia en torno a la investigación de la crítica musical abordó a diversos estudiosos, siendo ejemplo de ello la labor de Beatriz Martínez del Fresno sobre propio Julio Gómez. Sin embargo, encontramos que las referencias de dichos estudios respecto al debate generado en torno a Schoenberg son mínimas y no ocupan parte del discurso central de sus ensayos. Ahondaremos más profundamente en dicha cuestión tras terminar de establecer ciertas ideas que repercuten directamente a los

¹⁰⁷ José María García Laborda, “Presencia y recepción de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 81-106.

¹⁰⁸ José María García Laborda, “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 15-46.

escritos de Laborda. Vinculándose directamente con lo explicado con anterioridad, la historiografía de Laborda continúa estructurándose bajo la máxima de que la recepción de dichos compositores en Barcelona fue más acusada que en Madrid. El mero hecho de que entre sus artículos se diferencien la recepción en España de Schoenberg de su presencia en Barcelona ya nos puede dar una muestra del protagonismo que la ciudad catalana gozó respecto a dicha cuestión.

Laborda desarrolló un interés especial en torno a la labor de la Segunda Escuela de Viena como demuestran los numerosos escritos que nos ha dejado¹⁰⁹ al margen de aquellos dedicados a la recepción. Sin embargo, encontramos que los propios estudios en torno a la recepción y la idea misma de vanguardia europea conformaron muchas de las preocupaciones de Laborda. De entre ellos podemos destacar sus estudios “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”¹¹⁰, “Mozart en la Sociedad Filarmónica de Madrid y la Asociación de Música de Cámara de Barcelona”¹¹¹ y su labor dentro de la Universidad de Salamanca. Pese a que no se convirtiese en Catedrático de Musicología en la misma hasta 2009, es interesante su labor dentro de las Jornadas Internacionales “A. Schoenberg, la Segunda Escuela de Viena y España” celebrado en 2002 en Salamanca. Sin embargo, pese al título que las acompañaba, dichas jornadas acusaron un carácter global debido a la inclusión de musicólogos europeos¹¹². De esta forma, se distanció de los estudios en torno

¹⁰⁹ José María García Laborda, “La correspondencia de Arnold Schoenberg con Pau Casals: edición, contexto e interpretación”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 20, nº 1 (2004), 223-260; José María García Laborda, “La Segunda Escuela de Viena: expresionismo y atonalidad”, en José María García Laborda, coord., *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (Madrid: Editorial Doble J, 2004), 20-29; José María García Laborda, *El expresionismo musical de Arnold Schoenberg* (Murcia: Universidad de Murcia, 1989).

¹¹⁰ José María García Laborda, “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de Musicología*, vol. 28, nº2 (2005), 1347-1364.

¹¹¹ José María García Laborda, “Mozart en la Sociedad Filarmónica de Madrid y la Asociación de Música de Cámara de Barcelona”, en José María García Laborda y Eduardo Arteaga, coords., *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008) 16-35.

¹¹² Véase José María García Laborda, “Jornadas Internacionales A. Schoenberg, la Escuela de Viena y España: Salamanca, 20 y 21 de mayo de 2002”, *Revista de Musicología*, vol. 25, nº 1 (2002), 313-316.

al papel que los compositores jugaron en el debate cultural español de la época. Sin embargo, destacan dichas jornadas en relación a la labor de Alban Berg y Anton Webern, compositores que no formaban parte dentro de la historiografía española. Como ya hemos señalado, Laborda realizó un estudio referente a la labor de dichos compositores en España, sin embargo, eso no significa que se ahonde en los debates que conforman esta tesis. El propio Laborda señaló lo siguiente:

“Schoenberg todavía logró imponer poco a poco algunas de sus obras en la conciencia del público más selecto que acudía a las salas de conciertos de Madrid y Barcelona. Sin embargo, sus dos discípulos más aventajados, Alban Berg y Anton Webern, tuvieron muy escasa presencia en España y pasaron casi desapercibidos, como dos compositores que brillaban en lontananza, alejados de las preocupaciones por las que se adentraba la crítica y la estética musical en España en estos años”¹¹³.

La idea de que tanto Berg como Webern no formaron parte activa del debate de la crítica de dicha época parece convertirse en una máxima para la mayoría de fuentes historiográficas. De entre los trabajos en torno a Julio Gómez de Beatriz Martínez del Fresno que señalamos anteriormente cabe mencionar su libro “Julio Gómez: una época de la música española”¹¹⁴. En dicho estudio, la musicóloga expone que se dieron a conocer diversas obras de compositores entre los que incluye a Alban Berg, sin embargo, no se trata más que de una breve mención. Es muy curioso que, siendo *Wozzeck* considerada por muchos críticos de siglo XX como una de las óperas más importantes del momento como analizaremos posteriormente, no se aborden dichas cuestiones en la historiografía de la época. El principal factor que parece afectar a esta problemática recae en una base que parte de la cantidad de obras interpretadas en España. Pese a que solo se interpretasen dos obras de Berg en Madrid y tres en Barcelona, el debate en torno a su figura ya estaba presente en la crítica desde antes de su incursión en el panorama

¹¹³ José María García Laborda, “Presencia y recepción de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 82.

¹¹⁴ Beatriz Martínez, *Julio Gómez, una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), 347.

concertístico español. Una de las posibles causas podría recaer en la dificultad de acceso a una serie de fuentes que actualmente se encuentran digitalizadas y permiten una mayor recopilación. La protagónica presencia de Salazar en dichos discursos haría que la accesibilidad a otros menos extensos como los de Taladriz, Castell o Ruíz de la Serna fuese más compleja y retroalimentara la figura de Salazar como único gran exponente.

1.4 Partiendo del Neoclasicismo como base: el creciente interés en el influjo de las ideas francesas en la crítica española de comienzos de siglo XX para la historiografía actual

Acusando una notable progresión, la importancia que la prensa suscitó para los investigadores continuó reflejándose en la historiografía de la primera década de siglo XXI. La utilidad de dicho material como fuente había sido ya de importante valía para los estudios anteriores, sin embargo, comenzaba ya a tratarse como un objeto de estudio autónomo. Esta condición destacó en torno a críticos específicos y a medida que pasaron los años aumentó el interés por otras figuras de la crítica musical. Esto no significa que los estudios sobre Salazar no continúen apropiándose de un papel protagonista. Los discursos del propio Adolfo Salazar acostumbraron a dogmatizarse en torno a su condición de crítico e intelectual representativo de la primera mitad de siglo XX. A medida que avanzamos en la historiografía de siglo XXI podemos observar la consciencia acerca de la necesidad de someter dichos discursos a un proceso interpretativo que conduzca hacia la reflexión de su labor como crítico musical de un período extremadamente politizado. El lugar que Salazar ocupó como protagonista, sumado al incipiente interés acerca

de la interpretación y el análisis de los discursos de la prensa guardan una relación directa con la situación política e ideológica que imbuía ciertos materiales que en su momento se utilizaron como fuentes directas. La historiografía en torno al primer tercio de siglo XX que acontece durante el período tratado en este apartado parece otorgar una nueva importancia sobre el peso tanto de la dictadura como de la Segunda República. Sin embargo, priman los estudios referentes al período republicano, mostrando un interés particular hacia la figura del intelectual republicano que continúa reflejándose en Adolfo Salazar. Esta idea parece asociarse con la concienciación acerca de otorgar una “voz a los vencidos”, de una forma similar a la consciencia acerca de la música española que ya estuvo presente en la historiografía durante los años 80 y 90. El interés acerca de estas ideas puede ejemplificarse perfectamente al detenernos en los artículos recogidos en el libro *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*¹¹⁵ coordinado por María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente.

La propia estructuración de dicho ejemplar ya refleja las ideas que comentamos. Los artículos recogidos se dividen en tres grandes bloques, dedicando de forma directa el segundo de ellos a la figura de Adolfo Salazar y la crítica musical, estableciendo ya una diferenciación en torno a la figura del crítico para con sus coetáneos. De hecho, de entre los trece artículos que presentan dicho bloque tan solo tres se alejan de la figura del crítico de *El Sol*. Este interés por la interpretación del discurso de Salazar como abanderado de los ideales republicanos en la crítica musical guarda una relación directa con la inexistencia de menciones en torno a la Segunda Escuela de Viena que acusa este ejemplar. Teniendo en cuenta la idea que hemos ido desarrollando en este capítulo, no debería de extrañarnos que la única mención hacia Schoenberg que se recogió en este tomo esté vinculada directamente hacia la ciudad de Barcelona y atendiendo a la figura de Gerhard principalmente. Dicho artículo de Francesc

¹¹⁵ María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009).

Cortés, “Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-19136)”¹¹⁶, no se centra como su nombre señala en el discurso en torno a Schoenberg como objeto de estudio. Este trabajo se propone como marco principal una reflexión en torno a la recepción de aquella música calificada como “nueva”, dispar y compleja en la ciudad de Barcelona. La inclusión de aquellas ideas generadas en torno a Schoenberg es breve, sin embargo, marca una diferencia clara para con la historiografía centrada en la ciudad de Madrid. Tanto aquellos estudios referentes a la figura de Salazar como el primer bloque centrado en cuestiones estéticas e ideológicas guardan una relación directa con la propia figura de la república y el intelectual republicano. Esta idea supone un condicionante directo para con la inclusión de los debates en torno a la Segunda Escuela de Viena de la época. La figura del intelectual republicano de las primeras décadas de siglo XX se vinculó directamente con las ideologías emergidas desde Francia. El interés hacia dichas características ha parecido conformar una historiografía en torno a la prensa de dicho período que focaliza su objeto de estudio sobre el Neoclasicismo y la propia idea de latinidad que críticos como Salazar y Mantecón promocionaron. Encontramos ejemplos sustanciales de dicha característica retrotrayéndonos a estudios como “Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”¹¹⁷ de Leticia Sánchez de Andrés, “El concepto de Clasicismo Moderno: música, artes plásticas y literatura (1915-1936)”¹¹⁸ de Ruth Piquer Sanelemente, “Las

¹¹⁶ Francesc Cortés, “Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)” María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 479-506.

¹¹⁷ Leticia Sánchez, “Antecedentes del neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 49-68.

¹¹⁸ Ruth Piquer, “El concepto de clasicismo moderno: música, artes plásticas y literatura (1915-1936)”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 69-84.

afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes”¹¹⁹ de Adela Presas o “Un panorama de la vida musical en Francia durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras”¹²⁰ de Myriam Chimènes por citar tan solo algunos ejemplos de este libro. Observamos pues que el incipiente interés en torno al intelectual republicano situó a la historiografía alrededor de las ideas defendidas por dichas personalidades, centrando los estudios en Francia y relegando a Alemania a un plano casi inexistente. Este patrón se repite en la historiografía de las primeras décadas de siglo XX atendiendo a recopilaciones de estudios como “La música acallada” coordinado por Matilde Olarte y Paulino Capdebón, donde llama la atención el artículo “La recepción de Hindemith y Honegger en Madrid: las tres H” de María Palacios. Sin embargo, tuvo lugar una clara diferenciación entre la afinidad de la prensa republicana para con dichos compositores y Arnold Schoenberg. Dicha exclusión de los discursos generados en torno a la Segunda Escuela de Viena opacados por el interés en torno a la influencia francesa para la historiografía no ha impedido que existan referencias a los vieneses en algunos estudios. A pesar de ello, veremos a continuación de qué forma han continuado condicionados en relación a las ideas en torno al Neoclasicismo, Francia y la figura del intelectual republicano.

Hemos de recalcar que nuevamente dichas alusiones se reducen a la figura de Arnold Schoenberg, relegando tanto a Alban Berg como a Anton Webern a un plano casi inexistente. En el libro *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*¹²¹ de María Palacios, se dedica un amplio espacio a la figura de

¹¹⁹ Adela Presas, “Las afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 329-348.

¹²⁰ Myriam Chimènes, “Un panorama de la vida musical en Francia durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 431-438.

¹²¹ Véase 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).

Schoenberg en relación a su presencia en torno a dicho grupo de compositores. Este estudio se centra en el período previo a la proclamación de la Segunda República, sin embargo, dentro de este conjunto de compositores primaron valores ideológicos vinculados a la figura del intelectual republicano aliadófilo. Quizás los mejores ejemplos de ello pueden ser Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga, sin contar la pertenencia a un círculo cercano donde destacan los nombres de Salazar y Bal y Gay. Sumado a ello, la propia conformación de dicho grupo parece encontrar paralelismos con el grupo parisino de Les Six. La forma en la que se narra el discurso alrededor de Schoenberg en este estudio atiende directamente a una comparativa que parte desde la reafirmación del Neoclasicismo como objeto de estudio. De esta forma, la inclusión de Schoenberg se deriva de un interés en la figura de Stravinsky. De forma similar, la presencia de Schoenberg en el debate de la época trabaja en función del Neoclasicismo francés y se distancia de tratarse como un objeto de estudio en sí mismo en la tesis *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*¹²² de Ruth Piquer Sanclemente. De forma más clara que en el estudio de María Palacios, la investigación de Piquer parte desde una base que trata los discursos en torno a Schoenberg ligados a la imperante presencia del Neoclasicismo en España. Los ejemplos historiográficos respecto a la primera mitad de siglo XX que comparten dicha característica son sumamente amplios. Más ligado a los objetivos de esta investigación, si nos centramos en torno a los estudios de recepción, se acusa nuevamente un interés que conforma la labor que el Neoclasicismo acusó en España en dicho período. Destaca sobremanera pues la figura de Stravinsky, como representante directo de dicho movimiento fraguado en Francia e incluso denominado como tal por el crítico de la *Revue Musicale* Boris de Schlözer. Correlativo a dicha idea, cabe mencionar los estudios “Los críticos de la música nueva: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en

¹²² Ruth Piquer, “El concepto de clasicismo moderno: música, artes plásticas y literatura (1915-1936)”, en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 69-84.

Madrid”¹²³ de Teresa Cascudo e “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”¹²⁴ de Germán Gan Quesada entre otros. Centrándonos nuevamente en la figura del crítico intelectual republicano que apremió en la historiografía española, debemos detenernos en torno a las investigaciones de Francisco Parralejo Masa sobre Adolfo Salazar. De entre ellas, las menciones hacia Schoenberg parecen ocupar un papel de mayor importancia en su tesis *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. En esta extensa investigación en la que Salazar ocupa nuevamente un puesto protagónico denotamos una ausencia prácticamente total de la influencia de las ideas schoenberguianas en el discurso del crítico. Sin embargo, encontramos una referencia directa en torno a la presencia de Arnold Schoenberg en la crítica de Salazar en base a ciertas actitudes vinculadas con el antisemitismo en torno al crítico¹²⁵. Dichas referencias acusan un carácter casi anecdótico dentro del extenso trabajo de Parralejo y se reducen a un apartado excesivamente concreto que abarcaremos más adelante detenidamente. Pese a que, posiblemente, Schoenberg fuese una de las más grandes y conocidas figuras ligadas con el judaísmo, en la crítica española no se acusaron referencias a dicha connotación salvo en una serie de artículos de Salazar, lo que hace comprensible que Parralejo se detenga en dicha idea. Otro gran ejemplo que camina paralelo con la tesis aquí propuesta es el conocido libro *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*¹²⁶, coordinado por Teresa Cascudo y María Palacios. En dicho ejemplar son interesantes respecto a la presente investigación artículos como “Jóvenes y

¹²³ Teresa Cascudo, “Los críticos de la nueva música: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 491-499.

¹²⁴ Germán Gan, “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”, en Teresa Cascudo y Germán Gan, coords., *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Madrid: Editorial Doble J, 2016), 157-184.

¹²⁵ Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015), 643.

¹²⁶ Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012).

selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”¹²⁷ de Parralejo, “El neoclasicismo musical francés según La Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”¹²⁸ de Ruth Piquer o “La crítica musical de Salvador Bacarisse en Crisol y Luz (1931-1934)”¹²⁹ de Christiane Heine. Tanto Salazar como Bacarisse participaron activamente no solo en el debate vinculado a Schoenberg, sino especialmente en relación a Berg debido a la presencia de ambos en los festivales de la SIMC de Florencia en 1934. Pese a ello, nuevamente la presencia de dichos debates es irrelevante debido a la focalización en el imperante discurso francés y neoclásico. Encontramos sin embargo en dicho ejemplar una referencia nuevamente de carácter muy breve. María Cáceres Piñuel, en su artículo “Una posturita estética que no representa sino un frenazo”: el discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1938)”¹³⁰ recoge una alusión de dicho crítico respecto a la obra de Schoenberg. Cáceres Piñuel señala la aprobación de Subirá en torno a la idea de Schoenberg como heredero de la tradición, sin embargo, dichas afirmaciones hacen referencia a las primeras interpretaciones de *Noche Transfigurada* que fueron ampliamente compartidas en la prensa madrileña. En todos estos artículos encontramos una máxima común pese a las grandes diferencias metodológicas, estructurales y los objetivos que se proponen. El debate en torno a la idea de Neoclasicismo asociada a la imperante cuestión de latinidad que apremió a la crítica aliadófila goza de un papel fundamental y protagonista. El interés despertado en torno a dichos

¹²⁷ Francisco Parralejo, “Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 55-94.

¹²⁸ Ruth Piquer, “El neoclasicismo musical francés según La Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 95-122.

¹²⁹ Christiane Heine, “La crítica musical de Salvador Bacarisse en Crisol y Luz (1931-1934)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 195-254.

¹³⁰ María Cáceres, “Una posturita estética que no representa sino un frenazo: el discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1938)”, Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 255-278.

discursos opaca la presencia de aquellos considerados contrarios al Neoclasicismo francés en la época y los relega en la historiografía a un plano secundario que solo existe partiendo de una base comparativa. Este tipo de cuestiones parecen haber aumentado la creencia de que los debates en torno a Schoenberg en el Madrid de principios de siglo no gozaron de suficiente presencia en cuanto a una desaprobación colectiva para la crítica.

Siguiendo la máxima que se ha ejemplificado en los apartados anteriores, observamos una bifurcación en torno a la historiografía contextualizada en Madrid y Barcelona de comienzos de siglo XX respectivamente. Mientras los estudios referentes a la capital han encontrado en Schoenberg a un condicionante desde el que profundizar en ideas relativas al Neoclasicismo que imperó en la ciudad, la historiografía centrada en la Barcelona de dicha época otorga a Schoenberg un papel más protagonista. Este hecho puede deberse al énfasis que la historiografía de los años 80 y 90 proyectó sobre la reivindicación de Cataluña como centro cultural. Predomina así la idea de que el debate en torno a Schoenberg en Barcelona acusó más protagonismo que el breve espacio cedido en los discursos de la prensa madrileña. En referencia a los estudios que ahondan en la influencia del compositor en el contexto catalán, han continuado ligados a la figura de Robert Gerhard y principalmente en torno al ámbito compositivo. Actualmente podemos observar dicho interés en los trabajos de musicólogos como Diego Alonso Tomás y Leonora Saavedra. En los estudios de dichos musicólogos encontramos que destaca el interés hacia la influencia en el ámbito compositivo, siendo ejemplo de ello *La creación musical de Roberto Gerhard bajo el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto serial (1923-1928)*¹³¹ y “Un hito de la modernidad musical española: el primer Apunt para piano de Roberto Gerhard”¹³² de Diego

¹³¹ Diego Alonso Tomás, *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoserial (1923-1928)* (La Rioja: Universidad de La Rioja, 2015).

¹³² Diego Alonso Tomás, “Un hito de la modernidad musical española: el primer Apunt para piano de Roberto Gerhard”, *Acta musicológica*, vol. 89, nº 2 (2017), 171-194.

Alonso Tomás. Sin embargo, encontramos que la preocupación por la influencia en el debate de la época interesa también a dichos musicólogos. Cabe mencionar así los artículos “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönberguiano (1926-1932)”¹³³ de Diego Alonso y “La sociología de la música de Otto Mayer-Serra”¹³⁴ de Leonora Saavedra pese a la ausencia de menciones directas hacia Schoenberg. La vinculación de la figura de Schoenberg con la de Gerhard está obviamente justificado, sin embargo, acusa un cierto paralelismo con el caso de Adolfo Salazar que hemos tratado a lo largo del capítulo. Dicha vinculación directa en ambos casos parece haber imposibilitado o menguado, de forma completamente diferente, el interés respecto a la presencia de estas ideas en un espacio crítico más amplio.

¹³³ Alonso Tomás, “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schoenberguiano (1926-1932)”, en Javier Marín; Germán Gan; Elena Torres y Pilar Ramos, eds., *Musicología global, musicología local* (La Rioja: Sociedad Española de Musicología, 2013), 105-114.

¹³⁴ Leonora Saavedra, “La sociología de la música de Otto Mayer-Serra”, en Javier Marín, dir., *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (Jaén: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 195-214.

Capítulo 2. La prensa española y su contexto

2.1 La dualidad de prensa: aliadófilos y germanófilos

La imagen de Alemania tanto para la prensa española como para la crítica se vio influenciada por diversos factores, entre los que destacó notablemente la Primera Guerra Mundial como punto de inflexión. Sumado a ello, no debemos de olvidarnos de otros aspectos como las miras de España hacia Europa o la entrada de artículos o prensa internacional en España. A diferencia de Alemania, quien se veía a sí misma como una potencia mundial a comienzos de siglo XX, España atravesaba un momento decadente. Causas como la mortalidad, la ignorancia sanitaria y la sucesión de actos bélicos como las violentas huelgas o la semana trágica de Barcelona desencadenaron que esta España autofragmentada alzara la vista hacia modelos europeos. Sin embargo, Santos Juliá establece que el tema del fracaso se ha utilizado comúnmente como justificación para resolver cualquier problema respecto al siglo XX, siendo realmente una paradoja el hecho de explicar un siglo de historia en base a la idea de “ser menos”. Según Santos Juliá, ya desde comienzos de siglo XX imperó en España la idea de que esta, parte de una historia decadente, haciendo que el hecho de decaer simbolizase el mismo ser de España. Es en base a ello que la república no surge como un mero cambio de régimen o de gobierno, pues prometía ser un cambio de vida donde la clase obrera se incorporaría al sistema político y los jóvenes recibirían una nueva educación moderna¹³⁵. La Primera Guerra Mundial se convirtió,

¹³⁵ Véase Santos Juliá, *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XXI* (Madrid: RBA Libros, 2010).

por otro lado, en el gran condicionante de una nueva forma de entender el mundo, pues se trataba de una situación inimaginable y sin precedentes. Lo ilógico del desencadenamiento del conflicto y la cantidad de inútiles muertes en que este resulto desató una visión social de desilusión, cinismo e ironía que se plasmó en la vida artística y que desbancó al optimismo y la glorificación del siglo XIX¹³⁶. La Primera Guerra Mundial actuó como un detonante ideológico para la España de 1914 haciendo que prensa y partidos se posicionaran en pro o en contra de los principales focos del conflicto. La Gran Guerra adquiere para la prensa un papel fundamental que marcará el camino de la prensa española. Tal y como explica la historiadora Cristina Barreiro, la guerra trajo consigo un nuevo interés por la prensa que propició un notable aumento y mejora de esta, siendo clave para las comunicaciones extranjeras y generando figuras como los corresponsales¹³⁷. Coincidiendo con dicha idea, Paul Aubert afirma que gracias a dicho progreso técnico aumentó la paginación y la información gráfica, satisfaciendo así una mayor curiosidad del público hacia los sucesos bélicos que coparon los medios¹³⁸. Este tipo de precedentes asentaron la posibilidad de que los críticos musicales tuvieran oportunidad más adelante de representar a sus medios en eventos musicales europeos de la talla de los festivales de la SIMC. Sumado a ello, la influencia de una Francia donde se institucionalizó la musicología conduciendo a una nueva generación de críticos donde predominaba el academicismo, influyó notoriamente en la forma de entender la crítica en España, pese a que la diferencia entre ambas sea notoria¹³⁹.

¹³⁶ Véase Richard Taruskin, "Pathos is Banned", en Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 577-579.

¹³⁷ Cristina Barreiro, "España y la Gran Guerra a través de la prensa", *Aportes: Revista de historia contemporánea*, nº 84 (2014), 165-166.

¹³⁸ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 39.

¹³⁹ Véase Ruth Piquer, "El neoclasicismo musical francés según La Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española", en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 95-122.

Pese a que España optase por posicionarse como neutral ante el conflicto, sabemos que dicha postura se refiere únicamente al conflicto armado europeo. La diversidad de pensamiento político generó un debate ideológico continuado que en muchas ocasiones adoptó un tono beligerante. De entre esta variedad de ideologías, los llamados, y ampliamente estudiados, aliadófilos y germanófilos, han ocupado un puesto especialmente protagonista. La Gran Guerra supuso el creciente enfrentamiento entre las dos Españas, haciendo que para el intelectual de la época fuera casi imposible separarse de la categorización de aliadófilo o germanófilo:

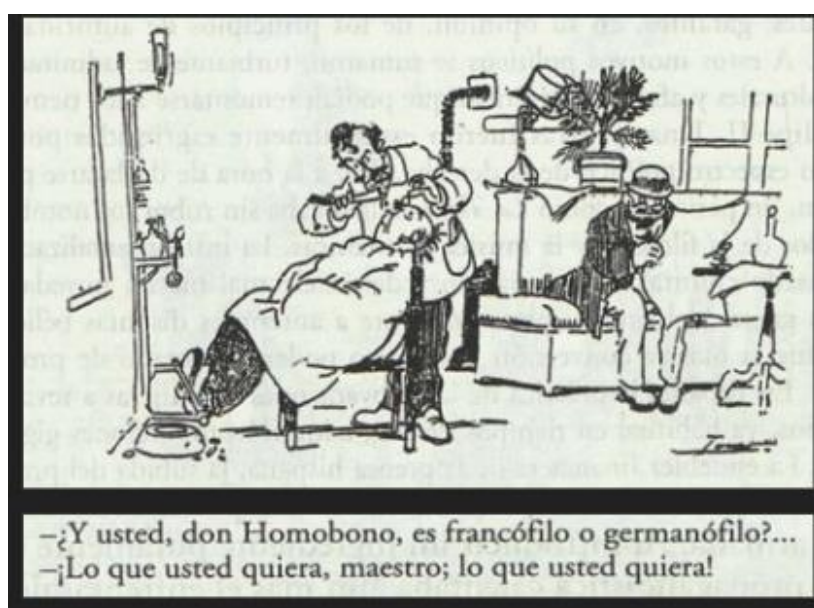


Imagen 2. Dibujo de Manuel Tovar publicado el 10-02-1915 en *El Imparcial*. Información recogida de Emilio Marcos Villalón, “La clarividencia del humorista: Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial”, *La Balsa de la Medusa*, nº 48 (1998), 62.

Esta contrapuesta dualidad vendría ya condicionada por la Guerra franco-prusiana que enfrentó a ambos países en 1870 y que alimentó el sentimiento nacional y la búsqueda de un sello distintivo. Aunque algunos medios como *La Veu de Catalunya* optasen por proclamarse neutrales, nos encontramos frente a una prensa extremadamente politizada que defendió en mayor o menor medida a uno de los ejes del conflicto armado. Pese a que la prensa de primer tercio de siglo XX destaque por su abierta postulación política e ideológica, esta aumentó considerablemente al comienzo de la década de los 30 tras la llegada de la Segunda República.

Liberales, reformistas, republicanos y un alto porcentaje de intelectuales apoyaron a los aliados, mientras que conservadores, mauristas, monárquicos y gran parte del clero apoyaron a los países centrales. Vemos pues como medios importantes para este estudio tales como *El Sol*, *Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *Ahora* o *El Diluvio* se acercaron a los ideales franceses frente a la oposición de medios como *El Siglo Futuro* o *ABC*¹⁴⁰. Como veremos a lo largo del estudio, los periódicos que apoyaron la causa alemana fueron mucho más moderados en su simpatía hacia esta que aquellos que se sumaron a las filas de los defensores del bando de los aliados. Por otra parte, encontraremos que la crítica musical abundó mayoritariamente en medios ajenos a las tendencias germanófilas. Esta dualidad generó conflictos que influyeron directamente a la recepción de la Segunda Escuela de Viena y que analizaremos posteriormente, como la idea de modernidad, la contraposición de la estética francesa y alemana y la vinculación de esta con raíces germanas consideradas arcaicas.

En un momento en el que la información y la prensa española comienzan a atravesar fronteras no debemos olvidarnos de la función de las agencias internacionales de información. En España, el puesto de mayor importancia estaba cubierto por la Agencia Fabra¹⁴¹, cuyo flujo de noticias internacionales estaba mediatizado por la agencia francesa Hayas¹⁴². El hecho de que Hayas proporcionara información a la agencia más relevante de España creó una muy buena prensa hacia los aliados que se vio reflejada en los medios republicanos de izquierdas y

¹⁴⁰ Paul Aubert abarca la vinculación del periódico *ABC* para con Alemania en relación a la propaganda extranjera en Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 210-212.

¹⁴¹ La Agencia Fabra se creó en 1919 y se convirtió en la agencia más importante del primer tercio del siglo XX llegando a utilizarse por el gobierno en 1927. En 1933 la entrada de la agencia alemana DNB hizo que menguara su importancia. La doctora en ciencias de la información Ingrid Schulze ha realizado diversos trabajos en torno a la propaganda política en la prensa. Para mayor información acerca de situación de la agencia Fabra y DNB véase Ingrid Schulze, “La propaganda alemana en la Segunda República española”, *Revista de historia y comunicación social*, vol. 4, (1999), 183-197.

¹⁴² La historiadora Cristina Barreiro ha abordado en sus estudios la situación de la prensa monárquica y católica. En su artículo Cristina Barreiro, “España y la Gran Guerra a través de la prensa”, *Aportes: Revista de historia contemporánea*, nº 84 (2014), 166 establece la conexión entre las agencias Fabra y Hayas.

liberales. Tras la guerra, la prensa española ya se había adueñado de una imagen específica tanto de Alemania como de Francia, extrapolándolas a campos tan distantes como la crítica musical. Las ideologías aliadófilas y germanófilas se propagaron hasta la crítica fundamentando el gusto estético de estas. Los medios aliadófilos encontraban en Francia una moderna renovación estética frente a la tradicional y conservadora Alemania, la cual se tradujo como una reverberación del anclaje en el período romántico, carente de originalidad y centrada en lo procesual. La prensa germanófila, por otro lado, continuó abalando a los clásicos germanos y austriacos, destacando a las figuras de Wagner y Beethoven. De esta forma, no solo la nueva música francesa se encontraba fuera de sus aceptaciones estéticas, sino también las modernas generaciones germanas y austriacas donde incluimos a la Segunda Escuela de Viena. Estas afirmaciones serán cambiantes durante los años 20 y 30 dependiendo del discurso de los críticos, por lo que en los siguientes capítulos las trataremos con mayor detenimiento.

Con la proclamación de la Segunda República, la imagen de Alemania parecía variar favorablemente, sin embargo, la instauración del Tercer Reich en 1933 menguó dicho cambio. Ideas como la Ley de Defensa de la República parecen guardar relación con las leyes de protección de la república alemana de Weimar, sin embargo, partían de bases muy distintas¹⁴³. Tras la instauración del Tercer Reich, Alemania comienza a generar un gran rechazo para la prensa liberal, republicana y de izquierdas en general, denunciando vehementemente las medidas dictatoriales del nazismo¹⁴⁴. A esta acción se sumarían medios como *Heraldo de*

¹⁴³ Santos Juliá establece en gran parte de sus artículos que la Segunda República Española salió adelante no gracias al voto republicano, sino al voto antimonárquico. Esta idea conllevó la máxima de que, pese a existir una república, esta no se conformara por republicanos. Esta idea se trata en su libro Santos Juliá, *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XXI* (Madrid: RBA Libros, 2010), sin embargo, también cabe destacar su primerizo artículo Santos Juliá, “Sistema de partidos y problemas de consolidación de la democracia”, en Santos Juliá, coord., *Política en la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 1995), 111-139.

¹⁴⁴ Salazar reivindicaría la censura de la escena musical en la Alemania nazi en el artículo Adolfo Salazar, “La lista negra de la música en Nazilandia”, *El Sol*, 13-07-1934 y referenciaría en múltiples ocasiones la necesidad de Schoenberg de exiliarse, ejemplo de ello es Adolfo Salazar, “Dos grandes desaparecidos en 1935: Paul Dukas y Alban Berg”, *El Sol*, 17-01-1936.

Madrid y posteriormente *Ahora*, donde se decide no publicar ninguna noticia favorable hacia los cambios introducidos por el régimen nazi.

2.2 Vinculación de fuentes periodísticas con partidos e ideologías políticas

El periodismo y el periodista de siglo XX son conceptos que se desligan de lo que entendemos hoy en día por dichos términos. El periodista y ensayista Justino Sinova Garrido establece que el periodismo del siglo XX no radica en una actividad cultural con meros fines informativos, sino en una acción política que tenía como objetivo influir en la acción pública, lo que hace que llegue a considerarse como un arma política¹⁴⁵. Muestra de la relevancia de la vinculación entre prensa y política sería la formación de las cortes en 1931, donde, según el historiador Antonio Checa Godoy, un total de 47 periodistas formó el tercer grupo más numeroso de las mismas tras catedráticos y abogados¹⁴⁶. Por otra parte, el hispanista Paul Aubert señala que el periodismo en este contexto no se considera un trabajo como tal debido a la ausencia de estudios de periodismo en la época¹⁴⁷ y a al refugio en dicha profesión de escritores o filósofos¹⁴⁸. Si atendemos a los críticos que conforman las fuentes de este estudio, observaremos que abundan compositores tales como Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Robert Gerhard, Baltasar Samper, Jaume Pahissa, Pedro de Múgica, Rogelio Villar o

¹⁴⁵ Justino Sinova, *La prensa en la Segunda República española*, (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 38-39.

¹⁴⁶ Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011), 25.

¹⁴⁷ En España los estudios reglados en torno a Comunicación no se oficializan hasta 1941 con la creación de la Escuela Oficial de Periodismo en Madrid.

¹⁴⁸ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 233-238.

Frederic Lliurat. Esta característica genera que, a diferencia de lo ocurrido en otros campos dentro de los periódicos de la época, la crítica musical se rija en base a directrices establecidas por colaboradores regulares. Aubert afirma que dentro de esta categoría de colaboradores regulares predomina la categoría y la autodenominación como parte de círculos intelectuales¹⁴⁹. De esta forma, la mayoría de los integrantes de la crítica musical y artística establece patrones que buscan “hacer espíritu” o “hacer política” en un grado más amplio del que a priori podría parecernos. Sumado a ello se amalgamó la figura del director de diario y del político. Este tipo de condiciones hicieron que los diarios marcaran un fuerte carácter propio e identitario que desencadenó un crispado ambiente político-social entre las ideologías de estos. Esta propensión al duelo¹⁵⁰, tal y como la definió Jean Michel Desvois ya a finales de los 70, se extrapoló a diversos campos entre los que se incluye la crítica musical. Es posible que la conflictiva relación entre Nicolás María de Urgoiti y Luca de Tena y su prolongación hacia las disputas entre Adolfo Salazar y Ángel María Castell sean uno de los ejemplos más conocidos. Como veremos posteriormente, la disparidad de ideas referentes en torno a los compositores de la Segunda Escuela de Viena desató cierta controversia entre varios medios. Antes de continuar, cabe resaltar que los periódicos de los que se habla a continuación serán aquellos que han sido especialmente útiles para la investigación, ya sea por su contenido o por la reiteración de artículos¹⁵¹.

Durante la dictadura de Primo de Rivera uno de los pocos partidos que contó con una prensa completamente propia fue Unión Patriótica gracias a *La Nación*. Es así que aquellos

¹⁴⁹ Ibid. 258-268.

¹⁵⁰ Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, (Madrid: Siglo XXI, 1977), 7.

¹⁵¹ La prensa obrera sufrió una época de represión durante la dictadura y experimentó su cénit con la Segunda República, sin embargo, gran parte de los periódicos relacionados con partidos como PSOE, CNT, Unió Socialista o PCE no dedican espacio a la información musical en sus páginas o no llegan a superar el primer número. Pese a ello, más adelante abordaremos algunas de las causas que influyeron en la ausencia de noticias relativas a la Segunda Escuela de Viena en los medios ligados a ciertas ideologías.

periódicos inconexos con los ideales de esta se autoproclamaron como medios independientes. Consciente del poder político de la prensa, Unión Patriótica buscó la simpatía de otros medios, destacando para esta investigación la labor de *ABC*¹⁵². Veremos pues como la crítica de *ABC* y *La Nación* navegará paralelamente en referencia a los compositores y la estética que a este trabajo compete. Otros medios que, además de mostrarse reacios a dicha ideología, contaban con una importante audiencia fueron *Heraldo de Madrid* en la capital¹⁵³ y *La Humanitat* en Barcelona, órgano principal de Esquerra Republicana. La llegada de la república no significó que los medios aceptaran el cambio, pues tanto *ABC* como *La Nación* continuaron haciendo gala de un fuerte carácter monárquico. Otro ejemplo fue *El Siglo Futuro*, diario que continuó en una línea tradicional e integrista, pues estaba dirigido por Ramón Nocedal, fundador en 1888 del Partido Integrista. Medios como *Ahora* abordaron el cambio manteniéndose al margen de aspectos políticos. Este último indicó que deseaba para España un régimen sólido y “si la república puede encargarse de esta misión, nos tendrá a su lado con la misma lealtad que el régimen anterior”¹⁵⁴. Veremos como este desinterés en cuanto al juicio crítico propio se plasma a su vez en su principal integrante encargado de reseñar actos musicales, José Álvarez Taladriz. Firmemente fieles a los ideales republicanos encontraremos a medios como *Luz*, *El Sol* o *La Voz*. Pese a que los medios republicanos madrileños no formasen parte activa de grupos políticos hasta el posterior bienio conservador, se consideraban a sí mismos miembros de la Alianza Republicana. Al igual que en Madrid, en Barcelona no surge prensa que se alíe directamente con Acción Republicana durante el mandato de Azaña. Debido a las represiones

¹⁵² María José Ruíz Acosta ha trabajado ampliamente sobre la prensa derechista y la opinión pública durante los siglos XIX y XX. En relación a la labor de Unión Patriótica por acercarse a diversos medios de comunicación destaca su artículo María José Ruíz, “Dictadura, censura y prensa en España (1923-1930)”, en María del Carmen Parías; Eloy Arias; María José Ruíz y María Elena Barroso, coords., *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 577-586.

¹⁵³ Pese a tratarse de un periódico que abrazó ideales republicanos, gozó de un carácter popular, enfocando su línea editorial hacia la sociedad obrera y alejándose de círculos intelectualistas y burgueses.

¹⁵⁴ Anónimo, “Se ha proclamado la República española. Don Alfonso XIII dejó de ser rey de España a las 8 y media de la noche y al amanecer había abandonado el territorio español”, *Ahora*, 15-4-1931.

de la dictadura y a los conflictos que atravesó, en Barcelona cobraron gran importancia los diarios nacionalistas y catalanistas. Este sentimiento identitario será un factor de suma importancia para el desarrollo de las ideas de la investigación. Esquerra Republicana de Catalunya contó con el apoyo de medios como *Mirador* y *La Humanitat*, siendo este último uno de los más leídos durante la década de los 30. Por otra parte, la Lliga Catalana gozó del respaldo de *La Veu de Catalunya*, aunque este no actuaría como un representante directo.

2.3 Desde Francia y Alemania: incursión de artículos europeos en la crítica musical española

La prensa europea goza de un importante papel dentro de esta investigación debido a su presencia en medios españoles y a su influencia en algunos periódicos y críticos. Previo a la aparición de la SIMC, la prensa española encontraba dificultades a la hora de acceder a la música europea contemporánea, y más teniendo en cuenta el contexto bélico con el que lidiaba Europa en esos momentos. La implicación de la prensa española con la crítica europea no cesó tras la aparición de la SIMC, sino que esta simbolizó un mayor punto de unión que hizo que los intercambios ideológicos y estéticos entre críticos aumentasen en los medios. Encontramos así una gran cantidad de medios españoles que incluyeron reflexiones de críticos europeos que serán clave a la hora de abordar ciertas cuestiones de esta investigación. Entre ellos, nos encontramos con ejemplos como *La Lectura*, *Arte Musical*, *Revista Musical Catalana*, *El Sol* o *Mirador*, donde se presentaron artículos de personalidades de la talla del poeta y crítico Camille

Mauclair¹⁵⁵ o el compositor Ferruccio Busoni¹⁵⁶. Sin embargo, para esta investigación es necesario remarcar la labor de *La Veu de Catalunya* y la revista *Ritmo*, además de ahondar en la presencia de ciertas personalidades europeas que ocuparon las páginas de estos medios. Observaremos pues a lo largo de toda la investigación que se tornó en práctica común recopilar material europeo, francés generalmente, en la prensa española de comienzos de siglo XX. Atendiendo a ello, cabe resaltar que, tal y como indica el hispanista Paul Aubert, los acontecimientos llegan al público a través de los medios, deformándose estos en base a un comentario que sustituye al testimonio¹⁵⁷. Debido a ello, de igual forma que se genera una opinión pública en base a los comentarios de la prensa española, esta misma prensa se ve condicionada a su vez por los comentarios extranjeros y la intencionalidad propia de los mismos.

2.4 La progresiva socialización de las artes en los años 30: La entrada de la obra de Alban Berg y Anton Webern

El afán por el progreso y los pensamientos evolucionistas se tornaron en un importante factor a la hora de establecer diferencias entre el cambio ideológico de la sociedad española durante las décadas de 1920 y 1930. El aumento de la conciencia social que surge durante los años 30 afecta directamente a la recepción de nuevas obras, y más aún si atendemos a la labor de la crítica como ocurre en este estudio. Sin embargo, relativamente a la recepción de los compositores de

¹⁵⁵ Camille Mauclair, “El estado presente de la música en Francia”, *La Lectura*, 01-01-1914.

¹⁵⁶ Ferruccio Busoni, “Carta sobre la música”, *Revista Musical Catalana*, 01-04-1928.

¹⁵⁷ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 148.

la Segunda Escuela de Viena, dicho cambio parece ser menos sustancial que en otros contextos. Tanto la obra de Alban Berg como la de Anton Webern no aterrizaron en los teatros españoles hasta la década de los 30, reduciendo las críticas anteriores al aunamiento de su figura y la de un Schoenberg que continuaba siendo una incógnita para la crítica como veremos posteriormente. Tanto Alban Berg como, Anton Webern, son recibidos en la crítica española en un momento ya transitorio hacia una progresiva socialización del arte, por lo que su recepción durante los años 20 y 30 no gozó de cambios sustanciales de la misma forma que ocurrió con Schoenberg. Pese a ello, encontramos diferentes aspectos que fueron evolucionando y modificándose con el cambio de década, por lo que se tratarán detenidamente a su debido tiempo. Estas cuestiones cobraron importancia en relación al estreno de *Wozzeck* en Madrid y a la comparativa entre ambos y Arnold Schoenberg, como veremos en sus respectivos capítulos.

Capítulo 3. Preocupaciones estéticas de la crítica musical española y presencia de la Segunda Escuela de Viena en las mismas

3.1 Impresiones de la Segunda Escuela de Viena a partir de la idea de “lo nuevo” y “lo moderno” en la prensa

En la crítica musical de primera mitad de siglo XX es frecuente encontrarse con conceptos recurrentes a la hora de establecer un discurso estético, plasmando así las inquietudes de la crítica con respecto a la música contemporánea. De entre estos, se puede observar cómo “lo nuevo” y “lo bello” ocuparon un lugar central en la gran mayoría de discursos musicales periodísticos. La interrelación entre modernidad y crítica de principios de siglo ha sido ampliamente tratada, destacando aquellos estudios enfocados hacia la figura de Adolfo Salazar. Salazar lideró la defensa de la modernidad musical desde sus primeros años como profesional en la *Revista Musical Hispano-americana*, antes de militar en *El Sol*¹⁵⁸. Salazar se convirtió en el gran abanderado de una idea que resonó entre gran parte de críticos españoles y fue abordada por el filósofo Ortega y Gasset, quien reivindicó la superación de todas las fórmulas inestables y excéntricas¹⁵⁹. Pese a ello, hemos de dejar bien claro ciertos puntos respecto a Ortega y Gasset

¹⁵⁸ Consuelo Carredano ha estudiado a Salazar en el contexto de la crítica de la *Revista Musical Hispano-americana* en Consuelo Carredano, “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 84 (2004), 119-144.

¹⁵⁹ José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro”, en José Ortega y Gasset, *Obras completas de José Ortega y Gasset*, vol. 1 (Madrid: Ediciones Castilla, 1946), 186-205.

desde el inicio. Por un lado, Ortega nunca se caracterizó por ser un filósofo que hablara frecuentemente de música en sus escritos, si lo comparamos por ejemplo con la labor escrita de Theodor Adorno¹⁶⁰. Por otro lado, encontramos que nunca mencionó a Schoenberg ni a sus alumnos en sus ensayos y que, el concepto de romanticismo al que alude no siempre hace referencia a la idea de romanticismo como sinónimo de wagnerismo que se representaba en la época. Pese a ello, son muchas las referencias de Ortega hacia la idea de romanticismo primando adjetivos tales como “ruidoso, carcomido, fermentado, caduco”¹⁶¹ o declarando directamente que “el romanticismo es arcaísmo”¹⁶². Esto no significa que el filósofo no haya establecido un discurso en torno a la idea de romanticismo musical, pues en su conocido e influyente ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega afirmó que “el arte nuevo no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa”¹⁶³. Siguiendo dicha premisa, Salazar se caracterizó por adueñarse de un discurso que atacó fuertemente a la estética romántica predominante en la vida concertística madrileña y entre el gran público. Sin embargo, posee a su vez una argumentación cambiante y compleja que ha tratado el musicólogo Francisco Parralejo, quien afirma que, en muchas ocasiones, dependía directamente de los intereses del propio periódico¹⁶⁴. Tal y como señala Parralejo, una de las referencias a las que acostumbró Salazar fue a la necesaria labor de la juventud como fuente de renovación, aspecto compartido a su vez con José Ortega y

¹⁶⁰ Theodor Adorno realizó diversos escritos en torno a al ámbito musical que no solo abordaron cuestiones relativas a Arnold Schoenberg directamente, sino también en torno a la figura de Stravinsky. Estos escritos se encuentran recogidos en Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

¹⁶¹ José Ortega y Gasset, “Pidiendo una biblioteca”, *El Imparcial*, 21-02-1908.

¹⁶² José Ortega y Gasset, “Los tonos de la lengua francesa”, *La Prensa*, 15-08-1911.

¹⁶³ José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte – Impopularidad del arte nuevo”, *El Sol*, 01-01-1924.

¹⁶⁴ Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015), 286-287.

Gasset¹⁶⁵. Tras la creación de la SIMC, Salazar se mostró fuertemente comprometido con dichas ideas:

“Constituido un Comité de músicos españoles, ¿a qué denominarán nuevo esos compositores? Recuérdese que, en los programas de Salzburgo, Strauss, Bártok y Schönberg son las personas mayores. Solamente, a mi juicio, podrán representar su papel de entre nosotros músicos, por ejemplo, como Falla, Turina y Esplá, y estos deberán ser como los representantes más caracterizados que patrocinen la producción más joven, no en edad sólo, sino en criterio y tendencias”¹⁶⁶.

Tal y como explica Parralejo, la idea de la juventud en los compositores hace referencia a la renovación musical, por lo que críticos del círculo cercano a Salazar la usaron como herramienta a la hora de criticar los modelos más conservadores que continuaban ensalzando a las figuras del canon. Schoenberg nunca fue considerado como un compositor joven por parte de Salazar, ya que el austríaco contaba con 43 años en el momento en el que este se convirtió en crítico del periódico *El Sol*. Términos como “nuevo” y “moderno” generan un complicado debate, pues son utilizados aludiendo a factores temporales y estéticos indistintamente. Debido a esta ambigüedad, lo trataré de forma distintiva en este análisis. El círculo cercano a Salazar defendió la necesidad de representar composiciones europeas de nueva hechura en España. Pese a ello, debido a la tardía llegada de obras de Schoenberg y la reiteración de *La Noche Transfigurada* (1899), esta reclama ganó peso durante la década de los 30. Juan José Mantecón¹⁶⁷ se convirtió en uno de los principales estandartes que abogaron por dicho ideal.

¹⁶⁵ Véase Francisco Parralejo, “Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 55-94.

¹⁶⁶ Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

¹⁶⁷ Pese a que tanto Mantecón como el periódico *La Voz* se consideran como fuentes de relevancia para con el panorama de la crítica musical de siglo XX, los estudios en torno al mismo son muy escasos. Encontramos que los estudios de María Palacios en torno al Grupo de los Ocho abarcan la labor compositiva del mismo, sin embargo, existen pocas referencias en la historiografía actual hacia su labor como crítico. Lo más cercano a dicho tipo de estudios es la breve monografía Laura Prieto, *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo) La Voz 1920-1932* (Madrid: Arambol, 2001).

Es así que, ajeno a lo moderno o no de sus obras, Mantecón se convirtió en uno de los principales defensores de la necesaria llegada a España de las composiciones de la Segunda escuela de Viena durante la década de los 30:

“Oigamos a Heinz Schubert, a Webern, a Alois Haba [sic], a Alban Berg, etcétera, que son los músicos jóvenes que detentan hoy la atención en Alemania, bien que nosotros somos muy dueños de que nos gusten o no”¹⁶⁸.

Esta lucha por la llegada de música nueva al panorama concertístico de Madrid preocupó a otros críticos como Salvador Bacarisse, quien, compartiendo inquietudes similares a las de Mantecón afirmó que “Ha muerto Wagner, ha muerto Brahms, pero la música sigue viva, y tanto más viva cuanto más se aleja de la podredumbre de esos cadáveres demasiado recientes todavía”¹⁶⁹. Medios como *Ahora* y *Heraldo de Madrid* se sumaron a la celebración de la llegada de nuevas obras sin incidir en su demanda¹⁷⁰. Taladriz y De la Serna priorizaron el estreno frente a la obra, premiando la labor de entidades y directores. Sin embargo, esta misma idea de la necesaria llegada a España de lo nuevo, como alusión temporal, fue un arma de doble filo. Ejemplo claro serían *ABC* y *Castell*, quien siguió la máxima de “la necesidad de oírlo todo, lo malo para apreciar mejor lo bueno y lo bueno para mejor aborrecer lo malo”¹⁷¹. Mientras los diarios más progresistas culpaban a la falta de interés del público, los diarios más conservadores defendieron la importancia de los gustos de la audiencia como base para la inclusión de nuevas obras en el repertorio. Estos diarios comenzaron un debate en torno a la novedad y el público en el que la Segunda Escuela de Viena se convirtió en una alusión frecuente. El propio Mantecón, en referencia a crítica y público, declaró que “no hemos querido saber apenas nada de Schoenberg, la cabeza más visible, el pontífice o jefe del movimiento lírico de Germania en

¹⁶⁸ Juan José Mantecón, “El Cuarteto Belga en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, 27-01-1931.

¹⁶⁹ Salvador Bacarisse, “El centenario de Brahms”, *Luz*, 17-03-1933.

¹⁷⁰ Véase José Álvarez Taladriz, “La música y los músicos”, *Ahora*, 24-06-1934 o Enrique Ruíz de la Serna, “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

¹⁷¹ Ángel María Castell, “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

nuestros días”¹⁷². Frente a ello, medios como *Heraldo de Madrid* defendieron que la demanda del público estaba por encima de la llegada de nuevo repertorio a España. Enrique Ruiz de la Serna, exclamó “¡Qué le vamos a hacer! La gente no se ha cansado todavía de Beethoven, y que los profesores enfermos de dandismo le echen musicalias”¹⁷³. Medios como *La Nación* o *ABC* reivindicaron la importancia del espectador, mientras otros diarios afincados en ideales más progresistas como *Diablo Mundo* alegaron que dichas obras “quedan fuera de los conciertos habituales, excesivamente entregados a la pereza del público”¹⁷⁴.

Relativamente ajeno se encontraba el concepto de moderno, aunado ya a un factor estético. Los medios afincados en ideales centristas y caracterizados por un discurso de corte popular no entrarían dentro de dicho debate. Estudios como los de María Palacios o Francisco Parralejo¹⁷⁵ dejan constancia del papel de Adolfo Salazar como líder ideológico de un círculo de críticos y compositores que amalgamaron el Neoclasicismo francés con el ideal de modernidad. El hispanista Paul Aubert cerciora dicha influencia francesa en base a una dependencia de España para con Francia que surge a finales del siglo XIX, consiguiendo que casi todos los movimientos ideológicos, a excepción del krausismo, pasen por Francia. Aunado a ello, los principales textos que se reciben en España parten de traducciones francesas, haciendo que se hispanice por medio de una traducción un saber extranjero¹⁷⁶. De esta forma y a priori, la obra de la Segunda Escuela de Viena se reflejó como opuesta a dichos principios seguidos por gran parte de la prensa vinculada a la causa aliada. Por otra parte, medios como

¹⁷² Juan José Mantecón, “Huberman, en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26-01-1929.

¹⁷³ Enrique Ruíz de la Serna, “La música y los músicos”, *Heraldo de Madrid*, 10-12-1934.

¹⁷⁴ Guillermo de la Torre, “Una conversación con Francisc Poulenc”, *Diablo Mundo*, 16-06-1934.

¹⁷⁵ Destaca el libro 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). Por otra parte, cabe resaltar la obra colectiva Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012). Más recientemente destaca el libro Francisco Parralejo, *El músico como intelectual: Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019).

¹⁷⁶ Paul Aubert señala que desde Francia se importaron manuales de derecho, medicina y ciencia además de numerosos diccionarios. Véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 196-199.

ABC o *La Nación* se refugiaron en la música romántica y postromántica considerada como caduca para la prensa progresista. Se alejó directamente a Schoenberg y sus alumnos de toda grandiosidad vinculada a la Alemania romántica defendida por los medios tradicionalistas. De esta forma, la modernidad germana de estos compositores se vio como resultado de una música experimental y matemática. La desaprobación de dicha modernidad en estos medios es latente, sin embargo, el discurso de Ángel María Castell durante la década de los 20 sería menos radical¹⁷⁷. En la década siguiente, tanto *ABC* como *La Nación*, reniegan de la idea misma de modernidad aludiendo a la necesidad de escuchar las obras autoproclamadas como modernas para poder apreciar mejor la auténtica belleza de los clásicos¹⁷⁸. La entrada de la obra de los compositores de la Segunda Escuela de Viena se produce en un momento en el que los intelectuales progresistas reclaman como moderna la prohibición y el rechazo hacia los sentimientos transitorios e irracionales y todo aquello destinado a emocionar, demandando un retorno hacia la emulación de los clásicos¹⁷⁹. Es comprensible que la prensa vinculada a la izquierda viera reflejada la idea de moderno en la estética de los compositores franceses, la cual contrapusieron al maximalismo¹⁸⁰ romántico germano. Debido a ello, las referencias principales a la hora de buscar un modelo de modernidad recayeron sobre Debussy¹⁸¹ y, por supuesto, Manuel de Falla. Por otra parte, pese a la fuerte y conocida vinculación de Stravinsky

¹⁷⁷ Ángel María Castell, “La Sociedad y la Orquesta Filarmónica”, *ABC*, 21-10-1927.

¹⁷⁸ Ángel María Castell, “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

¹⁷⁹ Véase Richard Taruskin, “Pathos is Banned”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005). 572-575.

¹⁸⁰ El término maximalismo ha sido acuñado por Richard Taruskin haciendo referencia no a un estilo, sino a una característica de parte del primer arte modernista de siglo XX. Este entiende por maximalismo una sobrecarga de elementos que puede relacionarse con características ya popularizadas por Wagner en cuanto a la idea de obra de arte total, extensión tonal o magnificencia de instrumentación. Véase Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005).

¹⁸¹ Adolfo Salazar continuaría vinculando a Debussy como la imagen del nuevo siglo a lo largo de su vida. En 1956 Salazar apuntó que “la obra que más tempranamente representa la nueva época (casi podría decirse el nuevo siglo) viene entre las dos fechas antes indicadas: es el *Prélude à l’Après-midi d’un faune*, de Claude Debussy”. Cita recogida de Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 9. En este mismo libro, Salazar apuntó que “Debussy no es solamente un músico francés ni el fundador del impresionismo. Debussy significa la llegada de la música moderna”. Véase Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 35.

con la monarquía española, este actuó también como modelo para dichos medios en menor medida a comienzos de siglo, destacando durante la década de los 30. En contraposición a la prensa más tradicional, se libró una batalla en contra de la tendencia romántica y postromántica, situando a Schoenberg como el heredero de dicha estética. La gran aceptación neoclásica hizo que personalidades de la talla de Ortega y Gasset establecieran que no se debe hablar de antiguos y modernos, sino de clásicos y románticos, situándose como contrario a la “bestia romántica” con motivo del progreso de “la realidad del hombre clásico”¹⁸². En su ensayo *La libación*, el filósofo apuntó lo siguiente:

“El romanticismo, el anarquismo, el energumenismo [sic] acaso no sean más que ensayos para justificar la debilidad del hombre en la pugna con su orangután interior. Para mí el clasicismo significa, por el contrario, el amor a la ley, el lujo del hombre fuerte que se posee a sí mismo y somete a un cauce de normas la fluencia excesiva de su energía, en suma, el sistema de la ironía, de la continencia. Por eso conviene a Grecia de manera eminente el nombre de pueblo clásico: la continencia se inventó en Esparta; la ironía floreció por primera vez en Atenas. Por eso se reveló como clásico Goethe cuando dijo que sólo el grosero sigue su capricho, el noble aspira a ordenación y a ley”¹⁸³.

Mientras que la prensa madrileña demandó un repertorio schoenberguiano actual, Barcelona gozó de un repertorio más coetáneo debido en gran parte a las estancias de Schoenberg en la ciudad. El hecho de que ya en 1925 se representase el *Pierrot Lunaire* (1912) en Barcelona, hizo que medios como *La Veu de Catalunya* o la *Revista Musical Catalana* vieran a esta como una ciudad preocupada por las obras de nueva creación. Dicha cuestión marcó la recepción de Schoenberg en la ciudad, por lo que se tratará detenidamente en su respectivo capítulo. El diario *Mirador* y las críticas de Otto Mayer Serra y Robert Gerhard destacaron dentro de la prensa local por su implicación para con la Segunda Escuela de Viena. Si bien la

¹⁸² José Ortega y Gasset, “Teoría del clasicismo”, José Ortega y Gasset, *Obras completas de José Ortega y Gasset*, vol. 1 (Madrid: Ediciones Castilla, 1946), 68-75. Dicho ensayo apareció publicado en *El Imparcial*.

¹⁸³ Artículo recogido de José Ortega y Gasset, “Obras Completas”, *Revista de Occidente*, vol. 1 (1946), 462.

relación de Robert Gerhard con la escuela vienesa de Arnold Schoenberg es ampliamente conocida¹⁸⁴, la labor de Otto Mayer Serra no goza de tantos estudios como la del crítico y compositor catalán y cuenta con diversas opiniones en cuanto a aspectos relacionados con su biografía. Musicólogos que han cedido espacio a la figura de Mayer-Serra en sus artículos como Diego Alonso Tomás o Leonora Saavedra, coinciden en que este crítico izquierdista de origen germano reivindicó la importancia del cambio social y su influencia en la evolución de la música¹⁸⁵. A raíz de estos estudios encontramos que tanto Gerhard como Mayer Serra coinciden en que la música moderna no debe basarse en cambios, sino en progreso dentro de una historia no autorregulada. El pensamiento de ambos críticos coincide en gran medida con la estética propuesta por Schoenberg, haciendo del periódico *Mirador* el principal organismo de defensa de la estética schoenberguiana en España. Este medio destacó por reivindicar las ideas de Schoenberg frente a su obra, entendiendo al compositor austríaco como líder intelectual de un movimiento y priorizando lo que generaba frente a lo que creaba. Dicha labor del periódico, lo alejará de los debates acerca de lo nuevo y moderno que tanto se reiteraron en la prensa madrileña, considerando dichas concepciones como banalidades. Esta distinción marca la recepción individual de Schoenberg, por lo que nos detendremos posteriormente a analizarla en profundidad.

¹⁸⁴ La relación e influencia entre Robert Gerhard y Arnold Schoenberg ha sido trabajada por Diego Alonso Tomás tanto en obras colectivas como en su tesis doctoral defendida en 2015. Alonso Tomás, “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schoenberguiano (1926-1932)”, en Javier Marín; Germán Gan; Elena Torres y Pilar Ramos, eds., *Musicología global, musicología local* (Santander: Sociedad Española de Musicología, 2013), 105-114 y Diego Alonso Tomás, *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoseriale* (1923-1928) (La Rioja: Universidad de La Rioja, 2015).

¹⁸⁵ Véase Diego Alonso Tomás, “From the people to the people: the reception of Hann Eisler’s Critical Theory of Music in Spain through the writings of Otto Mayer-Serra”, *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies*, (2019). Destaca también el trabajo de Leonora Saavedra en la obra colectiva Leonora Saavedra, “La sociología de la música de Otto Mayer-Serra”, en Javier Marín, dir., *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (Jaén: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 195-214.

3.2 De lo bello, feo y desconocido

Desde comienzos del siglo XX la idea de belleza cautivó a críticos y compositores en España, por lo que ha sido un objeto de estudio ampliamente tratado en la musicología española. La musicóloga María Palacios ha analizado las características principales de la visión de lo bello en el Grupo de los Ocho entendiéndose a los mismos como un conjunto de individuos que comparten una serie definida de ideales estéticos. De esta forma, María Palacios indica que el ideal de belleza se encuentra ligado en cierta manera a una concepción clásica vinculada al formalismo y que rechaza las grandes irregularidades¹⁸⁶. Dicha afirmación se interrelaciona con las ideas marcadas por Ruth Piquer Sanclemente, estableciendo un vínculo directo entre la noción de belleza de los críticos cercanos al Grupo de los Ocho y los críticos franceses de la *Revue Musicale*¹⁸⁷. Debido a la amplia gama de estudios referentes a la noción de belleza, en este apartado nos centraremos en la contraposición de estas ideas que generó como consecuencia la asociación de la obra de la Segunda Escuela de Viena con lo que Juan José Mantecón llegaría a denominar como “feísmo musical”¹⁸⁸ a comienzos de la década de los 30. Desde comienzos de siglo, críticos franceses como d’Indy asociaron la belleza a un componente natural y objetivado por sí mismo que en música hace una clara referencia al sentido tonal de esta¹⁸⁹. D’Indy se convertirá en un gran representante de esta forma de entender la tonalidad como natural y la atonalidad, por ende, como antinatural. El fundador de la *Schola Cantorum*

¹⁸⁶ 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), 183.

¹⁸⁷ Véase Ruth Piquer, Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos, *Azafea: revista de filosofía*, nº 15 (2013), 139-168. Destaca a su vez su participación en la obra colectiva Ruth Piquer, “El neoclasicismo musical francés según la *Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”, en Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 95-122.

¹⁸⁸ Juan José Mantecón, “El Cuarteto Belga en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, 27-01-1931.

¹⁸⁹ D’Indy definió la obra de Schoenberg como “unión enfermiza de improvisaciones” en Vincent d’Indy, “Los músicos y la guerra”, *Arte Musical*, 15-07-1916.

de París encontró su lugar en medios como *Arte Musical*¹⁹⁰ o *La Veu de Catalunya*¹⁹¹ y contó con numerosos simpatizantes entre los críticos más representativos de España. La visión de Frederic Lliurat es una de las más claras muestras del retorno a la clásica objetivación de la belleza:

“Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para sentir la belleza de una flor, de un pájaro que trina o de un niño que juega. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para disfrutar intensamente al contemplar una producción de Van Eyck, de Botticelli, de Tiziano, de Rafael, de Holbein, de Rembrandt. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para sentir la profunda expresión de un fragmento gregoriano, de una página de Palestrina o de un canto espiritual de J. Sebastián Bach. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para sentir la belleza evidente de ciertas páginas de Haydn o de Beethoven, o para bien sentir la hermosura de una canción de Schubert, de Schumann, de Wolf, de Brahms, de Fauré, o de Debussy. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para bien comprender y admirar *Los maestros cantores* de Richard Wagner, la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, el *Don Juan* de Mozart, la *Misa solemne* de Beethoven o *Las estaciones* de Haydn. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para sorprendernos los hallazgos de ciertas páginas de Fauré, de Debussy, de Dukas, de d’Indy, de Strawinsky o de nuestro Antoni Nicolau. Más que belleza, de las últimas creaciones de Schoenberg nos ha sorprendido su escritura”¹⁹².

La presencia de la Alemania musical recae sobre el canon, donde podemos destacar la mención de *Los Maestros cantores de Núremberg* como obra que reivindica el papel de los maestros y del arte nacional. Para Lliurat, la cualidad de la belleza tiene como característica que existe por sí misma, es decir, por naturaleza lógica. El principio base de tratar la tonalidad como un ideal de belleza natural es ajeno por completo a las ideas que Schoenberg expresa en su *Tratado de Armonía*. El vienés entendía la tonalidad como algo caduco, necesario de ruptura para poder evolucionar y conformar una nueva forma artística que surja de esta. Es así que parte

¹⁹⁰ Íd.

¹⁹¹ Pierre Mandru, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 17-03-1928.

¹⁹² Frederic Lliurat, “Entorn de Schönberg”, *Revista musical catalana*, 01-05-1932.

de la base de que la armonía no es un concepto atemporal, sino un parámetro cambiante que se traduce como el reflejo de una época, afirmando que “la tonalidad no es una ley natural eterna de la música”¹⁹³. Usando las concepciones kantianas de belleza, lo bello se asociaría a lo simple y ordenado, demostrando nuevamente el formalismo predominante dentro del Neoclasicismo francés¹⁹⁴. Pese a estar acostumbrados a que Adolfo Salazar sea el gran referente de la crítica progresista, sería su compañero Juan José Mantecón quien referenciaría asiduamente la vinculación de la estética schoenberguiana y lo “feo”. La asociación de la Segunda Escuela de Viena y el feísmo no se rige por otorgar un valor estético a dicha categoría, aunque podría guardar cierta relación con el movimiento decadentista que comenzó a surgir desde finales del siglo XIX. Este discurso primó en la crítica de Mantecón y Salazar, pues eran los únicos críticos madrileños que habían accedido a un repertorio distinto a *La Noche Transfigurada*. Salazar daría una primera muestra de ello ya en la década de los 20 apuntando que “su estética nos repugna, su música nos parece abominable”¹⁹⁵. La historiadora Genoveva García Queipo de Llano establece que durante las primeras décadas de siglo XX abunda la radicalización de la comunidad intelectual, destacando a personalidades como Azorín, Machado o Valle-Inclán. Esta radicalización, que nació en la juventud más por la ruptura con el pasado que por conformarse a sí mismo como republicanos, desembocó en la aparición de revistas de jóvenes intelectuales como *Nueva España* o *Nosotros*¹⁹⁶. La nueva actitud radicalizada se plasmó más violenta y cruda en los artículos de Mantecón que en los de su compañero de *El Sol*. La crítica de Mantecón se tornó más directa en relación a la obra de Schoenberg durante la década de los

¹⁹³ Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, Ramón Barce, trad., (Madrid: Real Musical, 1974), 3.

¹⁹⁴ Partiendo de estas ideas kantianas y de forma paralela a Arnold Schoenberg, su amigo Vasili Kandinsky estableció que “el artista no ha de expresar sentimientos toscos como miedo, alegría y tristeza, sino despertar sentimientos más sutiles que a día de hoy no tienen nombre”. Cita recogida de Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, (Madrid: Ediciones Paidós, 1911), 23.

¹⁹⁵ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

¹⁹⁶ Genoveva García Queipo de Llano y Javier Tusell han trabajado ampliamente la radicalización de los intelectuales y jóvenes durante la Segunda República en su libro Javier Tusell y Genoveva García, *Los intelectuales y la república* (Madrid: Nerea, 1990).

30 definiéndola como “música que se complace en cultivar el feísmo musical y que parece la antítesis del preciosismo que Francia practica tras Debussy”¹⁹⁷ o “música fea para nuestros gustos”. Mantecón y Salazar contrapusieron dichas ideas hasta aunar la estética de la Segunda Escuela de Viena con una idea contraria a la de belleza:

“Una vez más muéstrase la más aparente de las oposiciones, entre la lírica francesa y la germana, lo que en una es claridad, belleza de sonido, estilización de la línea, calme et volupté, es en otro apretado, confuso, intrincado cruzamiento de líneas que suben y bajan, violencia y vigor a despecho de la belleza del sonido”¹⁹⁸.

Tras la llegada de nuevas obras de Schoenberg a Madrid, Bacarisse se sumó a esta tendencia, definiendo la *Sinfonía de Cámara (1906)* como “modelo de música fea, vulgar y vieja”¹⁹⁹. Esta idea de feísmo entra en contraste con la promulgada por el propio Adorno. Pese a la preocupación de la crítica por la idea de belleza, esta no tuvo cabida en los discursos de Adorno, centrados principalmente en la función de la propia música respecto a la sociedad y el individualismo, y a las funciones estructurales y formales de la música en sí misma²⁰⁰.

La categorización de la obra de la Segunda Escuela de Viena con la idea de feísmo repercutió directamente a la figura de Schoenberg, siendo la crítica mucho más benévola con los todavía desconocidos Alban Berg y Anton Webern. Curiosamente, dicho factor de desconocimiento generó un nuevo estadio de valor respecto a la Segunda Escuela de Viena. Esta idea de “lo desconocido” se convirtió en uno de los grandes alicientes de la crítica para

¹⁹⁷ Juan José Mantecón, “El Cuarteto Belga en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, 27-01-1931.

¹⁹⁸ Juan José Mantecón, “Huberman en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26-01-1929.

¹⁹⁹ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

²⁰⁰ Estas ideas conforman el núcleo de su libro Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003). El filósofo Gerard Vilar ha abordado diversos estudios en relación a las ideas de Adorno respecto a la música y su papel como parte y producto social. De entre estos destacan artículos primerizos como Gerard Vilar, “Theodor W. Adorno: una estética negativa”, en Valeriano Bozal, coord., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2 (Madrid: Visor, 1996), 165-169 y artículos más actuales como Gerard Vilar, “Arte y negatividad: releendo a Adorno”, *Artcultura: revista de história, cultura e arte*, vol. 20, nº 36 (2018), 15-26 o Marina Hervás, “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa”, *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol. 7 (2015), 222-247.

con la llegada de la obra de Schoenberg y sus alumnos. Este factor se vio aumentado por lo tardío de su llegada a España y por la polémica que la propia figura de Schoenberg generó en la prensa europea, la cual no tardó en hacerse eco en la prensa española gracias a Salazar y sus artículos sobre la SIMC²⁰¹. La revista *Ritmo* especificó que “no se concibe más que en calidad de interesante por desconocido, claro que existen organizaciones que explotan más lo interesante que lo bello”²⁰². El crítico alemán Hugo Fleischmann afirmó que las connotaciones de bello o feo son consecuencia del desconocimiento, pues “la reflexión sobrepasa al sentimiento y lo verdadero expulsa a lo bello, una vez abolido el contraste entre consonancias y asonancias se hace superflua la evaluación de las consonancias como sonidos bellos”²⁰³. La tesis de Fleischmann se proyectó en Robert Gerhard y Otto Mayer-Serra, quienes se alejaron del debate entre belleza y feísmo. Tanto Gerhard como Mayer-Serra parecen coincidir con la tesis kantiana de no reducirse a una idea de belleza limitada por la proporción, sino a priorizar la extensión de la estética más allá de la categoría formal de lo bello. Estas ideas coinciden con las promulgadas por el propio Schoenberg:

“estos juicios de belleza y fealdad son excursiones absolutamente inmotivadas al campo de lo estético, que nada tienen que ver con el conjunto del sistema. Las quintas paralelas suenan mal ¿Por qué? Esta nota de paso es dura ¿Por qué? Los acordes de novena no existen ¿Por qué? ¿Dónde residen las razones comunes básicas para estos tres porqués? ¿en el sentimiento de lo bello? Y eso ¿qué es?”²⁰⁴.

De forma contraria, críticos como Villar y Castell trataron su estilo de antinatural y carente de toda lógica. Dicha asociación situó a la atonalidad como algo irracional que se trató como antítesis del concepto de belleza. Pese a la diferencia de ideología entre ambos colectivos

²⁰¹ Los primeros festivales de la SIMC tuvieron lugar en 1922 y 1923 con obras como *Cinco movimientos para Cuarteto de Cuerdas* de Webern, *Piezas para Clarinete* y *Cuarteto Op. 3* de Berg o *Cuarteto de Cuerda* y *El Libro de los Jardines Colgantes* de Schoenberg. Véase Anónimo, “La música internacional en los Festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 20-10-1922 y Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los Festivales de Música Contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

²⁰² Anónimo, “Asociación de Música da Camera”, *Ritmo*, 15-05-1932.

²⁰³ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

²⁰⁴ Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, Ramón Barce, trad., (Madrid: Real Musical, 1974), 4.

encontramos una coincidencia, la importancia sustancial de la forma y lo antinatural de su ausencia. Esta idea fue reafirmada por gran parte de la comunidad intelectual española, encontrando un interesante ejemplo en una crítica de Andrés Araiz en *La Voz de Aragón*, medio desde el que se referenciaba a la estética de Schoenberg como “amorfos arideces”²⁰⁵. De esta manera, acrecentado por el pensamiento neoclásico de España y el difícil acceso a la obra de Schoenberg, se crea en torno a ese la idea de que su música pretende huir y carece de toda forma. Taruskin establece que, si bien la obra de Schoenberg parte de un carácter instintivo, este trató de unificar su composición orgánicamente bajo un cuidadoso trabajo motivico que buscaba formas más complejas²⁰⁶. A diferencia de esta, la idea en torno a la forma que primó en España a comienzos de siglo se relaciona con las ideas sobre formalismo de Eduard Hanslick, quien estableció que la belleza recae en la forma y que esta es la finalidad de la misma en la música, aunque se pretenda dotarla de otras²⁰⁷. La especialista en Estética Francisca Carreño elaboró una sucesión histórica del formalismo en 1996 donde estableció que para Hanslick, la máxima de belleza se reduce a la combinación de tonos, residiendo en el sistema tonal el potencial de la misma²⁰⁸. Esta concepción formalista parece generalizarse indistintamente entre la crítica progresista y tradicional. La reducción de la obra de Schoenberg a parámetros simplistas y faltos de análisis como la ausencia de forma es una muestra del desinterés por comprender su estética. Siguiendo dicho planteamiento podemos comprender la aceptación

²⁰⁵ Andrés Araiz, “Música española”, *La Voz de Aragón*, 16-04-1932. El hecho de que encontremos referencias de este estilo en medios que a priori no gozaron de un acceso directo al repertorio de la Segunda Escuela de Viena nos ofrece una visión de cuan generalizada se encontraba la idea de la ausencia de forma en la obra de Schoenberg.

²⁰⁶ Richard Taruskin, “Inner Occurrences”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 407.

²⁰⁷ Hanslick se convirtió en uno de los precursores de las ideas formalistas, influyendo notoriamente en la aceptación de dichas tesis durante la primera mitad de siglo XX. Véase Eduard Hanslick, “La estética sentimental”, en Eduard Hanslick, *De lo bello en la música* (Milán: Editorial Ricordi, 1981), 13-26 y Eduard Hanslick, “De lo bello en la música”, en *De lo bello en la música* (Milán: Editorial Ricordi, 1981), 55-80.

²⁰⁸ Francisca Pérez, “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, en Valeriano Bozal, coord., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2 (Madrid: Visor, 1996), 189-201.

masiva del término atonalismo en la España que nos ocupa, situándolo así no solo como ajeno a la idea de belleza, sino como opuesto.

3.3 Continuadores, rupturistas o destructores: el debate sobre la herencia germana de la Segunda Escuela de Viena

La relación entre la Segunda Escuela de Viena, Romanticismo y Postromanticismo, asociado principalmente a la figura de Richard Wagner, generó un debate en la prensa española que dividió a una crítica muy interesada en los orígenes y las señas identitarias nacionales. Parte de la crítica tradicional vio en Schoenberg a un revolucionario que representaba la decadencia del estilo alemán que le precedía. Ya en 1916, el compositor francés Vincent d'Indy, establece que Alemania, un país caracterizado por su amplia historia musical, sufrió un notorio declive tras la obra de Brahms y Wagner:

“Poco después de esta decadencia evidente y megalomaniaca, Alemania empezó a respirar una fatal corrupción por las obras que no encerraban arte, ni música. Si por casualidad uno encontrase en ella alguna sonoridad halagadora para el oído, como las improvisaciones infantiles de Schoenberg, luego permanecería estupefacto y disgustado a causa de los sonidos desagradables y la unión enfermiza de ellas”²⁰⁹.

Esta idea contó con numerosos adeptos dentro de los círculos de la prensa más germanófila y tradicional, quienes consideraban que la obra de Schoenberg y sus alumnos reflejaba una decadencia del verdadero estilo alemán. El crítico español que acostumbraría a

²⁰⁹ Vincent d'Indy, “Los Músicos y la Guerra”, *Arte Musical*, 15-07-1916.

remarcar el declive de la música germana y su desvinculación con los compositores románticos sería Ángel María Castell. La palabra “ultramodernismo”²¹⁰ fue utilizada por el crítico de *ABC* para incidir en la propia decadencia del género. Jaime Brihuela, quien ha trabajado profundamente en torno a la historia de las vanguardias artísticas y la prensa, coincide en la negativa del término debido al uso de la misma para referirse a un conglomerado y compendio de tendencias que poco o nada pueden parecerse entre sí. Concretamente, Brihuela definió ya en 1996 dicho término como “una idea universalista de la vanguardia que aúna en un molde de abstracción intelectual prediseñada a una colección de lenguajes, actitudes e ideas dispares y artificiosamente entrelazadas”²¹¹. Dicha definición concuerda tanto con la tendencia de Castell como con las reivindicaciones de Salazar en torno a dicha terminología. Con motivo de los festivales de una jovencísima SIMC en Salzburgo en 1922, el *ABC* sitúa a Schoenberg como la delimitación del repertorio de dichos festivales y un ciclo de conciertos festejado en Salzburgo el mismo año. El repertorio de la SIMC incluiría compositores anteriores a Schoenberg y el ciclo de conciertos compositores posteriores, a lo que Castell afirmó que “esta última serie no ha logrado interesar al público”²¹². No solo es palpable la diferenciación que se establece entre Schoenberg y sus antecedentes, sino también el interés en remarcar el fracaso de una nueva escuela que se aleja de su raíz. Siguiendo este pensamiento, Castell propone la siguiente irónica pregunta:

“¿Nos regocijamos de este fracaso? Nos regocijaríamos si la intención de localismo mezquinamente hostil estuviera demostrada”²¹³.

²¹⁰ Ángel María Castell, “El Cuarteto Rosé”, *ABC*, 21-03-1920.

²¹¹ Jaime Bruhaga, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal, coord., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2 (Madrid: Visor, 1996), 129.

²¹² Ángel María Castell, “Glosas nuevas sobre lo de Salzburgo”, *ABC*, 21-08-1923.

²¹³ Íd.

Dicha crítica perduraría en la prensa tradicional hasta bien entrada la década de los 30, siendo el discurso de Rogelio Villar un gran ejemplo de ello:

“¿Y qué es eso que se le llama por ahí postromanticismo germánico? ¿Es acaso ese bloque de música densa, ampulosa, formularia, sin novedad en las ideas, delirium tremens, sin profundidad de concepto, desproporcionada, difusa, confusa y profusa? Sin ritmo ni medida, sin equilibrio, proporción y orden, no hay obra de arte posible, pues es el arte, la lógica sine qua non de la obra humana, es decir, de la obra que ha de ser comprendida por otros hombres”²¹⁴.

Ángel María Castell y Villar encuentran que la música desprovista del tratamiento tradicional de forma y melodía simboliza la decadencia de la música germana representada por Beethoven, Wagner y Bach. Ambos compartieron el rechazo hacia el esfuerzo de cierta parte de la crítica española por vincular la obra de compositores como Wagner con la de compositores alemanes del siglo XX renombrándolos como Postromanticismo alemán. Esta idea de Postromanticismo afloró en la crítica cercana al bando aliadófilo, convirtiendo a Salazar en su principal portavoz. Salazar sería quien comenzaría este discurso ya en la década de los años 20 a raíz de la llegada de las primeras obras del compositor vienés a la capital. El crítico madrileño rechazó la categorización de ultramodernista asociada a Schoenberg por Ángel María Castell, pues encuentra en este una evolución lógica del estilo pasado. Esta tendencia de la prensa hacia la idea de un evolucionismo lógico es también fruto de la reivindicación del propio Schoenberg, quien se consideraba a sí mismo como una versión más intensa de los primeros románticos que asociaron como propósito más elevado del arte el hecho de expresar una singularidad subjetiva humana desde el deber de hacerlo²¹⁵. Salazar vio a Schoenberg como el continuador de una estética caduca y arcaica en contraposición a la imagen de un rupturista:

²¹⁴ Rogelio Villar, “Esperpentos sonoros, monsergas o gandingas”, *Ritmo*, 01-09-1935.

²¹⁵ El mismo Schoenberg afirmó que “el arte no nace del poder, sino del deber” en su *Musikalisches Taschenbuch*. Información recogida de Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003), 45.

“Para el público frívolo nada más cómodo que incluir a todos, rusos, austriacos, húngaros y franceses en un mismo casillero: “ultramodernismo”. ¡Es cómodo esto; pero nada más falso! Mientras que algunos músicos, rusos o franceses, se proponían una total renovación del concepto y del medio musical, Schonberg [sic] y Scriabin son simplemente unos músicos que proponen un grado más avanzado de evolución en un sistema histórico. Ni el uno ni el otro mantienen un ideal sustancialmente distinto en romanticismo, aun cuando sus medios expresivos, su técnica, sea diferente a la de los grandes músicos de esa época. Diferente, pero no antagónica, y la característica de los grandes revolucionarios fue, precisamente, que sus creaciones derrumbaban un mundo, un sistema de ideas y casi el de los procedimientos. El valor de sus ideas es nulo y su desarrollo perfectamente indiferente”²¹⁶.

Salazar diferencia la estética schoenberguiana y la romántica en cuanto a técnica, pero entiende que la idea compositiva de ambas es compartida. Esto se relaciona con la idea continuista del maximalismo que se instauró en el pensamiento modernista de comienzos de siglo XX tal y como referencia Taruskin²¹⁷. Dicha tendencia a la intensificación de elementos románticos presentes en la obra de Richard Wagner²¹⁸ confiere para críticos como Salazar una connotación evolutiva para con la música de Schoenberg adjuntándole un carácter de progresión irremediable de la música germana. La llegada de la obra de este a España se produce en un momento en el que predomina el triunfo de un Neoclasicismo que enfatiza lo artificial y deshumanizado contraponiéndose al maximalismo romántico que resguarda a esta escuela vienesa. Sumado a ello, Paul Aubert certifica que entre la prensa republicana se respiran inquietudes hacia un nuevo lenguaje en pro de la civilización y educación nacional para extirpar el antiguo régimen²¹⁹. La idea de arcaísmo adopta un papel ideológico abiertamente

²¹⁶ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

²¹⁷ Véase Richard Taruskin, “Reaching (for) Limits”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 12 y Richard Taruskin, “Pathos is Banned”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 561-571.

²¹⁸ En referencia a la recepción de Wagner en Madrid véase José Ignacio Suárez, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011).

²¹⁹ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 114.

negativizado de cara a la nueva preocupación por librarse de un antiguo régimen considerado ineficaz. Esta idea se plasmó fuertemente en la crítica aliadófila liderada por Salazar, quien defendió que la Alemania musical estuvo liderada por “unos románticos moderados, otros nacionalistas que no pasan de ser un tradicionalismo modesto”²²⁰. Estas ideas fueron compartidas por Juan José Mantecón, quien definiría a Schoenberg a comienzos de la década de 1920 como “el viejo concepto de la música romántica apoyada por una técnica más elemental que la de Strauss”²²¹. Tanto Salazar como Mantecón, y Bacarisse en menor medida²²², continuaron siendo los principales abanderados de un discurso que trataba a Schoenberg como falso innovador. Mientras *El Sol* lo definió como “Heredero de un pasado musical todavía vigente entre nuestro público, modernista a contrapelo y reformador de mentirijillas”²²³, *ABC* lo trató de creador de “extravagancias inexplicables”²²⁴. Pese a que estos discursos alcanzaron su auge en la década de los 20 con la llegada de las primeras obras de Schoenberg, la opinión de Salazar no se vería modificada en la década siguiente. A pesar de las duras críticas que Schoenberg recibió por parte del crítico de *El Sol*, a partir de 1924 estas comenzarían a sosegar-se teniendo como posible precedente el encuentro entre Salazar y el compositor y pianista vienés Rudolph Réti. Réti, quien compartía ideas estéticas con Schoenberg, discutió con Salazar acerca de la transformación del espíritu vienés y los pasos de su evolución hasta llegar al momento presente²²⁵. Tras este encuentro, la crítica de Salazar continuaría remarcando la vinculación de la estética schoenberguiana con la arcaica tendencia romántica²²⁶, sin embargo, adoptó un tono más calmado:

²²⁰ Adolfo Salazar, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-05-1921.

²²¹ Juan José Mantecón, “La Filarmónica”, *La Voz*, 22-10-1921.

²²² Salvador Bacarisse, “Cuartetos de ayer y de hoy”, *Luz*, 12-05-1933.

²²³ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921.

²²⁴ Ángel María Castell, “Madrid al día”, *ABC*, 21-03-1920.

²²⁵ Adolfo Salazar, “Un joven músico vienés, Rudolf Réti”, *El Sol*, 16-07-1924.

²²⁶ El propio Schoenberg apuntó que “el arte es el grito de angustia de quien vive de primera mano el destino de la humanidad”. En esta frase se autoafirma como contrario a la concepción neoclásica que primaba en España y se posiciona hacia una forma elitista e interna de comprender el arte. Cita recogida de Richard Taruskin, “Inner

“¿Son Schoenberg o Schreker los herederos de los grandes clásicos? ¿Persiste vivo en ellos el hondo sentimiento romántico? Albano [sic] Berg, Antón [sic] von Webern, Karl Horwitz, entre los discípulos más caracterizados de Schoenberg son la floración abundante, de áspero perfume, de difíciles combinaciones de matices, y no sin espinas, que vive hoy en la que fue la meca musical. Pero sería un juicio tan fácil como injusto, ya que es pronto todavía para poder juzgar en definitiva sobre el valor de un movimiento musical que es, quizás, el más difícil de comprender de la Europa contemporánea”²²⁷.

Esta nueva connotación benevolente de Salazar, retomaría un carácter más crítico y sesgado a principio de los años 30, momento en el que comenzó a surgir el nombre de Alban Berg gracias al éxito cosechado por *Wozzeck* en los festivales de la SIMC de ese mismo año²²⁸. La nueva idea de superación por parte de los alumnos simbolizó para Salazar que el problema no se encontraba en el método compositivo o en la misma estética, sino en el propio compositor. Debido a ello, la crítica de Salazar ahonda nuevamente en el debate en torno a la evolución lógica y arcaica de la música alemana, sin embargo, referencia tan solo al propio Schoenberg obviando a sus discípulos:

“Schoenberg hoy todavía, a los cincuenta y cinco años de edad, es para la inmensa mayoría de la afición musical el ejemplo vitando del réprobo. Toda una vida de pulimento, de afanoso construir una treintena de obras, y estas obras basadas en un principio lógicamente evolutivo, consecuencia fiel —y yo diría irremediable— del arte de sus antepasados germánicos, que es, pues, herencia directa y rama nueva en el árbol genealógico de la música alemana; toda una vida de heroico sacrificio para que, hoy por hoy, sólo le defiendan una docena de gentes”²²⁹.

Esta distinción entre Schoenberg y Berg se comprende más fácilmente si atendemos al doble juicio de valor del crítico de *El Sol* respecto a este “principio lógicamente evolutivo” en

Ocurrences”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 375.

²²⁷ Adolfo Salazar, “Un joven músico vienés, Rudolf Réti”, *El Sol*, 16-07-1924.

²²⁸ La importancia de esta ópera, no solo para la recepción de Alban Berg, sino para la entrada de la Segunda Escuela de Viena en España, será tratada detenidamente en el capítulo dedicado a Alban Berg.

²²⁹ Adolfo Salazar, “Un programa de música moderna”, *El Sol*, 14-12-1929.

referencia a Schoenberg y Berg. Respecto a este último, indicó lo siguiente tras su primera escucha de *Suite Lírica* en los festivales de la SIMC de 1934:

“De la magnífica expresión del *Andante amoroso* se pasa a la delicia del impalpable *Allegro misterioso*, trazado todo él dentro de un sentido romántico de lo pintoresco al estilo de *Silfos al claro de luna*. Una grandeza serena canta en el *Adagio appassionato*, último tiempo de la suite, en el que un eco de la voz isoldina deja oír su lamento. Pero este eco no es sino lo subconsciente alemán que sale a la superficie, y nunca habrá música alemana sin él, conforme no habrá francés si su “u” de morrito ni español si eñe”²³⁰.

En Barcelona nos encontramos a priori con un amplio credo de críticos que comparten ideas con los medios tradicionalistas madrileños. Sin embargo, la creciente tendencia modernista que florecía ya a comienzos de siglo²³¹ vio en Schoenberg un original reflejo del Modernismo alemán. Dentro de la prensa, esta tendencia no gozó de numerosos adeptos, destacando nuevamente la labor de *Mirador* y las reivindicaciones del crítico catalán Rafael Moragas. Ya en 1925, con la llegada de *Pierrot Lunaire* a Barcelona, Moragas acusó al público de “sentirse académico”²³² y sisear la obra, denotando el tradicionalismo que aun arraigaba. Pese a considerar, al igual que gran parte de la prensa progresista madrileña, a Wagner como punto de partida de la estética Schoenberguina, la definió como “la rebelión de la independencia de la música”²³³. Dicho origen, alejó a Schoenberg de la imagen de continuador y lo acercó a la de un renovador. La figura de Wagner gozó de gran importancia en España²³⁴, sin embargo, se convirtió para la Barcelona de finales de siglo XIX y principios de siglo XX en un icono

²³⁰ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la A.I.M.C en Florencia – la música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

²³¹ Véase Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985).

²³² Rafael Moragas, “La música ultramoderna en Barcelona, de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

²³³ Íd.

²³⁴ La particular visión de la figura de Wagner en Barcelona ha sido estudiada de forma específica en el artículo Catharine Macedo, “Beetwen Opera and Reality: The Barcelona Parsifal”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, nº1 (1998), 97-109. Respecto a su recepción en España cabe destacar los trabajos de José Ignacio Suárez García y concretamente su libro José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014).

modernista que acostumbró a tomar parte en la obra de artistas catalanes²³⁵. Surge así entre la crítica catalana progresista la idea de una evolución lógica del Modernismo asociado a Wagner amalgamado con la obra renovadora del compositor austríaco:

“Afortunadamente, la música evoluciona en el sentido que era fácil de prever. Nosotros somos de los que creemos que el estado general de la música desde Wagner acá ha mejorado. La prueban está en que Schoenberg se nos presenta con toda la riqueza de invención que puede exigirse a un compositor”²³⁶.

Mientras los medios tradicionalistas vieron en Schoenberg a un vanguardista desligado completamente de las tendencias románticas que simbolizaron el cenit de la Alemania musical, críticos progresistas catalanes y madrileños situaron a la figura de Wagner como el comienzo de una evolución lógica culminada en las teorías estéticas de la Segunda Escuela de Viena, siendo para el grupo liderado por Salazar, prueba de un tradicionalismo falto de originalidad y para críticos afines a la ideología de *Mirador*, el culmen de una ruptura de la dependencia tonal y tímbrica²³⁷. Salvador Bacarisse continuó la tendencia iniciada por Salazar de considerar la obra de Schoenberg como el siguiente paso irremediable de la estética wagneriana. Incluyendo a Webern, pese a que su obra era desconocida prácticamente en Madrid en ese momento, Bacarisse incide en que “Schoenberg y con él Anton Webern, con un atonalismo y una vaguedad formal, son consecuencia obligada pero insospechada del cromatismo y el estilo general postwagneriano”²³⁸. Mientras Salazar y Mantecón establecen unas características

²³⁵ Aunque el mejor y más conocido ejemplo de ello podría ser el Palau de la Música Catalana construido a comienzos de siglo XX encontramos referencias a la obra del compositor germano en la labor de artistas como Alexandre de Riquer, Adrià Gual y Lluís Domènech. Véase Lourdes Jiménez, *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la restauración a la Primera Guerra Mundial* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013).

²³⁶ Rafael Moragas, “La música ultramoderna en Barcelona, de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

²³⁷ Estas ideas guardan relación directa con las teorías expuestas por Theodor Adorno. Respecto al *Wozzeck* de Alban Berg este apuntó que “esta manera de componer, verdaderamente objetiva, pone de manifiesto todas las mentiras de los que disparatan sobre el romanticismo tardío de después del Tristán con el propósito de relegar fácilmente al pasado una música a la que ellos nunca han sabido llegar”. Cita recogida de Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003), 91.

²³⁸ Salvador Bacarisse, “Cuartetos de ayer y de hoy”, *Luz*, 12-05-1933.

formales para definir un estilo germano, Bacarisse centra la idea del cromatismo como el nexo entre ambos periodos. A pesar de esta diferenciación, comparten la convicción de que se trata de una estética que persigue una idea aparentemente rupturista sin conseguir desligarse de su pasado musical. Mayer-Serra incidió a su vez en la evolución lógica para con la obra wagneriana, especialmente en torno al drama:

“La evolución lógica es evidente. Lo que nos impresiona hoy en las composiciones de los continuadores y, consecuencia natural de toda experiencia histórica, de los liquidadores del estilo wagneriano, es que todos los elementos de la composición, ritmo, melodía, armonía, sonoridad, están desarrollados hasta el último límite de sus posibilidades”⁷⁷.

Este tipo de cuestiones repercutieron de forma directa a Berg debido al éxito que cosechó *Wozzeck* (1917/21), pues las óperas de Schoenberg no llegaron a nuestro país en el contexto aquí analizado. Debido a ello retomaremos la relación entre Wagner y *Wozzeck* en el capítulo dedicado específicamente a Alban Berg.

3.4 Un ismo a parte: la desvinculación del “Expresionismo musical” para con la escena pictórica en España

Durante los años de vanguardia y de convivencia entre los llamados ismos, la ligadura entre artes, destacando principalmente el papel de la pintura, se convirtió en una constante para la prensa. En la crítica española destacaron las vinculaciones entre compositores y artistas impresionistas franceses. Tal y como Taruskin afirma, la música de Debussy como el gran representante del Impresionismo se preocupa por los timbres calibrados, el color, una armonía borrosa y las representaciones de escenas al aire libre estableciendo correspondencias entre lo auditivo y lo visual²³⁹. Sumado a ello, es común la referencia a tendencias compositivas partiendo de nombres asociados a la pintura tales como Impresionismo, cuyo origen proviene del cuadro *Impresión, sol naciente* de Monet, o Expresionismo, que puede abarcar una tendencia mucho más amplia. La obra de Picasso se tornó en una referencia recurrente para Salazar y la prensa neoclasicista a la hora de hablar de Stravinsky y, anteriormente, de los compositores del grupo de Les Six²⁴⁰. Centrándonos ya en la Escuela de Viena, Arnold Schoenberg mantuvo una estrecha relación con el mundo pictórico, tanto por su labor como pintor que le llevó a ser integrante del grupo Der Blaue Reiter, como por su relación con referentes del Expresionismo pictórico como Franz Marc y especialmente con el representante del Expresionismo abstracto Vasili Kandinsky²⁴¹. Kandinsky demostró una total admiración hacia Schoenberg debido al interés del pintor en la inmaterialidad de la música como forma de

²³⁹ Richard Taruskin, “Getting Rid of Glue”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 98-104.

²⁴⁰ Véase Adolfo Salazar, “La Sinfonietta de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 06-04-1927 o Adolfo Salazar, “Pintura y música: tres mil cuadros y una lección”, *El Sol*, 09-11-1928.

²⁴¹ Para mayor información respecto a la relación de ambas personalidades véase Arnold Schoenberg y Vasili Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Madrid: Alianza Editorial, 1988). En dicho epistolario se recogen a su vez referencias de la relación de Arnold Schoenberg tanto con Franz Marc como con su esposa.

expresión artística²⁴². Pese a todas las vías que conducen hacia el encuentro de la obra de los compositores de la Segunda Escuela de Viena con la pintura expresionista, es muy curioso observar como la prensa española no acostumbró a señalar dicha relación. Una de las pocas veces que la prensa vinculó a uno de estos compositores con la labor pictórica de otro artista vino de la pluma de Adolfo Salazar. Ya en 1919, antes de la llegada de la obra del compositor a España, en un artículo de *El Sol* referente precisamente a la necesaria interrelación de las artes, Salazar indicó que “podrían hacerse paralelismos entre *Las Catedrales* de Monet y el acorde cambiante de Schoenberg”²⁴³. Salazar parece hacer referencia a las melodías de timbres asociadas a la obra de Schoenberg y su relación con la serie de 30 cuadros de Monet donde se representa una misma fachada aplicándole variaciones con la intención de generar diversas atmósferas. El paralelismo al que alude Salazar parece referirse a la tendencia de Schoenberg a elaborar melodías donde la altura no se convierta en el parámetro a desarrollar, sino el timbre y el color. En todo caso, dicha comparación más parece asociarse al primerizo desconocimiento de Salazar hacia la obra de Schoenberg que a un detenido análisis del crítico, pues la mención dentro del artículo es muy breve y funciona como un mero ejemplo al que no dota de relevancia. Por otra parte, el poeta catalán Juan Eduardo Cirlot, destacó que, ya desde las primeras décadas de siglo, se asociaba al Expresionismo pictórico con la abstracción, la supresión radical de la figuración y una carencia de forma basada en la irregular dinamización de los ritmos gráficos²⁴⁴. Es posible que durante las primeras décadas de siglo XX la prensa aliadófila rehusara a la mención de pintores germanos debido a su interés por los parámetros señalados por Cirlot²⁴⁵,

²⁴² Kandinsky señaló que “la enseñanza más rica nos la da la música. Con pocas excepciones y desviaciones, la música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales. el artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad esos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes”. Cita recogida de Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Madrid: Ediciones Paidós, 1911), 46.

²⁴³ Adolfo Salazar, “Orquesta Filarmónica, pintura y música, Rubinstein, Teatro Real, otros conciertos”, *El Sol*, 24-12-1919.

²⁴⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Del expresionismo a la abstracción* (Barcelona: Seix Barral, 1955).

²⁴⁵ Véase Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Madrid: Ediciones Paidós, 1911).

características que fueron rechazadas por una crítica musical pro francesa. Tan solo encontramos otra curiosa referencia respecto a dicha interrelación, la portada del número 58 de la revista *Ritmo* publicada en 1932. Dicha portada se debió al éxito que la ópera *Wozzeck* había cosechado en los festivales de la SIMC de 1930 y a la representación que le aguardaba en 1932 nuevamente en dichos festivales. El cuadro utilizado para la portada pertenece a la artista Lilly Steiner y se trata de un retrato del compositor vienés. Pese a la relativa fama de dicha artista, es conocida su vinculación con la música debido a los retratos que realizó a personalidades como Alban Berg o Arturo Toscanini, además de las litografías de los *Gurrelieder* de Arnold Schoenberg. La elección de dicho cuadro parece acusar una relación directa con la estancia de dicha artista en París desde 1927 hasta su fallecimiento en 1961 en la misma ciudad. Si bien es cierto que Berg no fue retratado por pintores de mayor renombre, la revista *Ritmo* descartó el uso del retrato pintado por Schoenberg en 1910, lo que podría traducirse como un rechazo a la obra pictórica de este o como el reflejo del desconocimiento de la misma.



Imagen 3. Retrato de Alban Berg pintado por Lilly Steiner y utilizado como portada para el número 58 de la revista *Ritmo* en 1932.

La estancia en Francia de pintores españoles también pudo ayudar a que los lazos que se estrecharon entre ambas disciplinas fueran mayores que los referentes a la pintura germana. Las estancias de Picasso o Juan Gris en París coinciden también con las de otros pintores como Diego de Rivera, moviéndose en círculos intelectuales frecuentados a su vez por compositores como Stravinsky y Ravel tal y como indica Isabel García García²⁴⁶. Sin embargo, se ha asociado con la tendencia expresionista a varios pintores, tanto españoles como extranjeros, que desarrollaron su labor en España. Diversos historiadores del arte²⁴⁷ han trabajado en torno al Expresionismo pictórico y literario en España demostrando que este movimiento tuvo una recepción y una vida específica que, tal y como podremos comprobar, nada tiene que ver con la recepción del llamado “Expresionismo musical”. De hecho, el Expresionismo pictórico alemán se recibe en España como una tendencia muy diferente a lo que se denominó como Expresionismo musical y que se asoció directamente a Schoenberg. La revista *Cosmópolis*, ya en 1922, define el Expresionismo pictórico de la siguiente forma:

“Similar al movimiento cubista en Francia, aunque posterior a este, y bajo su influencia parcial – especialmente por la obra de Picasso y Braque – el movimiento expresionista se ha desarrollado con gran pujanza y significación en Alemania. El principio fundamental o el criterio definidor del expresionismo se resume en estas fórmulas: la oposición del espíritu constructivo al espíritu analítico de los impresionistas. Pero el impulso primero de esta reacción fue dado hacia 1910 por las obras de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Los pintores expresionistas alemanes, del mismo modo que los cubistas franceses tienden a liberarse, a prescindir de toda copia, de toda imitación y aun de la interpretación”²⁴⁸.

²⁴⁶ María Isabel García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2004), 31.

²⁴⁷ Cabe destacar a María Isabel García García, quien ha trabajado ampliamente en torno a las vanguardias artísticas en España destacando su libro María Isabel García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2004). Sumado a ello ha trabajado en torno artistas españoles tales como Celso Lagar y Ángel López-Obrero.

²⁴⁸ Clemente Panxaers, “La pintura expresionista alemana”, *Cosmópolis*, 01-06-1922.

La vinculación del Expresionismo alemán con el Postimpresionismo francés conlleva una recepción del mismo que distó sobremanera de la obra de la Segunda Escuela de Viena, que pese a denominarse como expresionista de forma generalizada, no se asoció con los estándares pictóricos, denotando el descontento de la terminología para críticos como Salazar²⁴⁹, Mantecón, Bacarisse o Gerhard. Esta distinción entre el Expresionismo y la Segunda Escuela de Viena se acentúa más al saber que las asociaciones entre música y pintura referentes a compositores como Stravinsky, también tuvieron lugar en torno a otros compositores germanos distantes a la escuela schoenberguiana. En 1933, con motivo del estreno de la *Konzertmusik*, op. 41 (1930) de Paul Hindemith en Madrid, Salazar escribió lo siguiente:

“Cuando en un programa madrileño aparece una obra de este tipo, el auditor se queda viendo visiones; es decir, como si contemplase algún cuadro de Kandinsky o de Kokoschka o de Paul Klee. Una actitud indudablemente inferior a la del aficionado que sabe distinguir entre Kokoschka y Klee o Kandinsky. Las gentes inteligentes de nuestro país se ofenderían si se les atribuyese una actitud de papanatas ante un cuadro de Cézanne, por no decir de Picasso... o de Juan [sic] Miró”²⁵⁰.

No existe un rechazo generalizado hacia la obra de Kandinsky, ni tampoco a la de otros pintores expresionistas como Klee o Kokoschka, quien pertenecía al círculo cercano de Alban Berg. De hecho, Salazar compara su obra con la de Hindemith reivindicando la importancia de la visión inteligente del público para con las nuevas tendencias. La idea que parece primar en la crítica española en torno a la Segunda Escuela de Viena, es la de una desvinculación de su obra para con el mundo pictórico. La asociación del Expresionismo pictórico, no con la negación de la idea de forma, sino con la búsqueda de distintas resoluciones al problema que rodea a esta, parece contrastar con el caos vinculado a la estética schoenberguiana. De esta

²⁴⁹ En 1956 Salazar estableció que “si los franceses involucraban su impresionismo con la pintura y la poesía, los vieneses seguían el mismo procedimiento de involucración con la psicología”. Cita recogida de Véase Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 12.

²⁵⁰ Adolfo Salazar, “Paul Hindemith y su hermano Rodolfo en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 18-02-1933.

forma, encontramos que la obra de la Segunda Escuela de Viena se distanció de las tendencias expresionistas plásticas generando recepciones dispares en la prensa.

3.5 Conocimiento y desconocimiento de los procesos compositivos de la escuela schoenberguiana en la prensa española

Diferentes conceptos armónicos fueron unidos a los nombres de los compositores de la segunda Escuela de Viena, siendo el atonalismo el más recurrente. Pese a las continuas alusiones a dicha terminología, el debate de la prensa se tornó en algo difuso y, en su mayoría, exento de explicaciones y análisis. El atonalismo se caracterizó por la ruptura del sistema jerárquico de las funciones armónicas que parten de las escalas diatónicas, sin embargo, llegaron a España ejemplos anteriores a Schoenberg como Scriabin²⁵¹. George Perle fue uno de los teóricos musicales que más trabajó en torno al atonalismo y la obra de la Segunda Escuela de Viena. En relación a dicha desvinculación de las asociaciones funcionales diatónicas, Perle señaló que estas conllevaron un grado de ambigüedad que distaba de lo conocido hasta el momento, recurriendo a factores compositivos más amplios como el uso de series o células melódicas²⁵². Partiendo de esta afirmación, encontramos un primer debate en torno al propio concepto de “atonalidad”. Schoenberg se mostró reacio hacia dicha nomenclatura debido a que la propia palabra encierra en sí misma la idea de que la tonalidad es una idea indiscutible y que las prácticas ajenas a esta son, por ende, contrarias a un sistema inamovible. Pese a ello, dicha

²⁵¹ Adolfo Salazar, “Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

²⁵² George Perle, *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schoenberg, Berg y Webern* (Barcelona: Idea Books, 1999), 15-25.

terminología fue adoptada rápidamente por la prensa española más tradicionalista. Tal sería la aceptación de esta nomenclatura que, ya en 1924, el periódico *ABC*, se refiere a Schoenberg con cierto tono jocoso como el “maestro de la atonalidad”²⁵³. *La Voz de Asturias*, por su parte, indicaría que Schoenberg perjudica a la joven composición por haber “discurrido una cómoda ley: hacer y escribir todo lo que se le ocurra al espíritu, sin preocuparos de lo que sea”²⁵⁴. La idea de un camino erróneo para la juventud fue compartida por Joaquín Turina, quien referencia que estos tratados modernos tienen la “pretensión de destruir todo el tinglado de leyes armónicas, pero su resultado ha sido negativo”²⁵⁵. Pese a dicha máxima que se apreció en la prensa más tradicionalista, ya en 1930, con la llegada de *Mirador*, Robert Gerhard reivindicaría visiblemente el vago interés de la prensa española en la estética schoenbergiana y criticaría la común reiteración del término:

“Una de las palabras más confusas que se haya tirado estos últimos años en el pequeño mundo de la música nueva ha sido sin duda la palabra “atonal”. ¿Quién es el autor responsable? Confieso que en general, todas estas palabras, todos estos ismos, me dejan indiferente. Estas palabras de batallas son signos de una ideología algo contundente que nada más alimenta discusiones de críticos y estetas.”²⁵⁶

Gerhard establece que el atonalismo, no simboliza necesariamente un sistema compositivo que conforma características fijas o normas inamovibles, sino que trasciende de las mismas guiándose por un concepto más amplio y complejo propiciando el surgimiento de una nueva estética. Encontramos así a *Mirador*, como el único medio español que defiende la total incongruencia del término “atonal”. La diferenciación entre sistemas compositivos que surge tras la Primera Guerra Mundial ha sido fomentada, según el compositor catalán, por una crítica más interesada en la contraposición de los mismos que en su conocimiento real. Esto

²⁵³ Anónimo, “Glosas”, *ABC*, 08-04-1924.

²⁵⁴ Anónimo, “¿Afinado? ¿desafinado?”, *La Voz de Asturias*, 03-04-1924.

²⁵⁵ Joaquín Turina, “La enseñanza musical”, *El Progreso*, 09-08-1934.

²⁵⁶ Robert Gerhard, “La música”, *Mirador*, 06-02-1930.

generó la estandarización del término atonal para una prensa más interesada en definir una estética que en comprenderla. Aunque críticos como Salazar y Mantecón fueron conscientes de la disconformidad de Schoenberg con el término²⁵⁷, aclararon que, debido a su reconocimiento masivo por parte de prensa y público, “el término prevalece”²⁵⁸. Sin embargo, pese a su reiteración, la prensa española usó varios nombres indistintamente como pantonalismo²⁵⁹ o politonalismo, lo que aumentó más si cabe, la confusión generada en la mayoría de los medios. A comienzos de los años 20, compositores como Ferruccio Busoni²⁶⁰ y críticos como Boris de Schlözer²⁶¹ hablaron ya de dicho sistema en medios españoles sin llegar a ofrecer ningún tipo de análisis del mismo. Ya en 1921, Adolfo Salazar había indagado en un aspecto que Fleischmann exponería de forma más concisa, la relación entre consonancia y disonancia. Salazar estableció que la obra de Schoenberg “carece de un valor de contraste entre consonancia y disonancia”²⁶² generando una “monotonía gris y sin transparencia, sin relieves y sin calidades”²⁶³. Fleischmann, resumiendo diferentes ideas reflejadas por Schoenberg en su *Tratado de armonía*, ofreció ciertas explicaciones en 1929. El crítico germano diferencia así tres procesos básicos para la comprensión de la estética schoenberguiana, “la supresión de la consonancia, las formaciones transitorias y la explanación tonal del orden armónico”²⁶⁴.

²⁵⁷ Salazar afirmó en 1956 que “no admitían de buen grado la calificación de atonalistas que se les dio, pensando que, a su modo, habían descubierto una base de cohesión. No quisieron pasar por ateos que abjuraban del dogma sacrosanto de la tonalidad, pero, en resumidas cuentas, son prácticamente atonales”. Cita recogida de Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 12-13.

²⁵⁸ Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

²⁵⁹ La pantonalidad es un término complejo que alude al uso del total de tonalidades. Arnold Schoenberg se mostró reacio al término atonalismo y se inclinó frecuentemente hacia la idea de pantonalismo. En su *Tratado de Armonía* establece que la materia de la música es el sonido, siendo este capaz de engendrar arte en todas sus peculiaridades y efectos e inutilizando la idea de consonancias y disonancias. Véase Arnold Schoenberg, “Consonancias y disonancias”, en Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, Ramón Barce, trad., (Madrid: Real Musical, 1974), 13-17.

²⁶⁰ Ferruccio Busoni, “Carta sobre la música”, *Revista Musical Catalana*, 01-04-1928.

²⁶¹ Boris de Schlözer, “Prokofiev”, *La Veu de Catalunya*, 15-03-1922.

²⁶² Adolfo Salazar, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-05-1921.

²⁶³ Íd.

²⁶⁴ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

“el nuevo estilo niega la simetría, el procedimiento periódico, los pensamientos musicales se suceden de una manera rapsódica. Es significativo para el nuevo estilo que Schoenberg no haya escrito ninguna sonata. Los músicos renuncian a las repeticiones convencionales y a las progresiones. Cada tema presentado va seguido inmediatamente por su propio desarrollo. Pero las viejas formas contrapuntísticas no son eliminadas, sino que aumentan hasta llegar a inauditas complicaciones. El principio de la repetición esta sustituido por el de la variación”²⁶⁵.

Fleischmann indica que “el contraste entre disonancia y consonancia desaparece, Schoenberg nuevamente nos da la definición de este fenómeno diciendo que las consonancias son las relaciones más cercanas y sencillas y las disonancias las relaciones más distantes y complicadas en relación a la tónica”²⁶⁶. El cambio producido en cuanto a la periodicidad melódica y formal se torna, por lo tanto, en una variación continuada en la que cada uno de los temas presentados comienza a desarrollarse sin necesidad de optar por la repetición. Vinculada a la idea de una tonalidad, no huye sin embargo de las “viejas formas contrapuntísticas”, buscando alcanzar un grado de complejidad mayor. En 1925, Salazar se esforzó en dividir la música contemporánea alemana en dos grandes ramas. Por una parte, “la joven Alemania de Hindemith y Krenek basada en los puntos de vista y los modos de hacer occidentales sin dejar por eso de ser muy alemanes en el fondo”²⁶⁷, y contraria a esta, “la otra Alemania atonal o microtonal, con Schoenberg y sus discípulos en primer término”²⁶⁸.

“Hindemith y Krenek entre los jóvenes alemanes poseen, por lo pronto, una buena cantidad de dotes musicales de ese género objetivo y concreto, y fabrican una música que podrá ser tan discutida como se quiera, pero que tiene varios puntos de enfoque desde donde ser abordada, varios agarraderos, y esto le da una fácil victoria sobre las entelequias atonales y las experimentaciones “in anima vil” de Schoenberg y sus compañeros de alquimias ultracromáticas”²⁶⁹.

²⁶⁵ Íd.

²⁶⁶ Íd.

²⁶⁷ Adolfo Salazar, “Figuras del concurso de Viena: Max Von Schillings”, *El Sol*, 24-08-1928.

²⁶⁸ Íd.

²⁶⁹ Íd.

Esta diferenciación se basa directamente en la contraposición de lo objetivo frente a lo experimental. Taruskin hace referencia a una aceptación de la perversidad que primó a comienzos de siglo XX elevando la idea de experimentación armónica hasta la producción de ciclos de intervalo y progresiones que buscaban evocar sensaciones nuevas, e incluso prohibidas²⁷⁰. Para el crítico de *El Sol*, la obra de compositores como Hindemith puede ser discutida, sin embargo, detrás de ella existe un razonamiento lógico y objetivo basado en las leyes armónicas occidentales. De forma contraria, las obras basadas en sistemas atonales son definidas por este como entelequias alejadas de todo procedimiento lícito. Críticos como Ángel María Castell compartían que la norma del atonalismo “parece ser la extravagancia y las tonalidades disonantes faltas de pensamiento y alejadas de todo procedimiento lícito dentro de la estética y de toda racional originalidad”²⁷¹. En 1934 se interpretaron la *Sinfonía de Cámara* de Schoenberg y la *Suite Lírica* (1925/26) de Alban Berg en la Residencia de Estudiantes como representación de la escuela alemana y austríaca. El programa del mismo concierto se encargó de separar a la escuela germana en base a su propia idea de atonalismo indicado que Schoenberg “ha llegado a extremos rayanos en lo diabólico”²⁷². En cierta medida, la prensa fue mucho más cautelosa con el dodecafonismo, pues mientras hablar de atonalidad era algo recurrente pese al desconocimiento de dicho sistema, la vinculación del dodecafonismo con un ideal metódico prolongó su mención en la prensa hasta 1934. Con la llegada de *Suite Lírica* se hablaría levemente de este método, siendo tal el desconcierto que el crítico José Álvarez Taladriz expresó la necesidad de una explicación²⁷³. Tendremos que esperar hasta 1935 para que Salazar

²⁷⁰ Richard Taruskin, “Reaching (for) Limits”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 42-50.

²⁷¹ Ángel María Castell, “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

²⁷² Programa del concierto celebrado en 1934 cedido por la Residencia de Estudiantes.

²⁷³ José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934.

explique vagamente el método dodecafónico con motivo de la interpretación de las *Variaciones op. 31* (1926/28) de Schoenberg en los festivales de la SIMC:

“el tema se compone de una sucesión de la serie dodecatonal cantada por el violoncello solista en veinticuatro compases (si bemol – mi – sol sostenido – mi bemol – fa – la- re- do sostenido – sol – sol bemol – si – do). La serie se descompone (esquemáticamente) en cuatro versículos desiguales y asimétricos: el primero expone la serie tal como queda indicada, el segundo es una inversión de cola a cabeza, como se decía en los viejos tiempos del contrapunto; el tercero es la reversión de los intervalos originales; el cuarto, la inversión cancrizante de esta reversión. Si cada variación tiene luego carácter, color orquestal y personalidad, se debe ya a la facundia inalienable del autor, que es un músico de alta talla. Póngase en otras manos la teoría y se verá lo que ocurre”.²⁷⁴

Este fue el primer acercamiento de un crítico español para con una explicación del dodecafonismo dentro de la prensa en un medio español. Dicho acercamiento es considerablemente breve y no parece estar estrictamente ejemplificado en la obra escuchada por Salazar. El crítico no menciona en su artículo las implicaciones del dodecafonismo en la obra a nivel de estructuración formal y las resoluciones del mismo respecto a los problemas que plantea el atonalismo. El artículo de Salazar se corresponde con una introducción primeriza que pretende presentar los parámetros básicos del dodecafonismo en cuanto a la generación de las cuatro series principales. Dicho concierto tuvo lugar en 1935 en Praga, siendo esta una reunión de la SIMC especial debido a la reunión de Schoenberg, Berg y Webern presentando obras dirigidas por Heinrich Jalowetz²⁷⁵. Durante estos festivales, Salazar cerciora que el director y

²⁷⁴ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga – la música orquestal – Schoenberg y Alban Berg, *El Sol*, 12-11-1935.

²⁷⁵ Jalowetz es considerado actualmente como uno de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. En el epistolario de Alban Berg y Arnold Schoenberg se menciona en numerosas ocasiones a la figura de Jalowetz como uno de los principales encargados de la dirección del repertorio de la Segunda Escuela de Viena y como un gran conocedor de la misma. Ya en 1926 se encarga a este dirigir los ensayos del *Wozzeck* de Alban Berg haciendo que su autor escriba “por supuesto, Jalowetz es realmente fantástico y su orquesta es muy entusiasta respecto a él”, información recogida de Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg correspondence: selected letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 343. Sumado a ello, ha escrito artículos en torno a la estética schoenberguiana como Heinrich Jalowetz, “On the spontaneity of Schoenberg’s music”, *The Musical Quarterly*, vol. 30, nº 4 (1944), 385-408.

musicólogo austríaco realizó una introducción a las obras de Anton Webern antes de su interpretación²⁷⁶. Las *Variaciones op. 31* de Schoenberg son el primer acercamiento de este a la técnica dodecafónica, por lo que es muy posible que Jalowetz realizara una introducción básica en torno a ello previamente a su presentación. Siguiendo dicha idea, es posible que la explicación de Salazar parta directamente de aquella ofrecida por Jalowetz o se encuentre reducida a parámetros más básicos. Pese a ello, la serie referenciada por Salazar contiene varios errores respecto a la utilizada por Schoenberg en la obra:



Fig. 2 Los doce compases superiores muestran la serie base utilizada por Schoenberg en sus *Variaciones op. 31*, mientras que en la voz inferior se plasma la serie referenciada por Salazar en su artículo.

Este primer acercamiento no muestra una comprensión del sistema, sino más bien sirve como una reflexión para el propio Salazar en torno a un sistema reglado y que previamente se había considerado carente de lógica y coherencia. Debido a esta nueva “comprensión” del dodecafonismo veremos que la crítica de Salazar comenzó a reivindicar la labor de Schoenberg a mediados de la década de los 30²⁷⁷ indicando respecto a esta obra que “es prodigiosamente interesante, y en ella molesta menos que en otras de su género el plañido tristanesco, que es como el lema o motto de esta escuela”²⁷⁸. Recapitulando, podemos concluir en que las ideas compositivas de Schoenberg primaron en una mayoría de la prensa como una forma de clasificar la obra de la Segunda Escuela de Viena, dejando en un segundo plano su comprensión.

²⁷⁶ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga: la música de cámara”, *El Sol*, 15-10-1935.

²⁷⁷ Existen más factores que condujeron a la crítica de Salazar respecto a Schoenberg a sufrir un cambio progresivo desde comienzos de la década de los 30. Ejemplo de ello son las ideas surgidas en torno a un nuevo romanticismo o la situación del propio Schoenberg en relación a su origen judío. Estas ideas serán abarcadas posteriormente en el capítulo dedicado a específicamente a Arnold Schoenberg.

²⁷⁸ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga – la música orquestal – Schoenberg y Alban Berg, *El Sol*, 12-11-1935.

Este desinterés por la comprensión de los sistemas atonales se vio afectado por la leve y tardía presencia de obras en España. Estas ideas confluyen en un mismo punto, el desconocimiento total o parcial de los sistemas compositivos vinculados a la estética schoenberguiana. Salazar se manifiesta como el único gran crítico²⁷⁹ que se introduce levemente dentro de la teoría musical expuesta por Schoenberg, sin embargo, lo hará de forma tardía y tras su asistencia a los festivales de la SIMC, donde probablemente adquirió nuevas nociones acerca de dichos conceptos compositivos. Nos encontramos en España, sin embargo, con un medio que de nuevo será la excepción a esta dinámica. El periódico *Mirador*, se convirtió en el único órgano mediático de origen español que manifestó un conocimiento del movimiento atonal. Gerhard se convirtió en el gran defensor de la estética atonal para con la prensa, reivindicando la necesaria irrupción de dicho sistema:

“Esta palabra, atonal, que arruga la frente y tiene un puesto nihilista, es aplicada hoy, a pesar de las protestas de los interesados, a una serie de músicos que son los más profundos espectadores de la buena tradición musical. Por mi modesta parte, ya he tenido el honor de confesar ambiciones de conservador. Se debería entender conservador a la manera de un médico que, con tal de conservar la vida de un enfermo a 41 grados de fiebre, no dudaría en hacerle darse un baño de agua fría. Es lo que Schoenberg ha hecho con la tonalidad. Tengo la inmensa satisfacción de comunicaros que la atonalidad goza de una salud espléndida. Este sistema es de un orden que tiene sus profundas raíces en la música tonal y pre-tonal. La tonalidad era un pensamiento, puede ser el pensamiento central de toda la música occidental, un pensamiento que quería continuar siendo pensado. He aquí un trabajo que nos repugna a la mayoría de los hombres, es más agradable vivir de renta”²⁸⁰.

Las ideas expuestas por Gerhard encuentran un paralelismo con las del musicólogo francés Armand Machabey, estableciendo que el atonalismo se rige por el principio de la emancipación armónica como una consecuencia de la extensión del sistema tonal o de la noción

²⁷⁹ Sabemos que ciertos compositores españoles vinculados a la crítica como Rodolfo Halffter accedieron a la estética schoenberguiana, sin embargo, trataremos dichas cuestiones en un capítulo específico más adelante.

²⁸⁰ Robert Gerhard, “La música”, *Mirador*, 06-02-1930.

de tonalidad²⁸¹. De forma similar, el compositor catalán ve a Schoenberg como un conservador en el mejor sentido de la palabra, preocupado por la tradición y su envejecido estado actual. La crítica de Gerhard parte de las directrices estipuladas por Schoenberg de que armonía y tonalidad están condenadas a perecer y evolucionar siendo el compositor vienés el encargado de revitalizar el sentimiento tonal. Ante la caducidad de esta, Schoenberg no opta por romperla y alejarse de ella, sino que pretende abordar la armonía desde un punto que exige una mayor complejidad, lo que requiere un esfuerzo adicional del oyente tal y como explica el propio Gerhard.

3.6 Música matemática y cerebralismo musical

Partimos de que la música de Schoenberg se sustenta bajo el intento de componer unificando el instinto con los estándares establecidos por los maestros que veneraba, dando lugar a lo que Taruskin ha definido como una música atemática y sin melodías obvias que se suple con un complejo trabajo motivico²⁸². El desconcierto visto anteriormente, sin embargo, fomentó la idea de que la estética expresionista de este grupo estaba sustentada por una técnica de extrema complejidad que desorientaba a crítica y público. Algunos críticos como Theodor Adorno y José Ortega y Gasset afirmaron, sin embargo, que la obra de los compositores que copaban el repertorio no era ni menos compleja ni más comprendida. La Segunda Escuela de Viena adoptó una imagen intelectualista que hizo que se referenciara en contables ocasiones como música

²⁸¹ Armand Machabey, “les darreres obres d’Arnold Schoenberg”, *La Veu de Catalunya*, 12-01-1931.

²⁸² Richard Taruskin, “Inner Occurrences”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 407.

cerebral. Un joven Salazar sería el primer crítico español que referenció brevemente la música de Schoenberg como “frío cerebralismo”²⁸³ en las páginas de la revista *España* en 1917, profundizando en dicha idea en los años sucesivos. Ya en 1914, *La Lectura* publicó un ensayo de Camille Mauclair acerca de la nueva música francesa donde se habla del debate entre arte y ciencia en la música. Mauclair advertía que “en Europa se deja a un lado el viejo principio de la inspiración para dedicarse al estudio de nuevos problemas de matemáticas musicales”²⁸⁴. Esta idea de “música pura” que huye de un principio creativo para acercarse a su función más académica se vio reflejada en la mayoría de la prensa española a la hora de referenciar la obra de Schoenberg, pues en 1920, Adolfo Salazar ya definía al vienés como un teórico musical:

“Arnaldo [sic] Schoenberg tiene en la actualidad cuarenta y seis años. Sus obras no pasaban hasta hace poco de veinte; pero tal conmoción produjo en Europa, en Alemania y en Inglaterra especialmente, que, junto a la unánime hostilidad del público, surgieron los comentadores apasionados, y Schoenberg comenzó a vivir, ya que no una “actualidad” de conciertos, a lo menos en el papel impreso. Nuestra impresión se suma a la de los analizadores que, sin admirar la obra la estudian: un caso curioso para el estudiante y una personalidad digna de respeto. Esto es lo que hoy nos parece ese músico. Su estética nos repugna; su música, como especie, nos parece abominable”²⁸⁵.

Esta temprana tendencia liderada por Salazar admitía la obra de Schoenberg como estudio y rechazaba cualquier relación con un principio artístico. Dicha práctica común entre la prensa generó un nuevo debate entre quienes repudiaban dicha característica y quienes encontraban en ella un elogio. En 1928, *La Veu de Catalunya* recoge una interesante serie de conversaciones entre personalidades de la escena contemporánea, destacando a Vincent d’Indy y Arthur Honegger, que se publicaron originalmente en el medio francés *Le Ménestrel*²⁸⁶.

²⁸³ Adolfo Salazar, “La S.I.M.M. Ars Nova”, *España*, 15-11-1917.

²⁸⁴ Camille Mauclair, “El estado presente de la música en Francia”, *La Lectura*, 01-01-1914.

²⁸⁵ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

²⁸⁶ Esta serie de conversaciones y respuestas se publicaron originalmente en el medio *Le Ménestrel* en diversos números. En referencia a los fragmentos referenciados en *La Veu de Catalunya* destaca de entre ellos Anónimo, “La musique Française”, *Le Ménestrel*, 02-03-1928.

Ambos compositores coinciden en que la música conlleva un coherente raciocinio que denota la importancia de lo que llaman intelectualismo, y que esta, es una de las más complicadas metas. D'Indy, mucho más crítico y brusco que Honegger, no solo sitúa a la obra de Schoenberg muy lejos de dicha intelectualidad, sino que trata a sus defensores de ignorantes:

“Schoenberg no enseña nada sino esto: es necesario escribir lo que pase por la cabeza. Eso no es enseñar, se trata de una sencilla opinión y su obra, interesante en un comienzo, no es sino una romería de notas sin sentido. Notas, notas y notas diría Hamlet si viniese a la tierra, pero ¿arte?, ¿eso? ¡Ah no! el arte exige pensamiento, una construcción, un ritmo, una forma, un equilibrio. Comprendo su éxito. Una teoría que se basa en escribir cualquier cosa debe ser del agrado de las nuevas generaciones de músicos. Lo que caracteriza a los jóvenes es la ignorancia, no conocen su oficio, no se molestan en aprenderlo. Al final, sin duda, hace creer que su pensamiento es un tesoro precioso rodeado de alambre y trozos de botellas”²⁸⁷.

Frente a la tendencia a calificar la estética schoenberguiana de teórica o matemática, el compositor francés la entiende como ajena. Honegger, por su parte, declaró rotundamente que “su obra es la de un teórico más que la de un músico, el placer auditivo se encuentra ausente, esta música es puramente cerebral”²⁸⁸. Podemos observar como el concepto de “música cerebral” se torna tanto para Honegger como para Salazar en composiciones opacadas por la teoría musical y la técnica compositiva. Esta idea se adjuntó a gran parte de las críticas francesas que llegaron a España y que influyeron directamente en la prensa aliadófila, destacando a Honegger y Armand Machabey:

“¿Cómo puede negar el maestro d'Indy la existencia de un hombre como Schoenberg, sea la que sea su simpatía hacia esta expresión del arte? Schoenberg ha aportado la liberación de la tiranía de la tonalidad, una posibilidad de arquitectura nueva. Su Tratado de Armonía es, desde este punto de vista, tan riguroso como el de Vincent d'Indy. Va, lógicamente, hasta las últimas consecuencias de sus teorías. El defecto de sus últimas obras es el siguiente: que son la obra de un teórico más que de un músico. En definitiva,

²⁸⁷ Palabras de d'Indy en Anónimo, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 17-03-1928.

²⁸⁸ Anónimo, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 01-07-1928.

se trata de música para ser leída, no para ser escuchada. La música de Schoenberg, en sus más radicales manifestaciones, ha sido calificada por unos de bárbara, por otros de científica, por algunos más de charlantesca, en verdad es la de un cerebral. Con él la música cambia de plan, deja el del sentimiento para pasar a lo intelectual, y escapa, así, a la mayoría de los oyentes y aun de los compositores, para los cuales es un axioma que la música debe expresar sentimientos o, por lo menos, estados de alma”²⁸⁹.

Nos encontramos con la idea de Salazar, que define la música de Schoenberg como cerebral e intelectual denotando el carácter negativo de estos términos y la de d’Indy, quien establece que se debe de componer atendiendo a la intelectualidad pero que, sin embargo, la obra de Schoenberg no es ejemplo de ello. Las críticas llegadas desde Alemania aportan un nuevo punto de vista que se amalgamó con el de los críticos progresistas de *Mirador*. En 1929, Hugo Fleischmann, coincide con el compositor francés en la relevancia del intelectualismo en la composición afirmando que “el nuevo estilo está representado por los elementos sanos de un público cultivado”²⁹⁰. Comienza así una tendencia que se extenderá hasta dicho periódico, donde la estética schoenberguiana se referencia como un proceso técnico donde “las matemáticas ocupan su trono”²⁹¹. Podremos observar como la crítica de la prensa liderada por Salazar que rechaza esta estética denominada por ellos mismos como “cerebral” se convierte en uno de los principales discursos en pro de la obra de la Segunda Escuela de Viena para los críticos progresistas catalanes. El mismo Schoenberg fue claro en su única entrevista concedida directamente a *Mirador*:

“Es un reproche al que no quiero replicar hasta que no me sea dirigido por alguien que haya demostrado tener por lo menos, el mismo cerebro. No es corriente que los que tienen cerebro deban sentir vergüenza. Ya sabemos el caso de aquella carta de un hermano que firmaba Johann Van Beethoven, poseedor de tierras, a la cual el mayor le contestaba orgulloso Ludwig Van Beethoven, poseedor de cerebro. De una

²⁸⁹ Anónimo, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 17-03-1928.

²⁹⁰ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

²⁹¹ Íd.

cosa estoy seguro, y es que ningún poseedor de cerebro, como Beethoven, pondría en duda que otro poseedor de cerebro sea capaz de conmover a quien valga la pena”²⁹².

La figura de Schoenberg, se tornaría en la de un líder pensador y creador de un movimiento estético hasta el punto en el que el propio Otto Mayer Serra afirmó que “no podemos decir si el Schoenberg compositor tendrá más suerte algún día ante el público venidero, sin embargo, como teórico tiene y tendrá la misma importancia que Hegel y Bergson en filosofía y Planck y Einstein en las ciencias físicas”²⁹³. Es interesante ver como el periódico *Mirador* adula el carácter cerebral de la obra de Schoenberg al mismo tiempo que su vinculación al modelo maximalista expresivo mientras que la prensa progresista rechaza ambas concepciones, siendo una muestra más del carácter irónico de dicho período²⁹⁴. La desorientación frente a la forma de Schoenberg de entender la realidad musical parece vincularse a una idea de caos e instinto que prevalece ante la idea de cerebral en ciertas ocasiones.

3.7 Lo auditivo frente a lo estético: Paralelismos entre la estética schoenberguiana y el microtonalismo para la prensa

Otro de los factores que pudo ayudar a conformar una imagen en torno al atonalismo que caminase paralela a la idea de música cerebral, matemática o técnica recayó sobre la asociación

²⁹² Robert Gerhard, “Conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931.

²⁹³ Otto Mayer Serra, “A propòsit de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934.

²⁹⁴ La idea de ironía en el siglo XX ha sido trabajada en Richard Taruskin, “Pathos is Banned”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 580-582.

del mismo con el microtonalismo por parte de la crítica. Como señalamos anteriormente en la introducción, el grupo schoenberguiano se redujo a un número muy limitado de integrantes de cara a la crítica musical española. Debido a ello, es curioso que para ciertos sectores de la prensa esta estética se aunara con el microtonalismo. Desde mediados de los años 20 el representante de dicha tendencia compositiva para la crítica española, liderada por los artículos de Salazar acerca de la SIMC, fue el checo Alois Hába y sus trabajos en cuartos de tono. Pese a que su obra no encontrase lugar entre el panorama concertístico español críticos como Salazar o Salvador Bacarisse tuvieron acceso a las mismas de cara a los festivales internacionales. Ya en 1923 Salazar referencia la presencia de su *Segundo Cuarteto en Cuartos de Tono* (1920)²⁹⁵ y, desde la inclusión de este, se estandariza su figura como mayor representante de la tendencia microtonal en Europa. Así mismo la comparativa entre microtonalismo y atonalismo parte en la prensa de la comparativa entre Hába y Schoenberg como máximos representantes de un movimiento. Como ya hemos comentado con anterioridad, Salazar comenzaría a establecer diferencias entre los compositores alemanes separando a estos en dos grupos en base a la legitimación de su proceso compositivo. En 1928 este referenciaba a “la otra Alemania atonal o microtonal, con Schoenberg y sus discípulos en primer término y con Alois Hába en la Europa Central”²⁹⁶.

Pese a la falta de obras de este compositor que llegaron a España los antecedentes del microtonalismo como técnica compositiva fueron mayores que los que respectan al atonalismo. Desde mediados de la década de los 20 se publicaron en España diferentes artículos que explicaban concienzudamente el método compositivo que esta estética conllevaba, marcando así una amplia diferencia para con el conocimiento que primaba en la prensa del atonalismo y

²⁹⁵ Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

²⁹⁶ Adolfo Salazar, “Figuras del concurso de Viena: Max Von Schillings”, *El Sol*, 24-08-1928.

sobre todo del dodecafonismo. Cabe destacar una reproducción publicada en 1928 por la revista *Post-guerra* del ruso Mejinski²⁹⁷ donde no solo se abarcan los antecedentes de este método, sino el tipo de instrumentación que requieren y el sistema llevado a cabo por la música compuesta en cuartos de tono. Por otra parte, y de forma más reducida, encontramos que el crítico de la revista *Ritmo*, Hugo Fleischmann, abordó dichas cuestiones en 1929²⁹⁸. Sumado a ello, la accesibilidad de la prensa al conocimiento en torno a la composición microtonal aumentó gracias a la incursión de la misma en la obra de compositores residentes en España. Por un lado, cabe destacar la presencia del compositor alemán Richard Heinrich Stein, así como la labor del compositor valenciano Eduardo Panach Ramos. Salazar conocería a este último en 1930, afirmando de forma primeriza lo siguiente:

“los experimentadores suelen confundir las teorías acústicas con las artísticas, y suelen creer de buena fe que el arte es perfecto si está sometido a principios rigurosamente científicos. Arte y naturaleza son dos cosas distintas, si no antagónicas, a lo menos indiferentes recíprocamente, y aunque pueda existir una ciencia fundada en la estética, la estética y la ciencia son cosas perfectamente ajenas la una a la otra en sus resultados”²⁹⁹.

En dicho artículo, publicado a su vez en la revista *Ritmo*, Salazar indica que “el Sr. Panach tuvo la atención de visitarme y hacerme oír uno de sus ensayos”³⁰⁰. Gracias a esta reunión, y potenciado por los artículos extranjeros que llegaron a España, Salazar manifiesta posteriormente un conocimiento de la teoría microtonal que se distancia sobremanera del referente al atonalismo.

²⁹⁷ Anónimo, “La música en cuartos de tono”, *Post-guerra*, 01-06-1928.

²⁹⁸ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

²⁹⁹ Adolfo Salazar, “Experiencias españolas en la música en tercios de tono”, *El Sol*, 28-06-1930.

³⁰⁰ Íd.



Eduardo Panach

Imagen 4. Fotografía de Eduardo Panach recogida de Adolfo Salazar, “Experiencias españolas en la música de tercios de tono”, *El Sol*, 28-06-1930. Salazar muestra un profundo interés por referenciar no solo el nuevo conocimiento adquirido en torno a la música en tercios de tono, sino también por resaltar la presencia de dicha tendencia europea dentro de la escena compositiva española.

La estructuración de este sistema conllevó que se tratara como una experimentación acústica y no como una tendencia artística o una estética creadora, lo que hizo que se estandarizase como música matemática y cerebral. Encontramos ejemplos de ello en el artículo anterior o de la mano de Gustavo Pittaluga, quien lo señaló en 1930 en su conocida conferencia en la Residencia de Estudiantes:

“Hay en cambio el caso del innovador consciente. Esto es, el que procede de un modo inteligente, intelectual. Este no es casi nunca el genio, y a menudo ni siquiera el gran músico. Este innovador partirá desde el punto en que la acústica y la música coinciden. El uno buscará la escala de tonos enteros, otro tratará de llegar a dividir los sonidos perceptibles hasta las comas, aquel se fabricará los cuartos de tono, este otro hallará más razonable la división matemática en tercios, y por fin, de aquí ha salido, y saldrá aún, gran parte del concepto de la armonía contemporánea”³⁰¹.

³⁰¹ Gustavo Pittaluga, “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *Ritmo*, 31-12-1930.

La estandarización del microtonalismo como experimentación acústica se tornó en un concepto asentado para una prensa que tuvo un mayor acercamiento a este que a los procedimientos schoenbergianos, sin embargo, encontramos que desde la prensa se estableció un paralelismo entre ambas estéticas pese a esta diferencia cognitiva. Desde la prensa europea se vinculó a Schoenberg junto con Hába y con el microtonalismo en base a la idea de una necesaria educación del oído y a la distinción entre relaciones interválicas que no tienen cabida dentro del concepto tradicional armónico. La relación que vincula a ambas estéticas repercute directamente en paralelismos auditivos y funcionales, sin embargo, ambas tendencias no comparten similitudes estéticas. Dicha similitud y la diferencia de conocimiento entre estas ideas musicales conllevó que ambas se aunaran bajo el problemático y generalizado término “ultravanguardismo”, reduciendo sus similitudes al uso de relaciones interválicas consideradas como disonantes. En base a dicha asimilación conjunta, encontramos que las características que se asociaron al microtonalismo se extrapolaron hacia la obra de un casi desconocido Schoenberg, haciendo que la idea de música cerebral y científica cobrara un mayor peso y caminase paralela junto con los discursos que llegaron desde Francia analizados en el apartado anterior.

3.8 Conclusiones parciales: la música sin música

Como hemos visto, gran parte de las ideas analizadas fueron introducidas por medio de compositores, críticos y demás intelectuales del panorama europeo. Irremediablemente, encontramos paralelismos entre dichas influencias y las ideologías de los medios españoles. La desvinculación entre estas y las teorías compositivas de la Segunda Escuela de Viena la

relegaron a un espacio donde no era defendida concienzudamente por ningún colectivo específico, exceptuando el periódico *Mirador*. El desconocimiento de la misma y de sus procedimientos estéticos generó un aura de desconcierto sobre su obra, haciendo que conceptos como los ya tratados de música intelectual y cerebralista conduzcan a la idea de lo que podríamos denominar como música “antimusical”³⁰². En primer lugar, cabe destacar que este discurso generado en torno a la Segunda Escuela de Viena es cambiante y que, conforme avanzaron los años, Berg y Webern comenzarían a desligarse de esta visión, sin embargo, acompañará a Schoenberg durante todo el período que a esta investigación ocupa. Sería el propio Salazar quien en 1920³⁰³ utilizó dicho calificativo como crítica a la carencia de forma y recursos cadenciales dentro de las obras tempranas de Schoenberg y a la amalgama entre consonancias y disonancias. Pese a las diferencias entre críticos de distinta postura ideológica que ya se han tratado anteriormente, este parece ser un punto de confluencia entre la crítica madrileña. Críticos como Ángel María Castell³⁰⁴ o Rogelio Villar³⁰⁵ catalogaron el repertorio de estos compositores de extravagante e inexplicable, acuñando este último el término de “esperpento sonoro”. Mientras que Salazar apaciguaría su discurso notablemente, probablemente debido a su gusto por la obra de Alban Berg, Mantecón sería uno de los críticos que encontraría a la estética vienesa falta de música. De hecho, este se convirtió en el único crítico madrileño que referenció *Wozzeck* como una obra que “no es música”³⁰⁶, aunque analizaremos esta afirmación a su debido tiempo. Pese a que la ciudad de Barcelona difiere notablemente de Madrid respecto a este aspecto también podremos encontrar ejemplos. En

³⁰² Críticos como Salazar continuaron vinculados a esta idea durante la primera mitad de siglo XX. El crítico de *El Sol* señaló en 1956 que se trataba de “una estética fundamentalmente alemana, pero pronto extendida por todo el mundo a causa de la macanicidad de su juego y de su técnica, y de la desvalorización del producto musical como tal. Se ha hablado de meta-música, de super o de inframúsica. En resumen, otra cosa”. Cita recogida de Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956).

³⁰³ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Filarmónica y Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

³⁰⁴ Ángel María Castell, “Madrid al día”, *ABC*, 21-03-1920 o Ángel María Castell, “El Cuarteto Rosé”, *ABC*, 21-03-1920.

³⁰⁵ Rogelio Villar, “Esperpentos sonoros, monsergas o gandingas”, *Ritmo*, 01-09-1935.

³⁰⁶ Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

1932, durante la primera estancia de Webern en Barcelona, la *Revista Musical Catalana* advierte a sus lectores de que “encontraremos en falta la música”¹³⁴ en *Música de acompañamiento para una escena de cine* (1930) de Arnold Schoenberg. Pese a ejemplos como este, Barcelona no se adentrará en dichos derroteros de la misma forma que Madrid por distintos aspectos que posteriormente analizaremos y entre los que destaca la presencia de Schoenberg y la idea de europeización de la ciudad. Esto no significa que en Barcelona la prensa destacara por una idea contraria a la ya expresada en Madrid, sino que las críticas son más calmadas y menos ecuanímes. Sumado a ello, Barcelona contó con la labor de Gerhard y Mayer-Serra, quienes defendían la visión de Schoenberg como un líder estilístico y un intelectual capaz de otorgar un nuevo punto de vista a los planteamientos más clásicos de la composición. Ambos huyeron de los debates que se generaron en la prensa que derivarían directamente en esta categoría de antimusical. Para estos críticos, un debate que parte de una idea de belleza, forma o estructura que recae en parámetros asociados a lo natural se convierte en una conversación vacía.

Capítulo 4. Arnold Schoenberg

4.1 Repertorio y recepción

Schoenberg contó con un total de diez representaciones en Madrid y Barcelona respectivamente³⁰⁷. Pese a la equidad cuantitativa de este dato, es necesario remarcar que mientras en Barcelona no se repitió ninguna obra, Madrid contó con una reiteración sucesiva de *La Noche Transfigurada* en cinco ocasiones, haciendo de esta la obra de Schoenberg más representada en la capital. Sumado a esto, encontramos que el 26 de abril de 1920 el Cuarteto Rosé interpretó por segunda vez en España el *Cuarteto n.º 1 en re menor* en el Conservatorio de Valencia y se interpretó en Gerona nuevamente en abril de 1925. Este mismo cuarteto parece haberse interpretado en Figueres, Palamós, Olot, Sabadell, Reus, Vich e Igualada, sin embargo, no hemos encontrado reseñas de dichos conciertos en la prensa local³⁰⁸.

³⁰⁷ En 1932 se estrenó en Barcelona *Música para una escena de cine* en un evento donde se presentaba a Webern como compositor y director. Debido a la intención del propio concierto hemos decidido abarcar dicha obra en el capítulo referente a Anton Webern.

³⁰⁸ Con motivo del Festival Schoenberg de 1925 el periódico *La Vanguardia* señaló que “el grupo de notabilísimos artistas llamados por dicha Asociación para las sesiones de música vienesa y festival Schonberg, han actuado ya en Gerona, Figueras y Palamós, debiendo más tarde visitar Olot, Sabadell Reus, Vich e Igualada”. En Anónimo, “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 25-04-1925.

4.1.1 Obras de Arnold Schoenberg en Madrid

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros Datos
Cuarteto nº 1 en re menor	20-03-1920		Sociedad Filarmónica	Cuarteto Rosé	Teatro de la Comedia	
Noche Transfigurada	21-10-1921	Pérez Casas	Círculo de Bellas Artes	Orquesta Filarmónica	Teatro Price	Primer concierto de la temporada con obras de Wagner, d'Indy y Beethoven
Noche Transfigurada	18-11-1922		Sociedad de Cultura Musical	London String Quartet		
Noche Transfigurada	01-12-1922	Pérez Casas	Círculo de Bellas Artes	Orquesta Filarmónica	Teatro Price	
Erhebug, op.2 nº 3 ³⁰⁹	25-04-1925			Roland Hayes		Concierto del tenor Roland Hayes con obras vocales de diversos compositores y cantos espirituales

³⁰⁹ La prensa madrileña no hizo de eco de dicha representación, pues el hecho de que fuera un concierto centrado en un tenor negro opacó que se cediera espacio a esta primeriza obra de Schoenberg. Debido a ello, dicha representación no ha sido objeto de análisis para esta investigación.

Noche Transfigurada	31-10-1927	Pérez Casas	Círculo de Bellas Artes	Orquesta Filarmónica	Teatro Price	Primer concierto de la temporada
Noche Transfigurada	21-01-1928	Eugen Szenkar		Orquesta del Palacio de la Música	Palacio de la Música	Festival de música alemana
Seis pequeñas piezas para piano	12-12-1929			Jesús María Sanromá	Teatro de la Comedia	Recital de piano del puertorriqueño Jesús María Sanromá
Cuarteto nº 3	Abril de 1933		Sociedad Filarmónica	Cuarteto Pro-Arte	Teatro del Círculo de Bellas Artes	Única obra dodecafónica de Schoenberg interpretada en Madrid
Sinfonía de cámara	19-06-1934	Gustavo Pittaluga	Sociedad de Cursos y Conferencias	Orquesta Filarmónica	Auditorium de la Residencia de Estudiantes	Perteneciente a un programa que pretendía representar obras modernas de las escuelas francesa, italiana y vienesa.

Fig. 3 Obras de Arnold Schoenberg interpretadas en Madrid hasta 1936.

4.1.2 Obras de Arnold Schoenberg en Barcelona

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros Datos
Tres piezas para piano op. 11	23-11-1922		Amics de la Música	Albert Tadlewski	Palau de la Música Catalana	Recital de piano de Albert Tadlewski
Noche Transfigurada	23 y 30-11-1924	Adam Szpak		Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	
Sinfonía de cámara	29-04-1925	Arnold Schoenberg	Asociació de Música da Camera	Intérpretes vieneses ³¹⁰	Palau de la Música Catalana	Primera edición de los festivales Schoenberg
Lieder Op 6	29-04-1925	Arnold Schoenberg	Asociació de Música da Camera	Marya Freund e intérpretes vieneses	Palau de la Música Catalana	Primera edición de los festivales Schoenberg
Pierrot Lunaire	29-04-1925	Arnold Schoenberg	Asociació de Música da Cámara	Marya Freund e intérpretes vieneses	Palau de la Música Catalana	Primera edición de los festivales Schoenberg

³¹⁰ Los intérpretes encargados de interpretar las obras de Schoenberg en el primer festival dedicado al mismo fueron escogidos por el propio compositor viajando con este hasta la ciudad catalana. En el programa del concierto se especifica que estos intérpretes fueron Marya Freund, Rudolf Kolisch, Fritz Rothschild, Marcel Dick, Joachim Stutschewsky, Viktor Pollatscher, Franz Wangler, Friedrich Wührer.

Noche Transfigurada	03-04-1932	Arnold Schoenberg		Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	Segunda edición de los festivales Schoenberg
Pelleas und Melisande	03-04-1932	Arnold Schoenberg		Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	Segunda edición de los festivales Schoenberg
Lieder op. 8	03-04-1932	Arnold Schoenberg		Concepción Badía, Alexandre Vilalta y Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	Segunda edición de los festivales Schoenberg
Música para una escena de cine ³¹¹	07-04-1932	Anton Webern	Associació de Música da Cámara	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	Ciclo dedicado a la presentación de Webern en Barcelona
Suite para piano op. 25	09-04-1932		Associació de Música da Cámara	Eduard Steurmann		Única obra dodecafónica de Schoenberg interpretada en Barcelona

Fig. 4 Obras de Arnold Schoenberg interpretadas en Barcelona hasta 1936.

³¹¹ Esta obra no se presentó durante los festivales Schoenberg, sino que formó parte del repertorio que se utilizó para presentar a Anton Webern como director y compositor en Barcelona en 1932. Debido a ello, esta se ha tratado en el apartado dedicado a Anton Webern.

4.1.3 Obras de Arnold Schoenberg presenciadas en los festivales de la SIMC

Obra	Año	Lugar	Críticos españoles que han dado muestra de su asistencia
Cuarteto de cuerda	1922	Salzburgo	Posible asistencia de Adolfo Salazar ³¹²
El Libro de los Jardines Colgantes	1923	Salzburgo	Juan José Mantecón ³¹³
Quinteto	1926	Zurich	Adolfo Salazar ³¹⁴ y Joan Gisbert Padró ³¹⁵
Variaciones	1935	Praga	Adolfo Salazar ³¹⁶ y Robert Gerhard ³¹⁷

Fig. 5 Obras de Arnold Schoenberg interpretadas en los festivales de la SIMC hasta 1936 presenciadas por críticos españoles.

³¹² Salazar no hizo referencia alguna hacia su asistencia a los festivales, sin embargo, sus *Piezas para piano* se interpretaron en dicho evento. Sumado a ello, las referencias del periódico *El Sol* hacia el evento no se firman por el crítico, pudiendo significar que en dichos momentos se encontraba ausente del país. Anónimo, “La música internacional en los festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 20-10-1922.

³¹³ Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

³¹⁴ Adolfo Salazar, “El cuarto festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y El Retablo de Maese Pedro de Falla”, *El Sol*, 24-08-1926.

³¹⁵ Gisbert Padró, “Congreso internacional de música moderna en Zurich”, *Las Provincias*, 04-07-1926.

³¹⁶ Adolfo Salazar, “La decimotercera de la S.I.M.C en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 08-10-1935.

³¹⁷ Robert Gerhard, “Instantáneas de Praga”, *Mirador*, 17-10-1935.

4.2 En torno a Schoenberg en Madrid y Barcelona

4.2.1 Primeros pasos de la obra de Schoenberg en Madrid y Barcelona

La primera obra de Arnold Schoenberg representada en Madrid data del año 1920, sin embargo, una muy pequeña parte de la crítica madrileña había dedicado ya espacio en sus artículos al compositor vienés antes de su llegada a la ciudad. Dichos artículos corresponden a reproducciones de textos de personalidades europeas, entre las que encontramos a Vincent d'Indy o Arthur Eaglefield, y las tempranas aportaciones de Salazar en la *Revista Musical Hispano-americana* y *El Sol*. Los artículos de Arthur Eaglefield en la *Revista Musical Hispano-americana* destacaron por el análisis de la obra de músicos modernos. Uno de ellos, dedicado a Schoenberg, se reduce a un leve análisis de la temprana obra *Cinco Piezas para Orquesta op. 16* (1909)³¹⁸. Pese a ello, se trata de un análisis superficial que parece no haber cobrado mayor importancia para los artículos posteriores de los críticos madrileños. Esta serie de artículos sirvió como pretexto para que Salazar realizara una introducción a los mismos, donde denotaba un muy leve conocimiento del compositor vienés³¹⁹. No ocurre lo mismo con los artículos de Vincent d'Indy, los cuales destacaron por la fuerte influencia en críticos como el ya mencionado Adolfo Salazar y otros como Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón o Ángel María Castell. En *The Cambridge History of Music Criticism*, Delphine Mordey establece que Francia fue uno de los espacios donde la crítica musical libró mayores batallas culturales³²⁰. D'Indy encabezó

³¹⁸ Conjunto de cuatro textos del crítico Arthur Eaglefield bajo el nombre “Músicos revolucionarios modernos: Schoenberg en sus obras” reproducidos en la *Revista Musical Hispano-americana* en 1915.

³¹⁹ Véase Consuelo Carredano, “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 84 (2004), 119-144.

³²⁰ Delphine Mordey, “Critical Battlegrounds in the French Third Republic”, en Christopher Dingle, *The Cambridge History of Music Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 344-370.

un discurso abiertamente politizado y plagado de actitudes beligerantes en contra de la decadencia alemana y de su papel en la creación de una identidad nacional extrapolable al exterior de la nación germana. El siguiente texto del francés se publicaba en *Arte musical* ya en 1916:

“Mi personalidad y mi música no tuvieron ningún valor en los ojos de aquel rebaño de críticos. “un artista que se atreve a censurar a Alemania no existe para nosotros” escribió una de aquellas enfurecidas ovejas. Esta anécdota tendría poca importancia si no demostrara, como demuestra, la infecciosa enfermedad de dominación mundial que ha sufrido Alemania durante cuarenta años. El éxito de la Guerra de 1870 produjo inmenso orgullo en todo el Imperio unido. El alemán se creyó designado para ser el amo del mundo. Pero el orgullo es un consejero malo, y desde la caída de Adán ha engendrado decadencia intelectual y corrupción moral, y es por esto por lo que Alemania, cuya descendencia musical se derivaba de la genuina cultura latina, se le metió en la cabeza rechazar toda esta notable tradición para forjar un arte “Echt Deutsch” teniendo como misión obrar de acuerdo con el ejército y su gobierno y dominar en los dos hemisferios. Ricardo [sic] Wagner, que había tratado estos asuntos estéticos, estaba en el secreto cuando en la última representación de El Anillo, en Bayreuth, en 1876 (yo estuve presente), dijo estas imprudentes palabras: ¡Al fin tenemos un arte alemán!”³²¹.

³²¹ Vincent d'Indy “Los músicos y la guerra”, *Arte Musical*, 15-07-1916.

Aun teniendo dichas referencias como precedente, el Círculo de Bellas Artes comenzaría a interesarse por acercar la obra del compositor vienés a los teatros madrileños. Muestra de ello es la información que recoge *La Correspondencia de España* en 1917, donde se anuncia “el propósito de dar a conocer a los autores más en boga, interpretando obras de todas las escuelas, hasta de aquellas más avanzadas y aun exóticas”³²². En dicho comunicado resaltan los nombres de compositores germanos como Bruckner, Hugo Wolf, Dvořák y Schoenberg. Es muy posible que la ejecución de obras de Schoenberg en lugares como Londres o Nueva York³²³ y el debate generado en torno a ellas propiciaran que el Círculo de Bellas Artes se interesara por su llegada a la capital. El historiador e hispanista Paul Aubert afirma que en los años anteriores a la dictadura las revistas ocupan un papel de suma importancia debido a que, pese a sus tiradas reducidas, son el objetivo de escritores jóvenes para hacerse un nombre en la prensa³²⁴. De entre las más importantes destacan *La Pluma* y *España*, donde encontramos artículos de un joven Adolfo Salazar referenciando ya a Schoenberg³²⁵. Este interés del crítico por labrarse un nombre hace que sus discursos versen en torno a la idea de modernidad, haciendo que, a la vez que obtiene un renombre, comience a conformar un imaginario en torno a un desconocido Schoenberg que rápidamente se asentará en la crítica de muchos de sus coetáneos.

En 1920 llegó al Teatro Price el *Cuarteto n.º 1 en re menor* (1905) de Schoenberg a modo de estreno. Pese a ser la primera obra del compositor en llegar a España, se reseña tan solo en *El Sol* y *ABC*. Ángel María Castell se mostró disconforme con la obra, criticando su larga

³²² Anónimo, “Círculo de Bellas Artes: conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 30-10-1917.

³²³ Anónimo, “Teatros y conciertos”, *Arte Musical*, 31-12-1915.

³²⁴ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 67-70.

³²⁵ Adolfo Salazar, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-02-1921, Adolfo Salazar, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-05-1921, Adolfo Salazar, “La S.I.M.M. Ars Nova”, *España*, 15-11-1917 y Adolfo Salazar, “Las mujeres de Wagner”, *España*, 28-01-1922.

duración y su carácter “laberíntico y caótico”³²⁶. Según el crítico de *ABC*, “los siseos fueron muchos más que los aplausos”³²⁷ y toda ovación fue dedicada a los intérpretes del *Cuarteto Rosé* y a las obras previas al cuarteto. Como cabía esperar, conociendo la filosofía del periódico y la labor de Salazar en la *Revista Musical Hispano-americana*, este cedió un espacio más amplio a la llegada de Schoenberg a España³²⁸. Este coincide en que, pese a que en 1915 se redactasen artículos sobre Schoenberg, sigue siendo una incógnita sin resolver totalmente desconocida en Madrid. De forma similar, diarios catalanes como *La Vanguardia* referenciaban a comienzos de los años 20 a Schoenberg como un desconocido³²⁹. El debate generado en Europa (principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia) y la marcada hostilidad general hacia las obras de Schoenberg, se convierten para Salazar en el principal aliciente de la curiosidad generada por el compositor. El crítico madrileño aboga por que, tras haber finalizado la guerra, aterricen nuevas obras de este desconocido compositor en Madrid con ánimo de resolver una incógnita que él mismo considera irresoluta todavía. Salazar se muestra abiertamente reacio para con la obra de Schoenberg, pues ya hemos analizado la idea de música antimusical en el anterior capítulo. Pese a ello, siempre defendió el derecho del compositor a escribir según sus ideas e inspiración, considerando a Schoenberg como una figura digna de respeto pese a la calidad de su obra. Respecto a la obra interpretada, Salazar coincide con Castell en su crítica hacia la duración de la obra, sumándole a ello la disconformidad con la lógica y coherencia de la misma:

“Cincuenta y cinco minutos sin un punto de apoyo, es demasiado cuando el valor de las ideas es nulo y su desarrollo perfectamente indiferente. Más que falta de coherencia se trata de falta de incitación a que

³²⁶ Ángel María Castell, “El Cuarteto Rosé”, *ABC*, 21-02-1920.

³²⁷ Íd.

³²⁸ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

³²⁹ Walter, “Estados Unidos”, *La Vanguardia*, 16-06-1921.

se preste interés, consecuencia directa de la pedantería romántica que se creía con derecho a todo, hasta a forzar al auditor a penetrar en esotéricos arcanos... para descubrir una avellana vacía”³³⁰.

Curiosamente, esta misma obra interpretada nuevamente por el Cuarteto Rosé tuvo lugar al mes siguiente en el Conservatorio de Música de Valencia. En concordancia con la poca presencia en la prensa madrileña, tan solo se mencionó en los medios *El Pueblo*³³¹ y *La Correspondencia de Valencia*³³² a modo de programa. En Barcelona tendremos que esperar dos años más para tener referencias del estreno de una obra de Schoenberg. La expectación generada en torno al vienés repercutió directamente hacia su faceta de compositor controversial y discutido en relación a sus interpretaciones en Europa³³³. En 1922, el pianista Albert Tadlewski estrena *Tres piezas para piano op. 11* (1909). Al igual que ocurrió en Madrid, no generó un excesivo interés para la crítica, pues tan solo fue referenciada brevemente en la *Revista Musical Catalana* y en el periódico *La Veu de Catalunya*. A lo largo de este estudio veremos cómo se acostumbró a desvincular la atención del repertorio en diversos actos centrados en la figura del intérprete o la agrupación. La *Revista Musical Catalana*, siguiendo dicha tesis, focalizó su artículo en Tadlewski y resaltó de entre las obras representadas aquellas de corte más clásico. Las *Tres piezas para piano* no son nombradas en ningún momento y tan solo se referenciaron como “composiciones modernas de Scriabin, Schoenberg y Alnæs”³³⁴. *La Veu de Catalunya* muestra mayor interés anunciándose como un estreno días antes de su representación³³⁵, sin embargo, no es comparable a la labor de Salazar en *El Sol*. Frederic Lliurat, crítico del periódico catalán, dedica un espacio a todas las obras y no hace un marcado hincapié en la obra de

³³⁰ Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

³³¹ Anónimo, “Filarmónica de Valencia”, *El Pueblo*, 21-04-1920.

³³² Anónimo, “La Filarmónica de Valencia”, *La Correspondencia de Valencia*, 20-04-1920.

³³³ Medios como la *Revista Musical Catalana* o *La Vanguardia* incidieron en el la discusión generada por su obra en el panorama europeo antes de su llegada a Barcelona. Ejemplo de ello son los artículos Walter, “Francia”, *La Vanguardia*, 19-05-1922 o Anónimo, “Desde Nova York”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1914. Cabe resaltar la labor de *La Vanguardia* y de su sección llamada “Del mundo musical”, donde se repasaban los principales acontecimientos musicales europeos por medio de breves informaciones llegadas desde diversos países.

³³⁴ Anónimo, “Asociació d’ Amics de la Música”, *Revista Musical Catalana*, 01-12-1922.

³³⁵ El programa del recital aparece en el periódico *La Veu de Catalunya* con fecha 23-11-1922.

Schoenberg, excepto para premiar la iniciativa de Tadlewski de finalizar su recital con obras de nueva hechura³³⁶. Esta premisa no pareció contentar al público del Palau ni ser del total agrado de Lliurat, quien afirma que ocasionó “más fatiga que placer”³³⁷. Pese al desconocimiento general en torno al compositor durante los primeros años de la década de los 20, cabe destacar al compositor catalán Vicenç María de Gibert i Serra. Gibert i Serra compaginó la labor compositiva con una activa participación como crítico musical en el periódico *La Vanguardia*, donde mostró un conocimiento en torno a Schoenberg que dista de lo común en dicho período. En 1923, el catalán certifica haber leído el *Tratado de Armonía* de Schoenberg y da muestras de una comprensión del papel de la armonía tradicional en la estética del compositor. Sin embargo, y posiblemente influenciado por su maestro desde 1900, Vincent d'Indy, dista sobremanera de aceptar dicha estética:

“Schoenberg cree firmemente - así interpreto yo el dualismo de su actuación, - que no hay más que un derrotero, precisamente el más largo, para llegar a puerto en la difícil travesía por el mar de la composición; y cuanto más encrespadas se tornan las olas del piélago musical, más calafateada ha de estar la nave para su defensa contra una vía de agua y sus funestas consecuencias. Enhorabuena que por su cuenta y riesgo trate de descubrir fondeaderos más lejanos, cuya existencia no ha sido todavía señalada en las cartas de marear. Más, dándose perfecta cuenta de que lo suyo no pasa de ser una tentativa, a nadie puede ni debe aconsejar la peligrosa aventura. Su conciencia le veda exponer a los inexpertos; no quiere asumir tamaña responsabilidad. Quizá más adelante se puedan sentar los principios de la atonalidad y se llegue a demostrar que es ésta un progreso con relación a la música hasta ahora existente; tal vez de la atonalidad surja una nueva estética. Hoy por hoy, ella es un caos”³³⁸.

Las primeras obras de Schoenberg que llegaron a España no gozaron de una importancia similar a las de otros compositores europeos, como por ejemplo Alban Berg. En una primera

³³⁶ Frederic Lliurat, “Concerts, Palau de la Música Catalana, Albert Tadlewsky”, *La Veu de Catalunya*, 27-11-1922.

³³⁷ Íd.

³³⁸ Vicenç María de Gibert i Serra, “Schoenberg: su doble personalidad”, *La Vanguardia*, 02-05-1923.

instancia, parece que la figura de Schoenberg adquirió un peso mayor para la crítica madrileña debido al énfasis de Salazar respecto a la adhesión de nuevas obras a los programas de conciertos. Sin embargo, en dichos artículos no se cedió protagonismo a Schoenberg específicamente, pues su verdadero y último fin recaía en la modernización de los programas madrileños. Sin embargo, tanto el crítico de *El Sol*, como Frederic Lliurat, como Ángel María Castell, se declararon abiertamente en contra de la estética propuesta por Schoenberg tras su primera escucha.

4.2.2 La reiterada *Noche Transfigurada* en Madrid

La Noche Transfigurada (1899) ostentó el título de ser la obra de Schoenberg más representada en Madrid durante el período que nos ocupa. Su estreno generó un ademán de críticas muy superior al de su primer cuarteto en 1920, convirtiéndose en el centro de atención para la mayoría de críticas referentes al primer concierto de la Filarmónica. La expectación que generó el estreno de *La Noche Transfigurada* en Madrid podría ser causa de diversos factores. En primer lugar, cabe destacar que se trata del primer concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica, aspecto que por sí mismo ya generaba una importante sucesión de artículos en los periódicos de la época. Por otro lado, el único precedente del repertorio schoenberguiano que se conoce en Madrid viene dado por la representación de su *Cuarteto n.º 1 en re menor*, el cual

fue “rechazado casi con indignación”³³⁹ según el crítico Víctor Espinós Moltó. Sumado a dicho fracaso, es conocida por la crítica, aunque sea levemente, la figura de Schoenberg como un compositor cuestionado, definiéndolo en el diario *La Acción* como “un músico moderno discutido de modo apasionado, sobre todo por aquellos que ven en él a un renovador musical”³⁴⁰. La conciencia de la existencia de un debate europeo en torno a Schoenberg se convierte en un aliciente que supera a la obra en sí misma, haciendo gala del estadio de la curiosidad por lo desconocido al que referenciamos en el capítulo anterior. La gran mayoría de los medios se mostraron conformes con el estreno y reflejaron una acogida relativamente favorable entre el público. Medios como *La Acción* la califican de “labor fina, delicada y que habla al corazón”³⁴¹, otros como *La Correspondencia de España* la definieron como “obra de consideración que ofrece momentos de emoción e interés”³⁴² e incluso el crítico Ángel María Castell destacó sus “momentos de interés dramático, y en todo instante una gran riqueza instrumental”³⁴³. Sin embargo, la tímida aceptación generalizada de esta obra en la prensa madrileña no refleja la visión de la crítica hacia la estética del vienés. Salazar³⁴⁴, Mantecón³⁴⁵ o Espinós³⁴⁶ plasman abiertamente su disconformidad respecto a esta, considerándola romántica, vieja y caduca. La crítica fue consciente de que el principal factor que influyó en la aceptación del público recayó sobre lo temprano de la obra:

“La buena materia musical que emplea en sus obras, aún amorfa y sin calidad, aún puesta al servicio de las más módicas exigencias espirituales, y aunque soso, ñoño e indiferente en expresión, hará que se le

³³⁹ Víctor Espinós, “El primer concierto de la Filarmónica”, *La Época*, 22-10-1921.

³⁴⁰ Anónimo, “Conciertos de Bellas Artes”, *La Acción*, 22-10-1921.

³⁴¹ Íd.

³⁴² Anónimo, “Conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 22-10-1921.

³⁴³ Ángel María Castell, “Informaciones y noticias musicales”, *ABC*, 22-10-1921.

³⁴⁴ Adolfo Salazar, “Comienza la temporada. Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921.

³⁴⁵ Juan José Mantecón, “La Filarmónica. Primer concierto”, *La Voz*, 22-10-1921.

³⁴⁶ Víctor Espinós, “El primer concierto de la Filarmónica”, *La Época*, 22-10-1921.

tolere de mejor grado que si se permitiese ostentar una originalidad genial, un subversivo concepto de la música, una personalidad valiente, cualidades que se tienen por altamente ofensivas”³⁴⁷.

Los conciertos del Círculo de Bellas Artes durante esta época temprana han sido recogidos por Beatriz Martínez del Fresno en su artículo “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”³⁴⁸. En dicho artículo se observa la predilección de la entidad por la música sinfónica junto con obras románticas y nacionalistas, condición que seguramente fuera fundamental para elegir *La Noche Transfigurada* como presentación de Schoenberg ante el público de la Filarmónica. Medios como *La Correspondencia de España*³⁴⁹, *El Sol*³⁵⁰, o *La Acción*³⁵¹ reivindicaron abiertamente el descontento con la elección de la obra. Esta expectación y acogida entre la crítica comenzó a deteriorarse con la llegada de sus posteriores representaciones. La primera de estas, datada de 1922 e interpretada por el *London String Quartet*, no contó con reseñas, referenciándose muy brevemente en el periódico *El Liberal* sin aportar detalles acerca de la obra³⁵². Similar situación ocurriría con su siguiente representación pocos días más tarde, la cual contaría con breves menciones en los periódicos *El Liberal*³⁵³ y *La Época*³⁵⁴ a modo de programa. Destacan las ideas de José Subirá respecto a la figura de Schoenberg en relación a dicha obra, quien se preguntó “¿quién es capaz de negar que escuchándole de aquella suerte en las obras de su tercer período acabaremos admirándolo como se admira a un ortodoxo ex-iconoclasta?”³⁵⁵. Sin embargo, dicha admiración hacia la figura de Schoenberg parece reducirse

³⁴⁷ Adolfo Salazar, “Comienza la temporada. Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921.

³⁴⁸ Beatriz Martínez del Fresno, “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”, *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº 10 (2011), 29-63.

³⁴⁹ Anónimo, “Conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 22-10-1921.

³⁵⁰ Adolfo Salazar, “Comienza la temporada. Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921.

³⁵¹ Anónimo, “Conciertos de Bellas Artes”, *La Acción*, 22-10-1921.

³⁵² Anónimo, “La Sociedad de Cultura Musical. El Cuarteto de Londres”, *El Liberal*, 21-11-1922.

³⁵³ Anónimo, “Círculo de Bellas Artes. Orquesta Filarmónica”, *El Liberal*, 01-12-1922.

³⁵⁴ Anónimo, “Diversiones públicas”, *La Época*, 30-11-1922.

³⁵⁵ José Subirá, *A. Schoenberg y La Noche de la Transfiguración*, (Madrid: Ediciones de la Asociación de Cultura Musical, 1922). Información extraída de María Cáceres, “Una postura estética que no representa sino un frenazo:

hacia una primeriza asimilación de este como continuador romántico con *Noche Transfigurada* como única referencia. A priori podría parecernos extraño encontrar una crítica de Subirá donde defienda la obra de Schoenberg, sin embargo, si atendemos a los estudios de María Cáceres Piñuel³⁵⁶ sobre el crítico, podremos establecer una justificación para dicho hecho. Tal y como señala Cáceres Piñuel, la crítica de Subirá durante estos años se caracterizó por un rotundo rechazo para con la estética neoclásica, lo que pudo condicionar la aceptación de las primerizas obras de un Schoenberg que se entendía ya como antagonista de la estética francesa. Aun demorándonos hasta su cuarta representación en 1927, el peso de la obra en la crítica continuó siendo breve y anecdótico. Adolfo Salazar se convierte en el único crítico que dedica espacio a la obra, sin embargo, no le cede importancia ni a esta ni a su autor³⁵⁷. Será con su última interpretación en 1928 cuando veamos como Salazar y Mantecón arremeten más contundentemente contra la reiterada incursión de esta en la capital. Mientras Salazar establece que “viene a representar para nuestro conocimiento de la obra total de su autor lo que el Septimino para un beethoveniano incipiente”³⁵⁸, Mantecón indicó que “oída en repetidas veces a la Orquesta Filarmónica, no puede aceptarse como moderna”³⁵⁹. Sería a dicha entidad a quien Salazar alentó a “dar un pasito más allá, por ejemplo, el *Pelleas y Melisande* de ese vienés”³⁶⁰. Es curioso que Salazar reclame una obra como *Pelleas und Melisande* tratándose esta de una de las primerizas creaciones orquestales de Schoenberg. Probablemente esta demanda se deba

el discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1938)”, Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 273-274.

³⁵⁶ De entre sus estudios referentes a Subirá cabe destacar su libro María Cáceres, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España* (Berna: Reichenberger, 2018). En referencia a las ideas que nos competen en este caso, véase María Cáceres, “Una posturita estética que no representa sino un frenazo: el discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1938)”, Teresa Cascudo y María Palacios, coords., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 255-278.

³⁵⁷ Adolfo Salazar, “Inauguración de la temporada en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 01-11-1927.

³⁵⁸ Adolfo Salazar, “Un festival de música alemana: Szenkar, Brahms, Schoenberg, Hindemith”, *El Sol*, 22-01-1928.

³⁵⁹ Juan José Mantecón, “Festival de música alemana dirigido por Eugenio Szenkar”, *La Voz*, 23-01-1928.

³⁶⁰ Adolfo Salazar, “Un festival de música alemana: Szenkar, Brahms, Schoenberg, Hindemith”, *El Sol*, 22-01-1928.

a la repercusión de la obra en medios franceses que se referenciaron en la prensa española y a las comparativas con el *Pelleas et Melisande* de Debussy en los mismos. De entre estos destacó *Le Ménestrel*, desde donde se abordó dicha obra en base a su asociación con la tendencia tristanesca postwagneriana³⁶¹. En este medio se equipararon *Pelleas und Melisande* y *Pierrot Lunaire* como las dos grandes obras de Schoenberg, factor que probablemente influyó en las reclamas de Adolfo Salazar. *La Noche Transfigurada*, que previo a su estreno se caracterizó por generar una amplia expectación entre la crítica, se tornó con el paso del tiempo y la sucesión de sus representaciones en una obra indiferente. La incertidumbre de escuchar la discutida obra de Schoenberg se vio truncada por la interpretación de una de sus obras primerizas, la cual no encerraba todavía muestras de los procedimientos más rupturistas del vienés. El descontento de la crítica con dicha obra es palpable en el leve interés que sus interpretaciones generaron, así como en la incipiente curiosidad de la prensa por escuchar obras más modernas del compositor austríaco. Pese a la inquietud de la prensa por conocer las obras de Schoenberg que tan arduo debate generaban, *La Noche Transfigurada* terminaría convirtiéndose en la obra referencia de una parte de la crítica madrileña debido a la imposibilidad de acceder a nuevas muestras de su repertorio hasta la década de los 30. Una pequeña proporción de la crítica fue levemente ajena a esta problemática, pues Salazar, Mantecón y probablemente Bacarisse³⁶² tuvieron la oportunidad de presenciar obras de cámara del compositor antes de 1928 gracias a los festivales de la SIMC³⁶³.

³⁶¹ Con motivo de la celebración del Festival Schoenberg el 8 de diciembre de 1927 en París, el medio *Le Ménestrel* establece un debate en torno a la estética propuesta por Schoenberg en su poema sinfónico en Anónimo, "Festival Schoenberg", *Le Ménestrel*, 16-12-1297.

³⁶² Pese a que no hay evidencias directas de la asistencia del madrileño a los festivales de la SIMC, este referencia en varias ocasiones la obra de cámara de Arnold Schoenberg, pese a que no llegara a Madrid hasta 1933. Ejemplo de ello es el artículo Salvador Bacarisse, "Beethoven y el Cuarteto Pro-Arte", *Luz*, 10-03-1932.

³⁶³ Salazar y Mantecón presenciaron uno de los cuatro cuartetos de cuerda de Schoenberg en Salzburgo en 1922. El crítico de *El Sol* presenciaría a su vez el *Quinteto de Viento* de este en 1926, y pese a ser una de las primeras muestras de la técnica dodecafónica del compositor, no gozó de una importante repercusión en su crítica.

4.2.3 Madrid a la espera de las debatidas obras de Schoenberg

La incipiente curiosidad por la obra de Schoenberg define a una gran mayoría de críticos madrileños disconformes con las reiteradas interpretaciones de *La Noche Transfigurada*. Las características de la obra, junto a lo temprano de la misma, fueron uno de los condicionantes de la crítica menos tradicionalista para anclar a Schoenberg con las ideas de romanticismo y postromanticismo que comentamos detenidamente en el capítulo anterior. Espinós reivindica por su parte que dicha obra “se advierte todavía sometida a la personalidad del autor germano (Liszt, Wagner, Strauss...)”³⁶⁴, mientras que Mantecón definió a la obra como “el viejo concepto de la música romántica apoyada en una técnica más elemental que la de Strauss”³⁶⁵. Debido a ello, se genera un reclamo en ciertos sectores de la crítica hacia la inclusión de un repertorio que refleje un estilo schoenberguiano “verdadero”. Como era de esperar, Salazar fue uno de los grandes abanderados de dicha tendencia³⁶⁶, sin embargo, no fue el único. Tras el estreno, Mantecón pidió abiertamente a Pérez Casas que “persevere en ese camino”³⁶⁷, *La Acción* se lamentaba de que “desgraciadamente, para su presentación no se ha elegido una de sus obras más recientes, sino otra que no acusa el verdadero modo de ser de este músico”³⁶⁸ y *La Correspondencia de España* recriminaba que la obra “no justificó, ni mucho menos, la curiosidad que Schoenberg había despertado”³⁶⁹. Incluso Castell recalcaría que se trata de una

³⁶⁴ Víctor Espinós, “El primer concierto de la Filarmónica”, *La Época*, 22-10-1921.

³⁶⁵ Juan José Mantecón, “La Filarmónica. Primer concierto”, *La Voz*, 22-10-1921.

³⁶⁶ Véase Adolfo Salazar, “Comienza la temporada. Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921 o Adolfo Salazar, “J.M.Sanromá”, *El Sol*, 14-12-1929.

³⁶⁷ Juan José Mantecón, “La Filarmónica. Primer concierto”, *La Voz*, 22-10-1921.

³⁶⁸ Anónimo, “Conciertos de Bellas Artes”, *La Acción*, 22-10-1921.

³⁶⁹ Anónimo, “Conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 22-10-1921.

“obra no de las más atrevidas”³⁷⁰, algo que, a diferencia de a los anteriores, no pareció suponer un problema.

Pese a las reclamas de este sector de la prensa durante la década de los 20, las orquestas priorizaron, como vimos, la conformidad del público. Que primen los intereses de un público acomodado en el repertorio clásico o previamente conocido hizo que la inclusión de nuevas obras conllevara la aclamación de la crítica hacia las entidades o personas encargadas de ello. Es por esto, que, en un principio, parece que se da más importancia a la inclusión de nuevas obras en el repertorio que a las nuevas obras incluidas. Los críticos madrileños han de esperar hasta 1929 para que se estrene en Madrid la obra más cercana a las teorías atonalistas de Schoenberg, *Seis pequeñas piezas para piano op. 19* (1913). La tendencia a reclamar la llegada de obras avanzadas del repertorio de Schoenberg no se vio, sin embargo, reflejada en el interés que estas piezas para piano generaron, pues Salazar será de nuevo, el único crítico madrileño que ceda espacio en sus críticas a dicha obra. El crítico de *El Sol* es consciente del fuerte desconocimiento del repertorio y la estética de Schoenberg entre la crítica madrileña señalando ya en 1929 que “poco conocemos en España de él, en Madrid solamente alguna obra temprana, en donde apenas existe el atractivo del auténtico acento schoenberguiano”³⁷¹. Salazar y Mantecón aluden en su crítica a la obra *Tres piezas para piano op. 11* (1909) como referencia del estilo de Schoenberg³⁷², sin embargo, no existen muestras de que ninguno de los dos críticos pudiera acceder a una interpretación de dicha obra. Esta idea que marcaba la obra *Tres piezas para piano op. 11* como la delimitación entre el primerizo estilo schoenberguiano y la adhesión al sistema atonal ya había sido abordada en medios franceses con anterioridad. En la revista *Le Ménestrel* encontramos que el musicólogo belga Arthur Hoérée señalaba ya en 1927 que “la

³⁷⁰ Ángel María Castell, “Informaciones y noticias musicales”, *ABC*, 22-10-1921.

³⁷¹ Adolfo Salazar, “J.M. Sanromá”, *El Sol*, 14-12-1929.

³⁷² Salazar ya menciona dicha obra como un punto de inflexión dentro de la producción de Schoenberg con motivo de la llegada de *Seis pequeñas piezas para piano op. 16* como se muestra seguidamente en Adolfo Salazar, “J.M. Sanromá”, *El Sol*, 14-12-1929.

nueva manera de Schoenberg se manifiesta a partir de las Piezas para piano (op. 11), donde el autor explora un mundo sonoro desconocido”³⁷³. La llegada de las *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 16 hizo que Salazar actuase como guía para crítica y público, señalando que estas suponen un primer indicio de aquellas obras reclamadas tras las interpretaciones de *La Noche Transfigurada*.

“Las "Seis pequeñas composiciones para piano" ayer presentadas por Sanromá son precisamente las que mejor pueden servir de introducción al público de ese músico difícil. Bien que estos brevísimos bocetos sean posteriores a la serie de "Tres piezas", ya concebidas dentro de la manera atonal y asonante de Schoenberg, son mucho más fáciles que aquéllas para comprender a un hombre que aquí todavía está, estáticamente, casi pared por medio del mejor Schumann”³⁷⁴.

Hemos de tener en cuenta que Adolfo Salazar ya ha accedido a obras tanto atonales como dodecafónicas gracias a los festivales de la SIMC³⁷⁵, sin embargo, la gran mayoría del público y críticos madrileños no corrieron esa misma suerte. Estas *Seis pequeñas piezas para piano* se tornan en la primera obra atonal del compositor en llegar a Madrid tras la reiteración de *Noche Transfigurada*. Debido a ello, Salazar establece alrededor de estas piezas la verdadera puerta de presentación de la estética de Schoenberg para con público y crítica. Estudios de musicólogos y analistas musicales reflejan a su vez esta misma idea en torno a las obras para piano de Schoenberg. La especialista en teoría musical Patricia Carpenter estableció en 2005 que “Schoenberg primero elaboró sus innovaciones en el medio más fácilmente accesible. Así el primer paso, el de la atonalidad, se dio en 1909 con las *Tres Piezas* op. 11 y se resumió en las *Seis pequeñas piezas para piano* op. 19 en 1911”³⁷⁶. Pese a estas consideraciones que se

³⁷³ Arthur Hoérée “Deuxième séance du quatuor Roth”, *Le Ménestrel*, 30-12-1927.

³⁷⁴ Adolfo Salazar, “J.M. Sanromá”, *El Sol*, 14-12-1929.

³⁷⁵ En 1923 Salazar presenció una interpretación de *El libro de los jardines colgantes* y en 1926 del *Quinteto de viento*.

³⁷⁶ Patricia Carpenter, “The Piano Music of Arnold Schoenberg”, *Theory and Practice*, vol. 30 (2005), 5. Para mayor información en torno a la obra cabe destacar el estudio de 1992 del teórico musical Charles D. Morrison, Charles Morrison, “Syncopation as Motive in Schoenberg’s op. 19, n°s 2,3 and 4”, *Music Analysis*, vol. 11, n° 1 (1992), 75-93.

reflejan en la crítica anterior de Salazar, la obra no se convirtió en esa puerta de entrada que parecía reclamarse por el grueso de la prensa madrileña oponiéndose a la reiteración continuada de *Noche Transfigurada*. La obra no encontró lugar en más plumas que la de Salazar y no consiguió establecerse en la memoria de la crítica como una obra de importancia del compositor. La tendencia a reclamar obras de nueva hechura de Schoenberg no se ajustó, por lo tanto, con la reacción de la prensa. Encontramos que la demanda de las nuevas obras de Schoenberg se fundamentó más en un intento por mostrarse individualmente como modernos que en un interés real. Nuevamente encontramos que la figura de Schoenberg como imagen específica guardó más peso que su obra para la crítica madrileña. Aflora así un interés irreal por el repertorio demandado, siendo muestra de ello la ausencia de críticas referentes a la interpretación de Sanromá. Otro de los ejemplos que denota esta idea es la llegada de la única obra dodecafónica de Schoenberg representada en Madrid, el *Cuarteto n.º 3*, op. 30 (1927)³⁷⁷. El propio Salazar, pese a la llegada de las ya citadas piezas para piano, continuaría vinculando la obra de Schoenberg con la de sus predecesores, definiéndola como “consecuencia fiel del arte de sus antepasados germanos”³⁷⁸. Teniendo en cuenta el conformismo general de los programas de conciertos con la inclusión de obras europeas contemporáneas, cabe destacar la iniciativa de la Residencia de Estudiantes y la Sociedad de Cursos y Conferencias. Salazar, consciente del leve peso de las demandas de la crítica para los programas de conciertos, coincidió en que “es muy digna de alabanza la conducta de la Sociedad de Cursos y Conferencias, que dedica a la música moderna más moderna un interés no observado en ninguna otra parte”³⁷⁹. En 1934, la Residencia se propone crear un ciclo de conciertos que cuente con estrenos de composiciones representativas de las escuelas francesa, austríaca, italiana y española. Es así, que en dos

³⁷⁷ Hay datos acerca de la representación del cuarteto en Madrid, sin embargo, no se encuentran más críticas referentes a este acto salvo un artículo de *El Liberal* referenciado por José María García Laborda en José María García Laborda, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 69.

³⁷⁸ Adolfo Salazar, “J.M. Sanromá”, *El Sol*, 14-12-1929.

³⁷⁹ Adolfo Salazar, “Música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *El Sol*, 20-06-1934.

programas se interpretaron *Suite Lírca* (1925/26) de Alban Berg y la *Sinfonía de Cámara* (1906) de Arnold Schoenberg³⁸⁰. La Residencia de Estudiantes intentaría complacer las reclamas de la prensa eligiendo primeramente una obra más representativa del nuevo estilo schoenberguiano, *Pierrot Lunaire* (1912)³⁸¹. Este ciclo de canciones ya sería demandado sin éxito por Adolfo Salazar en 1924³⁸². Dicha sinfonía actuó como un sustituto, “sin ventaja desde luego”³⁸³ según Taladriz, del *Pierrot Lunaire*:

“Esta obra sustituye en el programa al *Pierrot Lunaire*, que, considerado como la obra más representativa de Schoenberg, se había pensado ofrecer a nuestros auditores. Pero dificultades imprevistas obligan a aplazar su audición hasta el próximo curso”³⁸⁴.

La Sinfonía de Cámara de Schoenberg destaca por ser una de las primeras obras del compositor en las que se comienza a desarrollar un estilo propio. Dentro de este podemos observar ya una nueva estética donde el tratamiento de la disonancia y el color armónico y tímbrico ocupan un papel protagonista. Pese a ello, esta sinfonía no está exenta todavía del aura postromántico de sus anteriores obras, aunque no se encuentre tan acentuado como en *Noche Transfigurada*. Es posible que debido a estas cuestiones la obra no satisficiera las reclamas de una prensa que vio su interés menguado durante la década de los 30. Pese a ello, encontramos que esta obra supone un importante avance respecto a las ideas expuestas en *Noche Transfigurada* y se convirtió, de hecho, en una de las obras más actuales de Schoenberg junto

³⁸⁰ La *Sinfonía de Cámara* formó parte del conocido como “Skandalkonzert” de 1913 en Viena donde dos canciones del op. 4 de Alban Berg generaron el enfrentamiento entre los asistentes. La prensa española no menciona en ningún momento dicho acto y no se refleja en ningún artículo, sin embargo, la presencia de la *Sinfonía de Cámara* en dicho evento pudo ser una de las causas que propiciaron la elección de esta obra en sustitución del *Pierrot Lunaire*.

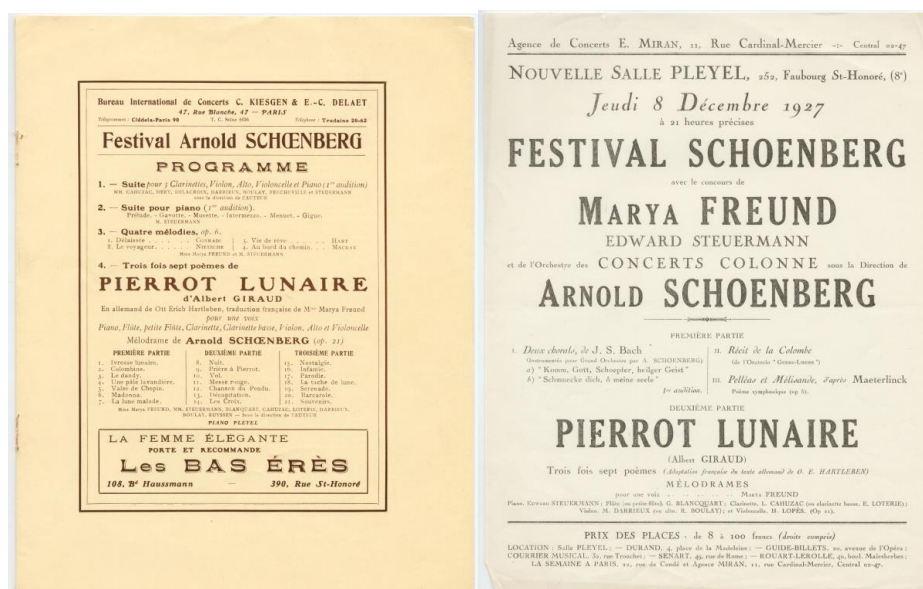
³⁸¹ En el programa de dicho ciclo de conciertos se especificó que “La *Sinfonía de Cámara* de Schoenberg obedece a los principios atonales que hemos mencionado al hablar de Alban Berg. Escrita con absoluta seguridad de mano, plantea en cada compás nuevos problemas armónicos, rítmicos e instrumentales. Esta obra sustituye en el programa al *Pierrot Lunaire*, que, considerado como la obra más representativa de Schoenberg, se había pensado ofrecer a nuestros auditores. Pero dificultades imprevistas obligan a aplazar su audición hasta el próximo curso”. Información recogida del programa del concierto celebrado en 1934 cedido por la Residencia de Estudiantes.

³⁸² Adolfo Salazar, “La Orquesta Bética de Cámara”, *El Sol*, 21-06-1924.

³⁸³ José Álvarez Taladriz, “La música y los músicos”, *Ahora*, 24-06-1934.

³⁸⁴ Programa del concierto celebrado en 1934 cedido por la Residencia de Estudiantes.

a las *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 16. Es probable que esto guarde relación con el *Pierrot Lunaire*. La crítica madrileña retroalimentó un imaginario que presentaba al *Pierrot Lunaire* como la obra insignia del nuevo estilo schoenberguiano. Las múltiples representaciones de esta obra en Francia³⁸⁵ y su estreno en Barcelona en 1925 fomentaron el interés de la crítica por esta obra autoconvenciéndose de que en ella radicaba el estilo real del desconocido y complejo compositor.



Imágenes 5 y 6 Programas del Festival Arnold Schoenberg celebrado en París fechado a 8-12-1927 y 15-12-1927 recogido de The New York Public Library. Como podemos observar, las interpretaciones del *Pierrot Lunaire* en París se sucedieron con mayor asiduidad que en España, llegando dicha obra ya a comienzos de los años 20 y continuando sus representaciones hasta finales de la década.

Debido a ello, la sustitución de esta obra actuó como un detonante para continuar un mismo discurso que establecía la necesidad de nuevas obras en Madrid. Es curiosa esta nueva concepción, pues Salazar en 1924 señaló ya tanto al *Pierrot Lunaire* como a la *Sinfonía de*

³⁸⁵ Esta obra se interpretó con cierta asiduidad en Francia ya desde principios de la década de los 20. Ya en 1925, el etnomusiólogo francés André Schaeffner declaraba lo siguiente en *Le Ménestrel*: “Gracias a una conferencia internacional de amistad, que se contó entre los eventos organizados con vistas a un acercamiento intelectual entre Francia y el extranjero, pudimos presentar, por cuarta o quinta vez en París el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg”. Fragmento recogido de André Schaeffner, “Concerts divers”, *Le Ménestrel*, 02-01-1925.

Cámara como las dos obras representativas de Schoenberg³⁸⁶, idea que pudo truncarse tras los festivales Schoenberg celebrados en Barcelona en 1925. Sumado a ello, la presencia de *Suite Lírica*, obra que ese mismo año se había presentado en la SIMC con gran éxito tal y como reflejaron Bacarisse y Salazar, opacó la sinfonía de su maestro³⁸⁷. Mientras Taladriz se ciñó a señalar la desafortunada sustitución del Pierrot, Salvador Bacarisse acentuó el marcado y reiterado debate acerca de la relación de Schoenberg con una estética germana considerada por el crítico como “vulgar, vieja, tristemente pretenciosa y pedantesca”³⁸⁸. Sumado a ello, la presencia de Poulenc en dichos ciclos distanció a un segundo plano el estreno de ambas obras de la Segunda Escuela de Viena. Desde *Diablo Mundo*, medio para el que trabajaba el director del acto Gustavo Pittaluga, se reseñó el evento en dos ocasiones donde destaca una amplia entrevista hacia el compositor francés³⁸⁹. Podemos concluir en que las reiteradas interpretaciones de *La Noche Transfigurada*, sumadas al descontento de la crítica con la leve inclusión de obras contemporáneas en los programas de conciertos madrileños, generó durante los años 20 una tendencia al reclamo de aquellas obras que habían dado fama a Schoenberg gracias a los debates europeos. Esta tendencia, comenzaría a aminorar en la década de los 30, denotando el leve interés de la mayoría de la crítica por obras de nueva hechura como las *Seis pequeñas piezas para piano*.

³⁸⁶ Adolfo Salazar, “La Orquesta Bética de Cámara, un gran éxito y una viva esperanza”, *El Sol*, 21-06-1924.

³⁸⁷ Pese a opacar a la *Sinfonía de Cámara*, encontramos que *Suite Lírica* no gozó de una recepción muy fuerte debido a diversos factores vinculados a los intérpretes, e formato y la imagen de Alban Berg en dicho momento. Esta serie de ideas se abordan de forma específica en el capítulo correspondiente a Alban Berg.

³⁸⁸ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

³⁸⁹ Anónimo, “Dos conciertos de música contemporánea dirigidos por Gustavo Pittaluga”, *Diablo Mundo*, 09-06-1934 y Guillermo de Torre, “Música nueva en el Auditorium: una conversación con Francis Poulenc”, *Diablo Mundo*, 16-06-1934.

4.2.4 Los Festivales Schoenberg de 1925 y 1932: la presentación de Schoenberg frente al público catalán

Los dos Festivales Schoenberg que se celebraron en Barcelona fueron uno de los grandes desencadenantes que propiciaron las estancias de Schoenberg en la ciudad catalana. Sumado a ello, la influencia directa de la buena relación del compositor con Gerhard y Pau Casals fue la que hizo posible su llegada a Barcelona en tres ocasiones. Laborda incide, en base al material epistolar entre estas tres figuras, que ambos fueron los causantes de la llegada del vienés a España³⁹⁰. Pese a que ambos festivales se trataron como una presentación del propio Schoenberg ante el público barcelonés, no serían las primeras obras del vienés que se escucharon en Cataluña. Además de las *Tres piezas para piano* Op 11, en 1924 tuvieron lugar dos conciertos dirigidos por Adam Szpak e interpretados por la Orquesta Pau Casals que incluían entre su repertorio a *La Noche Transfigurada*. Pese a la relevancia de dicho acontecimiento, es curiosa la falta de reseñas entorno al evento que se redujeron a breves menciones hacia el programa³⁹¹. Adicionalmente, días antes de la celebración del primer festival, los mismos instrumentistas venidos desde Viena interpretaron el *Cuarteto n.º 1 en re menor* en Gerona. Las breves menciones hacia dicha interpretación en la prensa de Gerona son un primer reflejo del descontento que generarían los festivales entre el público catalán. En *La Voz de Gerona* se indicó que “levantó los más encontrados comentarios”³⁹², mientras que en *La Vanguardia* señalaron que “gustó poco por las continuas disonancias que contiene y por su excesiva duración”³⁹³. El primero de los festivales aconteció en 1925 y generó una expectación

³⁹⁰ Véase José María García Laborda, “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), donde señala que Gerhard es determinante en 1925 y Casals en 1932.

³⁹¹ Walter, “Teatro de Barcelona”, *La Vanguardia*, 11-11-192.

³⁹² Anónimo, “Noticias”, *La Voz de Gerona*, 24-04-1925.

³⁹³ Anónimo, “Gerona”, *La Vanguardia*, 24-04-1925.

masiva de la prensa catalana. Esta expectación se veía acrecentada no solo por la llegada de obras cuyo debate europeo era conocido, sino también por la estancia de Schoenberg en la ciudad y el hecho de que se interpretasen obras más modernas que las presentadas hasta el momento en Madrid. Dichos acontecimientos se harán plausibles en la prensa de la capital, haciendo que medios como *El Sol*³⁹⁴ o *Heraldo de Madrid*³⁹⁵ dediquen un espacio en sus críticas para premiar la iniciativa de la Associació de Música da Camera. En dicho festival destacaron las interpretaciones de la *Sinfonía de Cámara* y *Lieder op. 6* (1903/05), sin embargo, sería el *Pierrot Lunaire* quien atrajese la atención de la crítica casi por completo. Esta obra llegó a ser la única obra por la que algunas personas conocieron a su autor, convirtiéndose en un punto de inflexión para con el anterior estilo de Schoenberg³⁹⁶, lo que generó una expectación con la que poco podían rivalizar el resto de obras del festival. El periódico *El Diluvio* da muestra del interés de la Associació de Música da Camera por traer a Schoenberg a Barcelona, resaltando que, “por fin, las laboriosas gestiones emprendidas desde hace tanto tiempo por la Associació de Música da Camera para hacer venir a nuestra ciudad al famoso y discutido compositor austriaco Arnold Schoenberg han dado satisfactorio resultado”³⁹⁷. Es tal el ímpetu que el *Pierrot* genera, que este mismo diario se refiere al compositor vienés como “el ilustre autor del *Pierrot Lunaire*”³⁹⁸ y especifica que el principal motivo de los festivales es “la primera audición en España del apasionante *Pierrot*, considerada como la muestra más completa y significativa del audaz maestro vienés”³⁹⁹. Compartiendo dicha máxima, desde el periódico *La Vanguardia* declararon que “la base para la venida del extraordinario compositor es darnos a conocer su obra de cámara más importante, el *Pierrot Lunaire*”⁴⁰⁰. *La Sinfonía de Cámara* y los *Lieder op. 6* se relegan a

³⁹⁴ Adolfo Salazar, “Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19-08-1925.

³⁹⁵ Rafael Moragas, “De la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

³⁹⁶ Richard Taruskin, “Pathos is Banned”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005) 577-579.

³⁹⁷ Anónimo, “Musicales”, *El Diluvio*, 12-04-1925.

³⁹⁸ Íd.

³⁹⁹ Íd.

⁴⁰⁰ Anónimo, “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 14-03-1925.

un segundo plano para medios como *El Diluvio* o *La Revista Musical Catalana*. Esta última dedica un breve espacio a ambas composiciones para fijarse después en la que sería el centro de atención de los festivales. Según *La Revista Musical Catalana*, ambas obras fueron bien recibidas debido a que pertenecen al primer estilo compositivo de Schoenberg, por lo que “su éxito era seguro”⁴⁰¹. Frederic Lliurat en *La Veu de Catalunya*, remarca cuan “interesantísima”⁴⁰² es la *Sinfonía de Cámara* y “hermosísimos”⁴⁰³ los Lieder representados.

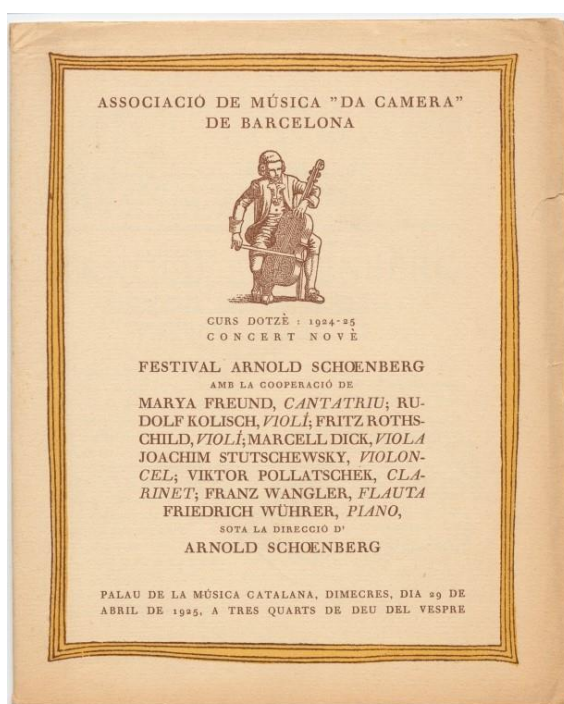


Imagen 7. Primera página del programa del festival Arnold Schoenberg de 1925 obtenida de The New York Public Library Digital Collections. En esta página se muestran los intérpretes que acompañaron a Arnold Schoenberg con la intención de representar sus obras. Como se puede observar, no solo se incide en la figura del vienés, sino que se cede importancia a la presencia de instrumentistas y virtuosos especializados en la obra de Schoenberg.

Estas obras, tal y como la revista referencia, prueban el reconocimiento hacia Schoenberg como maestro, destacando su “aspiración a crear, mediante sonidos, un mundo muy

⁴⁰¹ Anónimo, “Palau de la Música Catalana”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1925.

⁴⁰² Frederic Lliurat, “Entorn de Pierrot Lunaire”, *La Veu de Catalunya*, 02-05-1925.

⁴⁰³ Íd.

suyo, un mundo muy nuevo”⁴⁰⁴. Este mundo nuevo tiene al *Pierrot* como una de sus grandes muestras, que genera admiradores y detractores. En dicha revista indican que “ni comparten la admiración de unos ni la indignación de otros, y siempre respetamos al artista creador”⁴⁰⁵, aspecto compartido a su vez con Frederic Lliurat⁴⁰⁶. Pese a dicha afirmación, dejan claro que para ellos el *Pierrot Lunaire* no se puede comparar a las grandes obras de la historia de la música como muchos admiradores afirmaban, pues carece de “la fuerza sugestiva que generan las grandes obras, pareciendo un bello y ardiente esfuerzo de laboratorio”⁴⁰⁷. Lliurat, por su parte, quien alaba la personalidad de Schoenberg, cuestiona el devenir de las ideas que se plasman en la obra:

“Hemos escrito una palabra peligrosísima, la palabra avance. Y nos preguntamos: el arte de Schoenberg constituye en efecto, un progreso, un avance... ¿o bien un franco retroceso? ¿representa una conquista o un movimiento más avanzado de decadencia? La respuesta nos parece delicada”⁴⁰⁸.

Pese al interés por el estreno, *Pierrot Lunaire* no se convirtió en una obra admirada por la mayoría de críticos catalanes que escribieron sobre la actuación. sin embargo, primó la defensa hacia el derecho de Schoenberg a expresar sus ideas compositivas. El crítico catalán Rafael Moragas utilizó dicho pretexto para reafirmarse a sí mismo como moderno, señalando que “a los modernos no nos pueden interesar los meros modelos de estilo, lo que nos interesa es el contenido. Por eso nos interesa este raro compositor que se llama Schoenberg, al que silban y desdeñan”⁴⁰⁹. Pese al respeto con el que *Pierrot* fue tratado en la crítica y al calor con el que se recibió la noticia de su estreno, existen diversos medios que certifican una lamentable actuación del público asistente. Salazar destaca “la conducta tan ruidosa del público”⁴¹⁰ sin

⁴⁰⁴ Anónimo, “Palau de la Música Catalana”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1925.

⁴⁰⁵ Íd.

⁴⁰⁶ Frederic Lliurat, “Entorn de *Pierrot Lunaire*”, *La Veu de Catalunya*, 02-05-1925.

⁴⁰⁷ Anónimo, “Palau de la Música Catalana”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1925.

⁴⁰⁸ Frederic Lliurat, “Entorn de *Pierrot Lunaire*”, *La Veu de Catalunya*, 02-05-1925.

⁴⁰⁹ Rafael Moragas, “De la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 15-05-1925.

⁴¹⁰ Adolfo Salazar, “Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19-08-1925.

sorprenderse, pues indica que “no era necesario ser un lince en estos asuntos para prever cual habría de ser la actitud de nuestros públicos habituales ante una obra como *Pierrot Lunaire*”⁴¹¹. Otros críticos catalanes como Lliurat, tratan también dichas protestas de “inevitables y previstas”⁴¹². En *La Vanguardia* se señaló que destacaron “discrepancias en forma de murmullos amenazadores, que en alguna ocasión impedían la marcha normal de la audición, llegando a apostrofarse unos espectadores a otros”⁴¹³. La crítica da señas del descontento del público asistente y, pese a que los medios tampoco parecieron mostrarse a favor de la estética de la obra, se encargaron de reprochar al público su actuación durante el estreno y de reivindicar la importancia de la llegada de nuevas obras europeas de todas las escuelas. El crítico Rafael Moragas escribió lo siguiente:

“Este auditorio sentía el peso de la tradición musical y le disgustaba – ruidosamente lo manifestó – la falta de lo que él creía seriedad. En una palabra, el público se sintió académico y siseó y escarneció el vasto soplo lírico de Schoenberg. Ante la actitud de gran parte del auditorio, el autor tuvo que interrumpir la audición y retirarse por unos momentos. Poco faltó para que la audición de *Pierrot Lunaire* no terminara. La atención vino a ser para el compositor austríaco como una madrastra amarga, gruñona y malhumorada, y que rechazaba sin querer oír la rebelión de un gran compositor abierto a la independencia de la música”⁴¹⁴.

Sabemos que la figura del pierrot ha aparecido en numerosas manifestaciones artísticas durante los comienzos de siglo XX tales como las pinturas de Pablo Picasso o Salvador Dalí. En *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Richard Kurth habla acerca de la connotación oscura y distante que el personaje de la comedia del arte adoptó ya desde el siglo XIX, siendo este el enfoque que predominó tanto en Giraud como en Schoenberg⁴¹⁵. Es quizás dicho tono

⁴¹¹ Íd.

⁴¹² Frederic Lliurat, “Entorn de *Pierrot Lunaire*”, *La Veu de Catalunya*, 02-05-1925.

⁴¹³ Walter, “Palau de la Música Catalana”, *La Vanguardia*, 30-04-1925.

⁴¹⁴ Rafael Moragas, “De la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 15-05-1925.

⁴¹⁵ Richard Kurth, “*Pierrot Lunaire*: Persona, Voice and the Fabric of Allusion”, en Jennifer Shaw y Joseph Auner, *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) 120-134.

oscuro uno de los posibles condicionantes para la discordia del público barcelonés. El uso del *Sprechstimme* y la condición puramente atonal de la obra, sumado al aura enigmática que se pretende conseguir para representar la crisis de identidad de la figura central de la obra pudieron ser los causantes del fracaso de la misma. Dicha manifestación no impidió que Schoenberg acudiera nuevamente para una segunda edición en 1932, de hecho, Taruskin hace referencia a la preferencia del compositor vienés hacia la alienación frente al aplauso, convirtiéndose a sí mismo en un paradigma modernista⁴¹⁶.

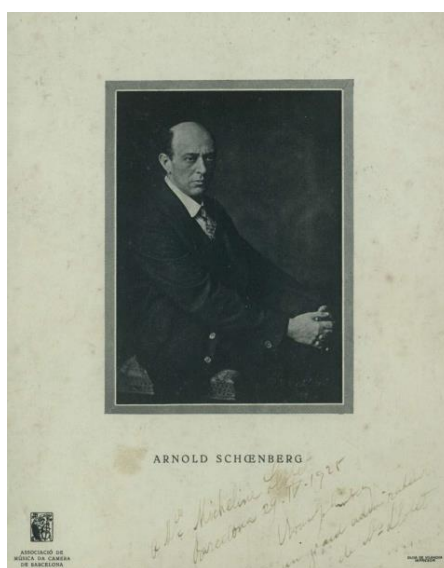


Imagen 8. Fotografía autografiada por Schoenberg dedicada a Miguelina Llobet a fecha del primer festival de 1925 perteneciente al Fondo Miquel Llobet. Podemos hacernos una idea de la repercusión de la presencia de Schoenberg en la ciudad atendiendo a este tipo de documentos.

Esta primera estancia de Schoenberg en Barcelona no se extendió tanto como la segunda, pues en noviembre de 1925, el vienés informó a Alban Berg de que ya había regresado a Viena hace varios meses debido a una operación de apendicitis⁴¹⁷. La aireada y cuestionada

⁴¹⁶ Richard Taruskin, “Inner Occurrences”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 375-378.

⁴¹⁷ Información recogida de una carta de Arnold Schoenberg a Alban Berg con fecha 19-11-1925. Recogida de Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 339.

representación del *Pierrot Lunaire* no solo continuó siendo recordada en 1932 con el anuncio de una nueva edición de dicho encuentro, sino que sirvió de precedente para escoger el repertorio. Varios diarios de la época como *La Publicitat*⁴¹⁸ o *La Veu de Catalunya*⁴¹⁹ recordaban el descontento del público frente a la audición del *Pierrot* siete años atrás:

“Sin duda la confección del programa que Schoenberg ha dirigido, al lado de la Orquesta Pau Casals, en las dos sesiones dadas en el Palau y en la Associació Obrera como inauguración de los conciertos de primavera, se han inspirado en una prudente precaución justificada por el recuerdo de cuando el mismo compositor dio aquí la primera audición de su obra *Pierrot Lunaire* hace exactamente siete años. Son de la primera época de Schoenberg las obras escuchadas ahora, *Pelleas y Melisande*, *Noche Transfigurada* y cuatro *Lieder*”⁴²⁰.

A diferencia del festival anterior, este no contaba con la presencia de intérpretes vieneses, sino que se le encargó directamente a la Orquesta Pau Casals. Es muy probable que el repertorio de dicho concierto varíe hacia uno menos complejo de interpretar debido a ello, pues debió de ser una ardua labor para los miembros de la Orquesta Pau Casals familiarizarse con el repertorio del vienés. Tal y como se referenció en *La Vanguardia* respecto al *Pierrot Lunaire* interpretado en 1925, “dadas las dificultades fantásticas que su ejecución representa, precisa que vengan de Viena los mismos solistas que han interpretado la obra en Italia y Francia”⁴²¹. Cabe resaltar que, como recordaba posteriormente el crítico José Ramón Rubio, Casals “extiende desde 1925 su vocación musical a todas las clases sociales, gracias a la Associació Obrera de Concerts, creada por este y formada, mantenida y dirigida por obreros”⁴²². Es muy probable que el repertorio se viera condicionado por la necesidad de Casals de satisfacer a un público específico programando obras que fueran accesibles para una multitud ajena a las

⁴¹⁸ Baltasar Samper, “Orquesta Pau Casals Arnold Schoenberg”, *La Publicitat*, 08-04-1932.

⁴¹⁹ Frederic Lliurat, “Orquesta Pau Casals primer concert de primavera”, *La Veu de Catalunya*, 07-04-1932.

⁴²⁰ Baltasar Samper, “Orquesta Pau Casals Arnold Schoenberg”, *La Publicitat*, 08-04-1932.

⁴²¹ Anónimo, “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 14-03-1925.

⁴²² José Ramón Rubio, “1876-1973: Pau Casals, un músico y una actitud”, *Tiempo de Historia*, 01-12-1976.

altas esferas burguesas. La *Revista Musical Catalana* tranquilizó a sus lectores señalando que “las obras de Schoenberg que figuraban en el programa del Primer Concierto de Primavera de la Orquesta Pau Casals, son todas normales, tradicionales y representan el primer estilo de Schoenberg”⁴²³. Es palpable la diferencia de interés de la prensa por los festivales si comparamos las críticas de 1925 y 1932. Las críticas del primer festival rellenaban páginas hablando del *Pierrot Lunaire* y dedicaban un espacio amplísimo que se torna en 1932 en leves menciones y datos puntuales sobre las obras interpretadas. Tanto *La Noche Transfigurada* como *Pelleas y Melisande* (1903) son referenciadas por Lliurat como “concebidas la una y la otra dentro de un ambiente wagneriano y straussiano, falta todavía un fuerte pensamiento musical propio”⁴²⁴. Los *Lieder op. 8* (1903/04) resultaron más interesantes para la crítica, pero, tal y como indica la *Revista Musical Catalana*, “no lograron impresionar”⁴²⁵. Pese a ello, no primaron críticas negativas, sino que se continuó alabando la figura del vienés en base a su estancia en la ciudad por encima del repertorio interpretado en el festival:

“Los conciertos de primavera organizados por la Orquesta Pau Casals han comenzado con una sesión de singular relieve dedicada a la obra de Arnold Schoenberg y dirigida por este compositor austríaco, sesión que se ha organizado de forma muy oportuna aprovechando que el ilustre músico se encuentra en nuestra ciudad. Pocos artistas de nuestro tiempo han ocupado tan intensamente la opinión musical del mundo como Arnold Schoenberg, quien ha hecho que se siga apasionadamente su evolución y ha provocado las más diversas reacciones. (...) Hemos de celebrar que un feliz azar nos haya dado la posibilidad de vernos directamente en contacto con la obra del mencionado artista”⁴²⁶.

Samper nos habla de un músico “ilustre” que ocupa “tan intensamente la opinión musical del mundo” y de la celebración que su presencia en la ciudad supone para la misma. El

⁴²³ Anónimo, “Palau de la música catalana Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

⁴²⁴ Frederic Lliurat, “Orquesta Pau Casals primer concert de primavera”, *La Veu de Catalunya*, 07-04-1932.

⁴²⁵ Anónimo, “Palau de la música catalana Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

⁴²⁶ Baltasar Samper, “Palau de la Música Catalana – Orquesta Pau Casals – Arnold Schoenberg”, *La Publicitat*, 08-04-1932.

carácter adoptado en esta serie de discursos parece transcender los juicios personales y moverse en torno a la relevancia que supuso la presencia de Schoenberg en la ciudad. Observamos que el discurso de Samper cumple una función específica, la de proyectar una imagen concreta de Barcelona. La crítica de Samper no solo abraza en elogios la llegada del compositor a la ciudad y su calidad como reconocido maestro en Europa, sino que se extrapoló también al repertorio interpretado. Samper destacó la “innovación en cuanto a la economía sorprendente de los recursos instrumentales”⁴²⁷ de la *Noche Transfigurada*. Respecto a *Pelleas und Melisande* alabó el “refinamiento en la exposición y despliegue de las ideas, una poesía sutil y una finísima sensibilidad harmónica”⁴²⁸. En un muy breve lapso de tiempo se produjo la presentación de Webern al público barcelonés resultando en una crítica de Samper que dista sobremanera de la anteriormente presentada, por lo que retomaremos nuevamente estos artículos en el capítulo dedicado a Anton Webern.

4.2.5 Diferencias y cuestiones en torno al repertorio de Schoenberg en Madrid y Barcelona

Tras lo visto en los apartados anteriores, es palpable la diferencia existente entre Madrid y Barcelona no solo a la hora de abordar el repertorio interpretado en ambas ciudades, sino también deteniéndonos en la repercusión de la obra de Schoenberg en cada una de ellas. Pese a la diferenciación de ambas escenas, encontramos un patrón común entre la crítica. Los medios de ambas ciudades eran conscientes de la posibilidad de un descontento general del público al

⁴²⁷ Íd.

⁴²⁸ Íd.

escuchar un repertorio específico, siendo el rechazo hacia el Pierrot el mejor ejemplo. Pese a ello, Barcelona optó por la inclusión de dicho repertorio. Mientras las entidades madrileñas continuaron dando prioridad a las reiteradas representaciones de *La Noche Transfigurada*, la ciudad de Barcelona apostó por la presentación de un repertorio más moderno. Caso contrario nos encontramos en la crítica musical, pues mientras en Barcelona se critica la actitud de un público demasiado tradicional y se apoya la labor de las asociaciones musicales, encontramos que la prensa madrileña liderada por Salazar da muestras de su deseo de incluir obras más novedosas en los programas de concierto. Para abordar esta diferenciación entre Madrid y Barcelona hemos de fijar la vista en las élites que tenían acceso a dicho repertorio. El experto en Historia Contemporánea Pedro Carasa ha realizado numerosos estudios en torno a la idea de élites en España⁴²⁹ en el siglo XIX y XX estableciendo un patrón de tres estatus que generaron cambios sustanciales durante este último. Dichos estatus elitistas se conforman para Carasa en torno a la industria, los altos funcionarios y los intelectuales. En este apartado pretendemos establecer las diferencias entre Madrid y Barcelona partiendo de dicha base, por lo que entendemos que la clase burguesa se convierte en el principal punto de atención para nuestro objetivo. La clase burguesa comenzó a ganar importancia ya desde el siglo XIX, y en España, fue especialmente en Cataluña y Barcelona donde se manifestó gracias a la industria. Este apartado nos interesa especialmente, pues su situación económica no solo les permitió acceder a la cultura, sino que la inquietud cultural de dicho orden hará que las ideas modernistas y novecentistas ondeen como una bandera identitaria de la ciudad. Xosé Aviñoa trabaja profundamente en dichas ideas en su libro *La música i el modernisme*, donde establece que una de las señales de dicha inquietud cultural se reflejó directamente en el nuevo papel de la ópera

⁴²⁹ Pedro Carasa Soto ha realizado diversos estudios en torno a las élites, en su artículo Pedro Carasa, “De la burguesía a las élites, entre la ambigüedad y la renovación conceptual”, *Ayer*, nº 42 (2001), 213-239 se abordan específicamente los estatus elitistas que conformaron cambios sociales, políticos y económicos sustanciales durante el siglo XX.

alemana⁴³⁰. Tal y como Aviñoa indica, el drama germano comenzaría a desbancar la hegemonía de la ópera italiana a finales del siglo XIX. Algo más recientes son los estudios de Jaume Carbonell i Guberna centrados también en torno a la Barcelona modernista, donde podemos observar como ya a comienzos de siglo XX la ópera se tornó en la principal fuente de ocio de la burguesía propiciada por la popularidad de Wagner entre dicha clase social⁴³¹.



Imagen 9. Imagen extraída de Luís Polanco, “Wagner y el humor catalán”, *Ritmo*, vol. 53, nº 533 (1983), 46-47. En dicha imagen se satiriza sobre la vinculación directa de la obra de Wagner con la burguesía y la élite catalana. Este tipo de imágenes humorísticas se hicieron comunes durante la primera década del siglo XX en publicaciones catalanas humorísticas como *L'esquella de la Torratxa*, *Cut-cut* o *Papitu*.

Los fracasos de España en las Guerras de Independencia Hispanoamericanas y la Guerra del Rif desencadenaron un descontento que aumentaría tras el rechazo del catalán como lengua oficial y de su propia bandera durante la dictadura de Primo de Rivera⁴³². Esta rivalidad ya se hace presente en el siglo XIX tal y como confirma Aviñoa en *La música i el modernisme*,

⁴³⁰ Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985).

⁴³¹ En la obra colectiva *Pensar i interpretar l'oci: pasatemps, entreteniments, aficions i adiccions a la Barcelona del 1900* se abordan distintos aspectos del ocio catalán a comienzos de siglo XX. Jaume Carbonell i Guberna trabaja en dicha obra en torno a la asociación entre la ópera y el ocio catalán en dicho contexto en Jaume Carbonell, “Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme”, en Teresa Sala, coord., *Pensar i interpretar l'oci: pasatemps, entreteniments, aficions i adiccions a la Barcelona del 1900* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012), 143-158.

⁴³² Dichas cuestiones contextuales se abordan más específicamente en el libro Aline Angoustures, *Historia de España en el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 1995).

aflorando la demanda de renovaciones musicales en los programas concertísticos barceloneses⁴³³. Josep Roca y Roca, miembro de la Unión Republicana, publicaba lo siguiente en *La Vanguardia*:

“Si en algo es de desear que se despierte nuestra emulación regional es en que Barcelona pueda un día enviar a Madrid una orquesta tan notable por lo menos como la que Madrid ha enviado a Barcelona. Aquí, cuando se trata de organizar una serie de conciertos se reúnen los elementos de la orquesta como se puede y no como se debe, solo algunos ensayos preceden por lo regular a la ejecución de las piezas y que salga lo que quiera”⁴³⁴.

Situándonos en dicho contexto, podemos comprender el papel que jugó la estancia de un compositor germano reconocido como Schoenberg en Barcelona y el aliciente que supuso para con el repertorio a interpretarse y el tono de las críticas periódicas. El hecho de que Barcelona acoja el estreno en España del *Pierrot Lunaire* dota a la ciudad de un posible protagonismo para con la escena europea. Catharine Macedo ha analizado una situación similar⁴³⁵ que ocurriría en 1913, último año en el que la interpretación de *Parsifal* pertenecería exclusivamente a Bayreuth. Barcelona se convirtió en la primera ciudad que acogió una representación de la obra tras dicha condición, estrenando la ópera el 31 de diciembre de 1913. El hecho de que un compositor causante de debates europeos de la talla de Arnold Schoenberg decidiese residir en Barcelona, acrecentó el sentimiento europeizante de la ciudad, llegando a denominarlo como “el ilustre huésped de Barcelona”⁴³⁶. Estos factores consiguieron que, pese a que la obra de Schoenberg no contase con un amplio número de adeptos al igual que en Madrid, destaquen críticas más suavizadas que las encontradas en la capital. Es curioso observar

⁴³³ Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985).

⁴³⁴ Josep Roca i Roca, “La semana en Barcelona”, *La Vanguardia*, 27-12-1891. Recogido de Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, (Barcelona: Curial, 1985), 17.

⁴³⁵ Catharine Macedo ha dedicado un artículo al análisis específico del caso del estreno de *Parsifal* en Barcelona en 1931 atendiendo al símbolo de modernización que este suponía para la ciudad en Catharine Macedo, “Between Opera and Reality: the Barcelona Parsifal”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, nº 1 (1998), 97-109.

⁴³⁶ Anónimo, “Palau de la música catalana Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

que este aspecto repercute de forma diferencial a los escritos de intelectuales en su papel de críticos musicales frente a aquellos pertenecientes a su labor como compositores. La disparidad en el discurso de compositores como Baltasar Samper, Frederic Mompou⁴³⁷ y Manuel Blancafort⁴³⁸ respecto a sus escritos sobre el vienés es muy aclarativa. Estos compositores pertenecientes al grupo de los CIC destacaron por su vinculación con la estética francesa⁴³⁹, ofreciéndonos a priori una idea de la impresión que la escuela schoenberguiana generaba en ellos. Blancafort mostró su disconformidad abiertamente señalando que “podemos admirar el Sacro de Stravinsky, pero no podemos tomarlo por patrón. Y en cuanto al atonalismo de Schonberg [sic] y sus escasos seguidores, ni pensar en ello, con nuestro temperamento absolutamente tonal y definido. Somos concretos”⁴⁴⁰. Blancafort arremetió contra la estética schoenberguiana en base a la idea de conformarse bajo un estándar donde se prima lo teórico y no se encierra arte:

“Simpatizo con las búsquedas porque creo que todas ellas llevan a un resultado u otro, sea en sentido positivo, sea negativo. Pero he pensado a menudo que tal vez me hubiera encontrado mejor en una época de mayor estabilidad. Quiero consignar que las experiencias de Schoenberg son las que menos me interesan. Entiendo que la música debe ser un medio para expresar los sentimientos interiores y las impresiones del exterior. Música pura. Muy bien que la inteligencia llegue a construir a la perfección edificios sonoros admirables, pero nunca podré ser partidario de convertir el arte musical en un juego de engranajes en el cual no toman importancia los sentimientos”⁴⁴¹.

⁴³⁷ En Lluís Millet; Ramón Barce y Narcís Bonet, *Frederic Mompou* (Barcelona: Editorial Musical Boileau, 1993), 29 se recoge una cita donde se plasma la negativa de Mompou respecto a los consejos de Robert Gerhard para con el estudio de la estética schoenberguiana.

⁴³⁸ Los estudios acerca de Manuel Blancafort no son muy abundantes, sin embargo, el musicólogo Xosé Aviñoa ha trabajado diversos aspectos en torno al compositor incluyendo material directo del mismo como cartas y otros escritos en Xosé Aviñoa, *Manuel Blancafort* (Barcelona: Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura, 1997).

⁴³⁹ En Xosé Aviñoa, *Manuel Blancafort* (Barcelona: Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura, 1997), 76 se recoge una cita del compositor donde señala que “Debussy, el cual considero el máximo genio musical de nuestro siglo”.

⁴⁴⁰ *Ibíd.* 72.

⁴⁴¹ *Ibíd.* 76.

A diferencia de Blancafort, ya hemos visto la calidez con que Samper referenció a Schoenberg en sus críticas. Mientras Blancafort realizó breves incursiones en el medio catalán *El Matí*, Samper fue un crítico asiduo del diario *La Publicitat*, uno de los periódicos barceloneses con mayor tirada⁴⁴². La diferencia entre las referencias hacia Schoenberg parte ya desde este punto. Mientras Blancafort habla del vienés si se le pregunta por este y desde el punto de vista de un compositor, Samper ha de hablar de Schoenberg obligatoriamente debido a su labor como crítico musical. La figura del compositor desligada de la del crítico hace que el discurso de Blancafort camine de forma distintiva, buscando proyectarse a sí mismo como parte de una estética definida. De esta forma, observamos que el rechazo a Schoenberg conforma para Blancafort la idea de adhesión a una estética y su posicionamiento dentro de la misma. La labor crítica en Barcelona, por otro lado, se encuentra concienciada con la propia ciudad llegando a coartar ciertos discursos de figuras activas en la composición como la de Baltasar Samper⁴⁴³. Siguiendo este patrón, mientras en medios como *La Revista Musical Catalana* hablan de “un soñador de mundos sonoros nuevos”⁴⁴⁴, medios como *La Voz* acuñaron el término feísmo musical. Esto no significa que no existan medios barceloneses que cargasen fuertemente contra Schoenberg, ejemplo de ello fue el periódico catalanista *Nosaltres Sols*⁴⁴⁵.

Durante la década de los 30 se producirían los cambios de repertorio más significativos entre ambas ciudades. Barcelona experimentó un retorno hacia las obras primerizas de Schoenberg y Madrid renovó su repertorio con composiciones pertenecientes al final de su

⁴⁴² Las estadísticas recogidas por Jean Michel Desvois ya a finales de los 70 muestran que durante los años 20 *La Publicitat* y *La Vanguardia* destacaban sobre el resto contando con 85.000 y 100.000 ejemplares de tirada ordinaria.

⁴⁴³ En el capítulo dedicado a Anton Webern veremos las verdaderas impresiones que la estética vienesa generaba al compositor catalán, el cual estableció dos discursos contrarios en un lapso temporal minúsculo conformado por la celebración de los segundos festivales Schoenberg y la presentación de Anton Webern al público barcelonés.

⁴⁴⁴ Riba Martí, “Entorn de Schoenberg”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

⁴⁴⁵ En el artículo Enric Morera i Viura, “Lletra oberta”, *Nosaltres Sols*, 23-04-1932, el medio catalanista utilizó a Schoenberg como pretexto para reivindicar la falta de protagonismo de obras catalanas en los programas criticando abiertamente la excesiva focalización de prensa y entidades de conciertos con el compositor vienés.

primer período. Muy probablemente, el cambio producido en Barcelona tenga como principal precedente la representación del *Pierrot Lunaire* acrecentado por los factores analizados anteriormente. En contrapartida, entidades madrileñas como la Sociedad de Cursos y Conferencias intentaron apaciguar al amplio sector de la crítica que reivindicaba la falta de obras nuevas, destacando su intento de traer a Madrid el propio Pierrot. Sin embargo, nos encontramos con obras como *La sinfonía de cámara* o las *Seis pequeñas piezas para piano*, lo que no generó un descontento equiparable al Pierrot en Barcelona y menguó ligeramente las reclamas de la crítica progresista y liberal. Es interesante detenerse en las dos obras dodecafónicas de Schoenberg que se interpretaron en España durante este periodo, la *Suite para piano op. 25* (1924) en Barcelona y el *Cuarteto n° 3*, op. 30 (1927) en Madrid. Tanto la crítica madrileña como la barcelonesa, no mencionaron en ningún caso al dodecafonismo como método compositivo y se referenciaron en muy pocos medios. En cuanto a la *Suite para piano op. 25*⁴⁴⁶, nos encontramos frente a una representación celebrada tan solo seis días después de los segundos festivales Schoenberg y dos días después de los conciertos dirigidos por Webern. La representación de la obra, se vio eclipsada en la crítica por sus conciertos precedentes generando que se referenciase en la *Revista Musical Catalana* como “ni bella ni impresionante”⁴⁴⁷. El *Cuarteto n° 3*, por su parte, pertenecía a un ciclo que tenía como fin resumir la historia del cuarteto en seis conciertos, por lo que es muy posible que la obra de Schoenberg pasara desapercibida y no se tuviera en cuenta como estreno⁴⁴⁸.

Podemos concluir en que el repertorio interpretado en Madrid parte de un interés por la aceptación del público durante la década de los años 20, generando una tendencia desigual y con altibajos en la prensa progresista hacia el reclamo de un repertorio más representativo de

⁴⁴⁶ Esta obra fue interpretada por el pianista Eduard Steuermann. En el epistolario de Alban Berg y Schoenberg se recoge su nombre asiduamente denotando el conocimiento del mismo para con la obra de Schoenberg. Pese a ello, la relevancia del intérprete no fue referenciada en la prensa barcelonesa.

⁴⁴⁷ Anónimo, “Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

⁴⁴⁸ Salvador Bacarisse, “Las próximas reuniones de la Sociedad Filarmónica”, *Luz*, 11-11-1932.

Schoenberg. Esto desembocó en la llegada de nuevas obras durante la década siguiente, sin embargo, siempre pareció primar el juicio del gran público frente a las demandas de este sector de la crítica. Barcelona, por su parte, buscó acceder a un repertorio más representativo de los periodos tardíos del compositor, lo que conllevó el rechazo del público. Este rechazo, se tradujo en la década de los 30 en un retroceso hacia el repertorio temprano del compositor. Pese a estas diferencias, predominó el interés por la llegada de nuevas obras, aunque la estética schoenberguiana no contó con grandes defensores directos entre la crítica de ambas ciudades sin tener en cuenta al periódico *Mirador*. En referencia a dicha dualidad encontramos que la figura del público como sujeto colectivo cobra importancia. Paul Aubert afirma que, tanto el periodista como el intelectual, tienden a instrumentalizar la opinión pública fingiendo contar con su aprobación al dirigirse hacia esta misma⁴⁴⁹. De esta forma, observamos que la prensa madrileña que aboga por la no llegada de la obra de Schoenberg se cobija en el desagrado del público y se hacen a sí mismos partícipes de lo que desde el propio medio se considera opinión general de la masa. Esta cuestión ya crea distinciones dentro de la prensa de la propia capital, pues aquellos medios que reclaman la nueva obra de Schoenberg se proclaman como “líderes” del necesario movimiento de culturización que necesita la España actual. Las referencias hacia el desagrado del público varían dependiendo de la crítica de la capital que analicemos, sin embargo, podemos cerciorar el rechazo que generó el *Pierrot Lunaire* en Barcelona en base a hechos como el abandono del escenario del propio Schoenberg. Este acto probablemente hubiese cobrado una mayor repercusión en la capital en base al condicionamiento público propiciado por los medios. Sin embargo, observamos que desde la prensa barcelonesa dicha información se reduce a leves pinceladas en las que se minimiza el impacto del percance. De hecho, si atendemos a la crítica que mayor presencia cede a este suceso encontraremos que

⁴⁴⁹ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 113.

pertenece al crítico catalán Rafael Moragas, pero que se reproduce en el periódico madrileño *Heraldo de Madrid*⁴⁵⁰. Esta diferenciación que atiende a bases ideológicas y al movimiento de la vida política desempeñada en las tres primeras décadas de siglo XX será tratada con mayor profundidad en el último capítulo de esta investigación.

4.2.6 Modernismo y Novecentismo: el compositor como símbolo de status y europeización catalana

A priori, podría parecernos que la estética schoenberguiana no encaja con los ideales novecentistas que ya desde comienzos de siglo comenzaban a resurgir en Barcelona. Si hablamos de novecentismo entendemos que es un concepto complejo que se ha dotado de diversos matices dependiendo de la perspectiva con que se asocie. Debido a ello, cabe mencionar la distinción que Aviñoa hizo respecto al término ya en 1985. Xosé Aviñoa establece que la ambigüedad del término modernismo recae en una dualidad metodológica a la hora de abordar cada acepción. Se puede entender, por lo tanto, como una referencia hacia prácticas estéticas concretas, es decir, como un movimiento artístico en sí mismo. Por otro lado, y acercándonos al planteamiento que nos interesa para esta investigación, el término se tiñe de una visión más amplia y ambigua centrada en el reflejo de las actividades que tuvieron lugar en un contexto concreto⁴⁵¹. De esta forma, se abarcará dicho término como un movimiento social que involucra una forma de pensamiento específica y que confluye con una realidad que supera

⁴⁵⁰ Rafael Moragas, “La música ultramoderna: de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

⁴⁵¹ Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme* (Barcelona: Curial, 1985), 350-352.

al ámbito artístico. Encontramos así que, pese a que existan diferencias entre artes, conviven ideas como mediterraneidad, experimental, intelectualidad, pedagogía, etc... Sumado a ello, Ruth Piquer Sanclemente afirma que este movimiento se vio fuertemente imbuido por corrientes francesas que compartían la idea del retorno de un sentir clásico⁴⁵².

Partiendo de esta base, comprendemos que dicho escenario contrasta con la situación de Schoenberg en Barcelona. Pese a que Gerhard y Mayer-Serra fueran sus únicos grandes defensores, ya hemos observado la tendencia a la suavización por parte de la crítica en los apartados anteriores. Todo parece conducir hacia un mismo punto compartido tanto por la tendencia modernista como por el novecentismo, la idea de europeización⁴⁵³. La consciencia de atraso para con Europa y el interés por la equidad respecto a esta tiene una base política que señala principalmente a la burguesía, estadio que comprendía a la mayoría del público. De esta forma, Schoenberg, un compositor ampliamente conocido en Europa por los debates que su obra generó entre compositores y críticos, se convierte para los medios catalanes en un catalizador de la propia ciudad respecto a esta y en un sello de identidad que la aleja de una Madrid que reflejaba los fracasos de España. Schoenberg se convierte en un símbolo de status que referencia el compromiso de la ciudad con las tendencias europeas destacando más por el peso y el significado de su persona que por su propia obra. Sumado a ello, se genera en la prensa la idea del establecimiento de un diálogo internacional a través de la figura del compositor, sin embargo, más parece un deseo de la propia comunidad intelectual que una realidad. Esta idea en torno a Schoenberg parece guardar ciertos paralelismos con la exaltación de la obra de Wagner que ya mencionamos en el apartado anterior. Pese a que las óperas de Wagner llegaran

⁴⁵² Véase Ruth Piquer, “Ritmo clásico, danza y música en noucentisme catalán”, *Revista catalana de musicologia*, nº 5 (2012), 131-161.

⁴⁵³ La idea de europeización durante los primeros años de siglo XX ha sido trabajada específicamente por el historiador Antonio Niño Rodríguez en su artículo Antonio Niño, “La europeización a través de la política científica y cultural en el primer tercio del siglo XX”, en *Arbor: ciencia pensamiento y cultura*, nº 669 (2001), 95-126.

antes a Madrid que a Barcelona⁴⁵⁴, el papel de este en la ciudad catalana superó lo estético y se adentró en el campo ideológico de una Barcelona que ansiaba formar parte del panorama europeo ya en el siglo XIX. La figura de Wagner sirvió como símbolo a la ciudad, la cual, se observaba desde Europa como el reflejo de problemas españoles como el desastre de Annual, la pérdida de Cuba y los ataques anarquistas de 1890 en la propia Barcelona. Pese a que la recepción de la obra de Wagner diste sobremanera de la de Schoenberg, la figura de ambos compositores se tornó en un reflejo del sentimiento europeo que la ciudad ansiaba. Prueba de ello recae en el interés de Barcelona por culturizar a su público, factor que concuerda con el compromiso social e intelectual de la tendencia novecentista. La obra de Schoenberg fue una de las que se utilizó en los cursos sobre música contemporánea impartidos por el propio Mayer-Serra en el Ateneu Polytechnicum⁴⁵⁵. Sin embargo, hemos de comprender que esta vinculación entre Wagner y Schoenberg responde a un fin extramusical y que, en el caso de Schoenberg, no guardó una relación necesariamente paralela entre la Segunda Escuela de Viena y los ideales estéticos de modernidad o belleza⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ La primera ópera completa de Wagner estrenada en Barcelona fue *Lohengrin* en 1882, mientras que en 1876 ya se había estrenado *Rienzi* en Madrid. Relativamente a la recepción de Richard Wagner en Madrid véase el trabajo de José Ignacio Suárez García con estudios como José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014); José Ignacio Suárez García, “Temas wagnerianos usados por el humor gráfico para la sátira política en torno al desastre del 98”, *Revista de Musicología*, vol. 41, nº 1 (2018), 167-198 o José Ignacio Suárez García, “España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Fremdenlisten (1876-1914)”, *Recerca musicològica*, nº 20-21 (2014), 305-329.

⁴⁵⁵ Anónimo, “Otto Mayer a l’Ateneu Polytechnicum”, *Mirador*, 21-02-1935.

⁴⁵⁶ Si bien es cierta esta afirmación, podemos encontrar contradicciones en casos específicos como el de Rafael Moragas, quien se autoproclamó a sí mismo como moderno en base a la consideración de la obra de Schoenberg como moderna.

4.2.7 Diferenciación en torno a Strauss y Schoenberg en la prensa española: la adecuación de la figura wagneriana en dos contextos periodísticos e intelectuales diferentes

A lo largo de esta investigación hemos referenciado a Schoenberg como cabeza visible de la modernidad alemana para la prensa española, estableciendo un discurso en torno a la idea misma de música alemana. En base a ello, hemos situado parámetros críticos alrededor de la Segunda Escuela de Viena como los analizados en el capítulo anterior dejando al margen a la figura de Richard Strauss. Pese a que dicho compositor no guardó relación estética con Schoenberg, pues este sería muy crítico con su obra, encontramos paralelismos en torno a los discursos de prensa e intelectuales sobre ambos. Por una parte, destaca la concordancia respecto al debate generado por composiciones que se tildaron en muchos casos de extravagantes, sin embargo, la referencia a la figura de Richard Wagner respecto a estos se torna en el gran punto en común que se estableció desde ciertos sectores de la prensa como veremos a continuación. Esta comparativa parte de la idea de música evolutiva asociada a la obra de ambos compositores como un siguiente paso irremediable de la expresión wagneriana. Es debido a ello que la figura de este compositor cobra importancia a la hora de abordar la comparativa entre Schoenberg y Strauss. Observaremos así que estos se recibieron en España en contextos muy diferenciados partiendo también del cambio producido en torno a la figura de Richard Wagner a lo largo de las primeras décadas de siglo XX⁴⁵⁷. Para poder comprender de qué forma Schoenberg se torna

⁴⁵⁷ Véase José Ignacio Suárez García, “Richard Wagner y su obra como impulsores del simbolismo en Madrid en el siglo XIX”, en Concha Lomba; Juan Carlos Lozano; Ernesto Carlos Acre y Alberto Castán, coords., *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II* (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2014), 317-326.

para la prensa en la imagen de la vanguardia alemana es necesario establecer esta comparativa con Richard Strauss diferenciando así el papel de ambos dentro de la idea misma de música alemana.

En primer lugar, comprendemos que la recepción de estos parte de un contexto diferente en base a la llegada de su obra a España. Mientras que la obra de Schoenberg se dio a conocer durante los años 20, Strauss comenzó a formar parte de la vida concertística española desde 1901, teniendo conciencia a su vez de representaciones de su obra en Francia anteriormente⁴⁵⁸. En 1901 se anuncia ya la llegada del compositor germano a Barcelona con intención de abordar labores como director de obras propias y de Wagner entre otros compositores durante la temporada del Gran Teatre del Liceu. Dicha noticia se referencia en medios catalanes como *La Dinastía*, donde se señaló que “en el expreso de Francia ha llegado de Berlín, ayer, el maestro Richard Strauss, quien, empezando el domingo próximo, dirigirá algunos de los conciertos de la actual temporada en el gran teatro del Liceo”⁴⁵⁹. Sin embargo, su llegada al país se referencia a su vez en medios madrileños como el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, donde se trata a este como “el eminente maestro Richard Strauss”⁴⁶⁰. Sumado a lo temprano de su llegada y a la importancia de la presencia del compositor para la misma, el abanico de obras que se interpretaron en España entra en contraste con la reiteración de *Noche Trnasfigurada* de Arnold Schoenberg. Durante su estancia en Barcelona presenta *Una Vida de Héroe* (1898), *Don Juan* (1888) y *Muerte y Transfiguración* (1889) y a lo largo de los años se estrenaron obras primerizas cono *Aus Italien* (1886) y otras más acordes con su nuevo estilo como *Salomé* (1905). Esta última tan solo se demoró cinco años en estrenarse en España, un lapso temporal reducido si lo

⁴⁵⁸ En Mariano de Cavia, “El Quijote en solfa”, *El Imparcial*, 18-03-1900 se referencia la interpretación del poema sinfónico de Strauss *Don Quijote* en el teatro parisino Chateau-d'Eau. Dicha representación se abordó a su vez en Anónimo, “Ecos”, *Heraldo de Madrid*, 11-04-1900. En ambos ejemplos se menciona una recepción positiva por parte del público francés, sin embargo, se enfatiza en la importancia de la literatura española y su inclusión en las bellas artes.

⁴⁵⁹ Anónimo, “Noticias teatrales – Liceo”, *La Dinastía*, 02-03-1901.

⁴⁶⁰ Anónimo, “Noticias”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 07-03-1901.

comparamos con la obra schoenberguiana presentada posteriormente. Por una parte, comprendemos que estas diferencias acusan dicha gravedad en base al cambio producido a raíz de la Primer Guerra Mundial no solo por el freno que simbolizó para con el intercambio artístico europeo, sino también como condicionante de la elección de este. Establecemos así que el conocimiento en torno a Strauss no solo fue anterior que el de Schoenberg, sino que también fue mayor, destacando así una presencia más activa del mismo dentro de la prensa de la época⁴⁶¹. La presencia del compositor guardó relación con su ópera *Salomé* ya desde 1910 en base a las polémicas y la censura de la misma, lo cual la dotó de fama e interés para la propia prensa. Los diferentes artículos sobre esta se sucedieron en diversos medios como *Heraldo de Madrid*⁴⁶², *El Sol*⁴⁶³ o *Ilustración Artística*⁴⁶⁴, donde se cedieron espacios considerablemente amplios. Gracias a esta serie de cuestiones establecemos una diferencia base en torno a la recepción y la figura de Strauss frente a la de Schoenberg, la no individualidad en torno a la creación de una imagen específica. Mientras que Strauss se nos plantea en una prensa más amplia desde un inicio que destaca por la diferencia de opiniones respecto al mismo gracias al acceso a su repertorio, la obra de Schoenberg comenzó a generarse en base a los discursos de Adolfo Salazar, quien sentó ciertos precedentes que más tarde aceptaría el resto de la crítica que no tenía acceso directo a su repertorio o a la prensa extranjera. Este amplio debate producido en la prensa en torno a la figura de Strauss da comienzo ya con sus primeras obras adoptando desde un comienzo una imagen muy diferenciada de la que respetará a Schoenberg posteriormente.

⁴⁶¹ Ya en 1903 el crítico musical y musicólogo Cecilio de Roda destacó que “Ricardo Strauss gana más terreno cada día. Es raro el mes que alguna revista francesa, inglesa o alemana no trae algún estudio sobre la personalidad musical más interesante de Europa”. Información recogida de Cecilio de Roda, “Sociedad de Conciertos – Quinto Concierto”, *La Época*, 08-02-1903.

⁴⁶² Anónimo, “Salomé”, *Heraldo de Madrid*, 17-02-1910.

⁴⁶³ Adolfo Salazar, “Salomé de Oscar Wilde y Ricardo Strauss”, *El Sol*, 20-01-1920.

⁴⁶⁴ Anónimo, “Salomé”, *La Ilustración Artística*, 08-01-1906.

Las obras presentadas desde 1901 hasta 1903 gozaron de una gran acogida como se muestra en la revista *El Mundo Artístico*:

“La presentación del joven y celebrado maestro alemán ha sido la nota artística culminante en lo que llevamos de año. Era ya conocido por el público barcelonés desde que dirigió en el Lírico una serie de conciertos dando a conocer sus poemas *Don Juan y Muerte y Transfiguración*, obras que fueron acogidas con estruendosos aplausos. En los dos últimos conciertos celebrados en el Liceo, que se ha visto lleno de público escogido ha sido proclamado como uno de los primeros maestros modernos, ovacionándole por sus dos nuevos poemas *Una Vida de Héroe y Las Travesuras de Till Eulenspiegel*”⁴⁶⁵.

Dicha aprobación en torno al compositor se respiró de forma común en la prensa durante estos años. La revista *Iris* destacó que “el ilustre maestro Strauss fue objeto de calurosas ovaciones”⁴⁶⁶ en 1901 y Cecilio de Roda definió su labor como director en 1902 como “lleno de poesía, miraba la obra desde el punto de vista wagneriano y parecía asistir a un espectáculo fantástico, a algo sobrenatural que encadenaba la atención y subyugaba el ánimo, sin que por un momento pudiera pensar en que aquella era una sucesión de notas reguladas por un señor que llevaba la batuta”⁴⁶⁷. Comprendemos así que desde un comienzo la obra de Strauss generó una aceptación generalizada que permitió la continuidad de la misma en las asociaciones musicales, aumentando la comprensión de esta para crítica y público. No sería hasta 1903 que su obra *Aus Italien* abrió un debate entre la prensa generando opiniones diversas entre críticos. Desde *La Época*, Cecilio de Roda definió la obra como “una maravilla”⁴⁶⁸, compartiendo opinión con el periódico *El Día*, donde señalaron que “es una pieza de concierto escogidísima, una obra verdaderamente descriptiva, oyendo la cual, parece que se perciban los encantos de aquel privilegiado país del arte”⁴⁶⁹. Por otro lado, la obra fue duramente criticada por medios

⁴⁶⁵ Duende, “Ricardo Strauss”, *El Mundo Artístico*, 09-03-1901.

⁴⁶⁶ Anónimo, “Cosas que pasan”, *Iris*, 16-03-1901.

⁴⁶⁷ Cecilio de Roda, “Eduardo Ríslér”, *La Época*, 22-04-1902

⁴⁶⁸ Cecilio de Roda, “Teatro Real – Sociedad de Conciertos”, *La Época*, 13-01-1903.

⁴⁶⁹ Fernan Sol, “La Sociedad de Conciertos”, *El Día*, 13-01-1903.

como *El Imparcial*, desde donde se reprocharon artículos como los anteriores indicando que “Strauss fue el compositor discutido ayer. El cronista atento a los fueros de la verdad debe anotar que fue negado”⁴⁷⁰. Esta tendencia fue compartida por medios como *ABC*, donde señalaban que “Strauss fue muy discutido”⁴⁷¹, o *El Liberal*, donde se incidió en que “no correspondió ni con mucho a las esperanzas que acerca de sus méritos se habían concebido”⁴⁷². Pese a dicho debate, las críticas en torno a Strauss no acusaron la virulencia de aquellas que acompañaron a Schoenberg desde su llegada. Esta diferenciación parte de un parámetro que une a ambos compositores, la comparativa con Richard Wagner. Pese a dicha similitud, esto actuó como sello distintivo entre ambos de cara al papel que Wagner desempeñó en el contexto en que tanto Strauss como Schoenberg fueron recibidos.

La figura de Wagner comenzó a negativizarse durante los años posteriores a la temprana llegada de Strauss a España. Tal fue la diferenciación contextual que la asimilación de Strauss como continuador de las teorías wagnerianas fue uno de los grandes argumentos que se utilizaron para estandarizarlo como la imagen de genio alemán a comienzos de siglo. Esta asimilación de Strauss como el “nuevo Wagner” se torna en el aliciente principal de la crítica de un gran número de periódicos. Esta idea se asienta ya durante los primeros años de estancia de su obra en España. En 1903 Cecilio de Roda afirmaba que “es considerado en Alemania como el único genio musical de la actualidad y como antes hubo wagneristas y antiwagneristas, hay ahora strausianner y antistrausianer, si una parte, la mejor y más numerosa de la crítica, lo proclama sucesor de Wagner”⁴⁷³. Coincidiendo con ello, Eduardo Muñoz defendió al compositor alegando que “buena parte de la presente generación alemana ha puesto sus admiraciones y sus esperanzas, proclamándole el sucesor de Wagner y Brahms”⁴⁷⁴. Este tipo

⁴⁷⁰ Eduardo Muñoz, “La sociedad de conciertos – primera sesión”, *El Imparcial*, 12-01-1903.

⁴⁷¹ Anónimo, “La Sociedad de Madrid”, *ABC*, 15-01-1903.

⁴⁷² Anónimo, “Teatro real – Sociedad de Conciertos”, *El Liberal*, 12-01-1903.

⁴⁷³ Cecilio de Roda, “Teatro Real – Sociedad de Conciertos”, *La Época*, 11-01-1903.

⁴⁷⁴ Eduardo Muñoz, “La Sociedad de Conciertos – primera sesión”, *El Imparcial*, 12-01-1903.

de afirmaciones se repitieron comúnmente en las páginas de diversos diarios en base a la preocupación por la nueva figura de un “Wagner” para la música contemporánea. Es muy esclarecedor un artículo publicado en la revista *Por Esos Mundos* en 1905 bajo el nombre “¿Quién será el Wagner del porvenir?”, y donde se referencia lo siguiente en torno a Strauss:

“Ricardo [sic] Strauss es un artista de posición muy discutida. Puede decirse de él que ha originado tales controversias como no se han conocido desde que Wagner presentó ante un mundo asombrado sus nuevas concepciones del drama lírico. Solo en un punto están los críticos completamente de acuerdo: en la habilidad desplegada por Strauss en la parte técnica de la composición. Pero todavía no se admite por todos que posea originalidad de maestro”⁴⁷⁵.

En el contexto en el que se recibió la obra de Strauss en España observamos que la figura de Richard Wagner actuó como un modelo a seguir o como una cumbre que alcanzar de cara a la nueva generación de jóvenes compositores. Strauss se convierte en la imagen visible de Alemania para la prensa en base a dicho factor. Por el contrario, en el momento en el que la obra de Schoenberg aterrizó en España la figura de Wagner se torna ya en algo considerado arcaico, siendo necesaria una superación del mismo. De esta forma, mientras Strauss fue juzgado y alabado en calidad de continuador de Wagner, Schoenberg recibió duras críticas por parte de una prensa que ensalzaba el antiwagnerismo en la labor de compositores como Debussy o posteriormente Alban Berg. Comprendemos así que en esta comparativa periodística, la figura de Wagner retribuyó en el éxito de un compositor y en el fracaso de otro en base al contexto de los mismos. Richard Strauss se torna por lo tanto en uno de los últimos y el último gran compositor alemán que se acepta a raíz de una idea continuadora y evolucionista de la estética wagneriana, algo que se acrecentó debido al momento en el que su obra llegó a España. Por otro lado, Schoenberg se comprende como un compositor que, adecuándose a su tiempo, ha de abanderar la modernidad desligándose de un ecosistema ya pasado. El mismo Hugo

⁴⁷⁵ Cosmópolis, “¿Quién será el Wagner del porvenir?”, *Por Esos Mundos*, 01-07-1905.

Fleischmann ya establece en 1929 la fuerte desvinculación de Strauss con la nueva tendencia alemana:

“Un musicólogo de la importancia del docto profesor Guido Adler, de Viena, se ha ocupado profundamente del nuevo estilo al que señala un importante lugar en la historia de la música. Y por eso es tanto más deplorable que el indiscutido primer representante de los músicos alemanes vivientes, Ricardo [sic] Strauss, no haya encontrado, hasta ahora, ningún contacto con el nuevo estilo. Con motivo del estreno de su recientísima ópera *Elena Egipciaca*, el célebre compositor expresó, al contrario, su disgusto por la nueva música, cuyos problemas sufren así la más fuerte oposición de parte suya”⁴⁷⁶.

De esta forma, comprendemos que Schoenberg actuó como delimitante dentro de la idea de antiwagnerismo que inundó a la prensa española, siendo uno de los ejemplos más claros la separación que el *ABC* lleva a cabo como referencia a los conciertos de Salzburgo de 1922⁴⁷⁷. Desde este punto, la prensa utilizada para este estudio referencia a la figura de Strauss como parte de una tradición anterior, por lo que, en cierta medida, se comprende a Schoenberg no solo como un continuador wagneriano, sino también como un continuador de Strauss. En base a estos parámetros, y una vez analizado su paso por España en los primeros apartados de este capítulo, establecemos que tanto Schoenberg como su grupo estético acusaron una recepción propia y bien diferenciada de la de Strauss, tornándose este como la imagen visible del nuevo estilo alemán para la prensa. La comparativa entre antiwagnerismo y antistraussismo como obligatoriedad para con el nuevo estilo cobrará nuevamente interés al abordar la relación entre la ópera wagneriana y el *Wozzeck* de Alban Berg para la crítica.

⁴⁷⁶ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

⁴⁷⁷ Ángel María Castell, “Glosas nuevas sobre lo de Salzburgo”, *ABC*, 21-08-1923.

4.2.8 Referencias nacionales contrapuestas: la ambigua vinculación entre Stravinsky y Schoenberg

Cabe detenerse en la polémica relación entre Stravinsky y Schoenberg que ellos mismos se encargaron de generar y alimentar. La comparativa entre estas dos personalidades se ha convertido en una constante para la historiografía musical debido tanto a los puntos de convergencia de ambas estéticas como a las divergencias entre las mismas⁴⁷⁸. Ambos compartieron preocupaciones en torno a la construcción formal⁴⁷⁹ y actitudes endeudadas con la idea evolutiva de renovación de su propio pasado musical. Pese a ello, la prensa se posicionó generalmente a favor o en contra de uno u otro alimentando la idea de contraposición entre ambos. Encontramos que Adorno, uno de los mayores defensores de la estética schoenberguiana, no acostumbró a cargar duramente contra la música y la figura de Stravinsky⁴⁸⁰. A diferencia de ello, el crítico Boris de Schlözer ya en 1923 se encargó de apuntar a ambos compositores como opuestos:

“La música de Schoenberg funciona directamente desde la psicología, nunca alcanza una autonomía absoluta, ni siquiera tiende a ello. Con Stravinsky estamos en las antípodas de esta estética expresionista.

⁴⁷⁸ Pese a la antigüedad del estudio, cabe destacar por su importancia y por el trabajo en torno a la relación dual de ambas estéticas el libro Scott Messing, *Neoclassicism in Music, from the Génesis of the Concept through the Schoenberg – Stravinsky Polemic* (Rochester: University of Rochester Press, 1966).

⁴⁷⁹ Esta preocupación también parece acrecentarse en relación al ascenso que sufrió el análisis musical y la musicología como ciencia. Dentro de los escritos de los mismos compositores ya se puede apreciar el interés que la reinención de la forma suscitó para ambos. Véase Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Londres: Faber and Faber, 1967); Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (Nueva York: Philosophical Library INC, 1950); Igor Stravinsky y Robert Craft, *Memories and Commentaries* (Nueva York: Doubleday & Company INC, 1960).

⁴⁸⁰ A diferencia de otros intelectuales defensores de Stravinsky, Adorno no utilizó la negación de la estética stravinskiana como argumento de legitimación respecto a Schoenberg, pese a que en sus artículos y ensayos se advierta de la influencia de Schoenberg en su música y se abogue por la estética de este último. Véase la segunda parte de su *Filosofía de la nueva música*. Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003), 121-189.

Stravinsky es el más antiwagneriano de los músicos y a él se debe la reacción más contundente contra “Tristán” que alguna vez se haya logrado”⁴⁸¹.

El conflicto entre estas personalidades acusa a su vez una fuerte causalidad para con el recíproco discurso de ambos a finales de los años 20 y comienzos de la década de los 30 para Taruskin. Tal y como este indica, en 1928 estas polémicas eran ya conocidas, pues Stravinsky se reía de aquellos que decían de sí mismos escribir la música del futuro, parámetro que coincide sobremedida con Schoenberg como maximalizador del individualismo romántico⁴⁸². Por otro lado, Schoenberg comenzaría tras la guerra a intentar sistematizar su estética intuitiva en base a la creación de un principio capaz de servir como regla en contraposición a los sistemas clásicos de Stravinsky⁴⁸³.

Pese a dicha confrontación entre ambos compositores y al privilegiado papel de Stravinsky en la crítica aliadófila, la comparativa no acusó demasiados casos en la prensa española a priori. Encontraremos pues que las escasas interconexiones entre dichos compositores se reflejaron desde medios aliadófilos y pro neoclásicos madrileños. Dentro de la reflexión en torno a esta dualidad destacaron, por razones muy distintas, la crítica de Adolfo Salazar y Salvador Bacarisse. Durante la década de los 20, tan solo se referenció a ambos en la crítica de Salazar y el monárquico *ABC* de forma muy diferenciada. La comparativa entre ambos es utilizada por el diario *ABC* como una burla satírica en relación a la falta de compromiso de estos con el canon:

⁴⁸¹ Información recogida de Scott Messing, *Neoclassicism in Music, from the Génesis of the Concept through the Schoenberg – Stravinsky Polemic* (Rochester: University of Rochester Press, 1966), 130.

⁴⁸² Richard Taruskin, “In search of utopía”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 816-819. El propio Schoenberg abanderó la idea de la necesidad de crear música dirigida hacia la comprensión y la educación futura. Estas ideas fueron expresadas en medios españoles siendo las más directas las informaciones expuestas en el periódico catalán *Mirador*. Cabe destacar la entrevista realizada por Robert Gerhard al compositor vienés en 1931 recogida en Robert Gerhard, “Un gran músic a Barcelona, conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931.

⁴⁸³ Richard Taruskin, “In Search of Utopía”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 823-831.

“Stravinski habla de buena gana de Verdi, pero no parece querer decir gran cosa de Schoenberg, el maestro de la "Atonalidad". Es natural. De Verdi, Stravinski no ha aprendido nada”⁴⁸⁴.

Pese a lo interesante de dicho comentario, parece reducirse a una mención satírica y burlesca para con ambos compositores, pues no se encuentran entre las críticas de dicho diario más muestras de la vinculación entre estas dos figuras. En este momento la obra de Schoenberg es una incógnita tanto para *ABC* como para Castell, pues tan solo se conocía *Noche Transfigurada* (1899) y su *Cuarteto n.º 1 en re menor* (1905). Por otra parte, la obra de Stravinsky incurrió en la capital con anterioridad a la del vienés⁴⁸⁵. Siguiendo dichos parámetros, el breve comentario introducido en *ABC* parece reflejar el descontento para con la obra de Stravinsky y el desconcierto en torno a un desconocido Schoenberg durante la década de los 20. Sin embargo, dentro de la crítica de Adolfo Salazar encontramos que la referencia a ambos compositores goza de un patrón común, denotando un interés por establecer el nombre de cada uno de ellos como compositor representativo de su nación respectivamente. Ya durante la década de los 20, el crítico de *El Sol* había expresado su rechazo para con la nueva estética vienesa y había situado a Schoenberg como el líder de dicho movimiento, concediéndole, sin repercutir en la apreciación de su estética, el título de maestro. Este título de maestro se convirtió en un parámetro generalizado para la prensa española, estableciendo una diferencia entre su categoría como uno de los compositores más influyentes para la juventud y el completo rechazo de su labor compositiva. Pese a esto, da la impresión de que el único propósito real es alzar a la misma altura de nombres conocidos y representativos del panorama musical europeo a dos compositores españoles, Manuel de Falla y Ernesto Halffter. Veamos varios ejemplos de ello.

⁴⁸⁴ Anónimo, “Otro secreto”, *ABC*, 08-04-1924

⁴⁸⁵ Para mayor información acerca de la recepción de Stravinsky en España véase Teresa Cascudo, “Los críticos de la nueva música: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 491-499.

Con motivo de la interpretación de la *Sonatina-fantasia* (1923) de Ernesto Halffter por el Cuarteto Budapest en 1923, el crítico apuntó que “al lado de los Bartók o los Stravinsky, los Schoenberg o los Schreker, existe ya un Halffter, pero cuánto tiempo pasará aún para que esta sea opinión corriente en España”⁴⁸⁶. Pese a la inclusión en la comparativa de otros compositores, es llamativo que la dualidad se marque en torno a un grupo donde conglera a Bartók y Stravinsky frente a otro que reúne a Schoenberg y Schreker. En esta comparativa se establece una dualidad entre estos grupos de compositores. Schoenberg y Schreker no compartieron una estética similar, pues este último no compuso en base a procedimientos atonalistas. Lo que une a ambos compositores para Salazar es a su vez la misma categoría que los diferencia tanto de Stravinsky como de Bartók. Tanto Schoenberg como Schreker son tratados como una continuación lógica de Wagner para el crítico, mientras que Stravinsky y Bartók son la referencia del antiwagnerismo. Pese a la intencionalidad de situarlos en estratos compositivos similares, se establece esta distinción en segundo plano. Un año después, con motivo de las primeras actuaciones de la Orquesta Bética fundada por Falla ese mismo año, Salazar alabaría dicha aparición señalando que “para agrupaciones así es para lo que están concebidas obras como *Pulcinella* o *La historia de un soldado* de Strawinsky [sic], o la *Kammersymphonie* o el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg”⁴⁸⁷. Continúa predominando la idea de extrapolar a cada uno de estos compositores como una referencia nacional contrapuesta que encierra una idea tanto de vinculación como de separación entre ambos.

En 1926 Salazar nuevamente se hace eco de dicho recurso para alzar a Falla como el icono de la nueva música nacional:

⁴⁸⁶ Adolfo Salazar, “El Cuarteto de Budapest en la A. de C.M. la Sonatina Fantasia de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 13-12-1923.

⁴⁸⁷ Adolfo Salazar, “La Orquesta Bética de Cámara, un gran éxito y una viva esperanza”, *El Sol*, 21-06-1924.

“Hoy late con pleno vigor en el pulso del mundo el haberse incorporado "in totum" en la corriente sanguínea. El nuestro sólo tendrá un valor de excepción mientras sea, a su vez, una excepción en nuestra cultura. Falla es hoy para el público, para la conciencia universal, respecto a España, lo que Stravinsky [sic] es para Rusia, o Ravel para Francia, Bartok [sic] para Hungría, o Schoenberg para los países germánicos”⁴⁸⁸.

Esta idea parece relacionarse con el ciclo de conciertos de música moderna de la Sociedad de Cursos y Conferencias de 1934 donde se interpretan el *Octeto* (1923) de Stravinsky, la *Sinfonía de Cámara* (1906) de Schoenberg y el *Concerto* (1923/26) de Falla. Será en esta década en la que Bacarisse referencie una dicotomía más sagaz entre ambos. En 1932 reivindicaba ya que los compositores jóvenes siempre han tenido que escoger un camino “o Beethoven o Wagner, o Debussy o Strauss, o Stravinsky o Schoenberg”⁴⁸⁹. A partir de dicha afirmación observamos que la idea de una dualidad contrapuesta es prácticamente un parámetro instaurado. La idea de dos tendencias contrarias entre sí que se repiten a lo largo de la historia es uno de los conceptos que se fijaron entre la crítica musical. Dicha concepción parte de las ideas evolucionistas que imbuyeron a la sociedad de principios de siglo XX. En 1933, Bacarisse profundiza más en esta dicotomía definiéndolos como renovadores diametralmente opuestos de un lenguaje musical posterior a Debussy:

“Schoenberg, y con él Anton Webern, con un atonalismo y una vaguedad formal, consecuencia obligada pero insospechada del cromatismo y del estilo general postwagneriano; Stravinsky [sic], con un lenguaje armónico y rítmico profundamente nuevo, pero al mismo tiempo perfectamente definido”⁴⁹⁰.

Podemos observar de qué forma Bacarisse atribuye características contrarias a ambas tendencias en relación a la forma y a su vinculación con el pasado musical. Hemos observado que la crítica de Bacarisse destacó sobremanera en relación a la confrontación entre la estética

⁴⁸⁸ Adolfo Salazar, “Como va el pulso del mundo”, *El Sol*, 04-12-1926.

⁴⁸⁹ Salvador Bacarisse, “Los alumnos de composición del conservatorio”, *Luz*, 02-06-1932.

⁴⁹⁰ Salvador Bacarisse, “Cuartetos de ayer y de hoy”, *Luz*, 12-05-1933.

de ambos compositores. Si bien es cierto que el discurso de Bacarisse es mayor que el de sus coetáneos, encontramos que es durante la década de los 30 cuando se producen dichas comparaciones. La dicotomía entre ambos responde nuevamente a factores asociados a la idea del evolucionismo lógico postwagneriano de la música de Schoenberg, ideas que parecen ser importadas directamente de artículos franceses como el mencionado anteriormente de Boris de Schlözer. Esta contraposición parece ser más fuerte en la crítica de esos años destacando nuevamente en los discursos de Salazar. La crítica de Salazar denota el interés por cohesionar la forma de entender el arte de España con la idea francesa de latinidad en pro de la desvinculación de Alemania. Aludiendo a dichos compositores, Salazar señaló que tanto Alemania como todos los países de habla germana “reaccionaron violentamente contra el Debussismo y Strawinskismo”⁴⁹¹ formando así dos bloques. El crítico de *El Sol* diferencia un “espíritu latino”⁴⁹², donde incluye a Francia, España e Italia, y un “espíritu germánico”⁴⁹³ que engloba a “todas las nacionalidades germanas”⁴⁹⁴. Esta distinción más parece focalizarse sobre la intención de englobar a España en un contexto europeo alejado de la tradición alemana que en establecer una comparativa entre Stravinsky y Schoenberg. Pese a ello, el hecho de que ambos se tradujeran para Salazar en líderes nacionales respectivamente establece una distinción que encierra reivindicaciones con tintes nacionalistas. Sin embargo, esta intención de contraponer a ambos compositores dista sobremanera de la virulencia de la crítica de Bacarisse. El crítico de *Luz* indicó lo siguiente respecto al ciclo de conciertos que compartió obras de Falla, Stravinsky y Schoenberg en 1934:

“El Octeto pertenece a un momento, si no de transición, superado ya, y en el que Strawinsky [sic] solo produce pequeñas obras en las que el elemento sonoro se concentra hasta el límite. Colocado

⁴⁹¹ Adolfo Salazar, “la XII reunión de la A.I.M.C. en Florencia”, *El Sol*, 24-04-1934.

⁴⁹² Íd.

⁴⁹³ Íd.

⁴⁹⁴ Íd.

inmediatamente antes de la Sinfonía de Schoenberg, la audición de esta obra hizo resaltar mejor todos los valores de claridad, de precisión, de belleza de la materia musical de la obra de Stravinsky [sic], en oposición a la de Schoenberg, modelo de música fea, vulgar, vieja tristemente pretenciosa y pedantesca, y que era necesario conocer para no poner en duda el fracaso y la inutilidad de todo el movimiento ultracromático y atonalista procedente de ella”⁴⁹⁵.

El enfrentamiento entre ambas estéticas no acusó un papel protagonista en la prensa española ni se caracterizó por una crítica que intentase desbancar a Schoenberg a través de la figura de Stravinsky como pudo ocurrir en Francia, salvo por los artículos de Bacarisse. De hecho, entre la crítica de Bacarisse encontraremos ejemplos sobre ello, sin embargo, no son reiterados y se produjeron en contadas ocasiones. Esto se debe a que Bacarisse no acostumbró a establecer un discurso en torno a Schoenberg a excepción de que asistiera directamente a la representación de alguna de sus obras. En relación a ello, podemos ver que la cita anterior se refiere al único concierto que se interpretó en Madrid durante este contexto que englobó estrenos de Stravinsky y de Schoenberg. La idea que prima en torno a la contraposición de dichas figuras se refugia en una defensa de los ideales nacionales que, desvinculándose de la antigua visión de Alemania como cuna de la música europea, pretenden acoger la idea de espíritu latino compartido con Francia.

⁴⁹⁵ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

4.2.9 “Un mestre intelligent”: El periódico *Mirador* como excepción catalizadora de la estética schoenberguiana en España

Ya hemos señalado el importante interés que la figura de Gerhard suscita a la actual musicología destacando la labor de musicólogos como Diego Alonso Tomas y Leticia Sánchez de Andrés. La estrecha relación de dicho compositor con Schoenberg hizo que se le reconociera entre la prensa madrileña y catalana como el representante de la estética del vienés en España en las primeras décadas de siglo XX. Álvarez Taladriz destacó su labor fallida de “profeta en su tierra”⁴⁹⁶, mientras que otros críticos como Jaume Pahissa aludieron a la importancia del magisterio de Schoenberg para con la obra de Gerhard⁴⁹⁷. El propio compositor y crítico catalán será consciente de ello, manifestando que “alguien me ha querido hacer su representante en Barcelona”⁴⁹⁸. Esto propició que *Mirador* se transformara en el principal órgano de defensa y propaganda de las ideas estilísticas del compositor austríaco no solo en Barcelona, sino también en España. Pese a ello, nos encontramos con un periódico que destacó por una tardía aparición en 1929 y una corta vida sesgada por el estallido de la Guerra Civil. Este hecho, hizo que otros medios de mayor recorrido como *La Veu de Catalunya* o la *Revista Musical Catalana* cuenten con un mayor número de artículos referentes a Schoenberg.

Gerhard destacó por compartir en sus críticas muestras activas sobre el pensamiento schoenberguiano y planteamientos tales como el debate acerca del significado del atonalismo, la indiferencia hacia las categorizaciones estéticas, la caducidad de la tonalidad y la importancia de la tradición para con la música moderna. Fue el primer crítico en mostrar su disconformidad con el término “atonal” debido a las connotaciones negativas del mismo y se declaró indiferente

⁴⁹⁶ José Álvarez Taladriz, “La música y los músicos”, *Ahora*, 24-06-1934.

⁴⁹⁷ Jaime Pahissa, “La música de Robert Gerhard”, *Mirador*, 06-07-1933.

⁴⁹⁸ Robert Gerhard, “La música coral”, *Mirador*, 06-02-1930.

frente a los populares debates entre sectores de la prensa madrileña que buscaban estandarizar y reducir a “ismos” las nuevas ideas compositivas⁴⁹⁹. Gerhard defendió que la problemática de este debate se encontraba en el desinterés por la comprensión estética y vinculó dicha cuestión con el distanciamiento de España hacia la realidad musical europea. El compositor catalán alegó que “en un país como el nuestro, que se ha mantenido al margen del proceso de cromatización que caracteriza al fin de siglo XIX, es natural que la comprensión de los hechos actuales se encuentre con grandes dificultades”⁵⁰⁰. La forma en la que Gerhard habla de Schoenberg lo sitúa como un líder encargado de aportar una cosmovisión espiritual por medio de unas melodías basadas en el color que otorgan una nueva dimensión al espacio musical de una forma similar a Scriabin⁵⁰¹. Esta asociación de Schoenberg con un líder que sobrepasa las contemplaciones banales que preocupan a la abundante crítica neoclásica predominante en España guardan relación con la misma idea del concepto más romántico de artista. La vinculación de la vanguardia con el individualismo romántico ya es conocida actualmente, pues ya desde finales de los 90 el historiador del arte Jaime Brihuela trabajó sobre dichas ideas en varios estudios de diversa índole⁵⁰². Tanto Gerhard como Mayer-Serra entendieron a Schoenberg como líder y como genio, recayendo en ellos la labor de guías para con los lectores de su diario. Las referencias de Gerhard y Mayer-Serra hacia Schoenberg guardan un paralelismo directo con las reivindicaciones llevadas a cabo por alumnos más cercanos al compositor como el mismo Anton Webern, quien señaló lo siguiente:

⁴⁹⁹ Íd.

⁵⁰⁰ Robert Gerhard, “La música”, *Mirador*, 27-02-1930.

⁵⁰¹ Richard Taruskin, “Inner Occurrences”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 323-328.

⁵⁰² En su artículo en la obra colectiva *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Jaime Brihuela ya aboga por que el artista de vanguardia buscó convertirse a sí mismo en un profeta y conductor del diseño de un alma colectiva apoyándose en el fermento del ideal romántico. Jaime Bruhaga, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal, coord., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2 (Madrid: Visor, 1996), 127-146.

“comúnmente se cree que Schoenberg no enseña más que su propio estilo y obliga a sus alumnos a someterse a él. Esto es absolutamente falso. Schoenberg no enseña ningún estilo, cualquiera que éste sea, es más, ni siquiera habla en favor de los antiguos o nuevos medios de expresión. De hecho, esto significa la necesidad de componer incluso en las construcciones musicales más elementales. Schoenberg enseña a través de la creación. Con su mayor energía busca el mínimo atisbo de personalidad en estos alumnos, intenta profundizar, ayudarles a que se expresen ellos mismos. Es una formación que enseña a cada uno la verdad de sí mismo, y al lado del campo puramente musical, Schoenberg se preocupa por el resto de los aspectos de la existencia humana. Sí, verdaderamente con Schoenberg se aprende algo más que las reglas de su arte. Aquellos cuyo corazón está abierto encuentran en él el camino del bien”⁵⁰³.

A partir de estas ideas, la labor más reiterada de Gerhard en *Mirador* con respecto a las ideas estéticas de Schoenberg recayó sobre su interés por hacer entender al público y la crítica catalana la vinculación de las enseñanzas del vienés y la importancia de la tradición, así como concienciar acerca de la necesidad de un replanteamiento racional de la tonalidad. Gerhard y Schoenberg entienden la tonalidad como algo caduco, y el crítico catalán muestra en sus discursos la negativa frente a la comodidad de una masa de críticos, compositores y público que pretenden que un mero pensamiento como el de tonalidad perdure como ley incuestionable. Schoenberg emprende una búsqueda hacia un nuevo principio capaz de servir como regla comenzando a sistematizar su estética alejándose de los sistemas clásicos de compositores como Stravinsky⁵⁰⁴. La reivindicación acerca de la necesidad de un avance equiparable a cada época se aúna con el pensamiento de Mayer-Serra con respecto a la importancia de la adecuación compositiva a las problemáticas temporales:

“El músico de hoy, en la mayoría de los casos, no sospecha que, por ejemplo, una de sus máximas aspiraciones, la de conquistar el público por el valor estético de una obra sinfónica o la interpretación virtuosista de una sonata, es una pretensión típica de una época comercializada y que, en otra época, de

⁵⁰³ Cita perteneciente a un artículo de Anton Webern de 1912 recogido de Claude Rostand, *Anton Webern: el hombre y su obra* (Madrid: Alianza Música, 1986), 30.

⁵⁰⁴ Richard Taruskin, “In Search of Utopía”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 824-831.

características esencialmente diferentes, sea del pasado o del porvenir, ello no constituiría una de las finalidades principales del esfuerzo artístico. Nuestro concepto en materia musical, no admite normas fijas ni eternas, puesto que, para cada ciclo histórico, se crean los organismos musicales adecuados para la realización de lo socialmente necesario”⁵⁰⁵.

Amalgamando ambas cuestiones, y en defensa de la figura de un Schoenberg vinculado a la ruptura y decadencia de la tradición germana, Gerhard reivindicó la importancia de la misma no solo en el proceso compositivo schoenberguiano, sino en su labor como maestro. Gerhard afirmó que “Schoenberg nos ha enseñado a ver y admirar el sentido racional de la bella tonalidad, nos ha enseñado a componer tonalmente, no atonalmente, eso él no lo enseña”⁵⁰⁶. Las críticas de este, se tiñen durante su estancia en *Mirador* de un tono casi espiritual con respecto a su maestro y lo alejan de los debates en torno a la belleza y el feísmo, o a la contraposición de su escuela y la francesa que tan reiteradas veces encontramos en la crítica madrileña. Sus esfuerzos parecen culminar con la única entrevista a Schoenberg en un medio español en 1931, donde encara dicha conversación como una oportunidad para que el maestro vienés oriente a los lectores. El hispanista Paul Aubert menciona los acontecimientos *ex nihilo*, es decir, creados a partir de la nada⁵⁰⁷. Según Aubert este tipo de acontecimientos se generan a través de publicaciones extranjeras o de entrevistas mayoritariamente. Siguiendo dicha máxima observamos la intencionalidad del propio medio de generar un acontecimiento en base a dicha entrevista mostrando no solo su compromiso con el mismo compositor, sino su presencia en la ciudad y la necesidad de este de cara a la culturización del público catalán. De hecho, Gerhard titula esta entrevista como “Un gran músico en Barcelona: Conversando con Arnold Schoenberg”⁵⁰⁸. En esta conversación, se plantea insistentemente la idea de que la estética

⁵⁰⁵ Otto Mayer Serra, “En torno de una sociología de la música”, *Revista Música*, 01-03-1938.

⁵⁰⁶ Robert Gerhard, “La música”, *Mirador*, 27-02-1930.

⁵⁰⁷ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 152.

⁵⁰⁸ Robert Gerhard, “Un gran músic a Barcelona, conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931.

schoenberguiana está enfocada hacia una comprensión futura, en la que se interiorice la forma lógica de utilizar las disonancias como sonidos más complejos auditivamente.



Imagen 10. Fotografía extraída de Robert Gerhard, “Un gran músic a Barcelona, conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931. Esta fotografía de Schoenberg pertenece a la única entrevista directa al compositor que se publicó durante el contexto que nos ocupa en un medio español. La fotografía conformaba el centro de la página que cedió exclusividad a dicho acontecimiento. A partir de este tipo de datos no solo observamos la recíproca cercanía entre Gerhard y Schoenberg, sino la importancia que dicha entrevista simbolizaba para el periódico *Mirador* y su afán por educar al público catalán.

4.2.10 El antisemitismo en España: un condicionante para Salazar y la recepción de Arnold Schoenberg en la década de los 30

Los orígenes judíos de Schoenberg han sido ya trabajados anteriormente⁵⁰⁹. Tal y como referencia Taruskin, Schoenberg procedía de una familia judía que había emigrado a Viena,

⁵⁰⁹ El libro Alexander Ringer, *Arnold Schoenberg: the composer as a jew* (Oxford: Clarendon Press, 1990) abarca diversos aspectos en torno a los orígenes judíos de Schoenberg y de qué forma repercutieron estos en su vida compositiva.

recibió sus primeras clases de música junto a grupos de muchachos judíos y se le impartieron lecciones de contrapunto de la mano de Alexander von Zemlinsky⁵¹⁰. Pese a ello, a diferencia de otros compositores de origen judío como Kurt Weill, Schoenberg nunca se caracterizó por su aferramiento hacia sus raíces hasta que la constancia del Holocausto melló en él⁵¹¹. Pese a ello, es interesante analizar de qué forma la herencia judía de Schoenberg pudo o no condicionar su recepción en la crítica musical española.

A partir de la obra de historiadores especializados en la historia del judaísmo como León Poliakov, Gonzalo Álvarez Chillida ha distinguido tres momentos especialmente intensos del antisemitismo contemporáneo⁵¹². El primero de ellos alude al período de 1880-1900, el segundo a los primeros años de la posguerra europea y el tercero a la depresión económica de la década de 1930. Álvarez Chillida destaca así que es en este último período, dominado por la crisis política y social que desembocaría en el estallido de la Guerra Civil, cuando las manifestaciones antisemitas españolas son más abundantes. Destaca también la labor de Danielle Rozenberg, quien ha estudiado dicha cuestión desde un punto de vista sociológico en su libro *La España contemporánea y la cuestión judía: retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*⁵¹³. En este trabajo, Rozenberg abordó el papel de la prensa tradicionalista durante los años 30 respecto

⁵¹⁰ Richard Taruskin, "Inner Occurrences", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 375-378.

⁵¹¹ Schoenberg no acostumbró a referirse a su origen judío hasta que conoció la nueva connotación antisemita que comenzaba a respirarse en la Alemania de comienzos de siglo XX. El 19-04-1923 envió una carta a Kandinsky en referencia a un incidente sufrido un año atrás durante sus vacaciones donde explica lo siguiente: "lo que tuve que aprender el año pasado forzosamente, lo he comprendido finalmente y no volveré a olvidarlo, y es que no soy un alemán, ni siquiera un europeo, sí, quizás ni siquiera un ser humano, que soy, al fin, un judío. ¡estoy satisfecho con serlo!". Estas palabras recogidas en Arnold Schoenberg y Vasili Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 70 señalan un punto de inflexión respecto a la reafirmación de sí mismo como judío.

⁵¹² Álvarez Chillida aborda específicamente los momentos de mayor antisemitismo en España en su libro Gonzalo Álvarez, *El antisemitismo en España: la imagen del judío (1812-2002)* (Madrid: Marcial Pons, 2002). De forma específica, su artículo Gonzalo Álvarez, "El mito antisemita en la crisis española del siglo XX", *Hispania: revista española de historia*, vol. 56, nº 194 (1996), 1037-1070, aborda dicha cuestión en relación a la época tratada en este apartado.

⁵¹³ Danielle Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía: retejiendo los hilos de la memoria y de la historia* (Madrid: Marcial Pons, 2010).

a la cuestión antisemita, siendo resaltable la labor del periódico *El Siglo Futuro*⁵¹⁴. Dicho antisemitismo se asociaba con la acusación de una conspiración con fines destructivos para con la civilización occidental, factor distintivo con ciertas medidas que se tomaron desde las autoridades republicanas. Sumado a ello, el hispanista Paul Aubert señala que durante este período la mitología del complot se vinculó al esfuerzo por satisfacer la irracionalidad colectiva, subrayando así la importancia de la acción individual⁵¹⁵. Tal y como Rozenberg afirma, el temor al aumento del antisemitismo en el país y la ausencia de recursos económicos suficientes fueron la causa de la reservada acogida de refugiados judíos en España⁵¹⁶. Pese a ello, tras el vaciado de información no hemos encontrado gran cantidad de referencias para con la condición judía de Schoenberg en la prensa salvo en ciertos artículos de Salazar. Coincidiendo con esto, el especialista en Salazar Francisco Parralejo establece que este sería uno de los críticos que mostró ciertos elementos antisemitas en sus discursos⁵¹⁷.

Según Parralejo, las connotaciones antisemitas que se aproximan a la crítica de Salazar guardan un paralelismo con la idea de latinidad⁵¹⁸ que llegaba desde Francia. El papel de las personalidades judías dentro del desarrollo del Romanticismo conlleva para Parralejo el motivo de que Salazar considere el elemento semita como diferenciador al pueblo alemán. Sumado a ello, al vincular lo judío con la “raza alemana”, la “raza latina” defendida por España y Francia se encontraría exenta de dicha raíz. Pese a estas afirmaciones de Parralejo, las alusiones al

⁵¹⁴ *Ibíd.* 101.

⁵¹⁵ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 158.

⁵¹⁶ *Ibíd.* 141.

⁵¹⁷ El estudio en torno a la influencia de la condición antisemita de Schoenberg para con su recepción en España no ha sido contemplado comúnmente en la historiografía actual. Francisco Parralejo Masa llevó a cabo un leve acercamiento a dicha cuestión en su tesis doctoral Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015), 643.

⁵¹⁸ Respecto a la idea de latinidad véase Samuel Llano, *Whose Spain?: Negotiating Spanish Music in Paris 1908-1929*, (Nueva York: Oxford University Press, 2013). Respecto a la influencia de los hispanistas franceses como Henri Collet resalta el artículo del mismo Samuel Llano, “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 15 (2008), 75-97.

judaísmo de Schoenberg parecen indicar que Salazar se mostró reacio al régimen nazi a medida que se sucedieron los años. Estas referencias acontecieron a mediados de la década de los 30, pues el crítico de *El Sol* referenció directamente la condición judía de este en dos ocasiones. Cabe señalar que estas críticas de Salazar respecto a la situación de Alemania se producen tras instaurarse el Tercer Reich y abolirse la República de Weimar, lo que pudo acrecentar estos comentarios por parte del crítico de *El Sol*. En 1934, año en el que Schoenberg emigró a Estados Unidos, Salazar realiza una crítica donde expone todos aquellos compositores de ascendencia judía que han sido perseguidos por el régimen nazi. En dicho artículo, Salazar denuncia la situación a la que se ha sometido a compositores, intérpretes y directores. De entre estos, el caso de Fritz Busch nos ofrece una muestra clara del pensamiento de Salazar respecto a dicha situación:

“Fritz Busch, el generalmusikdirektor de la Ópera de Dresde es rubio, pero no importa. No quiso afiliarse a los nazis y esto ya es suficiente pecado. Un día, mientras dirigía en la capital sajona el *Rigoletto* de Verdi, un nazi subió al escenario y, arengado a los espectadores conminó a Fritz Busch para que cediese la batuta a un innominado Strieger. Busch se resistió, y entonces, un grupo de asalto cayó sobre él. Busch fue maltratado, y Strieger continuó la representación. No se dice si con el aplauso del público filarmónico. Pero ¡cualquiera se permitía no aplaudir, sobre todo siendo alemán!”⁵¹⁹.

La repulsa del crítico con el régimen durante estos años es ya latente como se comprueba a partir del fragmento anterior. Respecto a Schoenberg, Salazar establece en ese mismo artículo que “siendo discutido como pocos, y aun en los términos de mayor acritud, Arnold Schoenberg es uno de los dos o tres más grandes compositores actuales”⁵²⁰, sin embargo, se ha visto “obligado a refugiarse en Boston”⁵²¹. Salazar muestra así durante estos años una concienciación para con el antisemitismo que se respiraba en Alemania y de qué forma este afectaba

⁵¹⁹ Adolfo Salazar, “La lista negra de la música en Nazilandia”, *El Sol*, 13-07-1934.

⁵²⁰ Íd.

⁵²¹ Íd.

directamente al panorama musical. Ejemplo de ello es la comparativa entre las palabras de este y otros críticos madrileños respecto a la interpretación de la *Sinfonía de Cámara* en 1934. Como ya hemos visto, mientras Bacarisse cargó fuertemente contra obra y compositor, la crítica de Salazar adopta un tono afable con el que reivindica la necesaria llegada de un repertorio más moderno del vienés. Las posturas que la SIMC adoptó frente al ascenso del nazismo pudieron ser a su vez un condicionante para el crítico madrileño. En primer lugar, hay que mencionar los festivales celebrados en Praga en 1935, momento en el que el partido nazi llevaba ya dos años en el poder. La SIMC procuró fervientemente desvincularse de todo aquello relacionado con dicho partido. Paralelamente, la elección de Praga⁵²² puede verse como un acto reivindicativo hacia el intento de Hitler de anexionar la antigua Checoslovaquia⁵²³. Debido a la importancia que acusó Webern para estos actos retomaremos dicha cuestión en su capítulo específico. Sin embargo, siguiendo dicha dinámica, Salazar expresó directamente en 1935 su opinión respecto al destierro de Schoenberg:

“En una revista francesa leemos una carta que Arnold Schoenberg ha dirigido a un amigo, agradeciendo los testimonios de felicitación de que ha sido objeto al llegar a los sesenta años de su laboriosa existencia. La carta está llena de amargo sabor. Ya el hecho de haber sido firmada en Hollywood es motivo de tristeza para cualquier persona que piense con nobleza y con hondura. Que un hombre de profundo pensamiento se vea reducido a la deplorable situación de un desterrado de su patria, ingrata patria mediatizada por los últimos "crupieres" de la ruleta política, es un espectáculo miserable, y que un artista de larga meditación tenga que acogerse al guardarropa trivial y a la moral carnavalesca de la famosa Babel del "cinema" es cosa que contribuye a afirmar el desprecio por esta época de aventureros y de desvergonzados”⁵²⁴.

⁵²² Salazar habla detenidamente acerca del cambio de ubicación de los festivales debido a la situación política en Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C en Praga”, *El Sol*, 18-09-1935.

⁵²³ Pese a que este intento de anexión no se produjera hasta 1938, ya encontramos precedentes de ello desde finales de la Primera Guerra Mundial, momento en el que tanto el Tratado de Versalles como el Tratado de Saint-Germán impidieron dicha unión. Durante los primeros años de la década de 1930 estas cuestiones comenzaron a intensificarse debido a las nuevas ideologías surgidas en Alemania y la gran cantidad de ciudadanos alemanes que residían en Checoslovaquia desde finales de la Primera Guerra Mundial.

⁵²⁴ Adolfo Salazar, “Los sesenta años de Schoenberg – cómo vemos a los otros y cómo ellos nos ven”, *El Sol*, 12-02-1935.

Se puede apreciar en las palabras de Salazar una muestra de respeto hacia Schoenberg muy dispar a la que vimos respecto a sus obras y su persona durante la década de los 20. La reivindicación del destierro del vienés se plasma en su crítica no como una muestra de respeto hacia su figura, sino más bien como un reflejo de la triste situación de un compositor que ha alimentado el debate de los planteamientos de la música nueva para la crítica española y europea. Esta nueva visión de Schoenberg como víctima de Alemania es una muestra del antigermanismo que el discurso de Salazar ha llevado consigo casi desde el comienzo de su labor como crítico musical. Vemos pues, como la situación de Schoenberg frente al régimen nazi se convierte para Salazar en una de las posibles causas que generaron un cambio progresivo en su crítica respecto al compositor al adentrarnos en la década de los 30.

Capítulo 5. Alban Berg

5.1 Repertorio y recepción

Alban Berg contó con un total de cinco representaciones de sus obras en España, siendo dos de ellas en Madrid y tres en Barcelona. Tanto los *Tres Fragmentos de Wozzeck* (1924) como la *Suite Lirica* (1925/26) fueron acogidas en ambas ciudades, por otro lado, el *Concierto para Violín* (1935) fue reservado tan solo a los festivales de la SIMC celebrados en la ciudad catalana. Es importante señalar que esta última representación ostenta el título de ser el estreno mundial de la obra tras el fallecimiento de su compositor.

5.1.1 Repertorio de Alban Berg en Madrid

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros datos
Tres Fragmentos de Wozzeck	04-04-1934	Enrique Fernández Arbós		Orquesta Sinfónica y Carlota Dahmen-Chao	Teatro Calderón	Programa dedicado a la cantante, formado por canciones españolas y La balada de Senta de El Holandés Errante
Suite Lírica	12-06-1934	Gustavo Pittaluga	Sociedad de Cursos y Conferencias	Orquesta Sinfónica	Auditorium de la Residencia de Estudiantes	Ciclo que pretendía representar obras modernas de las escuelas francesa, italiana y vienesa.

Fig. 6 Obras de Alban Berg interpretadas en Madrid hasta 1936.

5.1.2 Repertorio de Alban Berg en Barcelona

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros Datos
Suite Lírica	Diciembre de 1934		Audicions Intimes	Cuarteto Galimir	Casal del Metge	Interpretación cerrada para un grupo reducido
Tres Fragmentos de Wozzeck	20-04-1936		SIMC	Orquesta Pau Casals y Leonor Meyer	Palau de la Música Catalana	In memoriam de Alban Berg
Concierto para Violín	20-04-1936	Ernest Ansermet	SIMC	Orquesta Pau Casals y Louis Krasner	Palau de la Música Catalana	Estreno mundial de la obra

Fig. 7 Obras de Alban Berg interpretadas en Barcelona hasta 1936.

5.1.3 Obras de Alban Berg presenciadas en los festivales de la SIMC

Obra	Año	Lugar	Críticos españoles que han dado muestra de su asistencia
Piezas para clarinete	1922	Salzburgo	Posible asistencia de Adolfo Salazar ⁵²⁵
Cuarteto op. 3	1923	Salzburgo	Juan José Mantecón ⁵²⁶
Concierto de cámara	1927	Frankfurt	Adolfo Salazar ⁵²⁷

⁵²⁵ Salazar no hizo referencia alguna hacia su asistencia a los festivales, sin embargo, sus *Piezas para piano* se interpretaron en dicho evento. Sumado a ello, las referencias del periódico *El Sol* hacia el evento no se firman por el crítico, pudiendo significar que en dichos momentos se encontraba ausente del país. Anónimo, “La música internacional en los festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 20-10-1922.

⁵²⁶ Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

⁵²⁷ Adolfo Salazar, “Los festivales de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea”, *El Sol*, 01-09-1927.

Wozzeck	1930	Aquisgran	Adolfo Salazar ⁵²⁸ y José Subirá ⁵²⁹
Wozzeck	1932	Viena	Adolfo Salazar ⁵³⁰ y Robert Gerhard ⁵³¹
Suite Lírica	1934	Florenia	Adolfo Salazar ⁵³² y Salvador Bacarisse ⁵³³
Fragmentos de Lulú	1935	Praga	Adolfo Salazar ⁵³⁴ y Robert Gerhard ⁵³⁵

Fig 7. Obras de Alban Berg interpretadas en los festivales de la SIMC hasta 1936 presenciadas por críticos españoles.

⁵²⁸ Adolfo Salazar, “La edición musical”, *El Sol*, 13-12-1931.

⁵²⁹ José Subirá, “Els Congressos musicals de Bèlgica”, *Revista Musical Catalana*, 01-10-1930.

⁵³⁰ Adolfo Salazar, “El décimo festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 24-06-1932.

⁵³¹ Roberto Gerhard, “La S.I.M.C a Viena”, *Mirador*, 01-09-1932.

⁵³² Adolfo Salazar, “El congreso de Florenia IX – Nuevas óperas en Europa”, *El Sol*, 08-07-1933.

⁵³³ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *luz*, 24-07-1934.

⁵³⁴ Adolfo Salazar, “La decimotercera de la S.I.M.C en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 08-10-1935.

⁵³⁵ Robert Gerhard, “Instantáneas de Praga”, *Mirador*, 17-10-1935.

5.2 La presencia de la obra de Alban Berg en Madrid y Barcelona

5.2.1 Precedentes de la llegada de la obra de Berg a España

Pese a que la obra de Alban Berg no llegó a España hasta 1934, la prensa se hizo eco de su presencia y obra desde la década de los 20, generando una serie de ideas y opiniones cambiantes entre los críticos españoles. La llegada de las primeras noticias se debe en gran medida a los festivales de Salzburgo que derivarían en la creación de la SIMC, cuyos programas se incluyeron en *El Sol*. En 1922, el diario madrileño señaló la interpretación de sus *Piezas para clarinete* (1913)⁵³⁶ y, al año siguiente, del *Cuarteto op. 3* (1910)⁵³⁷. Pese a que las *Piezas para piano* de Salazar formaron parte del repertorio del primer festival y se certificó la asistencia de Juan José Mantecón al segundo, no se produjeron críticas específicas sobre las obras de Berg. Una de las primeras noticias más referenciadas sobre el compositor en la prensa fue acerca del fallecimiento de un espectador durante el estreno de *Wozzeck* en Praga⁵³⁸, sin embargo, no encerró influencia en su posterior acogida. Tendremos que esperar hasta 1927 para que Salazar reseñe directamente una obra del compositor gracias, nuevamente, a los festivales de la SIMC.

⁵³⁶ Anónimo, “La música internacional en los festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 20-10-1922.

⁵³⁷ Adolfo Salazar, “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

⁵³⁸ Dicha información se reflejó en Anónimo, “Muerto de apoplejía por excitarse en un estreno”, *La Voz*, 17-11-1926; Anónimo, “Noticias extranjeras”, *Diario de la Mañana*, 17-11-1926; Anónimo, “Ruidosas demostraciones en pro y en contra muriendo de excitación un espectador”, *Nuevo Día*, 17-11-1926; Anónimo, “Un espectador muere en un teatro”, *La Gaceta de Tenerife*, 05-12-1926 entre otros medios.

Respecto al *Concierto de cámara* (1924/25) de Berg, Salazar centra sus esfuerzos en el rechazo del sistema atonal, denominándolo como “enrevesado tejido contrapuntístico y atonal de frases, poco o nada plásticas”⁵³⁹ y “desarrollos que se integran en un laberíntico ciempiés”⁵⁴⁰. Nos encontramos frente a una obra de Berg donde ya se desarrolla abiertamente la técnica atonalista. Esta obra fue compuesta más tarde que *Wozzeck*, por lo que no se trata de una obra primeriza, sin embargo, el estilo de Berg en dicho concierto parece distar de factores de que lo consagrarían como uno de los grandes compositores de la época para la crítica madrileña. En primer lugar, observamos que en la obra destaca un tratamiento de la instrumentación más sutil y enfático en el detalle. La reducción del material sonoro se remarca desde los primeros momentos del primer movimiento donde piano y violín copan el protagonismo dando paso a un desarrollo exclusivo del material pianístico. Este tipo de cuestiones parecen hacer que la disposición en torno a centros tonales trabajada en *Wozzeck* dificulte su apreciación. Por otro lado, son varios los factores que pudieron conducir a esta obra hacia un tratamiento más schoenberguiano por parte de Salazar. En una primera instancia ya hemos hablado de la reducción de material sonoro, algo a lo que hemos de sumarle la larga duración de la obra⁵⁴¹. La obra se dedicó a Schoenberg como regalo por su 50 cumpleaños, incluyendo el nombre de ambos junto con el de Anton Webern en notación germana. Este hecho sumado al carácter fundamentalmente expresivo de la obra⁵⁴² pudieron llevar a la crítica de Salazar hacia un Schoenberg vinculado ya con una estética considerada arcaica y lógicamente evolutiva.

“Sus temas están formados por las notas que en el solfeo germánico representan las letras contenidas en los nombres de su maestro, de su condiscípulo Antón [sic] Webern y en el suyo propio. Si el sistema es

⁵³⁹ Adolfo Salazar, “Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 01-09-1927.

⁵⁴⁰ Íd.

⁵⁴¹ Este factor se convirtió en una de las grandes reclamas de Salazar respecto al *Cuarteto n.º 1 en re menor* de Schoenberg estrenado en Madrid en 1920. Véase el capítulo dedicado a Arnold Schoenberg.

⁵⁴² La obra se dedicó a Schoenberg en el momento en que este atravesaba una fuerte depresión fruto del fallecimiento de su esposa Mathilde.

discutible, a lo menos tiene antecedentes famosos como las fugas con los nombres de Bach y Haydn o las letras mágicas en el carnaval de Schumann”⁵⁴³.

La crítica de este se enfoca directamente sobre Schoenberg, quien era ya conocido en Madrid, e ignora prácticamente a la obra y su compositor:

“Crítico responsable de sus opiniones hay que lo cree ejemplo de un nuevo academismo: el academismo atonal, el fruto de las enseñanzas y de los métodos de la academia schoenberguiana, forzosamente reducidos a un limitado juego de combinaciones de precaria vitalidad y porvenir”⁵⁴⁴.

La inminente llegada en 1930 de *Wozzeck* a los festivales de la SIMC fue uno de los desencadenantes de la nueva consciencia del compositor. Previo a su interpretación, la revista *Ritmo* incluyó el programa de los festivales y, contrario al desinterés de la mayoría de la prensa con esta ópera⁵⁴⁵, *Wozzeck* gozó de especial protagonismo. Esta se convirtió en la única obra del festival que recibió un importante espacio en la revista Incidiendo principalmente en la importancia de la misma en ciudades de habla germana:

“Wozzeck se ha cantado y se canta con muchísima frecuencia en los teatros de los países de lengua alemana. En lo que va de año se representó en Viena, Berlín, Colonia, Stuttgart, Chemnitz, Dusseldorf, Dessau, Königsberg, Weimar, Lübeck, Breslau, Aquisgrán, Essen, Darmstadt, Zúrich, Frankfort, Erfurt Brunswick y Friburgo. Su ejecución ha provocado, en algunos sitios, reacciones semejantes a las que produjeron el fracaso de *Tannhauser* en París”⁵⁴⁶.

Dichas referencias se encuentran influenciadas por las ideas que Armand Machabey plasma en un artículo de la revista francesa *Le Ménestrel: Journal de musique*⁵⁴⁷, cobrando importancia más adelante en la crítica de Salazar. El desconocimiento en torno a obra y

⁵⁴³ Adolfo Salazar, “Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 01-09-1927.

⁵⁴⁴ Íd.

⁵⁴⁵ En los medios se referenció como “una ópera de Alban Berg”. Ejemplo de ello son Anónimo, “El Congreso Internacional de Musicología que se celebrará en Bélgica”, *El Liberal*, 28-08-1930, Anónimo, “El primer congreso de musicología”, *Heraldo de Madrid*, 27-08-1930 o Anónimo, “El I Congreso Internacional de Musicología”, *La Época*, 27-08-1930.

⁵⁴⁶ Anónimo, “Los Festivales de Pymont y de Lieja”, *Ritmo*, 20-08-1930.

⁵⁴⁷ Armand Machabey, “Notes sur la musique allemande contemporaine”, *Le Ménestrel*, 11-07-1930.

compositor en los medios madrileños restantes cambiará tras los festivales de 1930, generando un debate más activo. La revista *Ritmo* continuó aportando informaciones extranjeras sobre la obra, alimentando así el interés en torno a ella. Mientras que Andreas Liess afirmaba el éxito de la ópera en Viena⁵⁴⁸, esta representó la “decadencia del género”⁵⁴⁹ para el medio británico *Musical Times*. El único crítico español que certificó la asistencia a los festivales fue Adolfo Salazar. Hasta ese momento, este no había mostrado un interés por Berg mayor que el de referenciar su descontento para con la estética de su escuela a través de este. Sin embargo, observamos que la crítica de Salazar respecto a Berg cambiará radicalmente tras los festivales. En una entrevista en la revista *Ritmo*, Salazar ya ensalza a Berg por encima de Schoenberg⁵⁵⁰ y define a *Wozzeck* en *El Sol* como “la famosa ópera de Alban Berg”⁵⁵¹. Pese a ello, Salazar prescinde de hablar acerca de la obra hasta su llegada a Madrid pese a ser consciente de las ideas de críticos como Machabey y Willi Reich⁵⁵². *Wozzeck* se convierte en la puerta de entrada de Berg para con la crítica madrileña, siendo tal el incipiente interés que la revista *Ritmo* lo convirtió en la portada de su número 58 en 1932.

⁵⁴⁸ Andreas Liess, “La temporada de Invierno”, *Ritmo*, 15-10-1930.

⁵⁴⁹ Anónimo, “Mundo Musical”. *Ritmo*, 30-10-1930. Ideas acerca de un artículo de M. Sabaneev en *Musical Times*.

⁵⁵⁰ Crescencio Aragonés, “En las avanzadas del arte musical”, *Ritmo*, 30-11-1930.

⁵⁵¹ Adolfo Salazar, “La edición musical”, *El Sol*, 13-12-1931.

⁵⁵² En 1931 Salazar habla de la “Guía de *Wozzeck*” de Will Reich publicada en noviembre de ese mismo año en la revista *Modern Music*.



Imagen 11. Portada del nº 58 de la revista *Ritmo* publicada el 15-07-1932 con una reproducción en blanco y negro del retrato de Lilly Steiner comentado en capítulos anteriores. La revista *Ritmo* acostumbró a acompañar cada número de un reportaje acerca de alguna figura de actualidad coincidiendo con la portada del mismo. El hecho de que Alban Berg fuese la portada de esta revista da muestra del reciente reconocimiento sobre el compositor que se generó a partir de la década de los 30 coincidiendo con la nueva fama cosechada a raíz de *Wozzeck*.

A este creciente interés denotado por la revista *Ritmo*, Salazar y Mantecón⁵⁵³ para con la llegada de repertorio de Alban Berg se sumará el crítico de *Luz*, Salvador Bacarisse⁵⁵⁴, tras su asistencia a la segunda representación de *Wozzeck* en los festivales de la SIMC de 1932. En 1933, la prensa madrileña es consciente ya de que *Wozzeck* es una obra de renombre en Europa y que ha generado un debate importante que cuenta con ávidos defensores y detractores⁵⁵⁵. Un

⁵⁵³ Juan José Mantecón, “El Cuarteto Belga en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, 27-01-1931.

⁵⁵⁴ Salvador Bacarisse, “Otros conciertos”, *Luz*, 17-03-1933.

⁵⁵⁵ Por una parte, Salazar ya había asistido a su primera representación en la SIMC en 1930. Por otra parte, periódicos franceses como *Le Ménestrel* ya se habla de Alban Berg desde 1930 enfatizando sobre obras como *Wozzeck* o *Suite Lírica*, ejemplo de ello es el artículo Anónimo, “Notes sur la musique allemande contemporaine – Alban Berg”, *Le Ménestrel*, 18-07-1930.

hecho significativo recae en una breve mención en la revista satírica *Sparta* en 1932. En dicho tipo de medios no predomina el interés informativo, pues son revistas más distendidas donde se introducen temas de actualidad que sean conocidos por el público para tratarse de forma irónica y cómica. El hecho de que en 1932 se mencione tanto a Berg como a Webern, es ya una muestra del nuevo reconocimiento que giraba en torno a la figura de dichos compositores⁵⁵⁶. Este hecho, ligado al desconocimiento de la mayoría de la prensa hacia su obra y su fuerte vínculo todavía con la figura de Arnold Schoenberg, genera un estado de curiosidad que propició el anuncio⁵⁵⁷ de la llegada en 1934 de los *Tres fragmentos de Wozzeck* a Madrid.

La presencia de Berg en Barcelona fue mucho más discreta, viéndose opacada por las estancias de Webern y Schoenberg. La falta de reseñas sobre los primeros festivales de Salzburgo redujo la presencia de la figura del vienés en la prensa Barcelonesa a breves menciones sobre su calidad de discípulo de Schoenberg y al estreno de *Wozzeck* en ciudades germanas⁵⁵⁸. De nuevo, parece que la representación de esta ópera en Aquisgrán fue la encargada de abrir la incursión de Alban Berg en la crítica barcelonesa. José Subirá referenció brevemente a obra y compositor como “Vanguardistas”⁵⁵⁹, *La Veu de Catalunya* la definió como “muy discutida, elogiada y criticada”⁵⁶⁰ mientras que Robert Gerhard encontró en ella “una de las obras más intensas del teatro musical moderno”⁵⁶¹. Pese a que la importancia dada en la prensa fue más reducida que en Madrid gracias a la acción de la revista *Ritmo*, existen

⁵⁵⁶ En Anónimo, “La música moderna”, *Sparta*, 26-11-1932 se publicó la siguiente cita. “Alban Berg ha declarado que la música del compositor Antón Webern no podrá ser comprendida y apreciada hasta dentro de cien años. Esto nos anima a aconsejar a los directores de orquesta españoles, y muy especialmente a los maestros Arbós y Pérez Casas, que no toquen la música de Webern hasta que sea comprendida”. Esta cita no solo plasma el nuevo conocimiento en torno al nombre de ambos compositores, sino el imaginario existente por parte del público popular que coincide con las ideas extrapoladas de medios destacados en ventas como *ABC*.

⁵⁵⁷ Íd.

⁵⁵⁸ Ejemplo de ello son Anónimo, “Músicos vieneses”, *Revista Musical Catalana*, 15-05-1915; Anónimo, “Alemania”, *La Veu de Catalunya*, 02-04-1926 o Anónimo, “Alemania”, *La Veu de Catalunya*, 17-08-1929.

⁵⁵⁹ José Subirá, “Els Congressos musicals de Bèlgica”, *Revista Musical Catalana*, 01-10-1930.

⁵⁶⁰ Anónimo, “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 21-06-1930.

⁵⁶¹ Robert Gerhard, “Un príncep fa òpera moderna”, *Mirador*, 25-12-1930.

referencias extranjeras en la *Revista Musical Catalana* hacia Willi Reich⁵⁶². En este pequeño extracto de un artículo de Reich para la *Revue Musicale* se habla acerca de la nueva tendencia de Berg tras *Wozzeck* hacia la música de cámara, sin embargo, el aspecto más curioso aparece con la primera mención del compositor. El nombre de Berg es acompañado con una nota a pie de página que lo describe como “un discípulo de Schoenberg, uno de los mejores compositores de la joven escuela alemana”⁵⁶³, denotando la necesaria especificación de su posición dentro de la música europea.

5.2.2 Una aceptación generalizada sin precedente dentro del grupo schoenberguiano: la llegada de los *Tres Fragmentos de Wozzeck* a Madrid.

Wozzeck llegó a Madrid en 1934 en un formato muy distinto al que tuvo lugar en los festivales de la SIMC. A la capital llegó una versión de la ópera que el propio Alban Berg había reducido a tres fragmentos para soprano y orquesta para darla a conocer en una primera instancia. Es muy posible que se escogieran dichos fragmentos debido a la extensa instrumentación requerida para la ópera⁵⁶⁴ además de la complejidad de su ejecución, lo que probablemente fuera inviable para cualquier orquesta tanto de la capital como del resto del país. Los tres fragmentos son las

⁵⁶² El nombre de Willi Reich apareció en diversas ocasiones en la prensa española en relación a la obra de la Segunda Escuela de Viena, siendo una gran influencia para Adolfo Salazar como veremos en los siguientes apartados. Este musicólogo austrohúngaro fue alumno tanto de Arnold Schoenberg, como de Alban Berg y Anton Webern, por lo que se convirtió en una de las grandes figuras encargadas de abogar por dicha agrupación destacando de entre sus escritos sus monografías sobre la Segunda Escuela de Viena.

⁵⁶³ Anónimo, “Revista de revistas”, *Revista Musical Catalana*, 01-03-1931.

⁵⁶⁴ La instrumentación de *Wozzeck* se compone de una orquesta sinfónica en el foso, una banda militar, un grupo de cámara y una banda de aldeanos en diversas escenas. Sumado al elenco vocal necesario comprendemos que es una obra que no solo dificultó su interpretación debido a su complejidad interpretativa, sino que atiende también a una instrumentación muy amplia y específica.

escenas dos y tres del primer acto, la primera escena del segundo acto y las escenas cuatro y cinco del tercer acto. El formato carecía tanto de escena como de escenografía, lo que hizo que los debates generados en Madrid en torno a ella orbitaran mayoritariamente alrededor de aspectos puramente musicales, relegando a un segundo plano las claras connotaciones políticas y sociales de la obra. Su estreno generó tal curiosidad en la prensa que llegaría incluso a anunciarse en el medio catalán *Mirador*⁵⁶⁵, traduciéndose en una gran cantidad de reseñas y críticas. La expectación generada en torno al estreno de estos fragmentos hizo que Enrique Fernández Arbós extremara la prudencia. El miedo al rechazo de una obra que exigía un gran esfuerzo para la Orquesta Sinfónica se veía acrecentado por los antecedentes de estrenos como el *Pierrot Lunaire* en Barcelona. Arbós se decidió por un programa con obras de Wagner, Debussy y Beethoven centrado en la cantante Carlota Dahmen-Chao, quien se convertiría para muchos medios en la protagonista del evento⁵⁶⁶. Unas cuartillas leídas por el director incluían información acerca del drama teatral original de Büchner⁵⁶⁷, del estilo de Berg y del lugar que *Wozzeck* ocupaba en el panorama europeo⁵⁶⁸. El nombre de Büchner era ya relativamente conocido en la capital desde comienzos de siglo debido a su obra *La muerte de Danton*⁵⁶⁹, la cual fue referenciada levemente en medios como *España*⁵⁷⁰ y *Heraldo de Madrid*⁵⁷¹.

⁵⁶⁵ Anónimo, “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 10-05-1934.

⁵⁶⁶ Ejemplo de ello son Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934; José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934 o Anónimo, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

⁵⁶⁷ Enrique Ruíz de la Serna, “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

⁵⁶⁸ Manuel Sánchez Camargo, “Orquesta Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, 06-04-1934.

⁵⁶⁹ Büchner falleció en 1837 dejando *Woyzeck* inconclusa. Su obra no vería la luz hasta 1879, lo que pudo ocasionar que esta no adquiriese fama en España y cobrara renombre en países de habla alemana. Pese a ello, el nombre de Büchner es conocido por su obra *La muerte de Danton*, obra comprometida con la situación social y basada en la revolución francesa.

⁵⁷⁰ Julio Álvarez del Vayo, “Max Reinhardt, propagandista”, *España*, 30-05-1918.

⁵⁷¹ Manuel Pedroso, “La muerte de Danton: una tragicomedia histórica”, *Heraldo de Madrid*, 04-08-1925.



Imagen 12. Imagen recogida de Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934. Las valoraciones en torno a *Wozzeck* se tornaron en uno de los inusuales desacuerdos entre el crítico de *La Voz* y Adolfo Salazar. La inclusión de una fotografía de la intérprete principal refuerza el interés plasmado en el propio artículo para con la interpretación de la obra y no en la obra en sí misma. Esto no significa que Mantecón establezca una crítica abiertamente negativa en relación a *Wozzeck*, sin embargo, la disparidad entre su aceptación y la de Salazar es palpable.

La importancia que se cede a *Wozzeck* es notoria analizando los títulos de las críticas de la época. Diarios como *La Voz* o *Mirador* consideraron que *Wozzeck* era el gran evento del programa con títulos como “Interpretación de *Wozzeck* por la Orquesta Sinfónica”⁵⁷² o “A propósit de *Wozzeck*”⁵⁷³. Otros medios como *El Siglo Futuro* y *Heraldo de Madrid* se centran en la labor de la Orquesta Sinfónica nombrando a sus artículos como “Orquesta Sinfónica” o “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”. Por último, destacan quienes ensalzaron la figura de la cantante, siendo estos *Ahora* y *La Nación* con títulos como “Resumen de conciertos: Carlota

⁵⁷² Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

⁵⁷³ Otto Mayer Serra, “A propósit de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934.

Dahmen-Chao”⁵⁷⁴ y “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”⁵⁷⁵. Veremos pues, como la importancia que se le cedió a la obra en los diferentes medios fue muy dispar. Mientras Mantecón, Otto Mayer, Álvarez Taladriz y Ruiz de la Serna dedicaron un espacio central al estreno de los fragmentos, podemos observar una notable diferencia en medios tradicionalistas como *La Nación* o *El Siglo Futuro*. El primero de estos resaltaba “¡Aquella Pastoral de Beethoven!”⁵⁷⁶, mientras que Manuel Sánchez Camargo cedía la importancia de su artículo hacia las dos canciones españolas⁵⁷⁷. Pese a las diferencias que hemos podido observar entre las críticas ya citadas, existe una similitud de vital importancia. Se dan muestras de un recibimiento por parte del público parcial y leve, sin embargo, nos encontramos ante la primera obra de la Segunda Escuela de Viena que gozó de cierta equidad entre la prensa madrileña. De la Serna ensalzó su “música de la más noble calidad”⁵⁷⁸, Mantecón los catalogó como “magníficos”⁵⁷⁹ y Taladriz la definió como una de “las obras más importantes de la producción musical contemporánea”⁵⁸⁰. Los medios más tradicionalistas compartieron, de forma menos efusiva, opiniones favorables respecto a la obra. Manuel Sánchez Camargo destacó “lo que se llama un programa completo”, elogiando la labor de Arbós respecto a lo variado del concierto. *La Nación*, quienes se declaran en un principio “contrarios desde luego a esos procedimientos nuevos a base de atonalidades y disonancias”⁵⁸¹, premiaron que Berg “en muchos momentos abandona su técnica para abrazarse a procedimientos más suaves y sencillos”⁵⁸². Mayer-Serra coincidió en que *Wozzeck* fue “la primera y única obra de la escuela schoenberguiana que ha

⁵⁷⁴ José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934.

⁵⁷⁵ Anónimo, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

⁵⁷⁶ *Íd.*

⁵⁷⁷ Manuel Sánchez Camargo, “Orquesta Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, 06-04-1934.

⁵⁷⁸ Enrique Ruíz de la Serna, “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

⁵⁷⁹ Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

⁵⁸⁰ José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934.

⁵⁸¹ Anónimo, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

⁵⁸² *Íd.*

levantado verdaderos entusiasmos”⁵⁸³, entusiasmos que se deben a factores que merecen ser tratados a continuación de forma más detenida.



Imagen 13. Imagen recogida de Otto Mayer Serra, “A propósito de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934. Es curioso observar que, pese a que medios madrileños como *El Sol* formularan un mayor número de artículos respecto a la Segunda Escuela de Viena, *Mirador* acostumbró a acompañar sus artículos con imágenes de alta calidad y de un muy gran tamaño. Por una parte, es digna de mención la preocupación de este medio por la modernización del mismo, y, por otro lado, es interesante observar la diferencia de protagonismo e interés de dicho periódico en comparación con el resto de publicaciones españolas.

5.2.3 La dualidad de la prensa catalana y madrileña respecto a la llegada de *Suite*

Lírica y la importancia de los cuartetos

La *Suite Lírica* llegó el mismo año a Madrid y Barcelona, sin embargo, su recepción fue muy distinta. Los críticos Adolfo Salazar y Salvador Bacarisse tuvieron la oportunidad de escuchar dicha obra previamente en los festivales de la SIMC celebrados en Florencia. Según Bacarisse,

⁵⁸³ Otto Mayer Serra, “A propósito de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934.

“la *Suite Lírica* ha sido clamorosamente acogida en los recientes festivales internacionales de Florencia”⁵⁸⁴, coincidiendo con Salazar, quien afirmó que la obra fue “todo cuanto hubo bueno en estas sesiones”⁵⁸⁵. Tanto la obra como la interpretación ofrecida por el Cuarteto Kolisch de Viena fueron del agrado de ambos, denotando la buena acogida por parte del público de dichos festivales. El mismo hecho de que se representaran obras de Schoenberg y Berg en la Residencia de Estudiantes dista del método de elección de repertorio llevado a cabo por la entidad, suponiendo un acto sin precedente en los ciclos organizados por la Residencia. Tanto Pittaluga como la propia Residencia se caracterizaron por un discurso en pro de la modernidad francesa, como fue habitual entre el círculo cercano al Grupo de los Ocho. Pittaluga militó como crítico⁵⁸⁶ del periódico republicano *Diablo Mundo*⁵⁸⁷, desde donde se sumó a la tendencia hacia el reclamo de obras de nueva hechura de la Segunda Escuela de Viena:

“Deberse al público (más bien temor del público). Origen también de la timidez en la confección de los programas. La música contemporánea se sigue dando en píldoras, y en píldoras esporádica y cuidadosamente espaciadas. Un par de obritas al año (generalmente con varios de retraso) y procurando, además, la brevedad y la inocencia del atrevimiento. Consecuencia: imposibilidad del respetado público de situarse debidamente frente a las obras y ante las escuelas”⁵⁸⁸.

Pese a que esta tendencia fuera común en la gran mayoría de prensa progresista de Madrid, Pittaluga fue uno de los encargados de materializar dichas reclamas. Si partimos de esta base, veremos que la elección de *Sinfonía de Cámara* y *Suite Lírica* para este ciclo de conciertos pudo deberse a diversos factores. En primer lugar, atiende al nuevo éxito y

⁵⁸⁴ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *luz*, 24-07-1934.

⁵⁸⁵ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia – La música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

⁵⁸⁶ La labor de Pittaluga como crítico no ha sido ampliamente trabajada, sin embargo, el musicólogo Germán Gan Quesada establece un primerizo acercamiento en su artículo Germán Gan, “Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)”, *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 553-568.

⁵⁸⁷ El propio medio se definió a sí mismo en su primer número como “totalizadores y exclusivistas. Somos total y exclusivamente republicanos”. Cita recogida de Anónimo, “Todo ante uno”, *Diablo Mundo*, 28-04-1934.

⁵⁸⁸ Gustavo Pittaluga, “Preludio para un cuento de Andersen, Ernest Toch – Sereata, Darius Milhaud”, *Diablo Mundo*, 26-05-1934.

reconocimiento de Alban Berg en los festivales de la SIMC. Por otra parte, es posible que Salazar influyese en dicho repertorio. María Palacios trabajó la labor de Pittaluga en el contexto del Grupo de los Ocho, afirmando que el crítico de *El Sol* tuvo una relevancia colateral dentro de la Residencia de Estudiantes⁵⁸⁹. Este ciclo de conciertos de la Residencia de Estudiantes tiene lugar en 1934, momento en el que Salazar da muestras de su admiración hacia la obra de Berg y Gustavo Pittaluga comienza a ganar presencia frente a la figura de Jesús Bal y Gay en la entidad. Adela Presas Villalba ha recopilado la actividad musical de la Residencia de Estudiantes durante el período 1910-1936 en su artículo “La Residencia de Estudiantes (1910-1936) actividades musicales”, donde indica que se encomendó a Pittaluga la misión de ofrecer una información musical más completa que la brindada por las orquestas madrileñas⁵⁹⁰. De hecho, sabemos que la primera intención del ciclo fue interpretar *Pierrot Lunaire*, obra que la propia Residencia consideró como “la obra más representativa de Schoenberg”⁵⁹¹. Esta elección de obras como *Suite Lírica* y *Sinfonía de Cámara* no responde directamente a la defensa de una estética o al reflejo de un gusto propio del colectivo. El hecho de que se incluya repertorio de estos compositores parece responder al interés de la propia Residencia por enaltecerse como entidad organizando un evento sin precedentes en Madrid que plasme la realidad de las tendencias más modernas de Europa⁵⁹².

Pese a lo novedoso de dicha iniciativa, la llegada de esta obra distó mucho del éxito cosechado en Florencia. Fueron muchos los factores que afectaron al cambio de perspectiva en torno a la obra, recayendo el primero de ellos sobre la figura de Francis Poulenc. El compositor

⁵⁸⁹ 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), 114.

⁵⁹⁰ Adela Presas, “La Residencia de Estudiantes (1910-1936) actividades musicales”, *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, nº 10-11 (2004), 75-81.

⁵⁹¹ Información recogida del programa del concierto cedido por la Residencia de Estudiantes.

⁵⁹² En el capítulo dedicado a Schoenberg podemos apreciar de que forma la crítica madrileña resaltó la labor de la Residencia de Estudiantes en un contexto concertístico en el que primaban las repeticiones de obras de la escuela vienesa y la elección de repertorios faltos de novedades.

acudió personalmente al recital donde se interpretó su obra *Aubade*. La presencia de Poulenc se convirtió en uno de los grandes alicientes del concierto, relegando la suite a un segundo plano para medios como *ABC*⁵⁹³, *Diablo Mundo*⁵⁹⁴ o *Ahora*⁵⁹⁵. Sumado a ello, excepto para Salazar y Bacarisse, los fragmentos de *Wozzeck* se convertían en el único precedente de la obra de Berg para la crítica. El halo de admiración que despertó la ópera y la buena acogida que tuvo en los medios pudieron generar una expectativa que no se cumplió. Álvarez Taladriz afirmó que la obra estrenada carece de “el profundo sentido dramático de los fragmentos de *Wozzeck*”⁵⁹⁶. Es muy interesante este balance entre ambas, pues respecto a su audición en Florencia, Salazar no entró en dicha comparación afirmando que “pocas obras se pueden recomendar al compositor joven como esta suite del autor de *Wozzeck*”⁵⁹⁷. La problemática de esta disyuntiva parece recaer sobre dos aspectos relativos a la interpretación de la obra en Madrid, su instrumentación y sus intérpretes. La obra se interpretó en una versión arreglada para orquesta de cuerda que generó un gran rechazo:

“De haberla oído ayer por primera vez no habría podido sentir semejante admiración, y ello no se debe seguro a la versión, tan cuidada, que le dio Gustavo Pittaluga, sino al hecho de que la obra pierde notoriamente sus cualidades de intimidad y finura, de extremada sutilidad de materia, con la duplicación de los instrumentos de arco”⁵⁹⁸.

Al igual que Salazar, Bacarisse compartió la repulsa hacia la versión estrenada subrayando la importancia de los intérpretes. Frente a la labor del prestigioso Cuarteto

⁵⁹³ Ángel María Castell, “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

⁵⁹⁴ Anónimo, “Dos conciertos de música contemporánea dirigidos por Gustavo Pittaluga”, *Diablo Mundo*, 09-06-1934.

⁵⁹⁵ José Álvarez Taladriz, “Francis Poulenc, obras de música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *Ahora*, 17-06-1934.

⁵⁹⁶ Íd.

⁵⁹⁷ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia – La música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

⁵⁹⁸ Adolfo Salazar, “Música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias: Poulenc, Rieti, Berg, Weill, G. Pittaluga”, *El Sol*, 14-06-1934.

Kolisch⁵⁹⁹, el crítico de Luz indicó que “en esta para mi segunda audición, y transformado el cuarteto en orquesta de cuerda, su calidad, desligada del virtuosismo de los intérpretes de aquella ocasión, aparece muy disminuida”⁶⁰⁰. Álvarez Taladriz se vería influenciado por estas ideas pese a tratarse de su primera audición de la obra y confesó “lisa y llanamente que la obra no me ha entusiasmado, con el antecedente único de esta audición, instrumentalmente amplificada”⁶⁰¹. Como hemos visto, la interpretación de la *Suite Lírica* se vio opacada por diversos factores que impidieron que ganase la aprobación de la prensa y que consiguieron que la obra se situase para esta en un estrato inferior a *Wozzeck*.

Pese a que en Barcelona su estreno fuera diferente, el papel de los intérpretes vuelve a ser protagonista. *Suite Lírica* se convirtió en la primera obra de Berg en interpretarse en la ciudad, sin embargo, la prensa ya tenía consciencia de su relevancia. Además de *Mirador*, otros medios muestran conocimiento acerca del compositor y el lugar europeo de *Wozzeck*. *El Diluvio* hace referencia a este como “el famoso autor de la ópera *Wozzaek* [sic]”⁶⁰², la *Revista Musical Catalana* señaló que “es bien conocido, su obra teatral *Wozzek* [sic] ha estado muy discutida”⁶⁰³, coincidiendo con Frederic Lliurat, quien declaró que “es un músico muy conocido, y su obra para teatro *Wozzeck* (que los barceloneses no conocemos todavía), ha estado muy discutida”⁶⁰⁴. Existió sin embargo una gran distinción respecto a esta representación y la acontecida en Madrid. A diferencia de la premisa con que se representó en la capital, su llegada a Barcelona

⁵⁹⁹ Rudolf Kolisch destacó en cuartetos como el ya nombrado y el Cuarteto Pro Arte por sus interpretaciones del compositor que fue su maestro, Arnold Schoenberg. Su hermana Gertrud se convirtió en la segunda esposa de Arnold Schoenberg en 1924.

⁶⁰⁰ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *luz*, 24-07-1934.

⁶⁰¹ José Álvarez Taladriz, “Francis Poulenc, obras de música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *Ahora*, 17-06-1934.

⁶⁰² Anónimo, “Musicales”, *El Diluvio*, 02-12-1934.

⁶⁰³ Anónimo, “Casal del Metge: Audicions Intimes. Quartet Galimir”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1935.

⁶⁰⁴ Frederic Lliurat, “Quartet Galimir”, *La Veu de Catalunya*, 07-12-1934.

fue formando parte del repertorio de un concierto organizado en torno al Cuarteto Galimir⁶⁰⁵. Podemos observar que la base del estreno madrileño recae sobre la obra, mientras que en Barcelona se apoya en el conjunto instrumental. Esta agrupación gozó de fama desde años anteriores, pues en 1932 ya se presentan como portada del número 57 de la revista *Ritmo*. Sumado a ello, el anuncio de la llegada del mismo se promocionó activamente en la prensa destacando la labor de medios como *El Diluvio*⁶⁰⁶, *La Publicitat*⁶⁰⁷ y *Mirador*.

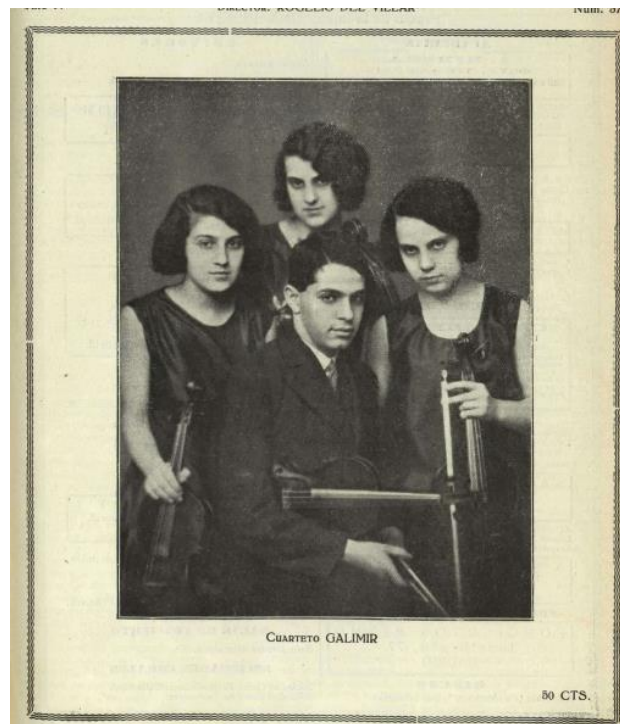


Imagen 14. Portada del nº 57 de la revista *Ritmo* publicado el 15-06-1932. La revista *Ritmo* acostumbró a ceder su portada y un breve artículo introductorio a compositores, intérpretes e intelectuales destacados, lo que muestra el papel que dicho cuarteto ocupaba ya en España a comienzos de la década de los 30.

Otro de los factores que pudo ayudar a que la atención se centrara en torno a la imagen del propio cuarteto fueron los intérpretes. Encontramos que el Cuarteto Galimir estaba

⁶⁰⁵ El Cuarteto Galimir estuvo constituido por el vienesés Félix Galimir y sus tres hermanas. Su relación con figuras como la de Berg o Webern hicieron de este uno de los cuartetos más representativos de la música de ambos, hasta realizar, en 1935, la primera grabación de *Suite Lírica*.

⁶⁰⁶ Véase Anónimo, “Tarragona”, *El Diluvio*, 27-11-1934; Anónimo, “Musicales”, *El Diluvio*, 29-11-1934 y Anónimo, “Musicales”, *El Diluvio*, 02-12-1934.

⁶⁰⁷ Anónimo, “Les orientacions de la Lliga d’Associacions de Música”, *La Publicitat*, 18-11-1934 y Anónimo, “Un interviu amb Josep M. Dalmau”, *La Publicitat*, 29-11-1934.

conformado por un hombre y tres mujeres. Sin embargo, si atendemos a la prensa de la época y a los artículos promocionales de la llegada del cuarteto a España, el interés parece recaer en los lazos familiares de los integrantes. Se acostumbró a presentarlos como los hermanos Galimir y se reiteró asiduamente en la prensa de qué forma dicha característica genera una compenetración especial a la hora de la interpretación. Desde *El diluvio* señalaron que lo componían “cuatro hermanos de temperamento y sensibilidad igualados, cosa realmente rara”⁶⁰⁸. Dicha formación distó no solo del resto de cuartetos encargados de interpretar obras de la Segunda Escuela de Viena en España, sino también de aquellos responsables de las escuchas de críticos españoles fuera del país⁶⁰⁹. Resalta que, en medios como *Revista Musical Catalana*⁶¹⁰ o *La Veu de Catalunya*⁶¹¹ se incida en el nombre de los integrantes del cuarteto, práctica poco común como hemos ido viendo en el resto de artículos. Los títulos de los artículos dan muestra de ello, encontrando ejemplos como “Casal del Metge: Audicions Intimes - Quartet Galimir”⁶¹² o simplemente “Quartet Galimir”⁶¹³. Pese a ello, *Suite Lirica* ocupó un lugar central para la prensa en relación al repertorio de la velada, lo que no significó una gran acogida. Mayer-Serra fue el único crítico que manifestó abiertamente su admiración por la obra⁶¹⁴, mientras que medios como *La Veu de Catalunya* o la *Revista Musical Catalana* la definen como curiosa e interesante. Sin embargo, se destaca en la mayoría de medios que la obra tuvo una aceptación bastante plausible entre el público. La revista catalanista *Música*, criticó dicho

⁶⁰⁸ Anónimo, “Tarragona”, *El Diluvio*, 27-11-1934.

⁶⁰⁹ Durante el período analizado aquí el Cuarteto Rosé estaba compuesto por Arnold Josef Rose al primer violín, Paul Fischer al segundo violín, Anton Ruzitska a la viola y Friedrich Buxbaum al violoncelo. El Cuarteto Pro Arte se integró por Alphonse Onnou al primer violín, Laurent Halleux al segundo violín, Germain Prévost a la viola y Fernand-Auguste Lemaire al violoncelo. El London String Quartet se compuso por James Levey al primer violín, Herbert Kinsey al segundo violín, Harry Waldo a la viola y Charles Warwick al violoncelo. Por último, el Cuarteto Kolisch estaba formado por Rudolf Kolisch al primer violín, Félix Khuner al segundo violín, Eugene Lehner a la viola y Benar Heifetz al violoncelo,

⁶¹⁰ Anónimo, “Casal del Metge: Audicions Intimes. Quartet Galimir”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1935.

⁶¹¹ Frederic Lliurat, “Quartet Galimir”, *La Veu de Catalunya*, 07-12-1934.

⁶¹² Anónimo, “Casal del Metge: Audicions Intimes. Quartet Galimir”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1935.

⁶¹³ Frederic Lliurat, “Quartet Galimir”, *La Veu de Catalunya*, 07-12-1934.

⁶¹⁴ Otto Mayer Serra, “Alban Berg: Suite Lirica”, *Mirador*, 08-12-1934.

aspecto señalando que la suite era “una especie de cosa que unas cuantas docenas de inteligentes aplaudieron a rabiar...”⁶¹⁵. De forma contraria, Mayer Serra alabó dicha conducta del público y cedió gran mérito de ello a la labor del cuarteto:

“la reacción del público frente a esta novedad extremadamente refractaria fue magnífica, hecho tanto más importante ya que hay pasajes en ella que al oírlos por primera vez provocan la protesta. Pero la perfecta ejecución de los hermanos Galimir sabe ahogar toda reacción de protesta y obliga a los auditores más escandalizados (y no había demasiados) a confesar una admiración entusiasta por la interpretación”⁶¹⁶.

La figura de Berg en la prensa barcelonesa no sufrió el cambio que los *Tres fragmentos de Wozzeck* generaron en la prensa madrileña tras su escucha. La crítica de ambos estrenos concuerda en la ausencia de menciones hacia los métodos compositivos de la Suite. Nos encontramos ante una de las primeras obras de Alban Berg que comienza a adentrarse dentro del dodecafonismo, pero aún tendremos que esperar para que se referencie específicamente dicha técnica. Si comparamos ambas actuaciones podemos hacernos una idea de la importancia que acusa el contexto de la propia interpretación y, de qué forma, diversos parámetros externos a la obra en sí misma condujeron las críticas por senderos dispares e incluso contrarios.



El quartet Galimir

⁶¹⁵ Anónimo, “Casal del Metge - Associació de Música da Camera”, *Música*, 08-12-1934.

⁶¹⁶ Otto Mayer Serra, “Alban Berg: Suite Lírica”, *Mirador*, 08-12-1934.

Imagen 15. Recogido de Otto Mayer Serra, “Alban Berg: Suite Lírica”, *Mirador*, 08-12-1934. Las imágenes ayudan a guiar al lector hacia el centro de atención o de interés que se expande en el propio artículo. Esta fotografía muestra al Cuarteto Galimir, agrupación que se convirtió en la gran protagonista del evento por encima del repertorio interpretado, pues no era práctica habitual incluir imágenes de dichas agrupaciones en los conciertos relativos a estrenos.

5.2.4 In memorium: la SIMC de Barcelona

El festival de la SIMC celebrado en Barcelona en 1936 representa uno de los grandes acontecimientos de la historia musical de España durante el siglo XX. Sin embargo, encontramos que los estudios referentes a dicho acto no abundan pese al interés que desatan diversos factores como los problemas económicos que desencadenó, la debatida ausencia de las comisiones alemana e italiana o la relevancia del acontecimiento para la posible integración de Barcelona en Europa⁶¹⁷.



Imágenes 16 y 17. A la izquierda el cartel del festival de la SIMC de Barcelona recogido de Jaume Pettit, “El próxim festival de la SIMC”, *Mirador*, 12-03-1936 y a la derecha otro diseño del cartel del festival proporcionado por el Arxiu del Museo de la Música de Barcelona. El periódico *Mirador* se encargó activamente de promocionar dichos festivales incluyendo material visual como carteles, fotografías, caricaturas y dibujos de los integrantes del mismo.

⁶¹⁷ Las referencias hacia dicho festival de forma específica se resumen en meros artículos. Véanse César Calmell, “El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglés de la Biblioteca de Catalunya”, *Revista de Musicología del CSIC*, N°70 (2015), 161-178 e Igor Contreras, “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 abril de 1936)”, en María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 143-156. De forma indirecta, José María García Laborda aspectos de dicho festival en José María García Laborda, “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2005), 15-46.

La noticia de la llegada de los festivales no solo se vio reflejada en la prensa catalana, sino que la prensa madrileña se hizo eco también del acontecimiento. La figura de Alban Berg había dejado tras su muerte un halo distintivo en los periódicos de Madrid y Barcelona. Mientras en Madrid, la aceptación de *Wozzeck* hizo que primara la visión de Alban Berg como “un compositor de óperas” y de esta como una de las óperas más importantes del siglo XX junto con el *Pelleas y Melisande* de Debussy, en Barcelona su figura se vio opacada por la de Schoenberg. Tanto en la crítica madrileña como en la catalana podemos observar el interés que suscitaba la obra de Berg y como este se convirtió en uno de los principales alicientes del festival para la prensa. *ABC*, que no acostumbró a simpatizar efusivamente con la estética del vienés, alagaba que las representaciones “estuvieron a la altura de su fama”⁶¹⁸. Adolfo Salazar, quien veía a Berg como el gran compositor de la Segunda Escuela de Viena, reconoció que “las obras verdaderamente importantes escuchadas han sido las de Alban Berg y Bártok [sic], dos de los maestros actuales de mayor trascendencia”⁶¹⁹. Este aspecto no diferirá en gran cantidad en los medios catalanes, donde destacará nuevamente el periódico *Mirador* como el encargado de reseñar los festivales. Encontramos que ni Gerhard ni Mayer-Serra firmarán dichas crónicas, sino que se firman a nombre de J. Pettit. Muy posiblemente, la implicación de ambos en la organización de los festivales sería la causa de ello, de hecho, Gerhard sería propuesto para formar parte del jurado de los festivales del siguiente año⁶²⁰. Pettit compartió su mismo interés, llegando a admitir que “el nombre más ilustre ha sido indiscutiblemente el de Alban Berg”⁶²¹.

Pese a que, a diferencia de *Wozzeck*, nos encontremos ante una obra dodecafónica en el *Concierto para Violín*, no se hayan referencias al respecto. Mientras *Wozzeck* desataca por el

⁶¹⁸ Ángel María Castell, “El tercer Congreso Internacional de Musicología”, *ABC*, 21-04-1936.

⁶¹⁹ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 03-05-1936.

⁶²⁰ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 28-04-1936.

⁶²¹ Jaume Pettit, “El festival de la SIMC”, *Mirador*, 30-04-1936.

renombre que ha adquirido y por el contenido dramático de la obra, el *Concierto para violín* tiene un aliciente mucho más romántico, pues su estreno se vinculó directamente hacia el fallecimiento de la hija de Alma Mahler y se potenció con la muerte del propio Berg. Pettit lo definió como un réquiem, debido a que “el autor lo escribió bajo la dolorosa impresión que le había causado la muerte de una muy joven amiga, y deja plasmada toda la profundidad de su pena”⁶²². *La Veu de Catalunya* destacó de esta obra que “a Barcelona le ha correspondido el honor de poderla revelar al mundo musical in memoriam de su autor”⁶²³. Vemos pues como la obra destacó entre la prensa por el peso simbólico, siendo quizás la de Salazar la crítica que más buscó la poética de este hecho:

“Por triste circunstancia, el canto elegíaco que inspiró a Berg, la muerte de la muchacha, se ha convertido en su propia música funeral, repitiendo en cierto modo el caso del réquiem de Mozart, y si este tono es el que conviene más para cantar a una pobre muchacha que acaba de morir, es también el que mejor podía convenir al hombre suave, blando, pálido y de apagada apariencia que era Alban Berg”⁶²⁴.

Sin embargo, el interés que la obra suscitó a raíz del contexto que la rodeaba no fue suficiente para competir con los aclamados *Fragments de Wozzeck*, los cuales opacaron completamente un hecho de tal relevancia como un estreno mundial. Salazar destacó “el éxito indiscutible obtenido por Alban Berg, más por sus fragmentos de *Wozzeck* que por su *Concierto para violín*”⁶²⁵, Taladriz coincidía en que “más en dichos fragmentos que en el difícilísimo Concierto para violín se puso en relieve la gran significación y el valor de Alban Berg”⁶²⁶. Más rotunda fue la revista *Ritmo*, donde se expuso que “se destacó la figura de Alban Berg en los

⁶²² Jaume Pettit, “El próxim festival de la SIMC”, *Mirador*, 12-03-1936.

⁶²³ Frederic Lliurat, “XIV Festival de la Societat Internacional per a la musica contemporanea”, *La Veu de Catalunya*, 22-04-1936.

⁶²⁴ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 31-05-1936.

⁶²⁵ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 03-05-1936.

⁶²⁶ José Álvarez Taladriz, “Los conciertos de Orquesta en el festival de la SIMC en Barcelona”, *Ahora*, 08-05-1936.

fragmentos de *Wozzeck*, pero no así en el concierto de violín”⁶²⁷. Tanto Frederic Lliurat⁶²⁸ como Pettit⁶²⁹ ensalzaron dichos fragmentos y dejaron relegado el concierto hacia un segundo plano. La figura de Berg como un compositor de renombre asentado ya para el panorama musical europeo fue un pretexto que la prensa madrileña, y en especial Salazar, utilizaron para reivindicarse ante Barcelona. Medios como *Ahora*⁶³⁰, *Ritmo*⁶³¹ e incluso *ABC*⁶³² cercioraron que Madrid fue quien se encargó de estrenar dichos fragmentos, mientras que, en los medios catalanes, no se haya referencia alguna. Salazar sería quien defendería esta postura más fervientemente, llegando a cuestionar a compañeros de profesión:

“Al comentar el primero de los tres conciertos de orquesta celebrados en estos festivales, un diario barcelonés decía: “Alban Berg es la figura más importante del festival, sépanlo los de la SIMC”. Los de la SIMC, sin duda, no se habían enterado hasta este momento de quien era Alban Berg, y habrán agradecido mucho tan autorizada opinión”⁶³³.

Salazar utilizó el éxito que *Wozzeck* cosechó en los festivales para reafirmarse como uno de sus principales defensores. Es cierto que Salazar fue pionero en reivindicar la importancia de *Wozzeck* debido a que fue el primer crítico español que accedió a su escucha. Pese a ello, Salazar obvia el descontento inicial para con las obras anteriores a *Wozzeck* y centra su defensa tan solo en relación a esta ópera y *Suite Lírica*. Pese a alabar la organización de los festivales y la labor de sus compatriotas catalanes⁶³⁴, Salazar cuestionó al público barcelonés, preguntándose si la fama que rodeaba a *Wozzeck* había influido en tan buena acogida. Salazar no dudó en afirmar que “conozco bastante a los públicos españoles, y el acogimiento caluroso

⁶²⁷ Anónimo, “Los XIV festivales de la SIMC en Barcelona”, *Ritmo*, 01-07-1936.

⁶²⁸ Frederic Lliurat, “XIV Festival de la Societat Internacional per a la musica contemporanea”, *La Veu de Catalunya*, 22-04-1936.

⁶²⁹ Jaume Pettit, “El festival de la SIMC”, *Mirador*, 30-04-1936.

⁶³⁰ José Álvarez Taladriz, “Los conciertos de Orquesta en el festival de la SIMC en Barcelona”, *Ahora*, 08-05-1936.

⁶³¹ Anónimo, “Los XIV festivales de la SIMC en Barcelona”, *Ritmo*, 01-07-1936.

⁶³² Ángel María Castell, “El tercer Congreso Internacional de Musicología”, *ABC*, 21-04-1936.

⁶³³ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 21-05-1936.

⁶³⁴ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 28-04-1936.

dispensado en Barcelona me ha hecho comprender que por encima de criterios y preferencias estaba el deseo de mostrar su alta civilidad ante forasteros”⁶³⁵. Observamos como la obra de Berg, desconocida por la prensa en un principio y cuestionada por Salazar, consiguió tras el éxito y la popularidad europea de *Wozzeck*, convertir tanto a ópera como a compositor en un símbolo de reafirmación para este sector de la crítica madrileña. Esta afirmación es paradójica, pues la comparación del repertorio de la Segunda Escuela de Viena interpretado en Madrid y Barcelona y la magnitud de los eventos dan pie a que Barcelona se alzase como la ciudad comprometida con dicha escuela. La notoria diferencia que generó esta dualidad recae en la comparación entre las dos figuras que la prensa visibilizó, destacando a Berg en Madrid y a Schoenberg en Barcelona.

5.2.5 El papel de *Wozzeck* dentro del debate de la fusión plástica entre música y escena

El debate en torno a la situación de la ópera surge mucho antes de la llegada de Berg al panorama concertístico español y perdura durante todo el período que este estudio abarca. Son muchas las causas a las que distintas personalidades achacan un retroceso de la popularidad del género operístico. Hugo Fleischmann destacó el éxito de la música de cámara alabando la nueva “predilección por la pequeña orquesta”⁶³⁶ debido a que “la nueva técnica no exige ya una gran orquesta”⁶³⁷ y como “consecuencia cruel del desastre económico”⁶³⁸. Leonid Sabaneev,

⁶³⁵ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 03-05-1936.

⁶³⁶ Hugo Fleischmann, “La evolución del estilo alemán”, *Ritmo*, 15-12-1929.

⁶³⁷ Íd.

⁶³⁸ Íd.

compositor y crítico ruso, indicó que “hoy la ópera ha perdido su poder sobre las masas, ganadas por el cinematógrafo”⁶³⁹ y estableció la causa en que “sus características no se corresponden a los gustos contemporáneos”⁶⁴⁰. Por otra parte, Salazar⁶⁴¹ y Gerhard⁶⁴² incidieron en la renovación del repertorio lírico, generando un debate muy diverso en torno al mundo de la ópera. Dentro de este, encontramos que la búsqueda de la superación de la ópera wagneriana y la adecuación entre música y escena se convierten en unos de los más interesantes para esta investigación, pues con motivo de la llegada de los *Tres Fragmentos de Wozzeck* a España, Alban Berg ocupó un lugar central en el debate. Pese a que gran parte de la obra de Schoenberg interpretada en España antes de 1934 contaba con componentes narrativos, las tres óperas creadas por el compositor hasta ese momento no habían gozado de repercusión en nuestro país. Este hecho, sumado a los éxitos y polémicas de *Wozzeck* en Europa y la llegada ese mismo año de tres fragmentos de esta a Madrid situaron a Alban Berg como el representante de la ópera dentro de la Segunda Escuela Vienes. La tendencia de asociar a la Segunda Escuela de Viena con la figura de Wagner se torna más pronunciada por consiguiente alrededor de *Wozzeck*, relacionándola directamente con la estética de *Tristán e Isolda*. Por otro lado, el debate gira en torno a la búsqueda de nuevas adecuaciones que solucionen el problema de la fusión entre música y escena sin recurrir a las medidas del pasado. Es por ello, que mientras medios progresistas encontraban en esta afirmación un problema irresoluble adecuado a su contexto, los medios más tradicionales no denotaron la existencia de ninguna problemática, elevando la obra de Wagner sin intención de buscar nuevas fórmulas.

⁶³⁹ Fragmento del *Musical Times* publicado en Anónimo, “Mundo musical”, *Ritmo*, 30-10-1930.

⁶⁴⁰ Íd.

⁶⁴¹ Adolfo Salazar, “El congreso de Florencia IX: óperas nuevas en Europa”, *El Sol*, 08-07-1933.

⁶⁴² Robert Gerhard, “Ópera”, *Mirador*, 27-03-1930.

La obra de Wagner se convierte en una de las grandes soluciones al problema, y especialmente, *Tristán e Isolda*⁶⁴³. Salazar destacó la plasticidad de dicha obra gracias a la “adecuación de la fórmula expresiva al acento dramático requerido”⁶⁴⁴, idea que parece estar muy influenciada por prensa europea. En medios como *El Sol*, *la Revista Musical Catalana* y *Ritmo*, se certifica la relación con las ideas del musicólogo y teórico Willi Reich y del musicólogo Armand Machabey⁶⁴⁵. Reich destacó de la obra de Wagner el desarrollo de “largos tramos de texto utilizando el leitmotiv como medio de apoyo”⁶⁴⁶ y el denominado “durchkomponieren”⁶⁴⁷, que se podría traducir como una composición fluida y sin fragmentaciones. Machabey se centra a su vez en la “expresividad del cromatismo romántico”⁶⁴⁸, lo que genera una música de gran calidad teatral. Es a partir de estos dos críticos que a principios de la década de los 30 se incluye a Berg como un compositor que resuelve el problema de la fusión entre escena y música optando por alejarse de Wagner y convirtiéndose casi en un opuesto. Machabey especificó que la obra de Berg simboliza “el abandono del cromatismo expresivo y de la melodía continua”⁶⁴⁹. Por otro lado, y coincidiendo con el crítico francés, Reich fue más explicativo. El crítico austriaco destacó que, al renunciar Berg a la tonalidad y las posibilidades estructurales de esta, tuvo que encauzar la creación de su ópera de una forma propia. Es así, que Berg otorga integridad a cada escena, prolongando esta característica utilizando formas clásicas para dar integridad a su vez a la música⁶⁵⁰. Este tratamiento de la singularidad en la escena hace que los intermezzos o las transiciones pierdan su sentido. La revista *Ritmo* referenció en 1930 que “como dice A. Machabey, es la más

⁶⁴³ Véase Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

⁶⁴⁴ Adolfo Salazar, “La música en el teatro y el cinematógrafo”, *El Sol*, 05-08-1934.

⁶⁴⁵ Estos medios incluyeron fragmentos de artículos publicados en las revistas *Modern Music*, *Revue Musicale*, *Musical Times* y *Le Menestrel*.

⁶⁴⁶ Willi Reich, “A guide to Wozzeck”, *Modern Music*, 01-11-1931.

⁶⁴⁷ Íd.

⁶⁴⁸ Armand Machabey, “Notes sur le musique allemande contemporaine: Alban Berg”, *Le Menestrel*, 11-07-1930.

⁶⁴⁹ Íd.

⁶⁵⁰ Willi Reich, “A guide to Wozzeck”, *Modern Music*, 01-11-1931.

extraordinaria adaptación de la música instrumental a las necesidades del arte dramático”⁶⁵¹. La referencia más directa la encontramos gracias a Adolfo Salazar, quien, tras presenciar *Wozzeck* en 1930, realiza una reseña crítica al artículo ya comentado de Willi Reich:

“La gran paradoja de Alban Berg consiste en haber procurado la solución de la manera que parecería precisamente la más paradójica, esto es, aplicando a la escena formas estrictamente instrumentales, formas pertenecientes a la música pura de más abstracta especie. Como por desafío, Berg consigue una música cuyo dramatismo va en "crescendo" desde su simple comienzo a su maravilloso final, construyendo cada escena en formas tales como sonatas, "passacaglias", rondós, invenciones e incluso una sinfonía en cinco partes que constituyó el centro de su drama”⁶⁵².

Será con la llegada de *Wozzeck* a España en 1934, cuando más críticos se sumen a este debate. Una de las ideas más interesantes recae sobre la crítica que Mantecón ofrece tras el estreno. En ella, el crítico de *La Voz* coincide con su compañero Salazar en que la obra goza de una gran adecuación musico-escénica, sin embargo, incide en que se trata de música “específicamente teatral”⁶⁵³. Esta categorización hace que considere la parte musical de la obra como esclava de la escena, haciendo que no se autodetermine como música en sí misma. Es así, que Mantecón estableció que “Los tres trozos de *Wozzeck* que hemos oído son magníficos, pero no son música en el sentido de que ella como tal no se basta, no se autodetermina, intencionalmente no apunta a sí misma”⁶⁵⁴. Esta idea no fue compartida por Enrique Ruíz de la Serna, quien en respuesta directa señaló:

“- Esto es muy hermoso, pero no es música - decía ayer en los pasillos un dilecto y admirado compañero, en lo de hermoso no hay discusión, en cuanto a lo de música, si nos atenemos al sentido estricto de la música pura, estamos conformes, pero si por música se entiende la expresión de afectos y pasiones con

⁶⁵¹ Anónimo, “Los festivales de Pymont y de Lieja”, *Ritmo*, 20-08-1930.

⁶⁵² Adolfo Salazar, “La edición musical: una guía para *Wozzeck*”, *El Sol*, 13-12-1931.

⁶⁵³ Juan José Mantecón, “Interpretación de *Wozzeck* por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

⁶⁵⁴ *Íd.*

sujeción a número y medida, más o menos al margen de los usos recibidos y de las normas tradicionales, entonces si es música y de la más noble calidad”⁶⁵⁵.

Cercano a la postura de Ruíz de la Serna se encontraba Robert Gerhard, quien tras el fallecimiento de Berg se vio en la necesidad de reivindicar sobre *Wozzeck* que “las formas de organización de las que se sirve esta música de sonoridad tan insólita dan a entender, de una manera inexplicable pero inmediatamente persuasiva ¡que es realmente música!”⁶⁵⁶. Esta diferenciación en cuanto a la forma de solucionar el problema de la fusión de escena y música repercutió en la asociación de Berg como antiwagneriano. Salazar sería el principal encargado, asemejando sus ideas directamente con las de Reich, de hablar de la dualidad entre *Wozzeck* y *Tristán e Isolda* como respuestas contrarias a un mismo problema. Este diferenció a ambas obras como “polos opuestos”⁶⁵⁷, definiendo a Tristán como “modelo de adecuación de la fórmula expresiva”⁶⁵⁸. Por otro lado, *Wozzeck* representó para este “la ausencia del sentido expresivo o dramático total, y, sin embargo, la plasticidad teatral de esa música es comparable a la de Tristán, y el resultado de una música que parece inconsustancial con la acción es satisfactorio hasta el extremo límite”⁶⁵⁹. La ópera *Salomé* (1905) de Strauss fue vinculada a su vez con la obra wagneriana en base a la fusión música escena de forma que podemos observar el distanciamiento que se produjo entre esta y la nueva escuela alemana. El mismo Salazar definió la importancia de la escena en *Salomé* apuntando que “es un poema sinfónico representado” y definiéndola como una obra que “se ha de hacer, no de cantar”. Dicha focalización hacia la escena que acusó a su vez la ópera wagneriana convirtió al *Wozzeck* de Alban Berg en una obra que marcaba la diferencia respecto a sus coetáneos y antecedentes germanos y vieneses. Teniendo en cuenta el triunfo de la predisposición al rechazo de la música

⁶⁵⁵ Enrique Ruíz de la Serna, “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

⁶⁵⁶ Robert Gerhard, “Alban Berg”, *Mirador*, 16-01-1936.

⁶⁵⁷ Adolfo Salazar, “La música en el teatro y en el cinematógrafo”, *El Sol*, 05-08-1934.

⁶⁵⁸ Íd.

⁶⁵⁹ Íd.

destinada a emocionar y la búsqueda de la emulación de la forma de componer clásica⁶⁶⁰, no solo los fragmentos de *Wozzeck* se convirtieron en un éxito casi general, sino que comenzó a distanciarse la figura de Berg de la de Schoenberg hasta vincularse superficialmente con el Neoclasicismo francés.

⁶⁶⁰ Richard Taruskin, "Pathos is Banned", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 572-575.

5.2.6 “El Debussy del schoenberguismo”: La asociación de Berg con los ideales neoclásicos y la ruptura con el drama wagneriano

Antes de comenzar es preciso señalar que este calificativo fue un aporte puntual de Salazar tras escuchar *Suite Lírica* por primera vez en los festivales de la SIMC, sin embargo, pese a que fuera este el único crítico que se refirió a Berg como “el Debussy del schoenberguismo”⁶⁶¹, las comparaciones entre ambos compositores se sucedieron en diversos medios. Taladriz equiparó a *Pelleas y Melisande* y *Wozzeck* como los más importantes acontecimientos de la música teatral⁶⁶². El propio Salazar trató aspectos relativos a la adecuación de música y escena en ambas óperas de forma comparativa e incluso Francis Poulenc declaró en una entrevista para *Diablo Mundo* que “la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, es la obra dramática y realista más importante que se ha escrito después de *Pélleas et Melisande*”⁶⁶³. Esta leve asociación de Berg y Debussy cobra importancia teniendo en cuenta el papel que el francés jugó para personalidades como José Ortega y Gasset y Manuel de Falla. Mientras Ortega defendió la labor de Debussy en textos como *Musicalia*⁶⁶⁴, Falla se impregnó de los ideales neoclásicos defendiendo sus principios en textos como su conocido homenaje en *La Revue Musicale*⁶⁶⁵. Mantecón señaló que “en cuanto a voluntad de arte e intencionalidad, podemos emparejar, salvando lo característico de cada una de ellas, la composición de Rieti con la de Weill, la de Poulenc con la de Alban Berg”⁶⁶⁶. Este comentario referente a la *Suite Lírica* guarda relación con la idea aportada por Bacarisse en *Luz*

⁶⁶¹ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia, la música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

⁶⁶² Véase José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934 y José Álvarez Taladriz, “Los conciertos de Orquesta en el festival de la SIMC en Barcelona”, *Ahora*, 08-05-1936.

⁶⁶³ Guillermo de Torre, “Una conversación con Francis Poulenc”, *Diablo Mundo*, 16-06-1934.

⁶⁶⁴ José Ortega y Gasset, “Musicalia”, *El Sol*, 8-3-1921.

⁶⁶⁵ Datos recogidos de Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), 72-78.

⁶⁶⁶ Juan José Mantecón, “Concierto de música moderna en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 13-06-1934.

referenciando su única audición en Madrid, a la que definió como “tristanesca cuando es expresiva, o todo truco cuando quiere ser impresionista”⁶⁶⁷. Este hecho se tradujo como uno de los grandes desencadenantes del éxito de Berg en Madrid en comparación al resto de integrantes de su escuela. Tanto Berg como Debussy compartieron dicha categoría de antiwagnerianista en relación al esfuerzo por superar las medidas implantadas por el compositor germano. Esta dedicación aunada a los factores que la estética de Alban Berg comparte con los ideales neoclasicistas que primaron entre la prensa progresista de Madrid, elevaron el leve repertorio conocido del vienés considerablemente. La tendencia nacionalista que la ópera de Wagner refleja en cuanto al tratamiento del folklore alemán se extrapola dentro de la obra de Berg en la plasmación de la situación social de una Alemania denostada tras la guerra. La ópera de Alban Berg se convierte en uno de los primeros reflejos de un inexplorado terreno de crítica social en la ópera alemana. Esto ha hecho que este mismo parámetro se convierta en un objeto de estudio en sí mismo, sin embargo, los estudios en torno a *Wozzeck* suelen centrarse en los aspectos estructurales, armónicos y funcionales de la obra⁶⁶⁸. Este orden social de *Wozzeck* cobra interés para nuestro estudio debido al momento en el que se presentó en España y a la situación que Neoclasicismo y Romanticismo atravesaron durante los años 30. La configuración de un nuevo romanticismo durante la década de los 30 enfatizó la democratización del arte hasta otorgar un valor por sí mismo a la idea de música social. Ya en 1930, el escritor republicano José Díaz Fernández⁶⁶⁹ habla de la nueva connotación social que debe abordarse desde el arte:

⁶⁶⁷ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

⁶⁶⁸ El analista George Perle ha dedicado la mayoría de sus trabajos a la técnica atonal, dodecafónica y serial destacando sus análisis en torno a la obra operística de Alban Berg. Pese a que sus estudios se centran en cuestiones relativas al análisis musical, ha abarcado la importancia del factor social en el *Wozzeck* de Alban Berg en George Perle, *The Operas of Alban Berg: Volume one/Wozzeck* (Londres: University of California Press, 1989). De forma más concisa Blanca Muñoz abordó dicha cuestión en su artículo Blanca Muñoz, “Dodecafonismo y sociedad de entreguerras: el reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84 (1998), 259-274.

⁶⁶⁹ José Díaz Fernández fue uno de los intelectuales españoles que participó más activamente en la vida política abogando a favor de la república. Historiadores como Genoveva García Queipo de Llano y Javier Tusell parecen

“Continúa la inteligencia su obra: la de poner las cosas en orden. Se presiente una era popular. Popular en el sentido de que la democracia, convertida en instrumento único de vida social, representa una categoría de acción y de vitalidad, únicos factores que mandan imperativamente en la historia. De ahí el debate en el mundo político acerca de las instituciones que mejor interpreten el espíritu de esta democracia, puesto que las inventadas por el siglo XIX resultan inadecuadas para los problemas de ahora. En cambio, el arte quizás empieza a encontrar ya sus normas y explora en las zonas más intrincadas del nuevo sistema social”⁶⁷⁰.

De forma similar, José Enrique Gippini afirmaba en 1928 la necesidad de un retorno hacia la humanización del arte y la accesibilidad general al mismo desvinculándolo de parámetros elitistas:

“Lo que se escribe con el corazón palpitante y las lágrimas en los ojos; lo que se esculpe con el alma estremecida y emocionada; lo que se pinta sintiendo que una sublime inspiración mueve nuestros pinceles, en una palabra, lo que se crea con el espíritu llameante y el alma transfigurada, no muere, ni puede morir nunca. La soberbia y la vanidad son estériles; solamente la humildad es fecunda y creadora”.⁶⁷¹

Taladriz la definió como una “recia obra realista”⁶⁷², mientras que para Salazar fue ejemplo de obra “artística”⁶⁷³ frente a la “ópera asocial, egocéntrica, como la de Schoenberg y sus discípulos”⁶⁷⁴. Salazar continuó referenciando dicha dualidad entre maestro y alumno durante la primera mitad del siglo XX, pues en referencia a ello afirmó lo siguiente en 1956:

equiparar la figura de José Díaz Fernández con la de intelectuales de la talla de José Ortega y Gasset. Véase Javier Tussel y Genoveva García, *Los intelectuales y la república* (Madrid: Nerea, 1990).

⁶⁷⁰ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura* (Madrid: Zeus, 1930), 199.

⁶⁷¹ José Enrique Gippini, “La humanización del arte”, *La Época*, 18-02-1928.

⁶⁷² José Álvarez Taladriz, “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934.

⁶⁷³ Adolfo Salazar, “El congreso de Florencia IX: Óperas nuevas en Europa”, *El Sol*, 08-07-1933.

⁶⁷⁴ Íd.

“Los prosélitos más ardorosos de Arnold Schoenberg pueden encontrar en la estética de Alban Berg y en los procedimientos dodecatonales de que se sirve para expresarla en una fase de transición hacia un aspecto menos esotérico de su música, menos austero también e incluso, menos cerebral”⁶⁷⁵.

La leve presencia de dicho debate encaja con el tipo de presentación que *Wozzeck* tuvo en Madrid, delimitando dicha obra a tres fragmentos y excluyendo la parte escénica. Sin embargo, esta cuestión que aleja a la ópera wagneriana de Berg fue abordada por Mantecón. Este la resumiría como “dolorosa y trágica, doméstica y jornalera”⁶⁷⁶, haciendo referencia ya no solo a una ópera social, sino a una obra preocupada por el grupo obrero y su exclusión por parte de las altas esferas. El crítico de *La Voz* parece aludir nuevamente a dicho paradigma al elogiar la labor de la soprano del evento:

“Carlota Dahmen, muy bien de voz, ha adquirido un sentido de profundidad de la interpretación, con tan generosa e independiente voluntad puesta a su servicio, que nos hace saltar por encima de sus condiciones magníficas de cantante. ¡Qué espléndido sacrificio – increíble que un cantante sacrifique su condición de divo – en holocausto del arte! Que un divo se haga persona humana e inteligente cuando canta es un fenómeno insólito. Carlota Dahmen ha conseguido tan raro maridaje. Para ello hace falta tener más amor a la música que a sí mismo. No suele darse este heroísmo en forma de tiple, y menos, en la de tenor. Las formas más cabales de narcisismo”⁶⁷⁷.

Mantecón, consciente de la ausencia de héroes, alaba el hecho de que una cantante acepte alejarse de dichos personajes glorificados para encarnar la realidad humana de las clases sociales más bajas. Junto a Mantecón, la revista *Ritmo* cedió a su vez espacio al debate sobre la inclusión de personajes de bajo estrato social en la ópera. Con motivo de los festivales de Lieja, la revista elaboró un artículo introductorio sobre la ópera donde destacaron que “no hay en

⁶⁷⁵ Véase Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 111.

⁶⁷⁶ Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

⁶⁷⁷ Íd.

Wozzeck dioses, ni héroes ni leyendas, su tendencia es eminentemente social”⁶⁷⁸. Nuevamente, la revista *Ritmo* abordó dicha característica a modo de alejamiento de la figura de Wagner:

“El poema de Georges Büchners [sic] lleva a la escena a la casta militar, representada por un oficial, al elemento letrado, representado por un doctor, a la soldadesca estúpida y brutal, representada por un tambor mayor, y al soldado-aldeano, Wozzeck, soñador, poeta, pero ignorante. Wozzeck es constantemente vejado por el oficial y por el doctor. Su mujer, María, le engaña con el hercúleo tambor mayor, y el pobre Wozzeck, ante el aniquilamiento de su propia vida, mata a su mujer y se suicida seguidamente. Este poema, de un realismo desolador, pero vulgar, está muy lejos de los simbolismos trascendentales de Tristán y Parsifal”⁶⁷⁹.

Este último párrafo pretendía servir como introducción al estreno de la ópera en los festivales de la SIMC, reproduciendo casi textualmente los datos abordados, con una intención muy distinta, por Armand Machabey en *Le Menestrel*⁶⁸⁰ tan solo dos meses antes. A su vez, la breve cantidad de críticos españoles que accedieron a una representación íntegra de la ópera menguó la creación de un debate en torno a la diferenciación de clases sociales que se aborda en *Wozzeck*. Sin embargo, es posible que el retorno hacia una ópera que busca plasmar la realidad, objetividad y sobriedad como contrapuesto hacia la fantasía romántica condicionara a este grupo de críticos republicanos que se autoproclamaron modernos en base a ideales neoclásicos. De hecho, Salazar dirigió dicha defensa, siendo uno de los pocos críticos que sí accedió a una interpretación íntegra de la ópera. Esta nueva visión social que repercutió negativamente en la elitista obra de Schoenberg pudo ser uno de los condicionantes de la buena recepción de los *Tres Fragmentos de Wozzeck* en Madrid. Sin embargo, observamos que la connotación social de la misma no fue un aspecto ampliamente tratado en la crítica madrileña en comparación con el debate que generó el material musical de la misma

⁶⁷⁸ Anónimo, “Sociedad Internacional de Música Contemporánea: los festivales de Pyrmont y de Lieja”, *Ritmo*, 20-08-1930.

⁶⁷⁹ Íd.

⁶⁸⁰ Armand Machabey, “Notes sur la musique allemande contemporaine”, *Le Menestrel*, 11-06-1930.

Pese a que *Wozzeck* y *Suite Lirica* fuesen tratadas como obras de magna dificultad y complejidad tanto en composición como en ejecución, el planteamiento que solventa la adecuación plástica de la ópera y la tendencia hacia lo íntimo de la suite concuerdan con los parámetros de simplicidad que primaban en la prensa aliadófila. Taruskin establece que “a pesar de todos los aspectos de verismo y expresionismo que Berg heredó de sus predecesores e incluso maximizó, también hay en irónica contradicción un rechazo al arte transparente de postguerra, separándose del verismo, expresionismo y romanticismo”⁶⁸¹. La construcción de *Wozzeck* coincide a la perfección con la idea de una modernidad formal estructurada bajo un tratamiento clásico que no recurre a la imitación. Pese a que nos encontremos ante una ópera que se aleja del concepto clásico de tonalidad y que se ha compuesto bajo los paradigmas estéticos de una escuela consecuente con unos ideales compositivos, se recurre a formas clásicas para aunar escenas y actos.

Acto 1	Acto 2	Acto 3
Presentación de cinco personajes	Sinfonía en cinco movimientos	Seis variaciones de un tema
- Suite - Rapsodia - Marcha militar - Pasacalle	- Sonata - Fantasía y fuga - Largo - Scherzo	

⁶⁸¹ Richard Taruskin, “Lost or Rejected Illusions”, *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 635.

- Andante Affettuoso	- Rondó	

Fig. 8 Estructura formal de *Wozzeck*.

Wozzeck se convierte en una muestra del retorno al orden y a la perfección formal basada en un equilibrio constructivo, consiguiendo que un sistema compositivo como el promulgado por Schoenberg, catalogado como caótico, anárquico o ilógico, se fusione con paradigmas clásicos. Reflejo de ello son las palabras de Ruíz de la Serna tras la audición de la obra en Madrid, indicando que “los que no son Berg, se creen que, por escribir en este tono, el otro o en ninguno, se es genio”⁶⁸². De forma compartida, Salazar destacó que la *Suite Lírica* representa “como lo bueno y lo moderno pueden ser correlativos, y la manufactura más extremada puede ejecutarse bajo una belleza auténtica”⁶⁸³. Esta dualidad que se generó entre Berg y Debussy y entre Berg y Francia condicionó de forma lógica sus paralelismos con Arnold Schoenberg. Si comprendemos a Schoenberg como antagonista de dichos parámetros en la prensa entendemos que el acercamiento de Berg hacia una estética francesa conlleva irremediabilmente el alejamiento de este para con la escuela schoenberguiana. La entrada de *Wozzeck* en el panorama concertístico madrileño sería el gran desencadenante de estas cuestiones, sin embargo, esto no significa que fuese el primer precedente de ello. Atendiendo al influjo que parte de la crítica española liderada por Salazar experimentó durante estos años, podemos observar que diversos medios franceses señalaron anteriormente la disparidad entre Berg y Schoenberg⁶⁸⁴.

⁶⁸² Enrique Ruíz de la Serna, “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

⁶⁸³ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia: la música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

⁶⁸⁴ En *Le Ménestrel* ya se comienzan a separar a ambos compositores desde 1921. Con motivo de la escucha de las *Seis pequeñas piezas para piano* de Schoenberg y la *Sonata op.1* de Alban Berg, André Schaeffner señalaba: “Las *Seis pequeñas piezas para piano* de Schoenberg se reducen a unas pocas líneas, unos matices que se espacian por páginas en blanco, pero donde, ante el ojo perspicaz, más allá de un aparente esquema geométrico, se componen formas de un diseño preciso. Terminamos con la *Sonata op.1*, de Alban Berg, denotando más que su maestro Schoenberg, aun notándose algunas huellas de influencia, un fuerte temperamento pianístico e incluso

5.2.7 De alumnos y maestros

La analogía entre Alban Berg y Arnold Schoenberg en calidad de alumno y maestro fue un tema recurrente dentro de la prensa española. La consideración de Alban Berg como alumno perteneciente a una estética compartida liderada por Schoenberg frente a la calidad individual como compositor experimentó fuertes cambios a medida que España se acercaba a la obra de ambos autores. Dichos cambios se presentan muy diferenciados entre Madrid y Barcelona por la desigual presencia de ambos. Debido a esta diferenciación, es necesario abordar la relación maestro-alumno divergiendo ambos núcleos culturales.

La tendencia de la crítica madrileña a la desvinculación entre Berg y Schoenberg fue muy diferente antes de la escucha de *Wozzeck*. En 1927 el desconocimiento sobre la obra de Berg es contrario al de Schoenberg, pues Madrid ya contaba con cuatro representaciones de sus obras. El nombre del vienés era desconocido entre público y prensa, a diferencia del de Schoenberg, por lo que el paralelismo entre ambos se utilizó como una carta de presentación que aunaba a Berg con una temprana estética levemente conocida en la capital. El antiwagnerianismo, la fusión entre escena y música y un carácter expresivo que parecía no alejarse de los centros tonales, se convirtieron en argumentos que alejaron a la figura de Berg de la de Schoenberg. De esta forma, mientras antes de 1930 era imposible encontrar críticas que no hablen de Berg como una extensión de su maestro, estos ejemplos fueron menos frecuentes a raíz de la escucha de *Wozzeck*. Salazar reivindicó que “merece que se le incluya en

sonatista”. Información recogida de André Schaefer, “Concert Leo-pol Morin”, *Le Ménestrel*, 27-05-1921. Esta tendencia se haría más presente a partir de la toma de consciencia respecto a *Wozzeck*.

la generación de los maestros”⁶⁸⁵, mientras afirmó acerca de Schoenberg que “sus discípulos le han hecho aborrecible”⁶⁸⁶. Por otra parte, Bacarisse situó a *Suite Lírica* como “muy superior a la Sinfonía de Cámara”⁶⁸⁷. Schoenberg se vinculó para la prensa de Madrid con la idea de un hombre recio, de fuerte carácter y arraigado en un tradicionalismo germano que Mantecón llegó a definir como “violento”⁶⁸⁸. Por otra parte, y ligado a la predilección de Salazar por acercar a Berg a la estética francesa, nos encontramos con una serie de apelativos que recuerdan a la idea de feminidad compartida por compositoras como Rosa García Ascot. Tanto Salazar como Mantecón destacaron la “sensibilidad”⁶⁸⁹ y la “sensibilidad fina”⁶⁹⁰ en la obra de la pianista, generando el imaginario de una mujer compositora dedicada y tímida que goza de “un dulce sentido poético que cuesta tanto alcanzar en los hombres”⁶⁹¹. De forma paralela, observamos en la crítica de Salazar una tendencia a idealizar al compositor a través de adjetivos que ya hemos señalado anteriormente en este mismo capítulo como “hombre suave, blando, pálido y de apagada apariencia”⁶⁹². Es posible que atendiendo a dichos factores las figuras de Schoenberg y Berg se convirtieran para Salazar en representaciones contrapuestas atendiendo a la sexualización de cada uno⁶⁹³. Otro ejemplo que remarca este distanciamiento entre el alumno y su maestro para Salazar recae en la poética y el romanticismo con que narra la presencia de Alban Berg en los festivales de la SIMC en Florencia:

“El autor de Wozzeck, que paseaba melancólicamente su alta silueta descolorida por los Jardines Boboli aquella tarde abrileña en que la sección italiana obsequiaba a los congresistas con un té mezclado de

⁶⁸⁵ Adolfo Salazar, “La XII reunión de la AIMC en Florencia”, *El Sol*, 26-04-1934.

⁶⁸⁶ Íd.

⁶⁸⁷ Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

⁶⁸⁸ Juan José Mantecón, “Huberman en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26-01-1929.

⁶⁸⁹ Adolfo Salazar, “Rosita G. Ascot en el Lyceum Club, un triunfo de la discípula de Falla”, *El Sol*, 19-06-1931.

⁶⁹⁰ Juan José Mantecón, “Conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes por Gustavo Pittaluga y Rosita García Ascot”, *La Voz*, 03-12-1930.

⁶⁹¹ Adolfo Salazar, “Rosita G. Ascot en el Lyceum Club, un triunfo de la discípula de Falla”, *El Sol*, 19-06-1931.

⁶⁹² Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 31-05-1936.

⁶⁹³ En el capítulo dedicado a Schoenberg ya hemos visto como se le adjudicaron su obra en relación a su vinculación con Alemania la idea de una obra fuerte, recia e incluso violenta. Las referencias hacia Alban Berg se tornan en calificativos contrarios que en la época se asociaron a los estándares de feminidad.

concierto. Abstrayéndose de la concurrencia, ruidosa como siempre, Alban Berg se había refugiado en la última terraza del pabelloncito rojo que domina los jardines y desde la cual se disfruta de una vista incomparable del Arno y de toda Florencia. El sol comenzaba a ponerse y el paisaje cambiaba de color a cada momento. El espectáculo era de maravilla, y a la delicia del instante se mezclaba la melancolía de la despedida, como si estuviéramos contemplando Florencia por última vez en la vida”⁶⁹⁴.

Pese al distanciamiento entre ambas figuras, tras su muerte se recurrió nuevamente a su asociación en calidad de maestro y alumno, haciendo que no se reivindicara a Berg como maestro más que para un reducido grupo de críticos. Pese a que el nombre de Alban Berg adquiriese un carácter distintivo, dichas referencias parecen haberse conformado con ser meras reivindicaciones.

⁶⁹⁴ Adolfo Salazar, “La duodécima reunión de la A.I.M.C en Florencia – La música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.

Capítulo 6. Anton Webern

6.1 Repertorio y recepción

A diferencia de Schoenberg y Alban Berg, Webern destacó tanto por su labor compositiva como por su faceta de director de orquesta y arreglista, diferenciando así notablemente su recepción en Madrid y Barcelona. En la capital tan solo se estrenó una obra compuesta por el vienés y dos obras arregladas por el mismo. Por otro lado, Barcelona presencié la labor de este como director de orquesta con un total de siete obras de diversos compositores que superan ampliamente a las dos composiciones propias que vieron su estreno en la ciudad catalana.

6.1.1 Obras de Anton Webern en Madrid

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar
Cuarteto, op. 5	29-04-1933		Sociedad Filarmónica	Cuarteto Pro Arte	Salón-teatro del Círculo de Bellas Artes

Fig. 9 Obras de Anton Webern interpretadas en Madrid hasta 1936.

6.1.2 Obras dirigidas u orquestadas por Webern en Madrid

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros Datos
Danzas Tudescas de Schubert	Abril de 1932	Enrique Fernández Arbós		Orquesta Sinfónica	Teatro Calderón	Instrumentadas por Anton Webern
Sinfonía de cámara de Schoenberg	19-06-1934	Gustavo Pittaluga	Sociedad de Cursos y Conferencias	Orquesta Filarmónica	Auditorium de la Residencia de Estudiantes	Arreglada por Anton Webern para quinteto

Fig. 10 Obras instrumentadas u orquestadas por Anton Webern interpretadas en Madrid hasta 1936.

6.1.3 Obras de Anton Webern en Barcelona

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar
Cinco piezas para orquesta	05-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana
Pasacaglia op. 1	05-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana

Fig. 11 Obras de Anton Webern interpretadas en Barcelona hasta 1936.

6.1.4 Obras dirigidas u orquestadas por Webern en Barcelona⁶⁹⁵

Obra	Fecha	Director	Entidad	Intérpretes	Lugar	Otros Datos
<i>Danzas Tudeascas</i> de Schubert	05-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	Instrumentadas por Anton Webern
<i>Sinfonía n° 4</i> de Haydn	05-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	

⁶⁹⁵ El conjunto de estas obras estaba reservado a los socios de la Associació de música da camera.

<i>Sinfonía n° 39</i> de Mozart	05-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	
<i>Sinfonía Inacabada</i> de Schubert	07-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	
<i>Cuarta sinfonía</i> de Mahler	07-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	
<i>Concierto en mi bemol</i> de Beethoven	07-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	
<i>Música para una escena de cine</i> de Schoenberg	07-04-1932	Anton Webern	Associació de música da camera	Orquesta Pau Casals	Palau de la Música Catalana	

Fig. 12 Obras dirigidas por Anton Webern en Barcelona hasta 1936.

6.1.5 Obras de Anton Webern presenciadas en los festivales de la SIMC

Obra	Año	Lugar	Críticos españoles que han dado muestra de su asistencia
Cinco piezas para orquesta, op. 10	1926	Zurich	Gisbert Padró ⁶⁹⁶
Trío para violín, viola y violoncello	1928	Siena	Gisbert Padró ⁶⁹⁷
Sinfonía op. 21	1931	Oxford	Salazar ⁶⁹⁸
Concierto para nueve instrumentos	1935	Praga	Salazar ⁶⁹⁹ y Gerhard ⁷⁰⁰

Fig. 13 Obras de Anton Webern interpretadas en los festivales de la SIMC hasta 1936 presenciadas por críticos españoles.

⁶⁹⁶ Gisbert Padró, “Congreso internacional de música moderna en Zurich”, *Las Provincias*, 04-07-1926.

⁶⁹⁷ Gisbert Padró, “VI congreso internacional de música”, *Las Provincias*, 22-09-1928.

⁶⁹⁸ Adolfo Salazar, “La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford”, *El Sol*, 07-08-1931.

⁶⁹⁹ Adolfo Salazar, “La decimotercera de la S.I.M.C en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 08-10-1935.

⁷⁰⁰ Robert Gerhard, “Instantáneas de Praga”, *Mirador*, 17-10-1935.

6.2 Webern en Madrid y Barcelona

6.2.1 Un compositor olvidado: la breve incursión de la obra de Webern en Madrid

Con tan solo una obra propia, puesto que sus otras dos incursiones fueron a través de arreglos instrumentales, Webern se convirtió en el compositor de la Segunda Escuela de Viena que menos se interpretó en Madrid. Irremediablemente, este hecho influyó en que su estética no gozase de una importante difusión entre la crítica, reduciéndose a breves menciones como veremos a continuación. Sin embargo, gracias al papel de la SIMC, el crítico Adolfo Salazar tuvo la oportunidad de presenciar en 1931 su *Sinfonía op. 21* (1928) y en 1935 su *Concierto para nueve instrumentos* (1934). Debido a ello, mientras Salazar destacó por el número de críticas referentes a Schoenberg y Berg en comparación al resto de críticos madrileños, se convirtió en el único portavoz de la estética de Webern para con la escena madrileña. Más adelante dedicaré un apartado específicamente a dicha relación y a las obras a las que accedió por medio de la SIMC, centrándome por el momento en otros aspectos que recaen directamente sobre las obras acontecidas en Madrid.

Las *Danzas Tudesecas* de Schubert orquestadas por Webern se convirtieron en la primera muestra del compositor que aterrizó en la capital. El acto se reseñó en varios medios, pues se trataba del segundo concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica, sin embargo, fueron pocos los medios que aludieron a la labor del compositor vienés. Al fuerte desconocimiento sobre el compositor, el cual tan solo había sido nombrado por Salazar en sus artículos referentes a la SIMC, se unió un repertorio⁷⁰¹ que desplazó la figura de Webern a un segundo plano. Lo más común fue mencionar a Anton Webern en cuanto a su papel en la instrumentación de la obra sin aportar una opinión crítica de la misma como ocurrió con José Forns, quien señaló que las danzas estaban “instrumentadas por Antón [sic] Webern”⁷⁰². Por otro lado, resulta curioso que en el periódico *El Sol* se hable de dicha obra en dos artículos diferentes, firmado uno por Adolfo Salazar y otro por Rodolfo Halffter. Sabemos que Halffter, al igual que una gran parte de los compositores españoles de la época, compaginó su labor musical con la reseña y crítica en diversos periódicos⁷⁰³. La obra de Rodolfo Halffter se ha ligado en ocasiones con el atonalismo o con la estética schoenberguiana debido a que él mismo afirmó haber leído el tratado de armonía del vienés⁷⁰⁴, acto que en ningún caso lo convertiría en un conocedor de la estética schoenberguiana. Encontramos así una ausencia importante de escritos del mismo respecto a los compositores de la Segunda Escuela de Viena siendo la referencia hacia las

⁷⁰¹ En dicho repertorio figuró *Iberia* de Debussy, las *Danzas de Marosszek* de Kodaly, la *Segunda Sinfonía* de Brahms y las danzas de *El Sombrero de tres picos* de Falla.

⁷⁰² José Forns, “Concierto de la Sinfónica”, *Heraldo de Madrid*, 21-04-1932.

⁷⁰³ Su labor como crítico musical no ha sido tan estudiada como su ocupación compositiva, sin embargo, Germán Gan Quesada ha abordado levemente dicha faceta del compositor en su artículo Germán Gan, “Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)”, *Revista de musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 553-568.

⁷⁰⁴ En 1976 Halffter respondió lo siguiente cuando le preguntaron acerca de su primer contacto con el atonalismo: “Recuerdo que el serialismo llegó a España de mano de Roberto Gerhard, discípulo de Arnold Schoenberg, pero no tuve mucho contacto con él. Yo conocí a Schoenberg leyendo en alemán su Tratado de Armonía”. Cita recogida de José Miguel López, “Homenaje a Rodolfo Halffter”, en *Ritmo*, vol. 46, nº 460 (1976), 13. Entrevista a Rodolfo Halffter. Halffter señala que leyó el tratado traduciéndolo él mismo del alemán. Halffter provenía de una familia de ascendencia alemana por lo que su acceso al idioma original del tratado no suponía un problema para este. Este hecho hace que Rodolfo Halffter tuviera una facilidad de acceso respecto a la información del mismo que posiblemente lo distanciase frente a la gran mayoría de compositores del Grupo de los Ocho.

Danzas Tudescas la más interesante. Este señaló que “las danzas de Schubert son exquisitas y están magistralmente instrumentadas por Anton Von Webern”⁷⁰⁵. Halffter, quien figuró de forma moderada en la plantilla de *El Sol*, gozó de un tono más amable y menos directo que Salazar, sin embargo, dicha referencia a Webern es una muestra del interés hacia el compositor. Halffter, tras ubicar a Webern como “uno de los más distinguidos discípulos de Arnold Schoenberg”⁷⁰⁶, utiliza la referencia hacia el primero para continuar la labor reivindicativa para con la monotonía del repertorio schoenberguiano en Madrid. En este momento, Madrid ya había acogido a *La Noche Transfigurada* en cuatro ocasiones, lo que hace que Halffter se pregunte “¿Cuándo oiremos en Madrid las obras problemáticas de este maestro, maestro indiscutiblemente, y de aquel discípulo?”⁷⁰⁷. Muy probablemente, la ausencia de más referencias guarde una relación sustancial con la presencia de Adolfo Salazar. Desde 1915, la crítica de Salazar trazó un camino que lo situaba como uno de los pocos conocedores de la obra del complejo Schoenberg y de su círculo estético. Pese a que, como ya hemos podido comprobar, la desinformación en torno al grupo vienés se hizo presente también en la crítica de Salazar, parece complicado que no sea el encargado de reseñar aquellos actos referentes a la Segunda Escuela de Viena. Salazar no fue tan benévolo con la instrumentación de Webern como Halffter, pese a que, como veremos, en 1921 ya había escuchado obras del austriaco criticándolas favorablemente:

“A las deliciosas “Danzas tudescas”, de Schubert, quizá les pese un poco el ropaje con que Antón [sic] Von Webern las ha vestido. Sin que su orquestación caiga en una modernidad incongruente con la sabrosa vejez de los ritmos aldeanos y de las ingenuas melodías, hay, de todos modos, una flagrante desunidad de estilo. La simple orquestación “a pan y agua” de la época les iría, evidentemente, mejor”⁷⁰⁸.

⁷⁰⁵ Rodolfo Halffter, “Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 01-04-1932.

⁷⁰⁶ Íd.

⁷⁰⁷ Íd.

⁷⁰⁸ Adolfo Salazar, “Orquesta Sinfónica - Tansman, Ravel, Schubert, etc.”, *El Sol*, 21-04-1932.

Siendo estos los únicos juicios críticos directos hacia la figura de Webern, encontramos que su primeriza incursión en Madrid no gozó del más mínimo reconocimiento. La forma en la que llegó su siguiente obra no ayudó especialmente a remediar dicha situación. En 1933, su *Cuarteto op. 5* (1909) formó parte de un programa dedicado al cuarteto y la música de cámara representada por el Cuarteto Pro Arte. De una forma similar al estreno de *Suite Lirica* en Barcelona, el conjunto belga se convirtió en el centro de atención y el protagonista del evento. Sumado a ello, el propio concierto se reseñó en escasos medios, haciendo que menguaran más, si cabe, las referencias hacia Webern⁷⁰⁹. Ángel María Castell fue el único crítico que dejó constancia directa de dicha obra tras su escucha:

“Formaron el programa el "Cuarteto en mi bemol", de Beethoven; el póstumo de Schubert, cinco números para cuarteto de Webern y un cuarteto de Hindemith. Página fue la de Webern que se oía por vez primera, y que se aplaudió más por su interpretación que por su inspiración. Por lo demás, los aplausos resonaron unánimes y fervorosos de cara a los cuartetos de Beethoven y Schubert y sus inmejorables intérpretes”⁷¹⁰.

La diferenciación entre la obra de Webern y el resto de repertorio del programa es palpable en la crítica de Castell. Esto nos lleva nuevamente hacia un factor del que ya hemos hablado anteriormente y que varios críticos se encargaron de reivindicar, la búsqueda del favor del público por parte de las entidades organizativas frente a la demanda de obras de la Segunda Escuela de Viena de nueva hechura. Pese a que el número de referencias hacia Webern respecto a dicha alusión es mucho menor que aquellas referidas a Schoenberg o Berg, es posible encontrarnos con varios ejemplos. Gustavo Pittaluga declaró directamente que predominaba la tendencia hacia “el temor al público”⁷¹¹. De esta forma, Pittaluga reivindica que las escasas

⁷⁰⁹ En Anónimo, “Los conciertos en la Sociedad Filarmónica”, *ABC*, 26-04-1933 y José Álvarez Taladriz, “La historia del cuarteto en la Sociedad Filarmónica”, *Ahora*, 29-04-1933 la presencia de Webern se redujo a su mera enumeración respecto al programa de dichos conciertos.

⁷¹⁰ Ángel María Castell, “Crónica de la música - los conciertos de ayer”, *ABC*, 30-04-1933.

⁷¹¹ Gustavo Pittaluga, “Preludio para un cuento de Andersen, Ernst Toch – Serenata, Darius Milhaud”, *Diablo Mundo*, 26-05-1934.

obras contemporáneas que llegan a Madrid “ni representan la escuela alemana de la generación de Hindemith, Webern y Berg, ni la francesa de los seis”⁷¹². Directamente sobre Webern se preguntó Salazar tras la audición de su *Sinfonía op. 21* en 1935 en Praga, “¿llegará algún día a poderse ejecutar en España una música de tal índole?”⁷¹³, “¿escuchará con inteligencia el público español obras de esta clase?”⁷¹⁴. La obra de Webern no llegó a Madrid durante la época que nos compete en este estudio, y las leves muestras que se decidieron interpretar no fueron suficientes para que se creara una imagen definida en torno al compositor y su estética. Tan solo Salazar, quien se muestra como el único crítico madrileño que coincidió con repertorio de Webern en los festivales de la SIMC, da muestra de juicios críticos sobre la estética de este, como analizaremos posteriormente.

6.2.2 Altas expectativas: la llegada de Webern a Barcelona

A diferencia de Madrid, Barcelona sí contó con una mayor presencia de Webern debido a su estancia en la ciudad catalana. La visita de dicho compositor se vio propiciada por la de su maestro Schoenberg, coincidiendo ambos en el segundo viaje de este. Pese a que esto aumentó

⁷¹² Íd.

⁷¹³ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C en Praga. España en el concierto europeo”, *El Sol*, 18-09-1935.

⁷¹⁴ Íd.

la presencia de su obra en Barcelona, se redujo a dos recitales a modo de presentación durante el año de su estancia, 1932. En este evento, Webern se presentó como compositor y director, lo que creó una visión dual para la prensa. Debido a ello, la plasmación de su figura en la prensa barcelonesa se tratará en dos apartados diferenciando las categorías de compositor y director.

Al igual que ocurrió con Schoenberg, se creó una gran expectativa en la prensa a raíz la llegada de Webern a Barcelona. Ya hablamos anteriormente del significado que tenía para la ciudad la estancia de un compositor reconocido internacionalmente, sin embargo, la fama cosechada por Schoenberg fue mayor que la de Webern, por lo que dicha expectativa, pese a hacerse eco en la prensa, fue notoriamente menor. Sumado a ello, el repertorio del festival, el cual se decantó hacia su labor de director de orquesta, hizo que esta faceta fuese la más reiterada antes y después de su presentación en la prensa como veremos en el próximo apartado. Ya desde finales de 1931⁷¹⁵ se anuncia la próxima llegada de Webern a la ciudad, siendo un ejemplo de la expectativa que se pretendía generar con su llegada. Lo temprano de este hecho muy probablemente guarde relación directa con la segunda estancia de Schoenberg en Barcelona. El compositor vienés ya certifica su estancia en Barcelona en octubre de 1931 en una carta a Alban Berg⁷¹⁶, siendo muy probablemente la principal causa de la creación de grandes y tempranas expectativas generadas por la misma prensa barcelonesa. A finales de marzo de 1932 se retoma nuevamente la noticia debido a la proximidad de la fecha del evento y al conocimiento del repertorio del que estará compuesto. *La Humanitat* afirmó directamente que “la presentación del famoso compositor y director vienés Anton Webern produce verdadera sensación”⁷¹⁷ mientras que *La Veu de Catalunya*⁷¹⁸ y *El Diluvio*⁷¹⁹ lo calificaron como “una personalidad de

⁷¹⁵ Anónimo, “Els Grans Concetrts de l’Associació de música da camera”, *La Veu de Catalunya*, 09-12-1931.

⁷¹⁶ Esta carta está fechada en 23-10-1931. Información recogida de Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 423.

⁷¹⁷ Anónimo, “Sis concerts simfonics a l’Associació de música da camera”, *La Humanitat*, 24-03-1932.

⁷¹⁸ Anónimo, “Associació de música da camera”, *La Veu de Catalunya*, 30-03-1932.

⁷¹⁹ Anónimo, “Associació de música da camera”, *El Diluvio*, 27-03-1932.

tan altos prestigios como el maestro Webern”. Esto duraría hasta el día mismo del primer concierto, pues *La Humanitat* daría nuevamente muestra de la curiosidad que el vienés despertaba entre los asistentes⁷²⁰:

“el nombre del maestro Anton Webern, eminente compositor vienés que conoceremos hoy en el concierto de la “Associació de Música da Camera”, se destaca con personalidad y prestigio personales entre la generación actual. Discípulo predilecto de Schoenberg, pronto sus obras llamaron la atención entre las grandes manifestaciones de la música contemporánea que son organizadas periódicamente en los principales centros musicales europeos. El catálogo de su obra es extensísimo”⁷²¹.

Tras la audición de dichos recitales se puede observar como la obra de Webern, tanto en el papel de compositor como en el de director, no cumplió las expectativas ni se correspondió con las críticas que primaron previas a su llegada. Este cambio es notorio en *La Humanitat*, medio que defendió y dio voz de forma activa a la llegada del vienés al panorama concertístico barcelonés. Tras escuchar las dos composiciones propias de Webern que se incluyeron en el programa, en dicho medio destacan que en el público primó “la desorientación y la sorpresa”⁷²² y que, a pesar de que este ofreció una acogida respetuosa, “los aplausos no fueron unánimes”⁷²³. Respecto a su obra, medios como *La Veu de Catalunya*, *Ritmo*, *La Publicitat* o *La Revista Musical Catalana* confluyeron en que no se correspondieron con el carácter original y vanguardista que se esperaba. Pese a que la *Revista Musical Catalana* definió a las *Piezas para Orquesta* como “más que una obra propiamente dicha, se trata realmente de un mero muestrario de búsquedas”⁷²⁴ deja claro que “la vida rítmica y temática de la producción de la cual hablamos, es realmente pobre”⁷²⁵. La revista *Ritmo* establece un patrón de artista con el que

⁷²⁰ La asistencia a dicho ciclo de conciertos estaba destinada exclusivamente a los socios de la Associació de música da camera, lo que reducía el público objetivo de las críticas tanto previas como posteriores.

⁷²¹ Anónimo, “La Associació de Música da Camera i el mestre Anton Webern”, *La Humanitat*, 05-04-1932.

⁷²² J.C, “Anton Webern”, *La Humanitat*, 06-04-1932.

⁷²³ Íd.

⁷²⁴ Anónimo, “Associació de música da camera – Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

⁷²⁵ Íd.

parecen coincidir el resto de medios mencionados. Estos lo definen directamente como un “artista tipo serie que, fuertemente aplicados y estudiosos, militan en el conglomerado de artistas estimables”⁷²⁶. Es curioso como dicha apreciación es completamente contraria a las palabras con las que se definía al compositor previo a su escucha. Sin embargo, tras esta, Webern lega la imagen de ser un compositor falto de originalidad y que carece de personalidad para resaltar en un panorama musical ajeno al nacional. Coincidiendo con esto, Baltasar Samper en *La Publicitat* declaró lo siguiente:

“En estas obras, el autor no innova, se expresa vulgarmente, sin originalidad, y cuando quiere ser revolucionario, su actuación es demasiado inocente para que nos pueda llegar a impresionar de manera considerable. Las Danzas de Schubert no ofrecen tampoco nada especialmente notable”⁷²⁷.

Hemos visto anteriormente⁷²⁸ que Baltasar Samper se caracterizó por una crítica muy cálida respecto a la obra y la figura de Schoenberg, contraponiéndose esta con sus inquietudes compositivas. La dualidad entre los discursos desde el punto de vista del crítico frente al del compositor cobra interés si nos detenemos en un fragmento de la crítica de este hacia Webern:

“Hay una posición muy cómoda para defender estas experiencias que consiste en atribuir a los detractores una impotencia para comprender, a llamarlos filisteos, etc. Eso y la innovación de cara a las generaciones futuras que, más educadas y convenientemente preparadas sabrán comprender, son argumentos que ya no nos provocan ninguna impresión. Solo pueden ser esgrimidos con éxito ante el esnobismo incauto. Aceptamos todas las experiencias, por ardidadas que sean: aceptamos que la intuición genial de un artista se pueda traducir en aportaciones inapreciables, pero si se pretende sistematizar los golpes de genio y organizarlos casi en una ciencia exacta asequible nada más para unos cuantos elegidos, hemos de desconfiar de ello a la fuerza”¹⁰⁵.

⁷²⁶ Anónimo, “Associació de Música da Camera”, *Ritmo*, 15-05-1932.

⁷²⁷ Baltasar Samper, “Orquesta Pau Casals dirigida per Anton Webern”, *La Publicitat*, 10-04-1932.

⁷²⁸ Véase el capítulo dedicado a Arnold Schoenberg.

Samper realiza una crítica no a la obra de Webern, la cual no puede conocer en base a dos representaciones y a un repertorio enfocado en la labor directiva de este, sino a la estética vienesa que conoce a través de la obra de Schoenberg presentada ya en los anteriores festivales. Esta crítica que alude indirectamente a Schoenberg dista sobremanera de aquellas recogidas anteriormente donde se alababa la obra schoenberguiana. Es posible que la mala recepción de la obra de Webern y el conglomerado de críticas abiertamente negativas hacia el mismo se viese condicionado por una idea preconcebida en torno a Schoenberg que la propia crítica no mostró, priorizando la extrapolación de una imagen moderna de la ciudad. El repertorio del concierto y el interés por presentar a Webern como compositor ayudó a que la prensa se aferrara a estas ideas. Este concierto coincide con el segundo festival Schoenberg lo que hace que sea muy posible que ambos repertorios se concibieran en base a un mismo paradigma que pretendía huir del fracaso que había cosechado el *Pierrot Lunaire* en su estreno siete años atrás. Una vez visto el descontento general de la prensa, es momento de ahondar en las expectativas que los mismos medios acrecentaron. Ya en 1915 el nombre de Webern se asocia al de Schoenberg presentándolo como “su discípulo predilecto”⁷²⁹ en la *Revista Musical Catalana*. No debemos olvidarnos de que la obra que define a Schoenberg en Barcelona fue *Pierrot Lunaire* y de que la repercusión que *Wozzeck* había tenido en los escenarios europeos ya era conocida, lo que posiblemente acrecentó un imaginario en torno al alumno vanguardista y rompedor. Las dos obras compuestas por Webern que llegaron a Barcelona no se correspondieron con dicho imaginario por motivos diversos. Por una parte, las *Cinco piezas para orquesta* (1913) fueron enjuiciadas en base a su brevedad. Tanto el uso de una melodía basada en el timbre y el color instrumental como el uso del silencio como elemento expresivo, sumado a la brevedad de las piezas, actuó como un contrario para con la polémica obra de Schoenberg. Pese a que el *Pierrot* no gozase de una buena acogida entre el público, la prensa aplaudió el hecho de integrar obras

⁷²⁹ Vicenc María de Gibert i Serra, “Músics vienesos”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1915.

rupturistas con el repertorio habitual. Su *Pasacaglia op. 1* (1908) es una obra tonal y expresiva que se rige por parámetros postrománticos debido a lo temprano de su composición, pues Webern contaba con tan solo 25 años en dicho momento⁷³⁰. La ausencia de una estética cercana al atonalismo que la escuela Schoenberguiana llevaba por bandera para la prensa española generó el rechazo de la misma. El poco éxito de las obras de Webern en Barcelona guarda mucha relación con la elección de un repertorio que no cumplió las expectativas que la prensa se encargó de crear antes de su estreno, sin embargo, otro curioso factor que cobra una mayor relevancia fue la asociación de la prensa con Webern como director.

6.2.3 Director vs compositor: la opacidad de la labor compositiva de Webern en Barcelona

Una vez visto el repertorio de ambas ciudades es visible que comparten una minúscula cantidad de obras que pudiesen ofrecer una muestra de la estética del compositor vienés. Sin embargo, el repertorio de Webern acontecido en Barcelona constó de un total de siete obras dirigidas bajo su batuta. Estas obras fueron suficientes para que la figura del director o del compositor-director se aunara en torno al personaje de Webern para con la crítica barcelonesa, diferenciándose ampliamente del papel que este ocupó para la prensa madrileña.

Desde un principio, Webern se nos presenta en la prensa en calidad de director, pues en 1931 *La Veu de Catalunya* ya da muestra de ello⁷³¹. Este anuncio especifica que Webern se

⁷³⁰ Esta obra no ha gozado del análisis detallado de otras de Webern debido precisamente a su carácter primerizo. En 1986, Claude Rostand dedicó un breve análisis a la obra en su libro Claude Rostand, *Anton Webern: el hombre y su obra* (Madrid: Alianza Música, 1986), 74-75.

⁷³¹ Anónimo, “Els Grans Concetrts de l’Associació de música da camera”, *La Veu de Catalunya*, 09-12-1931.

traslada a España con la intención de dirigir dos conciertos sinfónicos, siendo por lo tanto prioritaria dicha faceta frente a la de compositor. La asociación de Webern con la figura de director será reiterada en la mayor parte de reseñas acerca de su llegada, exceptuando a *Mirador* y *La Humanitat*. Estos últimos lo definieron desde un comienzo como “uno de los primeros artistas directores”⁷³², remarcando así la labor dual del vienés. De la misma forma que ensalzaron su faceta compositiva, estos calificaron su carrera de director como “brillantísima”⁷³³ y a él como “uno de los artistas más admirables en la dirección de obras sinfónicas”⁷³⁴. Por otra parte, siguiendo su estela inicial, *La Veu de Catalunya* definió a Webern directamente como “el famoso director de orquesta vienés Anton Webern”⁷³⁵, mientras que el periódico *El Diluvio* se refirió a este como “uno de los directores de más vigorosa amplitud en la comprensión de las obras que interpreta”⁷³⁶. Es palpable como la imagen de Webern, fomentada por el repertorio escogido, se asoció directamente a la del director musical y pospuso a un segundo lugar su faceta compositiva para la prensa. Observamos dicha afirmación tomando como ejemplo lo ya mencionado sobre *La Humanitat*, quienes pese a interesarse por su estética dieron prioridad a su presentación como director y relegaron a un segundo plano el estreno de sus obras sirviéndose de títulos como “Los programas que dirigirá el maestro Anton Webern en la Associació de Música da Camera”⁷³⁷. Tal fue la asociación del vienés a la dirección que el periódico *Mirador*, presentando al jurado de la SIMC de Viena a modo de caricaturas, represento a Webern haciendo uso de la batuta al igual que reconocidos directores como el suizo Ernest Ansermet. De forma paralela a lo comentado en el apartado anterior, las ideas de la prensa cambiaron drásticamente tras la escucha de los dos programas.

⁷³² Anónimo, “Sis concerts simfonics a l’Associació de música da camera”, *La Humanitat*, 24-03-1932.

⁷³³ Anónimo, “La Associació de Música da Camera i el mestre Anton Webern”, *La Humanitat*, 05-04-1932.

⁷³⁴ Íd.

⁷³⁵ Anónimo, “Els bells programes de la Associació de Música da Camera”, *La Veu de Catalunya*, 30-03-1932.

⁷³⁶ Anónimo, “Associació de música da camera”, *El Diluvio*, 27-03-1932.

⁷³⁷ Anónimo, “Els programes que dirigira el mestre Anton Webern a la Associació de música da cámara”, *La Humanitat*, 01-04-1932.



Imagen 18. La imagen muestra de izquierda a derecha a Roger Désormière, Anton Webern, Ernest Ansermet y Edward J. Dent. Imagen recogida de Robert Gerhard, “La SIMC a Viena”, *Mirador*, 07-04-1932. Como podemos observar, Webern no solo se muestra como un director de orquesta, sino que se le agrupa junto con directores reconocidos como Désormière y Ansermet.

El único crítico que defendió fervientemente la labor de Webern como director tras su paso por Barcelona fue Robert Gerhard, sin embargo, este no hizo alusión directa hacia los dos recitales ofrecidos en Barcelona. De una forma más reservada, *La Veu de Catalunya* admitió que “Webern en la dirección de estas sinfonías demuestra su dominio de la orquesta”⁷³⁸, sin embargo, centra su artículo en las obras en sí mismas relegando a un segundo plano la labor del director y siendo consecuente con la raíz regionalista y conservadora de este medio. Abalado por el papel de Webern como director en diversas instituciones vienesas, Gerhard reivindicó la capacidad de este para hacer a modernos como Schoenberg sonar clásicos y a clásicos como Haydn y Mozart modernos⁷³⁹. Sin embargo, parece que lo más relevante para este viene dado por el papel educativo que Webern ejerce gracias a esta labor. Pese a ello, dichas virtudes señaladas por Gerhard no fueron compartidas por la gran mayoría de sus coetáneos. Tal fue la situación que el mismo crítico de *Mirador* no dudaría en reflejar su desaprobación para con el trato de estos hacia la labor de Webern como director. El crítico escribió lo siguiente al respecto de la *Segunda Sinfonía* de Mahler dirigida por Webern en los festivales de la SIMC de Viena ese mismo año:

⁷³⁸ Anónimo, “Els bells programes de la Associació de música da cámara”, *La Veu de Catalunya*, 08-04-1932.

⁷³⁹ Robert Gerhard, “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932.

“El último acorde es ahogado en una ovación indescriptible, en la cual toman parte la orquesta misma de pie y el coro. Webern es llamado un sinfín de veces al estrado. En Barcelona, no hace mucho, algunos han querido regatear méritos a Anton Webern. Qué lástima que no hubiera ahora, aquí en Viena, algunos de los representantes de aquella fría suficiencia nuestra, para así recibir la lección que nos daría este público internacional”⁷⁴⁰.

A diferencia de este, la crítica barcelonesa que reseñó las actuaciones asoció su manejo de la batuta, calificado por Gerhard como “enérgico”⁷⁴¹, a un nerviosismo que no compaginaba con el repertorio clásico que se le encomendó. Mientras en la revista *Ritmo* se incidió en que “no supo traernos versiones de Haydn, Mozart y Schubert como allí se sienten”⁷⁴², *La Humanitat* hacía referencia a los calificativos expuestos por Gerhard declarando que “como director es energía y nervios, pero estas cualidades acompañadas de una gesticulación bastante dura no proceden con la claridad y fineza de la música de Haydn y Mozart”⁷⁴³. Son escasas las reseñas de dichos conciertos, sobre todo teniendo en cuenta la labor de medios como *La Humanitat* y *La Veu de Catalunya* por no solo anunciar asiduamente la llegada del compositor, el repertorio y las fechas del acto, sino por la efusiva presentación de la figura de Webern en sus artículos. *La Humanitat* admitió que Webern como director “no ha sido la sensación que esperábamos después de la presentación que se nos ha hecho del discípulo de Schoenberg”⁷⁴⁴. Esta frase resume perfectamente que, tanto en calidad de compositor como de director, Webern no cumplió las expectativas de esta gran mayoría de medios y críticos. Pese a este descontento parcialmente general, el repertorio escogido hizo que Webern adquiriese en Barcelona mayor fama como director que como compositor. Sumado a ello, la llegada de noticias europeas⁷⁴⁵ de

⁷⁴⁰ Robert Gerhard, “La S.I.M.C a Viena”, *Mirador*, 01-09-1932.

⁷⁴¹ Robert Gerhard, “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932.

⁷⁴² Anónimo, “Associació de Música da Camera”, *Ritmo*, 15-05-1932.

⁷⁴³ J.C., “Anton Webern”, *La Humanitat*, 06-04-1932.

⁷⁴⁴ Íd.

⁷⁴⁵ Dichas menciones aparecieron casi exclusivamente en el periódico *Mirador* a modo de meras informaciones europeas ajenas a un discurso, sin embargo, ayudaron a consolidar la imagen de Anton Webern como un director de rango internacional.

esta faceta del vienés a los medios catalanes ayudó a que se empequeñeciera su labor como compositor. Al igual que ocurre con Salazar en Madrid, Gerhard se convierte en el único crítico barcelonés que supera dicha traba, por lo que encuentro necesario cederles un espacio propio.

6.2.4 Entre “sonoridades, ritmos y timbres mágicamente combinados” y “Un músico para guiñar el oído”: la diferente labor de Salazar y Gerhard respecto a la obra de Anton Webern

Tanto Salazar como Gerhard destacan sobre el resto de críticos en relación a la presencia de la figura y obra de Webern en sus artículos. Si bien esta diferenciación es pertinente, cabe resaltar que ambos destacaron ateniéndose a la labor crítica de sus respectivas ciudades. La presencia del compositor en Barcelona y la inclusión de un repertorio más amplio en sus programas propició que la crítica barcelonesa accediese a mayor información respecto a este que la madrileña. Debido a la casi inexistente presencia de Webern en la capital, el hecho de que Salazar reseñase y asistiese asiduamente a los festivales de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea lo convierte en la principal voz en relación al compositor vienés. Fueron varios los críticos españoles que accedieron a los festivales de la SIMC, sin embargo, el grueso de las obras de Webern se remontó a la década de los 30 donde predominó la presencia de Salazar. La musicóloga Anne Shreffler establece que la obra de Webern se introdujo como un mensaje al mundo del compromiso de la propia SIMC con el Modernismo y el rechazo al nazismo alemán⁷⁴⁶. Según Shreffler, el hecho de que Webern hubiera dirigido coros socialistas

⁷⁴⁶ Anne Shreffler, “The International Society for Contemporary Music and its Political Context (Prague, 1935)”, en Jessica Gienov, ed., *Music and International History* (Nueva York: Berghahn Books, 2015), 65-66.

y el haber perdido cargos cuando el partido socialdemócrata fue prohibido convertían a este en una víctima y a su inclusión en los programas en una declaración de intenciones de la asociación musical⁷⁴⁷. Fue a raíz de estos hechos que aumentó no solo la presencia de obras de Webern en los festivales, sino de los tres compositores relativos a este estudio. De la misma forma que parece haber ocurrido con Schoenberg, es muy posible que esta visión y conciencia europea promoviera a que la crítica de Salazar adoptase un carácter benevolente para con la obra de Webern⁷⁴⁸. Por otro lado, encontramos que este posicionamiento ideológico no solo tenía por qué partir del crítico, sino que podría tratarse de una postura del propio medio como veremos a continuación.

Gracias a dichas reuniones Salazar pudo presenciar en 1931⁷⁴⁹ la *Sinfonía op. 21* y el *Concierto para nueve instrumentos* en 1935⁷⁵⁰. Es curiosa la reiterada presencia de Juan Gisbert, responsable de una sección en el periódico valenciano *Las Provincias*. Dicha personalidad es conocida por su amistad con Manuel de Falla. Esta sería la causa probablemente de que Gisbert acompañara al compositor gaditano a los festivales de la SIMC celebrados en Zurich en 1926 y en Siena en 1928. La presencia de la figura de Webern en los artículos de Juan Gisbert se resume en un breve compendio de críticas que desacreditan la forma de componer de Webern. Definió sus *Cinco piezas para orquesta* “como si en literatura se llenara una página de palabras sueltas, sin ideas ni conceptos ni nada”⁷⁵¹ y se preguntó respecto al trío interpretado en 1928 “si se podían tomar en serio las interpretaciones de este autor”⁷⁵².

⁷⁴⁷ Sumado a ello, sabemos que en 1926 Webern trabajó como profesor en el Instituto Judío de Ciegos en Viena. Información recogida de Claude Rostand, *Anton Webern: el hombre y su obra* (Madrid: Alianza Música, 1986), 39.

⁷⁴⁸ Pese a dicha suposición, no se han encontrado artículos que hablen directamente de nexos entre este compositor y el judaísmo.

⁷⁴⁹ Anónimo, “La música española en los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 30-01-1931.

⁷⁵⁰ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C. en Praga - España en el concierto europeo”, *El Sol*, 18-09-1935.

⁷⁵¹ Juan Gisbert Padró, “Congreso internacional de música moderna en Zurich”, *Las Provincias*, 04-07-1926.

⁷⁵² Juan Gisbert Padró, “VI Congreso internacional de música”, *Las Provincias*, 22-09-1928.



Imagen 19. Imagen de Manuel de Falla junto a Juan Gisbert en Italia en 1928 perteneciente al Archivo Manuel de Falla. La relación del crítico con el compositor condicionaría su temprana asistencia a los festivales de la SIMC y con ello, su acceso a la obra de Anton Webern.

La primera impresión de Salazar respecto a Webern fue completamente distinta de la que tuvo de Alban Berg. Debemos de tener en cuenta que la primera audición de Berg se produce en 1927, momento en el que Salazar trataría a este como una extensión del fallido sistema compositivo de Schoenberg. No sería hasta 1930 con la escucha de *Wozzeck* que esa figura de alumno comenzaría a tornarse en la de maestro y que Salazar coincidiría en que el problema no se encontraba en el método, sino en la forma en que este se ejecuta. Es así que Webern no sufre ya esa comparativa que Berg tuvo que superar, y pese a que ninguno de ellos consiguió alejarse completamente de la categorización de discípulo, Salazar se refiere a este con cierto carácter autónomo. A pesar del interés que el crítico madrileño parece denotar por Webern, sus primeras referencias hacia la obra de este son muy poco analíticas. Pueden reducirse a un conjunto de símiles poéticos muy superficiales acerca de la brevedad y la concisión de su material musical que enmascaran cierto desconocimiento real de las preocupaciones estéticas del vienés. “Obras de extrema brevedad, como aquellos pintores que

usaban pinceles de un pelo”⁷⁵³, “miniaturistas cuya exquisitez de pincelada y de tonos apenas tenía visibilidad a cincuenta centímetros”⁷⁵⁴, “el lector habrá visto el polen de las alas de una mariposa en un microscopio: la música de Webern no es la mariposa, sino la preparación microscópica”⁷⁵⁵ o “podría decirse que para escuchar esta música hay que guiñar el oído”⁷⁵⁶ son algunos ejemplos de ello. Su crítica sobre la *Sinfonía op. 21* se basa en un continuo énfasis hacia el carácter breve de la obra y la labor minuciosa, sutil y preciosista de esta. La crítica de Salazar obvia completamente el carácter dodecafónico de la obra y el uso de materiales musicales breves como soluciones formales, remarcando un desconocimiento parcial de las inquietudes estéticas de Webern. En esta obra la técnica dodecafónica de Webern no se encuentra en una fase primeriza, pues anteriormente ya la había desarrollado en obras como sus *Tres melodías populares*, op. 17 (1924) y *Trío para cuerdas*, op. 20 (1927). Pese a ello, las nociones de Salazar en torno al dodecafonismo no se harán plausibles en la crítica hasta 1935, como observamos anteriormente respecto a las *Variaciones op. 31* de Schoenberg escuchadas en Praga. Será precisamente ese mismo año y durante ese mismo evento cuando, tras la escucha del *Concierto para nueve instrumentos* de Webern, su crítica sufra varios cambios.



⁷⁵³ Adolfo Salazar, “La IX reunión de la S.I.M.C. en Oxford, *El Sol*, 16-09-1931.

⁷⁵⁴ Íd.

⁷⁵⁵ Íd.

⁷⁵⁶ Íd.

Imágenes 20, 21 y 22. Imagen de Anton Webern recogida de Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C. en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 15-10-1935. Imágenes de Alban Berg y Arnold Schoenberg recogidas de Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga - Schoenberg y Alban Berg”, *El Sol*, 12-11-1935. Pese a que en el periódico *El Sol* no se publicaran asiduamente fotografías de los compositores de la escuela vienesa, encontramos que en relación a los festivales de Praga se publicaron estas imágenes en una calidad y tamaño muy distante del ofrecido por *Mirador*. Este curioso hecho pudo deberse a que por primera vez se asistía a un festival que amalgamaba obras de los tres grandes representantes del grupo schoenberguiano. Por otro lado, es plausible pensar que la adhesión de este material repercutiera en la imagen que el propio periódico pretendía adoptar de cara al rechazo del nazismo alemán impulsado ya por la propia SIMC.

Tras cuatro años, es posible que Salazar se adentrara más en dicha estética gracias a su inquietud respecto a la prensa europea, sin embargo, la labor del director de la obra, a quien Salazar definió como “analista de Webern”⁷⁵⁷, parece también un condicionante de peso para sus comentarios posteriores. La obra fue dirigida por el director y musicólogo austriaco Heinrich Jalowetz, quien además de ser amigo de Webern fue también discípulo de Arnold Schoenberg como mencionamos en capítulos anteriores. Tomando esto como precedente, el hecho de que, de forma previa al concierto, Jalowetz realizara “un análisis sucinto, aunque claro, de la obra en los programas del festival”⁷⁵⁸, puede ser una causa del cambio que se produce entre este artículo y el anterior. Pese a que se recurra nuevamente a comparaciones superficiales, el contenido y la forma de tratarlos es ya muy diferente:

“Webern sigue en su concierto su estética invertebrada, que consiste en llevar los procedimientos schoenberguianos del dodecatonalismo y del tratamiento microscópico de motivos perceptibles al oído hacia un terreno de la más apurada selección de timbres. El famoso símil del polvo de estrellas o del polen de alas podría aplicarse aquí. Los motivos apenas se superponen, casi no existe ni sentido armónico ni, naturalmente tonalidad, ya que además todo contacto rítmico está ausente”⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C. en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 15-10-1935.

⁷⁵⁸ Adolfo Salazar, “La decimotercera reunión de la S.I.M.C. en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 15-10-1935.

⁷⁵⁹ Íd.

Pese a ello, y como ya vimos en el segundo capítulo, las nociones acerca de la técnica dodecafónica en España eran escasas. Ejemplo de ello encontramos en esta crítica de Salazar, donde pese a incidir repetidas veces en el carácter dodecafónico de la obra e incluso a hablar de la disposición de series invertidas y retrógradas de la misma, concluye afirmando que “el sistema es el dodecatonal, o sea el libre empleo armónico y melódico de la escala de doce tonos”⁷⁶⁰. Pese a este nuevo planteamiento de Salazar respecto a la obra de Webern, las continuas referencias hacia la sutileza y la búsqueda de la belleza de lo minucioso continuaron siendo las principales protagonistas, pues concluye señalando que “es una pintura a la acuarela en la que el pintor solamente emplease soluciones de color al 1 por 1.000. Es tan exquisito, que apenas queda más que la e”⁷⁶¹. Podemos concluir en que, pese a ser Salazar el crítico madrileño que escribió sobre Webern con mayor profundidad, nos encontramos ante una crítica que se convierte en muestra de la desinformación de la prensa madrileña respecto a la estética de Anton Webern.



Imagen 23. Imagen recogida de Robert Gerhard, “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932. Como se puede apreciar, la diferencia entre el material fotográfico publicado por El Sol y Mirador es ampliamente notable.

⁷⁶⁰ Íd.

⁷⁶¹ Íd.

El periódico catalán se preocupó por reflejar la importancia que para ellos representaban dicho grupo de compositores para la propia Barcelona y el panorama musical contemporáneo.

Muy distinto será el caso de Gerhard, donde las diferencias son palpables atendiendo ya a la base desde la que se construye su crítica en torno a Webern. A diferencia de Madrid, Barcelona cuenta con una consciencia acerca de la obra de Schoenberg muy distinta si partimos no solo del repertorio que se había hecho presente en la ciudad, sino del papel que el compositor desempeñó dentro del pensamiento modernizador catalán que ya vimos anteriormente. Esto genera una disparidad importante, pues, mientras Webern era prácticamente un desconocido en Madrid, el periódico *Mirador* informaba ya en 1930 que se estaba intentando llevar a Barcelona la *Sinfonía op. 21* de este⁷⁶². Dicha sinfonía nunca llegaría a la ciudad, sin embargo, el hecho de que se plantease el acercamiento a obras de esta índole es ya un importante factor diferencial. El propio periódico establece también una dualidad clara, pues, pese a que *El Sol* se reconozca como un medio que abogó por la música de nueva creación, la labor de *Mirador* para con la Segunda Escuela de Viena y especialmente con la figura de Schoenberg es incomparable. Sumado a ello nos encontramos ante la relación de Gerhard y Schoenberg en calidad de alumno y maestro. Esto no solo facilitó que Gerhard conociese de primera mano la propuesta estética y conceptual de Schoenberg, sino que, como veremos a continuación, centra en su figura de líder la base de sus críticas hacia la obra de sus alumnos. Pese a leves aportaciones de Gerhard y de *Mirador* acerca de la figura de Webern en Europa, tendremos que esperar hasta su llegada a Barcelona en 1932 para que el crítico catalán dedique un artículo completo al vienés. Debido a la cercanía de ambos, Gerhard ya establece desde un primer momento la dualidad artística de Webern como compositor y director, convirtiéndose en el principal crítico catalán que abordó ambas facetas, pues entre la prensa destacó su papel como director debido al repertorio

⁷⁶² Anónimo, “Mirador musical”, *Mirador*, 04-12-1930.

interpretado en la ciudad. Pese a que dicho artículo se hizo con motivo de su irrupción frente al público catalán en los recitales ya nombrados anteriormente, Gerhard no se centra en el repertorio del programa, sino que utiliza dicho espacio para presentarle ante los lectores. De esta forma tras un apartado biográfico del compositor, donde la figura de Schoenberg cobra la acostumbrada importancia que Gerhard le otorga en sus escritos, el crítico catalán habla de diversas obras que el público español no tuvo la oportunidad de escuchar como *Seis Bagatelas* (1910/13), *Piezas para cuarteto de cuerda* (1909) o *Cuarteto con piano y saxofón* (1928/30). Referente a su estética y contrario al recurso de la brevedad tan reiterado por Salazar, Gerhard construye su discurso a partir de las ideas de Schoenberg, citándolo directamente en este caso:

“Considere la continencia que hay para llegar a expresarse con tanta concisión, de cada mirada se podría hacer un poema, de cada suspiro una novela, pero expresar una novela en un solo gesto, una felicidad en un solo aliento, requiere una concentración que solo se da junto a una proporcional ausencia de sensiblería. Estas composiciones, nada más serán inteligibles para aquellos que crean que los sonidos pueden expresar algo que únicamente puede encontrar expresión por medio de los sonidos. Si la fe puede mover montañas, el escepticismo puede hacer que no existan”⁷⁶³.

Schoenberg y Gerhard coinciden por lo tanto en que la compleja capacidad de Webern de reducir la materia musical de sus obras responde a un principio conceptual que dista enormemente de lo promulgado por Salazar en *El Sol*. Gerhard, a través de las palabras de Schoenberg, plasma la búsqueda de la ausencia parcial del carácter individualista que predominó en la música germana del siglo pasado. El carácter breve de las obras de Schoenberg y Webern radica en la capacidad de otorgar a los propios sonidos, como unidades individuales, un carácter autónomo que dista de encontrar expresividad más allá de las propias cualidades del sonido. Es así que Gerhard afirma que “unas cuantas sonoridades, unos cuantos ritmos, unos cuantos timbres, mágicamente combinados le bastan para evocar un carácter musical, una

⁷⁶³ Fragmento original perteneciente a la introducción de las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda op. 6* referenciado textualmente en Robert Gerhard, “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932.

atmósfera, un sentimiento determinado con una intensidad de expresión y de vida fascinante”⁷⁶⁴. Como podemos observar, el planteamiento de Gerhard y Salazar es completamente diferente hasta casi poder considerarse opuesto. Los poéticos artículos de Salazar plagados de símiles reducen la estética de Webern a la búsqueda de una belleza sutil, exquisita y minuciosa, mientras que el mismo Gerhard declaró respecto a su *Concierto para nueve instrumentos* que “sería pueril pretender juzgar una música como esta desde un punto de vista puramente hedonista”⁷⁶⁵. Cada uno de estos dos críticos se convirtió en la principal voz del compositor austríaco en su ciudad, adecuándose a la presencia de este y al contexto que los envolvía. Sumado a ello, el peso de Schoenberg en Barcelona y de Berg en Madrid se tradujo a su vez en un condicionante en ambos centros culturales para la recepción de Webern.

6.2.5 El tercero del grupo: el eclipse de la figura de Webern en relación a sus coetáneos de la Segunda Escuela de Viena

Atendiendo a lo analizado en los apartados anteriores, podemos cerciorar que la figura de Anton Webern no gozó de un reconocimiento equiparable al del resto de componentes de la Segunda Escuela de Viena tratados en este estudio pese al interés de críticos como Salazar y Gerhard. Por un lado, hemos visto ya como Salazar se autoproclamó como el gran defensor de la obra de Alban Berg en Madrid tras las audiciones de *Wozzeck*. Por otra parte, Gerhard volcó su crítica

⁷⁶⁴ Íd.

⁷⁶⁵ Robert Gerhard, “Instantànies de Praga”, *Mirador*, 17-10-1935.

hacia la figura de Schoenberg, con quien compartía ideas estéticas y a quien veía como líder de un movimiento conceptual e ideológico. La figura de estos dos compositores y su importancia respectivamente en ambos centros culturales fueron otro gran detonante que, unido a los factores ya comentados anteriormente, terminó de opacar la figura de Webern en España. Tanto Berg como *Wozzeck* se tornaron en un símbolo de status para parte de la crítica madrileña haciendo que su nombre fuera relativamente recurrente entre la prensa de la época. Webern, por otra parte, acostumbró a figurar en la crítica como una breve y casi anecdótica referencia hacia los integrantes de dicha escuela en la mayoría de ocasiones. Teniendo en cuenta la fuerte influencia de Francia en la prensa madrileña en base a obras como *Wozzeck* o *Pierrot Lunaire*, es curioso que no ocurriese lo mismo con Webern. Es cierto que los medios franceses elevaron la figura de Alban Berg sobre el resto de compositores de la Segunda Escuela de Viena, sin embargo, las interpretaciones de obras de Schoenberg ayudaron a conformar una imagen en torno a este. En el medio *Le Ménestrel* se informa ya en 1925 de la presencia de obras de Anton Webern en París denotando ciertos conocimientos sobre el compositor⁷⁶⁶. Pese a ello, este tipo de cuestiones no ayudaron a acercar este repertorio a los programas madrileños. El propio Salazar, tras la muerte de Berg, incurrió en dicho aspecto señalando que “al faltar él, ¿quién hereda el cetro de este pequeño reino de la escala de doce semitonos?, desterrado Schoenberg, es Anton Webern, otro vienés de corazón, el representante más acreditado de la escuela”⁶⁷.

El caso de Barcelona navega por otros derroteros distintos. El contexto que atravesaba Barcelona y que ya construimos en el capítulo dedicado a Schoenberg fue el detonante para que este se alzara como un símbolo para la ciudad. La llegada de Webern a Barcelona se produce en un momento en el que la figura de Schoenberg ya es reflejo de dicho estatus, generando una presentación en los medios y una expectativa muy concisa. Es curioso observar de que forma

⁷⁶⁶ André Schaeffner, “Concerts de La Revue Musicale”, *Le Ménestrel*, 06-02-1925.

la primeriza obra de Berg en Madrid se enjuició a través del rechazo a Schoenberg mientras que en Barcelona se creó una imagen previa de Webern a partir de la que se había creado ya en torno a Schoenberg. El descontento general que surgió tras la audición de sus recitales, los cuales no mostraron sus ideas estéticas debido a un repertorio enfocado directamente a la dirección, fue suficiente para que Webern no consiguiera alcanzar la posición de Schoenberg para la prensa. La figura de estos dos compositores y la importancia que desarrollaron en Madrid y Barcelona respectivamente, sumado al minúsculo repertorio de Webern que llegó a España, consiguieron que Webern se viera desplazado a un segundo plano y no gozara de una presencia activa en los medios. Casi podríamos concluir en que la recepción de Webern en estos años es minúscula, superficial en muchos casos e inexistente en otros, algo que entra en contraste con el interés que este compositor generaría a partir de mediados de siglo XX.

Capítulo 7. Influencia de la figura de Schoenberg en la crítica barcelonesa y madrileña en torno a la recepción de compositores españoles

La España de principios de siglo XX se caracterizó por la multidisciplinariedad artística que llevó a diversos compositores a compaginar su labor o a extenderla hacia otros ámbitos. Ejemplo de ello son la gran cantidad de compositores que plasmaron sus ideas a través de la crítica musical. A lo largo de esta investigación hemos analizado la postura crítica respecto a Schoenberg y su escuela de compositores que ejercieron labor de redactores en periódicos como Rodolfo Halffter, Robert Gerhard o Baltasar Samper. Dichas ideas que ayudaron a conformar un imaginario específico en torno a la misma idea de escuela schoenberguiana influyeron en diversos aspectos asociados a la recepción compositiva de personalidades como las nombradas anteriormente. Debido al punto metodológico desde el que parte este estudio, en este capítulo no centraremos nuestros esfuerzos en realizar un análisis musical detallado de la influencia directa de la estética schoenberguiana en la obra de estos compositores. Adecuándose más al modelo de trabajo que hemos seguido durante toda esta investigación, continuaremos teniendo como objeto de estudio los discursos de la prensa y la crítica musical. Sabemos que la presencia del atonalismo, y sobre todo del dodecafonismo, en España gozó de una mayor presencia en los años posteriores a la Guerra Civil. Debido a ello, es común encontrarse con un amplio número de referencias directas de algunos compositores en fechas que se alejan de las aquí trabajadas. Teniendo en cuenta dicha característica, en los siguientes apartados se han utilizado fuentes primarias posteriores al contexto que nos ocupa utilizando información que refiera directamente

al período que aquí nos interesa. Sumado a ello, en dicho capítulo abordaremos aquellos discursos críticos referentes a compositores y obras que han sido vinculados a la estética schoenberguiana más asiduamente por la historiografía musical. Atendiendo a dichas características, echaremos en falta en este capítulo la presencia de Roberto Gerhard, siendo este el principal abanderado de las ideas estéticas schoenberguianas en la España de comienzos de siglo XX. Esto es debido a dos aspectos diferenciados. En primer lugar y partiendo de la estructura de esta investigación, la labor en el periódico *Mirador* de este compositor se ha convertido en una fuente primordial durante el transcurso de este estudio gozando ya de cierto protagonismo a lo largo del mismo. Por otra parte, encontramos que los estudios en torno a la figura de Gerhard y, de manera más específica, en torno a la influencia recibida por Arnold Schoenberg son cada vez mayores y existen ya diversos trabajos que profundizan directamente acerca de ello⁷⁶⁷. A través de este análisis, procederemos a establecer una serie de diferencias entre la connotación que la figura de Schoenberg supuso como influencia para la crítica respecto a compositores jóvenes en Barcelona y Madrid.

7.1 Fernando Remacha y *Alba*

Encontramos referencias que señalan ya una vinculación directa entre el poema sinfónico *Alba* (1922) de Fernando Remacha para con la obra de Schoenberg en estudios musicológicos de décadas anteriores. La primera vez que se alude a dicha relación parece ser en 1986 de la mano de Ana Vega Toscano, quién señaló que la obra de Schoenberg influyó en las obras *Naturaleza*

⁷⁶⁷ Véase Diego Alonso Tomás, “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schoenberguiano (1926-1932)”, en Javier Marín; Germán Gan; Elena Torres y Pilar Ramos, eds., *Musicología global, musicología local* (La Rioja: Sociedad Española de Musicología, 2013), 105-114 y su tesis doctoral) Diego Alonso Tomás, *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoserial (1923-1928)*, (Santander: Universidad de La Rioja, 2015).

Muerta de Rodolfo Halffter, *Quinteto de Viento* de Roberto Gerhard y *Alba* de Fernando Remacha⁷⁶⁸. Pese a esta referencia, no hay un trabajo reflexivo en torno a dichas afirmaciones ya que se trata de un breve apunte que no pretende profundizar en dicha cuestión. En referencia a Remacha, encontramos que el análisis de la obra que hemos referenciado ha tenido lugar en estudios posteriores, entre los que cabe destacar los trabajos del musicólogo Marcos Andrés Vierge⁷⁶⁹. por otro lado, la musicóloga María Palacios ha abordado la labor de este compositor en el contexto del Grupo de los Ocho⁷⁷⁰.

Antes de adentrarnos en ello, es necesario remarcar que, pese a que la obra se estrenó en 1928, Fernando Remacha la compuso en 1922. Teniendo en cuenta esto, sabemos que en la fecha en la que se compuso dicho poema sinfónico la *Noche Transfigurada* (1899) de Schoenberg ya se había interpretado en tres ocasiones y había tenido lugar el estreno del *Cuarteto n° 1 en re menor* (1905). A diferencia del cuarteto, ya hemos visto que *Noche Transfigurada* gozó en su primera interpretación de una aceptación relativamente buena y que sentó la idea de la necesaria llegada de obras más modernas del compositor. Pese a que la instrumentación de esta obra y la de Remacha sea distinta, encontramos que ambas parten de la idea del poema sinfónico acercándose así a los modelos postrománticos germanos. Esta vinculación historiográfica acusa precedentes en su propio contexto, pues el mismo Pittaluga estableció que “Fernando Remacha es el romántico”⁷⁷¹. Esta misma idea asoló a su vez a su maestro Conrado del Campo, al que Salazar definió en 1956 como “un epígono del post-romanticismo, que él defendía con tanto ardor como retraso”⁷⁷². Hemos de tener en cuenta que

⁷⁶⁸ Ana Vega Toscano, “La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca”, *Ritmo*, vol. 58, n° 571 (1986), 29.

⁷⁶⁹ Véase Marcos Andrés Vierge, *Fernando Remacha: el compositor y su obra*, (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998).

⁷⁷⁰ 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), 279-286.

⁷⁷¹ Gustavo Pittaluga, “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *Ritmo*, 31-12-1930.

⁷⁷² Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956), 34.

dicha vinculación se produce en 1931, momento en el que la connotación del Romanticismo no es sinónimo de un parámetro abiertamente negativo como ocurría en la década de los 20. Pese a que en ocasiones se haya definido a *Alba* como una obra atonal, la obra más parece asociarse con el tratamiento tonal de obras como *Noche Transfigurada* y diversas obras germanas ligadas al Postromanticismo. Esta última no puede calificarse como obra puramente atonalista, sin embargo, se caracteriza por llevar a la tonalidad al límite en pro de una maximalización de la estética romántica. Este tratamiento que conlleva el uso de complejas armonías donde las disonancias y los cromatismos ocupan un papel protagonista es plausible en la obra de Strauss y Wagner. El hecho de que *Alba* y *Noche Transfigurada* compartan sonoridades similares responde a las influencias comunes más que a las recíprocas. Pese a que sea complejo establecer o no una influencia directa, es muy interesante observar como el imaginario creado en torno a Schoenberg condicionó la recepción de *Alba* en la prensa.

Atendiendo a las críticas referentes a *Alba* en 1928 encontramos ciertas similitudes que acusan un discurso paralelo en la prensa en torno a dicha obra y el discurso que persiguió a Schoenberg hasta ese momento⁷⁷³. La reseña de *Alba* se realizó en diversos medios, sin embargo, tan solo en *La Nación* parecen ser conscientes de la descontextualización que conllevó dicho estreno como remarcamos antes:

“El maestro F. Remacha tiene intuición y sentido musical bastante para ser interesante. Su poema sinfónico "Alba", que nos dio a conocer el sábado, tiene bellezas de frase y aciertos de mecanismo instrumental en muchas de sus partes. ¿Influenciadas por esa técnica moderna tan poco comprensible aún?

⁷⁷³ Como vimos en el capítulo dedicado a Schoenberg, en 1928 la prensa madrileña ya había tenido la oportunidad de escuchar la *Noche Transfigurada* en hasta cinco ocasiones y predominaba un ambiente de rechazo en torno a la continua repetición la misma considerándose como una obra primeriza del compositor. Por otro lado, sabemos que la prensa madrileña fue consciente del estreno del *Pierrot Lunaire* en Barcelona en 1925 y del escándalo que produjo entre el público, acrecentando más si cabe la demanda de nuevas obras del vienés.

Indudable; pero se nos antoja que su poema no está escrito tan recientemente para que en él prescindiera de la sencillez de línea melódica”⁷⁷⁴.

Este ejemplo muestra ciertas características significativas. En primer lugar, encontramos que Jaquotot da señas de que la obra de Remacha encierra un paralelismo estético con tendencias modernas. Dicha referencia podría vincularse al Postromanticismo straussiano, sin embargo, él mismo destaca el desconocimiento acerca de las tendencias que influenciaron a la obra de Remacha. En 1928 la obra de Schoenberg sigue siendo considerada una incógnita para la gran mayoría de la crítica que no encontró reflejo suficiente de la modernidad del vienés en la *Noche Transfigurada*. La reiteración de dicha obra conlleva que obras como *Alba*, que pueden recordar a los primerizos trabajos de Schoenberg, disten sobremedida de sentirse innovadoras para la prensa madrileña. En *Heraldo de Madrid*, José Forns destaca de dicha obra la necesaria asimilación técnica de la misma por parte de Remacha:

“Su preparación técnica es sólida, completa y moderna. Más tal vez ese mismo exceso de bagaje, aún no asimilado por completo, nos impide encontrar a través de la realización sonora una personalidad definida. Más no es poco mérito para un joven el conocer su arte y el escribir guiado de un buen deseo y sin pretensiones excesivas”⁷⁷⁵.

Forns resalta la formación técnica del compositor en base a la obra presentada, pues recordemos que *Alba* es quizás la obra que más dista para con el resto del catálogo de Remacha⁷⁷⁶. Es curioso observar que la crítica de Forns adopta un carácter paternal y protector en relación al compositor, a quien parece aconsejar sobre la reconducción de su estética hacia

⁷⁷⁴ Carlos Jaquotot “Orquesta Lasalle”, *La Nación*, 12-11-1928.

⁷⁷⁵ José Forns, “El Cuarteto Poltronieri, Andrés Segovia y la Orquesta Lasalle; la Sinfónica y el Orfeón de Mieres”, *Heraldo de Madrid*, 13-11-1925.

⁷⁷⁶ Pese a que en otras obras como su *Sinfonía a tres tiempos* y *3 Piezas para piano* las disonancias y los cromatismos aparezcan, es complicado vincularlo directamente con el atonalismo, pues en dichas obras parece acusar también una fuerte influencia de la obra Debussy. Para un análisis musical de dichas obras véase Marcos Andrés Vierge, *Fernando Remacha: el compositor y su obra*, (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998).

vías alejadas de las sonoridades germanas modernas. En base a ello, el crítico enfatiza en que la personalidad del joven compositor no está todavía definida y que debería evitar guiarse por pretensiones excesivas. A raíz de esta idea no podemos afirmar directamente que haya una vinculación hacia Schoenberg, sin embargo, Forns parece incidir en la preocupación hacia la experimentación por parte de Remacha. De forma paralela, Salazar reniega de dicha labor experimental cuando afirma que “está llena de dignidad, aunque propenda a la divagación”⁷⁷⁷. El descontento en torno a *Noche Transfigurada* como reflejo de obra caduca y ejemplo de modernidad germana en 1928 ayudó a conformar a *Alba* como un compendio técnico que, pretendiendo aproximarse a parámetros postrománticos, pareció no dejar huella para la crítica del momento. El hecho de que las referencias de la prensa hacia Schoenberg no sean directas y convivan con cierto aire paternalista se pudo deber al intento de protección en torno a un joven compositor español como Remacha. Atendiendo al rol de Schoenberg en 1928 como antítesis del Modernismo francés y la idea de latinidad, aunarlo abiertamente con Schoenberg sería poco más que una condena hacia el incipiente compositor. Es interesante abordar la figura de Rodolfo Halffter a través de esta misma idea de protección, pues encontraremos similitudes respecto a la significación de la figura de Schoenberg de cara a su comparativa con *Alba* y Remacha.

7.2 Rodolfo Halffter, *Naturaleza Muerta* y *Suite*

Como vimos en el apartado anterior, otro de los compositores que Ana Vega Toscano vinculó con la estética schoenberguiana ya a finales de los años 80 fue Rodolfo Halffter⁷⁷⁸. Dicha vinculación se encuentra ligada a su obra *Naturaleza Muerta* (1922), sin embargo, veremos a

⁷⁷⁷ Adolfo Salazar, “Orquesta Lasalle – F. Remacha”, *El Sol*, 11-11-1928.

⁷⁷⁸ Ana Vega Toscano, “La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca”, *Ritmo*, vol. 58, nº 571 (1986), 29.

continuación que la prensa de comienzos de siglo XX planteó un vínculo entre ambos compositores en base a su *Suite* (1928) estrenada en 1928. Halffter estrenó *Naturaleza Muerta* en 1922 en un concierto en el que se presentaban, tanto él como su hermano Ernesto, ante el público madrileño. En marzo de 1922 la obra de Schoenberg no había gozado de una gran presencia dentro de la vida concertística española, contando tan solo con el estreno de dos obras como ya vimos anteriormente⁷⁷⁹. Pese a ello, encontramos que la musicología ha dibujado ya ciertos paralelismos entre dicha obra de Halffter y las tendencias estilísticas de la escuela expresionista vienesa.

La musicóloga María Palacios en su análisis concluye en que la obra de Halffter no es ortodoxamente una obra atonal, sino que el compositor sustituye el diatonismo por el cromatismo resultando en un tratamiento extremo de la tonalidad. Este tratamiento ha hecho que la comparativa entre ambas estéticas se referencie de forma común. Si atendemos a la imposibilidad de conocer la estética schoenberguiana solamente en base a la lectura del *Tratado de Armonía* y a las obras de este que en 1922 se habían presentado en Madrid, la posible influencia del vienés en Rodolfo Halffter es complicada. Dicho tratado establece una serie de bases del pensamiento armónico, pero no se trata de un manual de composición en torno a parámetros atonales, seriales o dodecafónicos. Sin embargo, el temprano acceso de Halffter al *Tratado de Armonía* pudo conllevar el interés de este hacia la figura de Schoenberg en un momento en el que esta era antítesis de la idea de modernidad de los medios ligados al bando aliado. Debido a ello, hemos observado ya una diferencia entre la crítica de Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar respecto a Schoenberg y Webern en el diario *El Sol*⁷⁸⁰. Pese a las coincidencias

⁷⁷⁹ En 1922 Adolfo Salazar certifica su asistencia a los Festivales de la SIMC celebrados en Salzburgo, donde tuvo lugar la interpretación del *Cuarteto de Cuerda* de Arnold Schoenberg y de las *Piezas para clarinete* de Alban Berg. Pese a ello, ya hemos visto que el conocimiento en torno a las ideas compositivas de estos que plasma Salazar durante estos años es ciertamente mínimo, pese a que pueda considerarse como el principal conocedor de ambos dentro de la crítica musical madrileña.

⁷⁸⁰ Véase los capítulos referentes a Arnold Schoenberg y Anton Webern.

que actualmente se vislumbran entre *Naturaleza Muerta* y el movimiento atonalista schoenberguiano, la prensa de la época no se hizo eco de ello. El único crítico que referenció dicha obra en la prensa fue Adolfo Salazar:

“Esos dos hermanos constituyen en nuestro país un caso de notoria excepción, haciendo espontáneamente una música que es como un eco lejano, repercutido en nuestro suelo, de esos músicos antes señalados (Kodaly y Bartók), más bien que de otros netamente alemanes (...) Respecto al único trozo presentado por Rodolfo Halffter, su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habrá sido percibido íntegramente sino por sensibilidades afines”⁷⁸¹.

Vemos como Salazar no solo no referencia a Schoenberg en relación a la obra de Halffter, sino que directamente parece distanciarlo de dicha estética. En este artículo, Salazar resalta en varias ocasiones la ascendencia germana de ambos hermanos y traza paralelismos entre la obra de Kodaly y Bartók con estos. Salazar establece una distinción entre ambos compositores y “otros netamente alemanes”. Hemos de tener en cuenta que los discursos de Salazar durante los años 20 conectaron la idea de música germana con la de música romántica, concepto que irradiaba una connotación negativa en torno a su calidad de música tradicional y anticuada. Partiendo de ello, vemos como la crítica de Salazar parece establecer una distinción directa entre la obra de los hermanos Halffter y la casi desconocida estética de Schoenberg. Coincidiendo con las críticas en torno a *Alba*, en este artículo se destaca un carácter paternalista por parte de Salazar, quien parece concienciado no solo a no mencionar a Schoenberg, sino en alejar a ambos compositores de su estela.

En 1928 se estrenó una *Suite* de Rodolfo Halffter que contó con un mayor número de reseñas que la obra anterior, sin embargo, eso no significa que pueda presumir de una gran presencia en la crítica musical de la época. A diferencia de 1922, encontramos que en 1928 la obra de Schoenberg en España cuenta ya con un número elevado de interpretaciones, pese a

⁷⁸¹ Adolfo Salazar, “El intimismo húngaro - Dos jóvenes músicos alemanes – F. Ember”, *El Sol*, 29-03-1922.

que *Noche Transfigurada* ocupe un papel protagónico. En 1922 el desconocimiento en torno a Schoenberg podría influir en la separación entre este y Halffter, sin embargo, en 1928 el conocimiento sobre el vienés es diferente pese a que todavía sea leve. Juan José Mantecón referenció directamente a Schoenberg señalando lo siguiente:

“Hace ya varios años, no muchos, que hablamos de Rodolfo Halffter, que entonces, en un concierto de piano, aparecía como compositor en compañía de su hermano Ernesto; (...) Él fue de los primeros en perseguir de cerca los secretos e innovaciones de uno de los músicos que más justa expectación producen hoy en el mundo: Schonberg [sic]. Y sus primeros ensayos fueron presididos por las influencias polifónicas de este compositor austríaco, influencias que se fueron clarificando bajo los auspicios de músicas más iluminadas y mediterráneas, hasta dar como resultado esta Suite que ayer estrenó la Orquesta Filarmónica, en la que, a pesar de la clarificación, pueden percibirse, aunque muy en lejanía, aquellas sus primeras preferencias”⁷⁸².

Como podemos apreciar en dicha crítica, Juan José Mantecón vincula directamente la obra de 1922 de Rodolfo Halffter con Schoenberg estableciendo un paralelismo directo que sirve a su vez como bifurcación de la estética de este en relación al resto de compositores españoles. Mantecón, pese a mencionar a Schoenberg como una influencia en la obra de Halffter, centra su artículo en esclarecer que esas influencias forman parte del pasado de Halffter y no ocupan un protagonismo de importancia en su obra. Sabemos que Mantecón fue uno de los compositores más críticos para con la estética schoenberguiana, superando en muchas ocasiones las críticas efectuadas por Adolfo Salazar. Esta tendencia tan repudiada por el crítico madrileño adopta un papel de suma relevancia estableciéndose como un condicionante directo a la hora de aplicar juicios críticos en torno a la obra de Rodolfo Halffter. Siguiendo dicha máxima, podemos ver como Mantecón se basa en unos parámetros comunes para rechazar la obra de Schoenberg y dar validez a la de Halffter. Pese a dicho intento, la vinculación de

⁷⁸² Juan José Mantecón, “Concierto en la Zarzuela por la Orquesta Filarmónica, Suite, de R. Halffter”, *El Sol*, 21-03-1928.

Halffter con los tópicos creados en torno a Schoenberg ya analizados anteriormente⁷⁸³ actuaron de forma contraria para otros críticos que los encontraron demasiado presentes en esta *Suite*. Ejemplo de ello sería José Forns en el diario *Heraldo de Madrid*.

“El programa advertía la brevedad y pequeñez de la, obra, que más que reducida nos pareció insignificante. Modestos y vacilantes tanteos orquestales, sin rumbo ni finalidad expresiva ni ideológica, aunque algunas combinaciones estén logradas con acierto, no tiene más valor que el del ensayo técnico. Mas creemos que es prematura pretensión la de ofrecer al gran público producciones de tal índole. Los conciertos sinfónicos están para dar cabida a las obras de los compositores españoles, más no para seguir los primeros pasos de un principiante, por muy laborioso que éste sea”⁷⁸⁴.

Vemos como la crítica de Forns dista sobremanera de la de Mantecón, careciendo del carácter protector del crítico de *La Voz* y cargando contra la obra de Halffter. Este intento por desconectar la obra de Halffter con la de Schoenberg y su estética parece irradiar con mayor fuerza a aquellos medios vinculados directamente con el Grupo de los Ocho. Tanto el interés por la reducción del material sonoro como la huida de las formas reconocibles confluyeron dentro de la obra de Arnold Schoenberg y Anton Webern. Dichos parámetros fueron altamente cuestionados por ciertos sectores de una crítica madrileña que direccionó la obra de Schoenberg hacia un mero ensayo técnico. Forns establece que la *Suite* de Halffter comparte dicha categoría y la reduce a un compendio técnico que no encierra expresión alguna. No solo en base a dichos parámetros compartidos parece enjuiciarse la obra de Halffter para la crítica, sino que parecen responsables del descontento generado en el público que asistió al estreno. Tanto *La Voz* como *Heraldo de Madrid* señalan que el público hizo repetir el segundo número de la obra, sin embargo, se referenció de formas muy distintas. Mientras Mantecón indicó que “el público hizo repetir el segundo, que fue el que mejor se percató de su forma y ritmo”⁷⁸⁵, Forns indicó que se

⁷⁸³ Consultar los capítulos 3 y 4 de esta investigación.

⁷⁸⁴ José Forns, “Concierto de la Filarmónica”, *Heraldo de Madrid*, 21-03-1928.

⁷⁸⁵ Juan José Mantecón, “Concierto en la Zarzuela por la Orquesta Filarmónica, Suite, de R. Halffter”, *El Sol*, 21-03-1928.

repitió “por benévola simpatía del público”⁷⁸⁶. Ambas críticas parecen acusar una idea de desconcierto y desagrado del público en torno a la obra, sin embargo, la asimilación de ello por parte de los críticos es notablemente contraria. Podríamos plantearnos hasta qué punto la connotación negativa de estos factores extrapolados en base a Schoenberg condicionaron la opacidad de Rodolfo frente a la obra de Ernesto Halffter en la prensa. Por una parte, llama la atención que Adolfo Salazar en 1922 se mostrase más receptivo para con la obra de Rodolfo Halffter que con la de su hermano. En relación a su *Suite* estrenada en 1928 podemos observar un comportamiento contrario en torno a dicha dinámica. En *Heraldo de Madrid*, José Forns lo presentó como “Rodolfo Halffter, hermano de Ernesto y émulo en cuanto a comunión estética”⁷⁸⁷. Forns vincula la estética de este con un intento de emular y alcanzar la labor compositiva de su hermano. En 1929, momento en el que la obra de este ya había sido presentada en España, la revista *Ondas* recalcó que mientras “el nombre de Ernesto Halffter se ha extendido por el mundo musical”⁷⁸⁸ en su familia hay “otros músicos dignos de análoga consideración: Rodolfo Halffter, el mayor de los hermanos y Margarita Halffter, la más joven de todos ellos”⁷⁸⁹.

7.3 Diferencias entre los discursos de los integrantes del grupo Compositors Independents de Catalunya y el círculo cercano al Grupo de los Ocho

En este capítulo hemos analizado la influencia de la imagen schoenberguiana en la recepción de obras a través de la prensa partiendo de dos compositores pertenecientes al Grupo de los

⁷⁸⁶ José Forns, “Concierto de la Filarmónica”, *Heraldo de Madrid*, 21-03-1928.

⁷⁸⁷ Íd.

⁷⁸⁸ Anónimo, “Músicos modernos”, *Ondas*, 23-02-1929.

⁷⁸⁹ Íd.

Ocho. Si atendemos a esta formación como muestra del espíritu marcado por agrupaciones como Les Six o la misma Generación del 27 encontramos un paralelismo con el grupo denominado Compositors Independents de Catalunya. Pese a dicho paralelismo, podemos observar un planteamiento distinto en cuanto a la vinculación de sus integrantes respecto a la figura de Arnold Schoenberg en base a la distinta situación del mismo en ambos centros culturales. Ya hemos visto a lo largo de la investigación la postura de integrantes de este grupo como Gerhard, Samper y Blancafort, por lo que es interesante recapitular ciertas características compartidas respecto a ambos grupos en pro de un análisis comparativo entre las mismas.

Hemos observado que en Barcelona predominó una distinción entre prensa y crítica musical respecto a la figura de Schoenberg si exceptuamos a los críticos del periódico *Mirador*. Por otro lado, desde la capital no existieron voces que abalaran la obra de Schoenberg ni entre sus compositores ni entre la crítica musical en el período aquí analizado de la misma forma que ocurrió con *Mirador*. A raíz de dicha diferencia encontramos que la vinculación de la nueva escuela compositiva madrileña con Schoenberg compartió una serie de parámetros establecidos sobre todo en torno a la década de los 20. La importancia de la juventud para la crítica madrileña heredada del pensamiento orteguiano y la asociación de Schoenberg con un modelo romántico, desfasado y caduco imposibilitaron que la vinculación entre ambos se tratase como algo positivo. Es a partir de dicho pensamiento que surge una preocupación por parte de aquellas personalidades vinculadas al Grupo de los Ocho y a las ideas de modernidad influenciadas desde Francia. Salazar y Mantecón se convierten en protagonistas de dicha tendencia adoptando posturas protectoras respecto a compositores jóvenes y emergentes como Remacha y Rodolfo Halffter. De esta forma, la figura de Schoenberg se torna en una serie de parámetros de las que la modernidad comprendida por ambos críticos debe de huir. La labor de ambos críticos es por lo tanto alejar a dichos compositores de la estética schoenberguiana conduciéndolos correctamente y despejando aquellas asociaciones que pudieran producirse en torno a estos y

las tendencias schoenberguianas. Desde Barcelona la situación dista sobremanera. La propia prensa musical, que en ocasiones fue dura con Schoenberg pero se caracterizó por un tono más benévolo y menos mordente que la crítica madrileña, presenta a Gerhard como discípulo de Schoenberg. Hemos de tener en cuenta que, pese a que Rodolfo Halffter accediera al *Tratado de Armonía* y que posteriormente profundizara sus estudios en torno a la composición serial, no puede denominarse como conocedor de la estética schoenberguiana al igual que Gerhard. Sin embargo, es interesante observar de qué forma Gerhard se convierte en una figura para la ciudad en tanto a su relación académica con Schoenberg. Desde la propia prensa, la figura de Gerhard se alza en pro de sus estudios considerándolo una muestra más de la europeización que asola a Barcelona junto con la presencia de Schoenberg y Webern. Sin embargo, sabemos que en Barcelona se produjo una distinción entre prensa y compositores respecto a Schoenberg. Conocemos ya las posturas de Blancafort y Samper respecto a Schoenberg. Por su parte, Frederic Mompou descartó los consejos de Gerhard de profundizar en la técnica de la escuela schoenberguiana⁷⁹⁰. Por otro lado, Ricard Lamote de Grignon no contó con Schoenberg durante su estancia en Barcelona de cara a la inclusión de su obra en los recitales de la Orquesta Simfónica de Girona⁷⁹¹ como ocurrió durante su primera visita, sin embargo, esta idea se asocia con los motivos de la estancia del vienés que analizaremos en el capítulo siguiente. Si partimos de la disconformidad y repulsa de los miembros del grupo de los CIC respecto a la estética schoenberguiana, resulta extraño pensar que Gerhard forme parte de dicha formación. Esta

⁷⁹⁰ En Millet, Lluís Millet; Ramón Barce y Narcís Bonet, *Frederic Mompou*, (Barcelona: Editorial Musical Boileau, 1993) se recoge una entrevista a la pianista Carmen Bravo, mujer de Mompou, posterior a la muerte del compositor. En dicha entrevista se mencionan las insistencias de Gerhard en torno al estudio de Schoenberg y la negativa de Mompou, junto a las discusiones de ambos en torno al azar en la música.

⁷⁹¹ Existen muy pocos estudios en torno a la figura de Ricardo Lamote de Grignon. De entre ellos y en referencia a su labor dentro de la Orquesta Simfónica de Girona véase la tesis doctoral Joan Gay i Puigbert, *L'Orquesta Simfónica de Girona (1929-1937), Un projecte de regeneració cultural a través de la música*, (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2018). Véase a su vez el artículo Joan Gay i Puigbert y Rabaseda, Joaquim Rabaseda, “Ricard Lamote de Grignon i la Orquesta Simfónica de Girona”, *Recerca Musicològica*, nº 14-15 (2005), 179-188.

situación denota en mayor medida la preocupación por la europeización de Barcelona no solo para la prensa, sino entre los propios compositores. La desvinculación de sí mismos como compositores del propio Schoenberg hace que se autodeterminen como compositores con ideas propias, de la misma forma que la inclusión de Gerhard en el grupo dota al mismo de un carácter unificante respecto a las más modernas tendencias musicales europeas. Si partimos de dicha base, teniendo en cuenta la diferente relación con Schoenberg de Gerhard y compositores como Rodolfo Halffter, podemos concluir en que el distinto imaginario creado en torno a Schoenberg tanto en Madrid como en Barcelona influyó en la propia recepción de la crítica de compositores como los mencionados anteriormente.

Capítulo 8. Implicación contextual de los conflictos ideológicos y políticos en la recepción de la Segunda Escuela de Viena en Madrid y Barcelona

8.1 En torno a dos contextos propios: la progresiva desconexión cultural entre Madrid y Barcelona

Hemos podido observar que las diferencias entre la recepción de la Segunda Escuela de Viena en Madrid y Barcelona son notables. No solo por el repertorio interpretado, sino más específicamente por el tratamiento del mismo por parte de la prensa. Estas diferencias parecen partir ya desde la transición del siglo XIX al XX, momento en el que se comienza a buscar un lenguaje propio en pro de la consolidación de la música española. Por una parte, las discusiones en torno a la idea de modernismo que datan de mediados de los 80 son para Teresa Cascudo un reflejo de la prensa francesa⁷⁹². De esta forma la idea de modernismo y modernidad⁷⁹³ en España se nutrió, promovida desde Francia, de ideales que desembocarían en la aceptación neoclásica y la negación de una historia de la música con Alemania como centro musical. Sumado a ello, pese a que Wagner en un primer momento se tornó como símbolo e icono del Modernismo, se asoció desde Madrid con la idea de Romanticismo caduco, empeorando más

⁷⁹² Teresa Cascudo, “Adesso ci vuol altra cosa: primeros usos de los neologismos modernismo y modernista en el discurso periodístico sobre música en España (1890-1910)”, *Revista de Musicología*, vol. 40, nº 2 (2017), 518.

⁷⁹³ Pese a que existe una gran diferencia entre estos términos hemos comprobado que se utilizaron indistintamente en la época aquí tratada. Para mayor información en torno a esta cuestión y a bibliografía recomendada consultar la definición de modernidad y modernismo de la introducción.

si cabe el contexto para la recepción de la Segunda Escuela de Viena. Es a partir de la diferenciación entre la idea de modernidad y modernismo que se estableció entre Madrid y Barcelona que da comienzo ya un contexto específico para que la recepción de la Segunda Escuela de Viena presente las diferencias vistas a lo largo de esta investigación.

Desde Barcelona cabe destacar la labor del Orfeó Catalá como uno de los impulsores del Modernismo en la ciudad. La creación del mismo guarda relación con la Exposición Universal de Barcelona que tuvo lugar ya en 1888, llegando a ser fundamental para la aparición de iconos del Modernismo catalán como el Palau de la Música Catalana⁷⁹⁴. El órgano de difusión general del Orfeó Catalá sería la *Revista Musical Catalana*, uno de los medios que hemos trabajado ampliamente durante este estudio, siendo el sexto periódico con más artículos referentes al grupo schoenberguiano y el tercero de Barcelona⁷⁹⁵. Desde su primer número, Lluís Millet plasmaría la intencionalidad principal del medio referenciando lo siguiente:

“¿Qué razón de existencia tienen estas páginas? ¿Por qué surge nuestra revista? Porque el desarrollo es vida, y como la del Orfeó Catalá es vigorosa, gracias a dios, necesita nuevos medios de expansión para desarrollar ampliamente esta vida engendrada por amor y sentimiento hacia la música y las cosas de nuestra tierra, que son nuestras hasta la raíz del alma. Por eso queremos que esta publicación sea como una glosa de nuestros cantos, del estudio de los géneros que cultivamos, la historia, la forma, la afición a la literatura y la bibliografía musical que nos ayude a formar conciencia de lo que debe ser la música verdaderamente catalana”⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ Para mayor información sobre la vinculación del Palau de la Música Catalana con las nuevas preocupaciones culturales que asolaron a la ciudad véase el artículo Joaquín María Piñeiro, “El Palau de la Música de Barcelona, un reflejo de las inquietudes culturales de la burguesía catalana”, *Trocadero: revista de historia moderna y contemporánea*, nº 3 (1991), 175-184.

⁷⁹⁵ La cantidad de artículos recogidos de la *Revista Musical Catalana* tan solo se ve superado en Madrid por medios muy específicos como *El Sol* y *Ritmo* o con unas ventas muy amplias como *ABC*. Pese a que se recogen artículos con mayor anterioridad, en Barcelona observamos que tanto *La Veu de Catalunya* como *Mirador* poseen un mayor número de artículos referentes al grupo schoenberguiano. Para mayor información consultar la tabla presente en la introducción de este estudio.

⁷⁹⁶ Lluís Millet, “Per qué?”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1904.

Pese a que desde la misma revista se instó a conocer también la realidad europea de la música, estos marcaron una línea diferencial buscando alzar la labor musical catalana y establecerse como un órgano que diera voz a la misma. Hemos podido comprobar ya que desde esta revista se recibió la obra de Schoenberg mostrando una admiración especial por la figura del compositor a diferencia de su obra. Al igual que ocurre con la *Revista Musical Catalana*, esta cuestión se repite en la gran mayoría de medios catalanes⁷⁹⁷. La tendencia iniciada por esta revista en torno al intento de visualización de la música catalana es compartida por los grandes medios de la ciudad, pues pese a la diferenciación ideológica, primaba un catalanismo latente en ellas⁷⁹⁸. La situación recuerda en cierta medida a la recepción de Wagner en la ciudad. Anteriormente señalamos que existen paralelismos para la autodefinición de la propia ciudad como moderna atendiendo al estreno de *Parsifal* y *Pierrot Lunaire*. Sin embargo, es interesante detenerse en la figura de ambos compositores socialmente. Tal y como explica Catharine Macedo, desde Barcelona se creó un imaginario en torno a Wagner que acercaba al compositor a la situación social de la ciudad. La obra *Parsifal* se representó con escenarios que recordaban a las cordilleras catalanas y se equiparó al protagonista con Sant Jordi. Se nutrió a su vez del enfrentamiento entre el norte y el sur, reflejando el descontento de Barcelona respecto a Madrid⁷⁹⁹. La vinculación de Schoenberg con la ciudad de Barcelona parte de otros aspectos, pero parece asentarse en un imaginario todavía más personal que el generado en torno a Wagner. Acrecentado por las estancias del compositor en Barcelona y las inexistentes visitas a la capital, desde la ciudad se situó a Schoenberg como algo más que un simple visitante. Ya a comienzos de siglo, Barcelona denotó un aumento de la burguesía sin precedentes en España. Tal y como referencia Taruskin, Schoenberg representó para gran parte de la realidad europea

⁷⁹⁷ Véase el capítulo dedicado a Arnold Schoenberg.

⁷⁹⁸ Estas cuestiones se abordarán detenidamente en este mismo capítulo más adelante.

⁷⁹⁹ Catherine Macedo, "Between Opera and Reality: the Barcelona Parsifal", *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, nº 1 (1998), 97-109.

la extrapolación de los valores burgueses en la música⁸⁰⁰. Pese a no coincidir con las premisas que sustentan la propia teoría schoenberguiana, su obra se presentó como inaccesible para la mayoría, compleja y reservada para ciertos grupos⁸⁰¹. Esta vinculación del mismo con la idea de burguesía generó que, desde los medios catalanes, Schoenberg actuara como modelo e incluso representante de dicho estrato social. Estas cuestiones pudieron verse acrecentadas por la relación del mismo con figuras importantes de la vida catalana como Gerhard o Pau Casals. Esta cuestión está marcada por la estancia de Schoenberg en la ciudad, idea que ampliaremos a lo largo de este capítulo.

Pese a que la figura de Schoenberg autogeneró la idea de protagonismo europeo y español en Barcelona, no impidió que Madrid se considerase a sí misma la capital del reino. Las influencias francesas de la capital se vieron condicionadas por la figura de Manuel de Falla⁸⁰², quien se convirtió en un pilar fundamental para la llegada de un repertorio a España coartado por la Primera Guerra Mundial. Dentro de la crítica musical, las ideas de Falla son representadas principalmente por Salazar, defendiendo una huida respecto al Romanticismo anticuado que representaba Wagner y conformando ya una importante diferenciación con la ciudad de Barcelona. Pese a estas diferencias encontramos que durante la década de los 20 la situación musical de Barcelona y Madrid se retroalimenta. Por otra parte, la primera obra de

⁸⁰⁰ Richard Taruskin, "Inner Occurrences", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 303-365.

⁸⁰¹ Ya desde su llegada a los medios españoles se genera dicho tópico alimentado por la labor de Adolfo Salazar respecto a los tempranos festivales de la SIMC de 1927 y la acuñación del término grupo schoenberguiano, el cual no solo incluye en dicho momento a los compositores, sino a aquellos que aceptaban la música de estos. Véase Adolfo Salazar, "Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea", *El Sol*, 01-09-1927.

⁸⁰² Respecto a la relación entre Falla y Francia véase de Yván Nommick en obras colectivas como Yván Nommick, "Música y músicos españoles en el París artístico de comienzos de siglo XX", en Ramón Andrés, *París 1900* (Madrid: Orquesta y coro nacionales de España, 2011), 52-73; Yván Nommick, "Visiones de España en la música francesa de siglo XX de inspiración quijotesca", en Begoña Lolo, coord., *Visiones del Quijote en la música de siglo XX* (Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010), 337-356; Yván Nommick, "La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo; ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?", en María Nagore Ferrer; Leticia Sánchez y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 411-430.

Falla que no responde a encargos, su *Cuarteto*, se estrenó en el Palau de la Música Catalana, lugar que ya desde 1915 se vinculó con el Modernismo catalán. Sin embargo, pese a esta situación recíproca hemos visto que tanto la llegada como la recepción de obras de la Segunda Escuela de Viena responde a una importante desconexión entre ambos centros culturales. Salvo meras menciones⁸⁰³, encontramos que los festivales Schoenberg acontecidos en Barcelona no se reseñaron en medios madrileños mientras que desde Barcelona no se hicieron eco del éxito de *Wozzeck* en la capital. Dicha diferenciación guarda relación directa con el contexto de cada una de estas capitales durante los años 20 y 30. Por una parte, comprendemos que Barcelona ya desde los años 20, y a causa de las fuertes represiones, comienza a verse a sí misma como perteneciente a una realidad ajena a la del país. La visión respecto a Schoenberg como parte de la vida cultural catalana, que no española, es una muestra más de ello a la vez que retroalimenta dicha realidad autogenerada por prensa e intelectuales. La vinculación de Schoenberg como perteneciente a la ciudad y la preocupación por la música catalana ya durante los años 30 generó que desde Barcelona no exista una preocupación por la labor del compositor en Madrid. Respecto a la crítica madrileña encontramos que esta radicalización para con la escena barcelonesa es mucho más progresiva. Durante los años 20 hay ejemplos dentro de la crítica de Salazar que ensalzan la labor de las actividades concertísticas barcelonesas⁸⁰⁴, así como la adecuación a nuevos repertorios en críticas de personalidades como Rafael Moaragas⁸⁰⁵. Resulta extraño pues, que durante el festival de la SIMC de 1936 celebrado en Barcelona Salazar cargue contra el público de “entendidos”⁸⁰⁶ que aplaudió efusivamente las obras de

⁸⁰³ Tan solo encontramos pequeñas referencias que actúan como artículos informativos carentes de crónica o ideas críticas en artículos de *El Sol* o *Mirador*.

⁸⁰⁴ En 1925 tras la llegada de Schoenberg a la ciudad catalana Salazar presenta un artículo titulado “La semicultura y las sociedades musicales, un buen ejemplo catalán”, donde compara la labor de las sociedades musicales de ambas ciudades alabando el hecho de que “La *Sinfonía de Cámara* y el *Pierrot Lunaire* tuvieran así sus primeras audiciones en España”. Información recogida de Adolfo Salazar, “La semicultura y las sociedades musicales, un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19-08-1925.

⁸⁰⁵ Rafael Moragas, “La música ultramoderna en Barcelona, de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”. *El Sol*, 16-05-1925.

⁸⁰⁶ Adolfo Salazar, “La XIV reunión de la S.I.M.C en Barcelona”, *El Sol*, 07-05-1936.

Alban Berg. Por una parte, la postura de Salazar refleja el descontento para con la propia ciudad y el ensalzamiento de la figura frente a la obra, atendiendo así a una autodeterminación como modernos o modernistas. Más aún parece acrecentar la crítica de Salazar el hecho de que este se viera a sí mismo como el defensor de Berg en España y el gran conocedor de *Wozzeck*, cuyos fragmentos se estrenaban en Barcelona en dichos festivales, gracias a los medios europeos. A parte de dichas cuestiones más individualizadas, si atendemos al contexto de prensa y a la situación política resaltan varios cambios durante la transición de estas décadas. Específicamente en torno a *El Sol*, El hispanista e historiador Paul Aubert afirma que sirviendo al designio de Ortega para con la nacionalización de la política, prestó gran atención en los períodos anteriores a la república al movimiento catalanista y al nacionalismo vasco⁸⁰⁷. Durante la década de los 20 desde Barcelona se sucedieron muchos de los actos más cruentos recordados durante la dictadura⁸⁰⁸, convirtiendo a esta en una de las ciudades que cargaron más duramente contra el gobierno de Primo de Rivera. Pese a las diversas visiones ideológicas, el camino hasta la proclamación de la Segunda República simbolizó una lucha conjunta entre los medios catalanes que se consideraron oprimidos y los medios republicanos madrileños. A pesar de ello, las tensiones entre Madrid y Barcelona, y por lo tanto también entre sus órganos mediáticos, afloraron durante los años 30, rompiendo la reciprocidad cultural entre ambas. Esto llegó hasta el punto de hacer que la recepción del grupo schoenberguiano fuese completamente diferente y que ambas compartiesen tan solo un leve eco entre sí. Partiendo de esta base, incidiremos en diversos aspectos que profundizan esta teoría en los siguientes apartados de este mismo capítulo, así como en los condicionantes políticos, ideológicos y sociales que repercutieron

⁸⁰⁷ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 55.

⁸⁰⁸ Véase el capítulo Aline Angoustures, “La desestabilización (1923-1936)”, *Historia de España en el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 1995), 89-116.

directa o indirectamente en la recepción de estos compositores analizada en los anteriores capítulos.

8.2 Público y asociaciones en relación al nuevo valor social de la música: la influencia social en el repertorio del grupo schoenberguiano interpretado en España

Paul Aubert coincide en que el papel otorgado a la prensa en la formación de una conciencia colectiva otorga al periodista gran importancia social en el siglo XX. Gracias a este, el crítico estructura un acontecimiento que carece de pluralidad impidiendo así una visión global⁸⁰⁹. En base a ello comprendemos que establecer ideas en torno al público a partir de los datos de prensa tratados durante esta investigación puede resultar complicado y hacernos llegar a conclusiones distantes para con la realidad contextual. Hemos observado a lo largo de este estudio que desde la prensa se suceden versiones muy dispares de un mismo acto, pues atienden a factores individualizados y sociales tales como ideología o preferencias estéticas específicas. Pese a ello, podemos dilucidar algunas ideas en base a los datos recogidos si partimos de una base que tenga en cuenta al público no solo como consumidores de obras, sino como parte fundamental de las asociaciones de conciertos económica, social e ideológicamente. Durante el siglo XX entre los compositores prima una idea de composición en la que no se tiene en cuenta al público, pues entran en escenas inquietudes individualistas que hacen que estos compongan para sí mismos⁸¹⁰. El propio Schoenberg es un gran ejemplo de esta idea si repasamos las ideas de

⁸⁰⁹ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 173.

⁸¹⁰ Richard Taruskin, "Pathos is Banned", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 577-579.

Taruskin que hemos señalando a lo largo de la investigación⁸¹¹. Comprendemos que el público se torna en un actor secundario para la historia del arte del siglo XX atendiendo a los artistas como núcleo de ello. Sin embargo, si entendemos a las organizaciones de conciertos como condicionantes del repertorio veremos que esta afirmación contiene diferentes matices. Desde estas organizaciones el público adopta un papel fundamental al igual que para muchos diarios, quienes fundamentan la defensa de una estética en base a la idea de la soberanía del público.

En muchas ocasiones podemos observar que las propias entidades actuaron en pro de la conformidad del público frente a la inclusión de repertorio contemporáneo, siendo la reiteración de *Noche Transfigurada* un gran ejemplo de ello. Una de las causas de dicha situación, además de las mencionadas anteriormente⁸¹², pudo guardar relación con el miedo a las pérdidas de fondos por parte de las orquestas de la misma forma que ocurrió en otros lugares⁸¹³. Tres de las cinco interpretaciones⁸¹⁴ de *Noche Transfigurada* que tuvieron lugar en Madrid responden a actuaciones de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Dicha orquesta cobraba una entrada a los asistentes, condicionando desde un inicio al tipo de público que tenía capacidad para acceder a dichos eventos. Debido a ello, desde la propia asociación no podían permitirse arriesgarse excesivamente con el repertorio. Siguiendo dicha fórmula, a la llegada de *Wozzeck* a Madrid, la Orquesta Sinfónica de Madrid se preocupó de guiar al público antes de su escucha. Sumado a estos factores, la influencia política e ideológica cobra también un papel destacado. Ya desde

⁸¹¹ Richard Taruskin, "Inner Occurrences", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 375-378.

⁸¹² En el capítulo dedicado a Arnold Schoenberg se expone dicha información de forma más ampliada.

⁸¹³ Pese a tratarse de un estudio de recepción en torno a Schoenberg que atañe a una época posterior a la tratada en esta investigación, el texto "Schoenberg reception in America (1933-51)" ayuda a conformar esta idea. La musicóloga Sabine Feisst establece que las orquestas americanas sufrieron dichas connotaciones desde antes de la llegada de Schoenberg en 1933, haciendo que creciese ya un interés primordial por el público frente a la obra. Para más información en torno a la importancia de las orquestas en la recepción de Schoenberg en América consultar Sabine Feisst, "Schoenberg Reception in America (1933-51)", en Jennifer Shaw, ed., *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 248.

⁸¹⁴ Estas tuvieron lugar en 1921, 1922 y 1927. Las otras dos interpretaciones mencionadas responden a la actuación del London String Quartet en 1922 y la Orquesta del Palacio de la Música en 1928. El repertorio de Schoenberg interpretado en Madrid se encuentra resumido y clasificado en el capítulo dedicado al mismo.

la primera década de siglo XX se comienza a acusar una preocupación en torno a la culturización y la socialización de la escuela con ejemplos como la primera conferencia de Ortega y Gasset en marzo de 1910 en la asociación El Sitio de Bilbao⁸¹⁵. Esta preocupación marcó las críticas de la prensa izquierdista en el período anterior a la Segunda República, como veremos posteriormente, sin embargo, acusó un gran protagonismo a raíz de la llegada de esta de cara a la vida musical. Con la llegada de la república en 1931 surge un intento de fomento de las infraestructuras musicales, la educación musical y el diálogo entre músicos y política, denotando así un nuevo valor social para la música. Uno de los ejemplos más interesantes de esta nueva concepción de la música guarda relación con la Associació Obrera de Concerts, fundada ya en 1926 por Pau Casals. Pese a que esta no se vinculó directamente con ningún partido, su conformación en base a una visión de expansión social del arte comparte los novedosos aires que tuvieron lugar durante los gobiernos provisionales de Azaña y Alcalá Zamora. Es precisamente durante el primer mandato de Azaña posterior a los gobiernos provisionales que tiene lugar el segundo Festival Schoenberg donde la Associació Obrera de Concerts cobra un papel protagonista condicionando el repertorio a interpretar. Sumado a ello, en este mismo año en Barcelona se presenta por vez primera un Estatuto de Autonomía que les permite poseer un gobierno y parlamento propios. En base al contexto anterior sufrido en Barcelona esto se torna en un acto sin precedentes que acrecienta la concienciación social en la ciudad española donde más destacaron el sindicalismo, el anarquismo y el obrerismo, ocupando un papel crucial ya desde comienzos de siglo. Otro ejemplo que parte desde las reformas encabezadas por la Segunda República guarda relación con una institución muy relacionada con la Associació Obrera de Concerts, el Ateneu Polytechnicum. En dicha institución se

⁸¹⁵ En esta conferencia, Ortega hace hincapié en la necesaria socialización de la escuela definiendo la sociedad como cooperación y comunidad de trabajo en base a una culturización que abarque todas las actividades humanas. Ya desde este momento se aprecia en torno a intelectuales y redactores una consciencia hacia sí mismos como necesarios para el cambio social y el liderazgo ideológico. Véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011).

sucedieron diversos cursos dedicados a la culturización social, de entre los que cabe destacar para este estudio aquellos impartidos por Otto Mayer-Serra⁸¹⁶. Dentro de estos cursos, Mayer-Serra utilizó la obra tanto de Schoenberg como de Alban Berg para introducir cuestiones estéticas de la música moderna a los asistentes con la intención de cultivar y europeizar al público catalán. Tanto la obra de Schoenberg conocida ya en la ciudad, como la figura de un muy poco escuchado Alban Berg, adoptan un carácter significativo gracias a dicha iniciativa. La representación de un Schoenberg burgués, complejo e inaccesible adopta un nuevo carácter social. Esta cuestión fue tratada como ya hemos visto tanto por Mayer-Serra como por Robert Gerhard en *Mirador*, sin embargo, hemos de tener en cuenta que este periódico no se encontraba entre los más leídos del momento en Barcelona. Este tipo de cursos pudo ser una de las causas que conformaran la recepción de la obra de Berg durante los festivales de la SIMC de 1935, demostrando el compromiso del público barcelonés con esta estética y acrecentando las críticas de Salazar al respecto.

Otra de las grandes aportaciones que tienen lugar a partir de 1931 es la creación de la Junta Nacional de Música, desde donde se proyectó hacia la vida musical el reflejo de las ideologías propias de aquellos grupos encargados de su creación⁸¹⁷. Coincidiendo con dichas fechas observamos como el repertorio comienza a modernizarse relativamente en Madrid con respecto al grupo schoenberguiano. Uno de los grandes acontecimientos sucedidos en Madrid respecto a dicho cambio de repertorio guarda relación con la Residencia de Estudiantes, el ya mencionado concierto de 1934 donde convivieron obras de Schoenberg y Berg con las de compositores como Stravinsky, Falla o Poulenc. Por una parte, destaca que el público de dicho

⁸¹⁶ Tan solo hay constancia de que Mayer-Serra impartiera dichos cursos en 1935, momento que ideológicamente distaba de los primeros años de la década de los 30 en Barcelona. Sin embargo, esta iniciativa del Ateneu Polytechnicum parte de la estela surgida con las reformas llevadas a cabo en torno a la década de los 30.

⁸¹⁷ La musicóloga Gemma Pérez Zalduondo profundiza en la vinculación de la Junta Nacional de Música tanto con la ideología republicanas como posteriormente con el franquismo en su artículo Gemma Pérez Zalduondo, “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo”, *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 5, nº 5 (2006), 145-156.

concierto se reduce a un grupo privilegiado que es elegido expresamente desde la misma Residencia de Estudiantes, predominando más un carácter colectivo específico que una función social y globalizadora como la acontecida en Barcelona. Este concierto coincide con el ascenso gubernamental del Partido Radical Republicano contando anteriormente con Lerroux como jefe de estado y con Ricardo Samper en ese momento. El triunfo de la centro-derecha guardó una amplia relación con las coaliciones entre partidos como el PRR y la CEDA, mientras que la izquierda y el republicanismo se mostró dividido. Ya hemos observado que el concierto de 1934 fue un acto de enaltecimiento de la propia entidad con miras de crear un ciclo de conciertos sin precedentes en la ciudad y dedicado a un público muy específico. Dentro de la Residencia de Estudiantes no solo estudiaron o cobraron importancia varios nombres ligados al republicanismo como Salazar, Pittaluga o Bacarisse, sino que se interrelacionó directamente con la Institución Libre de Enseñanza, la cual sirvió como modelo educativo de la Segunda República. Dicha concentración en torno al concierto más representativo de la modernidad europea celebrado en Madrid hasta la fecha surge del sentimiento de reorganización necesaria que acrecentó al republicanismo madrileño durante el bienio radical-cedista. Así mismo, las figuras de Schoenberg y Alban Berg no gozaron del componente socializador y educativo que primó en Barcelona para con el público.

8.3 Más que un simple huésped: la creación de un imaginario predefinido de Schoenberg en Barcelona

Barcelona experimentó un cambio sustancial a partir de la década de los 30 convirtiéndose en una ciudad muy diferente a la de comienzos de siglo XX. Una de las causas más importantes

recayó en el aumento de la industria, destacando aquella dedicada a bienes de consumo, el sector textil y el sector alimentario. Gracias en gran parte a dicha situación, Barcelona consiguió superar el millón de habitantes en 1930, haciendo que lo que en su día fue una gran ciudad se tornase en una metrópoli y un centro sociocultural. Ya hemos hablado en anteriores ocasiones de la relación de Schoenberg y la ciudad de Barcelona⁸¹⁸, sin embargo, tras establecer estas conexiones en los capítulos anteriores, es necesario abordar dicha cuestión en base a la realidad sociocultural que presentó Barcelona en el período 1930-1933⁸¹⁹.

Otro de los lugares donde Schoenberg residió fue en Estados Unidos, sin embargo, las diferencias respecto a su estadía en Barcelona son notables. Su estancia en Estados Unidos fue mucho más prolongada y data de un período posterior, sin embargo, resulta interesante establecer una comparativa entre ambas. La musicóloga Sabine Feisst ha trabajado en torno a la recepción de Arnold Schoenberg durante su etapa americana y cerciora que la llegada de este supuso un aumento a gran escala del repertorio del vienes interpretado en Estados Unidos⁸²⁰. La situación durante su residencia en Barcelona es completamente distinta. Sabemos que Schoenberg llegó a Barcelona a comienzos de octubre de 1931 tal y como él mismo le indicó a Alban Berg por correspondencia⁸²¹. Pese a esta fecha, la ciudad de Barcelona tuvo que esperar casi medio año para que se representasen sus obras en el Festival Schoenberg acontecido en abril de 1932. Sumado a ello, Feisst señala que la estancia de Schoenberg en Estados Unidos no solo hizo que aumentara el repertorio en su ciudad residente, sino que aumentó en todo el

⁸¹⁸ En el capítulo dedicado a Schoenberg abordamos la relación de este con la ciudad de Barcelona en relación al repertorio interpretado junto con el estudio de las críticas referentes al mismo.

⁸¹⁹ En 1930 se produce el primer gran aumento de la población de la ciudad y se genera un aura distintiva para con los años anteriores. La estancia de Schoenberg en Barcelona se prolonga de 1931 hasta 1932, sin embargo, establecemos como marco 1933 debido a que este fue el año en el que Schoenberg se exilió a América.

⁸²⁰ Sabine Feisst, "Schoenberg Reception in America (1933-51)", en Jennifer Shaw, ed., *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 250.

⁸²¹ Información recogida de una carta de Arnold Schoenberg a Alban Berg con fecha 23-10-1931. Recopilada en Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 423.

país. Por otro lado, la llegada de Schoenberg a Barcelona parece no haber tenido ningún tipo de repercusión en Madrid, tanto si nos referimos al repertorio como al conocimiento en torno al compositor. Por un lado, comprendemos que la figura de Schoenberg representó, siguiendo las ideas establecidas por Taruskin⁸²², una de las máximas del individualismo artístico de siglo XX y que se caracterizó por una producción muy indiferente para con el mercado musical. La estancia de Schoenberg en Barcelona guarda relación con su amistad con Gerhard y Pau Casals como hemos visto, sin embargo, el mismo Schoenberg reconoció que la causa mayor de este viaje recayó en el descanso de cara a sus problemas de salud⁸²³.

En base a ello, es interesante remarcar que la estancia de Schoenberg en Barcelona no respondió a una intencionalidad de formar parte activa de la vida musical y cultural catalana, sino más bien de lo contrario. Esta cuestión explica el escaso aumento de obras del compositor en la ciudad y retroalimenta la idea de que Schoenberg representó más para Barcelona a modo de figura, que en torno a influencias musicales o a comprensión de una estética determinada. Sumado a la necesidad de descanso y alejándose del compromiso musical para con la ciudad, el nuevo modelo de vida que prima en Barcelona parece ser una de las principales causas del prolongamiento de su estancia. Sabemos que en 1931 Schoenberg ya había sufrido incidentes por cuestiones antisemitas en Alemania gracias a su correspondencia con Vasili Kandinsky⁸²⁴. Sin embargo, Barcelona tras la proclamación de la Segunda República vivió unos primeros años que coinciden con la estancia de Schoenberg donde la ciudad prosperó y se le permitió fomentar una cultura propia ajena a la españolización impuesta años atrás. El mismo Schoenberg en una

⁸²² Richard Taruskin, "Inner Occurrences", *The Oxford History of Western Music: Music in the early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 375-378.

⁸²³ Información recogida de una carta de Arnold Schoenberg a Alban Berg con fecha 23-10-1931. Recopilada en Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 421.

⁸²⁴ Información recopilada de una carta enviada por Schoenberg a Kandinsky fechada en 19-04-1923. Carta recogida de Arnold Schoenberg y Vasili Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 79.

carta a Alban Berg referencia el momento que atravesaba la ciudad resaltando que “aquí absolutamente todo está tranquilo, es muy hermoso”⁸²⁵. De hecho, mientras Feisst señala que Schoenberg mostró una actitud muy crítica tanto con directores como con la escena musical en general⁸²⁶ en su correspondencia en torno a Barcelona destacó un tono afable y familiar⁸²⁷ como el que predominaba en las críticas barcelonesas analizadas. Otra de las causas de esta diferenciación de repertorio durante la estancia de Schoenberg en Barcelona respecto a Estados Unidos se corresponde con los intérpretes. Feisst señala que en Estados Unidos convivió con una gran cantidad de intérpretes preparados para ejecutar un repertorio que no solo presentaba dificultades técnicas, sino también instrumentales⁸²⁸. Si nos detenemos en las obras de Schoenberg que se interpretaron en Barcelona observaremos que aquellas obras de mayor complejidad y menos tempranas fueron interpretadas por músicos vieneses principalmente. Esta cuestión atañe tanto a toda España⁸²⁹ como a los tres compositores⁸³⁰ aquí trabajados, sin embargo, es específicamente interesante puntualizarlo en referencia a Schoenberg y Barcelona debido a su estancia en la ciudad. Pese a esto, todo apunta hacia que, a diferencia de su etapa americana, la intencionalidad de Schoenberg por culturizar la ciudad de Barcelona no existió o no se convirtió en una prioridad. Esto no significa que su presencia no aportara al crecimiento de la misma gracias a los medios o a la labor de personalidades como Mayer-Serra en sus cursos. De hecho, podemos observar que las referencias hacia el compositor en la prensa barcelonesa

⁸²⁵ Información recogida de una carta de Arnold Schoenberg a Alban Berg con fecha 23-10-1931. Recogida de Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987), 421.

⁸²⁶ Sabine Feisst, “Schoenberg Reception in America (1933-51)”, en Jennifer Shaw, ed., *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 251.

⁸²⁷ Véanse las cartas fechadas a 17-11-1931, 23-10-1931 y 19-01-1932 en el epistolario Juliane Brand; Christopher Hailey y Donald Harris, *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987).

⁸²⁸ Sabine Feisst, “Schoenberg Reception in America (1933-51)”, en Jennifer Shaw, ed., *The Cambridge Companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 249.

⁸²⁹ Es probable que esta fuese una de las causas que hizo que el estreno de *Pierrot Lunaire* en Madrid en 1934 se cancelara y se optase por una obra de menor complejidad técnica para los intérpretes como *Sinfonía de Cámara*.

⁸³⁰ *Suite Lírica* llega a Barcelona como parte de un programa del Cuarteto Galimir y *Wozzeck* se interpreta en Madrid en su formato reducido por la complejidad instrumental que la misma supone.

son mucho más reiteradas a partir de 1931 que anteriormente, denotando que su presencia sí inspiró a los medios, aunque no contribuyese directamente con la vida musical de Barcelona. Sin embargo, si nos atenemos a estas cuestiones podría resultarnos extraño que Schoenberg no hubiese escogido Barcelona como destino tras su exilio. Lo cierto es que, pese a que Schoenberg vivió en Barcelona en 1932 y se exilió en 1933, la ciudad experimentó un notable cambio debido a las inestabilidades políticas e ideológicas del país durante este breve periodo de tiempo. Por una parte, comprendemos que el compositor no se vio en la misma situación en dichos años. Mientras este escoge Barcelona como destino de retiro personal el abandono de su país en 1933 surge de una imposición por parte del nazismo, haciendo que la proyección laboral de este se torne en un condicionante directo. La falta de intérpretes de Barcelona, así como su desvinculación con la música y el debate europeo, pudieron convertirse en razones de peso para Schoenberg, haciendo que lo que en su día fueron virtudes se tornasen en desventajas en base a su nueva situación como exiliado. Por otro lado, a finales de 1932 y en 1933 se sucedieron en Barcelona las conocidas como insurrecciones anarquistas provocadas por la CNT y la FAI, contribuyendo al desequilibrio del ambiente sosegado que predominó tras la proclamación de la Segunda República y la instauración del Estatuto de autonomía de Cataluña.

8.4 Una recepción guiada por la república: la intensa falta de artículos en los medios tradicionales, socialistas y católicos en torno a la Segunda Escuela de Viena

A lo largo de este estudio, y si atendemos a la tabla mostrada en la introducción, hemos observado diferenciaciones importantes en torno a la cantidad de artículos recogidos y las ideologías de los respectivos medios. Encontramos que estos se sucedieron más asiduamente

en periódicos republicanos e izquierdistas, sin embargo, lo que más resalta es la ausencia de menciones al grupo schoenberguiano en prensa afiliada a ideologías específicas. De esta forma, podemos observar que existió una intensa falta de artículos por parte de medios socialistas, católicos y tradicionales, mermando así la difusión de la recepción de Schoenberg, Berg y Webern. Por otro lado, es necesario remarcar que la inestabilidad política y la guerra ideológica repercutió intensamente en los medios, haciendo que fuera práctica común la reducción de un espacio secundario a la vida cultural española independientemente de la ideología del diario.

La prensa conservadora es, de las tres posturas ideológicas señaladas, aquella que más presencia ha tenido en esta investigación. Dentro de la prensa conservadora en este estudio resalta la labor de *ABC* y en menor medida de *La Nación*, por lo que las cuestiones referentes a dichos medios serán abordadas más adelante en este mismo capítulo. Otros medios tradicionalistas que se recogieron en este estudio y en donde prima la escasez de artículos en torno a Schoenberg y sus alumnos fueron *La Época* y *La Correspondencia de España*. Los pocos artículos extraídos de *La Correspondencia de España* parecen hacer referencia a su temprana desaparición en 1925 que pudo guardar relación con la negativa de este medio a formar parte de la Sociedad Editorial de España, compitiendo así contra el trust de *El Liberal*, *El Imparcial* y *El Heraldo de Madrid*. Los artículos recogidos de *La Época* pertenecen al período anterior a 1931. Este periódico estaba asociado al Partido Conservador, al cual pertenecía Antonio Maura y desde donde se enviaron ensayos directamente al medio de personalidades del partido como Francisco Silvela. Por una parte, a partir de la instauración de la Segunda República los medios tradicionalistas, y sobre todo monárquicos, sufrieron dificultades en sus publicaciones como analizaremos detenidamente más adelante. Debido a ello, encontramos que el período en el que se recogen estos artículos hace referencia a un momento donde las obras de Berg y Webern solo eran escuchadas por aquellos críticos con acceso a la SIMC o a París. Por otro lado, ya se presentaron obras de Schoenberg en dicho

período, sin embargo, la respuesta por parte de estos medios es mínima o abiertamente negativizada. Desde el propio Partido Conservador se defendió una idea que tenía como bandera la introducción de la sinceridad y moralidad en la política. Dicha moralidad se extrapoló en sus artículos hacia la que desde este medio consideraron como verdadera cuna de la historia de la música, la Alemania de siglo XVIII y XIX. Esta “Alemania de verdad” representada por Beethoven y Wagner era para estos la prueba de que la obra de Schoenberg y sus alumnos formaba parte de una degeneración actual a mayor escala que hacía necesaria la incursión del Partido Conservador en la vida política española. Partiendo de esta base, encontramos que la música del grupo schoenberguiano no solo fue rechazada por estos medios, sino que sirvió como condicionante para la publicidad de ideologías que abogaban por visiones más conservadoras y tradicionalistas.

Por otro lado, encontramos que la ausencia más notoria se sucede en torno a las ideologías y los medios socialistas. Antes de la Segunda República el socialismo español guardaba unas características muy específicas. El historiador José Álvarez Junco ya estableció a finales de los años 80 una relación de dependencia para con los acontecimientos franceses. Este señala que la inserción en el ambiente europeo hizo no solo que Pablo Iglesias copiase el título de *Le Socialiste*, sino que ocurrió de forma similar con publicaciones literarias como *Le Révolte* y *La Revue Blanche*⁸³¹. Sin embargo, los medios republicanos también guardaron ciertos paralelismos con los periódicos franceses y la influencia de sus ideas estéticas fue clave para la recepción de la obra del grupo schoenberguiano en Madrid. A diferencia de los medios republicanos, los medios socialistas no intervinieron pese a compartir ciertas posturas e influencias. Quizás una de las grandes diferencias era la fuerte debilidad y estancamiento de los partidos socialistas antes de la Primera Guerra Mundial, generando que en su prensa primara la

⁸³¹ José Álvarez, “El anarquismo en la España contemporánea”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 5 (1986), 190.

propaganda política⁸³². Por otro lado, desde el propio socialismo se comenzó a dar una importancia capital a las ideas marxistas. El historiador Santos Juliá indica que, ya durante la Segunda República, los militantes de UGT cantaban “Hossana, hossana gloria a Marx en la cumbre de su gloria ingente y paz, dicha ventura a los trabajadores en el llano de su existencia”⁸³³. Tanto PSOE como UGT profesaron admiración a Marx y el marxismo en pro de la defensa de la clase obrera. El momento en el que la figura de Schoenberg entra en la escena concertística madrileña se encuentra ya condicionado por el discurso establecido por Salazar, quien actuó como gran conocedor de su obra y contribuyó directamente a la conformación de una imagen específica en torno al mismo. Schoenberg fue referenciado por Salazar como representación de lo burgués, lo complejo y lo aristocrático reservado para una minoría que él mismo denominaría como grupo schoenberguiano ya en sus artículos referentes a la SIMC en 1927⁸³⁴. Entendemos pues la existencia de una postura contraria desde el punto de vista socialista que influyó en la falta de atención a la labor del compositor, sin embargo, resulta curioso que, a la llegada de *Mirador* en 1929, Mayer-Serra, seguidor de los ideales marxistas, se convirtiese como hemos observado en el gran defensor de Schoenberg junto a Gerhard. La primera causa de esta diferenciación alude al contexto, pues respecto a la labor de Mayer-Serra nos adentramos ya en la década de los 30 en Barcelona. Acrecentado por el crecimiento del proletariado tras la guerra, el interés de Barcelona por la igualdad social y cultural fue muy pronunciado e intenso, siendo ejemplo de ello los mencionados cursos de Mayer-Serra, los intentos por traer a Schoenberg y Webern a la ciudad o el cambio de repertorio de los festivales Schoenberg. La situación contextual dista más de la acontecida en Madrid si partimos de la idea de que el socialismo conoció a Schoenberg en base a un imaginario establecido principalmente

⁸³² Véase Paul Heywood, *El marxismo y el fracaso del socialismo organizado en España (1879-1936)* (Santander: Universidad de Cantabria, 1993).

⁸³³ Santos Juliá, “Fieles y mártires: raíces religiosas de algunas prácticas sindicales en la Europa de los años treinta.”, *Revista de Occidente*, nº 23 (1983), 63.

⁸³⁴ Adolfo Salazar, “Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 01-09-1927.

por Salazar mientras que en Barcelona Mayer-Serra junto con Gerhard fueron los dos grandes partícipes de la creación de una figura específica del vienés durante los años 30. Desde la perspectiva de Mayer-Serra, la obra de Schoenberg radica en la adecuación de la armonía tradicional a su propio contexto, en el que prima una democratización del material musical con miras a la futura educación del oyente. A diferencia de la simbiosis dada en Madrid entre Schoenberg y una música para unos pocos, Mayer-Serra defiende que la obra misma del vienés parte desde una iniciativa socializadora⁸³⁵, convirtiéndose así en figura referencia para el crítico dentro del contexto que Barcelona atravesaba.

Por último, es necesario hacer referencia a los medios católicos. Hemos de partir de una base que ya señala el hispanista Pau Aubert, pues desde la iglesia se denunció la modernidad artística enjuiciándola como impacto de la subversión⁸³⁶. El historiador Paul Heywood señala que, pese a las diferencias entre el catolicismo y el krausismo en España, ambas compartieron un sentimiento de importancia hacia la idea de armonía y unidad⁸³⁷. Estas similitudes parten también de la referenciación de dichas ideas con la moralidad y la religiosidad, compartiendo a su vez una intensa francofobia. De una forma similar a lo ocurrido con la prensa conservadora y monárquica, esta idea de moralidad fue vista no como una característica o un simple pensamiento, sino como un deber para con el propio país. Dentro de nuestro trabajo destacan *El Siglo Futuro* en Madrid y *El Eco de Gerona* y *La Veu d'el Empordá* en Cataluña. Estos dos último cobraron importancia ya que fueron los primeros medios cuyos críticos tuvieron oportunidad de presenciar a Schoenberg dirigiendo sus propias obras. Sin embargo, hemos visto ya que los artículos referentes a dichas actuaciones fueron breves y escasos. Tal y como se

⁸³⁵ En el artículo Otto Mayer Serra, “En torno de una sociología de la música”, *Revista Música*, 01-03-1938, Mayer-Serra especifica su pensamiento en torno a la necesaria adecuación de la música a su contexto. En referencia a Schoenberg destaca su artículo Otto Mayer Serra, “A propósito de *Wozzeck*”, *Mirador*, 07-06-1934.

⁸³⁶ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 204.

⁸³⁷ Paul Heywood, *El marxismo y el fracaso del socialismo organizado en España (1879-1936)* (Santander: Universidad de Cantabria, 1993), 53.

indicó en *La Vanguardia*, en 1925 se sucedieron interpretaciones de Schoenberg en Gerona, Figueres, Palamós, Olot, Sabadell, Reus, Vich e Igualada⁸³⁸, sin embargo, solo se referenciaron en Gerona y Figueres muy brevemente y criticándose duramente. Los primeros ciclos de Schoenberg por Cataluña se correspondieron en ciudades donde primaba una intensa prensa católica, ejemplo de ello es *El Eco de Gerona*, el cual pertenecía Acción Católica. Esto pudo ser una de las causas no solo de la escasez de artículos referentes a dichos conciertos, sino también a la falta de noticias en torno a los festivales Schoenberg en periódicos catalanes ajenos a Barcelona. Ya hemos mencionado que la condición de Schoenberg como judío solo fue tratada desde *El Sol*, sin embargo, esto no significa que no pudiese actuar como un condicionante para medios católicos. Desde el clero y parte del carlismo ya se pretendió sustituir la monarquía liberal de Alfonso XIII por una monarquía católica tradicionalista, pues el judaísmo representaba para estos la desviación de una auténtica tradición. La experta en historia judía Isabelle Rohr establece que en España el odio de la iglesia a los judíos recayó en la llegada de textos de antisemitas franceses como Edouard Drumont que acusaban al judaísmo de apoderarse de Francia⁸³⁹. Medios católicos como el mencionado *El Siglo Futuro*, referenciaron dichas ideas directamente hablando del judaísmo que consumía a Francia⁸⁴⁰. Si recapitulamos lo mencionado en este apartado en torno a los medios conservadores observamos un fuerte paralelismo de ideas donde la búsqueda política e ideológica de la tradición y el culto al origen cobran un papel principal que se extrapola a sus medios de difusión. Desde ellos, la focalización de sus ideas en música se dirige hacia el canon alemán, haciendo que el grupo schoenberguiano

⁸³⁸ Datos extraídos de Anónimo, “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 25-04-1925.

⁸³⁹ Isabelle Rohr, “Philosephardism and Antisemitism in Turn-of-the Century Spain”, *Historical Reflections*, vol. 31, nº 3 (2005), 388.

⁸⁴⁰ Ya en 1894 *El Siglo Futuro* habla de una soberanía “ciegamente entregada a judíos y revolucionarios” en Anónimo, “Evolución ascética”, *El Siglo Futuro*, 14-02-1894. Entrado ya el siglo XX desde este medio se afirmó que “los grandes periódicos europeos están en manos de los judíos y masones” en Anónimo, “La asamblea de la nueva prensa”, *El Siglo Futuro*, 18-06-1904 y se criticó directamente la “privilegiada condición de protestantes y judíos en Francia” en Anónimo, “El presupuesto de cultos de Francia”, *El Siglo Futuro*, 15-10-1901.

represente la degradación de dicha referencia. Otra de las causas que pudieron influir en la escasa y negativizada prensa católica respecto a estos compositores guarda relación con la idea de anarquía, pues la significación de la misma era en su contexto bastante dispar a la que conocemos hoy en día.

8.5 El cambio con la llegada de la república: la influencia de los gobiernos provisionales y el bienio azañista en la recepción del grupo schoenberguiano en Madrid

La obra de Schoenberg llegó a España antes de que tuviera lugar el golpe de estado de Primo de Rivera, sucediéndose durante la dictadura del mismo las reiteradas interpretaciones de *Noche Transfigurada* en Madrid. A través del cambio de régimen con la instauración de la Segunda República podemos dilucidar la influencia de dichos hechos en la recepción de los compositores aquí trabajados. De entre los medios recogidos para este estudio sabemos que aquellos que se mostraron más en desacuerdo con la entrada de la república fueron monárquicos, católicos y conservadores como *ABC*, *La Época*, *La Nación* y *El Siglo Futuro*. Si atendemos a los artículos recogidos podemos observar que en estos medios coexiste una dinámica particular. El grueso de los artículos de *ABC* se sucede antes de la llegada de la república⁸⁴¹, las menciones de *La Nación* se sitúan durante el gobierno radical-cedista⁸⁴² y *La Época* redujo sus artículos a la década de los 20⁸⁴³ y de forma muy escasa a 1930. En todos ellos se produce un lapso temporal de inactividad respecto al grupo schoenberguiano que coincide con los primeros años de la república antes del ascenso de la derecha al gobierno de la misma. Individualmente cabe

⁸⁴¹ Las referencias de *ABC* hacia Schoenberg se suceden desde 1920 hasta 1927. Las referencias a la obra de Berg y Anton Webern tuvieron lugar a partir de 1933 y 1934, momento en el que la derecha se encontraba al frente de la república.

⁸⁴² Los artículos referentes a estos compositores tan solo se suceden en 1934.

⁸⁴³ Los artículos referentes a Schoenberg tan solo se sucedieron entre 1920 y 1922.

destacar que Castell pudo sentirse más libre de plasmar su opinión antes de la llegada de una república que contribuyó a la radicalización de su pensamiento. *La Nación*, como órgano de Primo de Rivera, centró sus esfuerzos en los años anteriores de la dictadura en su labor política y cedió muy poco espacio a la llegada de obras modernas. Por otra parte, en 1931 se proclama la Ley de Defensa de la República, desde donde se coartaron las ideologías monárquicas y se prohibió tanto “la difusión de noticias que puedan quebrantar el crédito o perturbar la paz o el orden público” como “la apología del régimen monárquico o de las personas en que se pretenda vincular su representación”⁸⁴⁴. Este instrumento de excepción afectó directamente a aquellos medios que se situaron contra la república siendo, tal y como indica Justino Sinova⁸⁴⁵, muy perseguidos y controlados durante el gobierno provisional⁸⁴⁶. Este tipo de actos tuvieron varias consecuencias. Por un lado, desde estos medios se cedió aún menos espacio a la vida musical en pro de una necesaria reafirmación de sí mismos y de la figura del Alfonso XIII. Por otro lado, las restricciones intensificaron una tensión entre medios que ya se había fraguado durante los años anteriores, radicalizando así las páginas de dichos periódicos. Es durante este período cuando se producen la entrada de nuevas obras de Schoenberg a la escena madrileña como su *Cuarteto n.º 3* en 1933 y las primeras apariciones de Webern gracias a su *Cuarteto op.5* en 1933 y las *Danzas Tudesecas* de 1932. Desde estos medios no existe reseña de ningún tipo, pues se sucedieron en un contexto en el que los medios antirrepublicanos no podían permitirse elogiar o dar voz a la nueva labor cultural que se priorizó con la llegada de la república.

⁸⁴⁴ Apéndices número 2.3 y 3 de la Ley de Defensa de la República Española de 1931 fechados a 21-10-1931.

⁸⁴⁵ Justino Sinova, *La prensa en la Segunda República española*, (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 40-69.

⁸⁴⁶ Muchos periódicos contrarios a la Segunda República fueron censurados y clausurados durante los primeros años de esta. El *ABC* se cerró entre junio y mayo de 1931 y nuevamente fue suspendido junto a *La Nación* y *El Siglo Futuro* tras el fallido golpe de estado de 1932 llevado a cabo por José Sanjurjo y conocido como La Sanjurjada. Se produjeron también cierres de periódicos católicos como *La Unión Mercantil* de Málaga, *La Voz de Levante* de Alicante, *La Gaceta del Sur* de Granada o *La Información del Sur* de Cádiz entre otros. Se produjo también el cierre de muchos periódicos derechistas y católicos vascos y navarros. Véase Justino Sinova, *La prensa en la Segunda República española*, (Barcelona: Random House Mondadori, 2006) y Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011).

Los medios republicanos y liberales no solo se mostraron a favor de la instauración de la Segunda República, sino que en un primer momento apoyaron las medidas tomadas por la Ley de Defensa de la República en relación a la prensa⁸⁴⁷. Durante los primeros años de la Segunda República los medios republicanos caminarían al unísono. Sin embargo, sabemos que Salazar, siendo igual de crítico que en *El Sol*, colaboró con medios pertenecientes a Azaña como *La Pluma* y *España* durante los años 20⁸⁴⁸, mientras que *El Sol* comenzaría a alejarse progresivamente de la figura de Azaña posteriormente. Antonio Checa Godoy afirma que a la entrada de la Segunda República en Madrid destacaron cuatro diarios republicanos de izquierda que, pese a no ser órganos oficiales de un partido republicano, comenzaron a promover una nueva visión más optimista⁸⁴⁹. Estos diarios fueron *Heraldo de Madrid*, *El Sol*, *La Voz* y *El Liberal*. En relación a los artículos en torno a Schoenberg de medios republicanos y liberales y el cambio de régimen de 1931 se produjo una situación muy interesante. Las reiteradas interpretaciones de *Noche Transfigurada* se sucedieron durante los años anteriores a la Segunda República y, como hemos visto en el capítulo dedicado a Schoenberg, desencadenaron una serie de reclamas hacia un repertorio más moderno del vienés. La mayoría de estas peticiones y las más efusivas fueron hechas por medios republicanos e izquierdistas, reduciéndose significativamente tras la llegada de la república. Paul Aubert señala que las protestas de los intelectuales se tornaron tras la Primera Guerra Mundial en actividades no puntuales, sino continuadas en pro de un proyecto liberal. Siguiendo dicha máxima, la comunidad intelectual izquierdista se aúna en torno a una misma preocupación pese a los enfoques que los diferencian

⁸⁴⁷ La tensión generada en la prensa parte ya de la censura sufrida los años anteriores a los gobiernos provisionales de 1931 donde se suspendieron diarios como *La Voz* en 1924 o *El Liberal* en 1925 y se aplicaron multas a medios como *El Liberal* o *Heraldo de Madrid* llegando a sumas de 50.000 pesetas. Véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 281-346.

⁸⁴⁸ Véase Adolfo Salazar, “La S.I.M.M ars nova”, *España*, 15-11-1917; Adolfo Salazar, “Las mujeres de Wagner”, *España*, 28-01-1922 y Adolfo Salazar, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-02-1921.

⁸⁴⁹ Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011), 170.

entre sí, manifestando un mismo interés para impactar en la opinión pública⁸⁵⁰. En base a ello, observamos que los medios izquierdistas analizados coinciden en las reclamas de un nuevo repertorio schoenberguiano, exponiendo públicamente el descontento para con una escena musical necesitada de modernización. Pese a dichas reclamas, las obras más modernas de Schoenberg que llegaron durante la década de los 30 no fueron prácticamente reseñadas. La reclama de obras modernas guarda relación con la intencionalidad de dichos medios de remarcar la necesidad de acceso a una estética contemporánea que no existía en España en tiempos de la dictadura. Siguiendo dicha máxima, podemos concluir en que lo realmente importante para estos medios es la exigencia de una modernización, no la modernización en sí misma de ese repertorio. De esta forma, observamos un paralelismo entre la pedida de obras de Schoenberg y el descontento de los medios republicanos para con una España que percibían como arcaica y anticuada.

Paul Aubert señala que a partir de 1931 y con la instauración de la república los intelectuales buscaron valerse de la nueva libertad de expresión para movilizar la opinión pública⁸⁵¹. Surge así una preocupación latente por la instauración de un régimen cultural que estructure una opinión pública liberal. Esta situación se torna interesante cuando observamos el cese de este tipo de críticas tras la proclamación de la república, remarcando así que la prensa progresista fue más crítica con la situación cultural del país durante los años de la dictadura. La figura y el imaginario creado en torno a Schoenberg es utilizado para subrayar dicha decadencia cultural que se buscó plasmar desde los medios republicanos antes de 1931. Es a partir de dicha fecha que aquella prensa desiste en sus demandas, dibujando así una nueva imagen modernizada de Madrid en la que, a diferencia de Schoenberg, Alban Berg y en menor medida Anton Webern encuentran ya un lugar propio. Esta nueva situación de conformidad de los medios republicanos

⁸⁵⁰ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 257-268.

⁸⁵¹ *Ibíd.* 143.

y la radicalización de los medios más conservadores intensificó en gran medida las tensiones entre ambos. Los medios republicanos arremetieron aún más violentamente contra los periódicos que incluían discursos monárquicos como *ABC*, donde se publicó el mensaje de Alfonso XIII para explicar su salida de España⁸⁵². Este incremento de tensiones entre periódicos generó que la prensa progresista fuese más permisiva con aquello que sea directamente opuesto a los medios contrarios a la república. Esta serie de características condicionaron una nueva perspectiva en torno a la vanguardia musical desde la prensa, siendo gran ejemplo de ello la nueva admisión de las obras de Berg. Ocurre a su vez un cambio respecto a los festivales de la SIMC. Desde la instauración de la república se produce un incremento del interés por modernizarse por parte de la crítica musical republicana, aumentando el número de críticos que accedieron a la SIMC pese a ser dominado todavía por la figura de Adolfo Salazar. La presencia de Salazar pasaría durante estos años a ser norma para el periódico, produciéndose a su vez un aumento del número de páginas y artículos que el mismo dedicó a los festivales. Tal y como afirma Paul Aubert, esta nueva dimensión que adquiere la prensa en referencia a la inclusión de grandes titulares se desarrolla ya a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial⁸⁵³. Sin embargo, encontramos que en relación a la crítica musical alcanza su mayor apogeo a la llegada de la república en base a la búsqueda de una modernización y al nuevo espacio cedido a la vida cultural ocupado anteriormente por la política externa. De esta forma, observamos que la SIMC se torna en un acontecimiento de vital importancia para la comunidad musical, llegando a dividirse los artículos de Salazar en hasta cuatro fechas distintas en base al tipo de repertorio. Sumado a ello, Aubert incide en la importancia del conocimiento extranjero para los directores

⁸⁵² Desde Juan Ignacio Luca de Tena, “Entrevista con Don Alfonso XIII en Londres”, *ABC*, 17-04-1934 se exponían las siguientes frases del recién exiliado monarca: “Soy el rey de todos los españoles, y también un español. Hallaría medios sobrados para mantener mis regias prerrogativas, en eficaz forcejeo con quienes las combaten. Pero, resueltamente, quiero apartarme de cuanto sea lanzar a un compatriota contra otro en fratricida guerra civil”.

⁸⁵³ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 39.

de prensa, quienes estaban convencidos de que la modernización del país ha de pasar por este⁸⁵⁴. En lo relativo a la vida musical, podemos observar que no solo se refiere al conocimiento europeo, sino que parece fundamentarse más en un interés de conocimiento recíproco en pro de validar el arte nacional. La nueva libertad que otorgó la república supuso que estas condiciones otorgaran una nueva dimensión a los festivales de la SIMC, acercando el repertorio de los compositores analizados en esta investigación y permitiendo a obras como *Wozzeck* ganarse un nombre antes aún de ser interpretadas en España.

Antonio Checa Godoy presenta un listado con los 27 periódicos⁸⁵⁵ que superaron los 25.000 ejemplares durante los primeros años de la Segunda República, de entre los cuales solo encontramos que referenciaron a Schoenberg en Madrid *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *Ahora*, *El Liberal*, *La Voz* y *El Sol*⁸⁵⁶. Pese a ser pocos en comparación al número de medios que superaron dicha cifra, podemos observar que en su mayoría responden a periódicos de inclinaciones progresistas, liberales o republicanas. Los condicionantes marcados hasta ahora repercutieron en que los medios tradicionalistas conformaran un papel menor que estos en la recepción crítica del grupo schoenberguiano. Pese a ello, si atendemos a la difusión promedio de ejemplares de estos medios observaremos que los 150.000-200.000 ejemplares de *ABC* distaron mucho de los 70.000 de *La Voz* y *El Liberal* o los 40.000 de *El Sol*⁸⁵⁷. Debido a ello establecemos que, pese

⁸⁵⁴ *Ibíd.* 180.

⁸⁵⁵ Tal y como indica el historiador e hispanista Paul Aubert, los datos referidos a las tiradas de periódicos en este contexto no siempre son fiables, pues desde los propios medios se reflejaban informaciones erróneas en diversos casos. Si atendemos a los números de tiradas que reflejan estudios realizados en diversos contextos como Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, (Madrid: Siglo XXI, 1977); Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011) o Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011) encontramos leves diferencias, sin embargo, comparten un orden unitario. Debido a ello, me parece más interesante y aclarativo referenciar a dicha lista en base a la superación de un número fijo de ejemplares tal y como señala Antonio Checa Godoy.

⁸⁵⁶ Datos recogidos de Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011), 44.

⁸⁵⁷ Según los datos recogidos por Antonio Checa Godoy, tanto *ABC* como *La Voz* y *El Liberal* presentaban tiradas estables, sin embargo, las tiradas de *El Sol* se encontraban en un descenso progresivo y continuado. Información recogida de Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011), 40. Los datos referenciados se encuentran acotados en base a la comparativa del estudio

a que la recepción en torno a la crítica republicana pudo ser mayor, las ideas de la prensa monárquica protagonizadas por *ABC* tuvieron mayor calado entre el público general. Esto se complementa con la elección de repertorio de las organizaciones de conciertos que hemos visto anteriormente, pues las representaciones musicales se trataban de actos sociales donde no se había de reunir solamente un núcleo intelectual, sino también fundamentado en su base económica y posición social. En referencia a ello podemos observar como la recepción de *Wozzeck* no fue ampliamente compartida por público y prensa y como se reservó la asistencia del ciclo de conciertos de 1934 a una élite intelectual. Pese a la importancia de *El Sol* cabe destacar en este punto al periódico *Ahora*, el cual contó con una difusión promedio de 140.000 ejemplares y que destacó por el rápido crecimiento del mismo. Hemos observado la admiración de Taladriz por la figura de Salazar, así como la influencia que el crítico de *El Sol* tuvo en sus escritos. De esta forma, coincidimos en que los discursos de Salazar pudieron llegar a través de una crítica mucho más distendida hasta el público general de la mano de este medio cuyo grueso de artículos se sucedieron en la década de los 30.

8.6 La influencia del ascenso del partido radical y la CEDA en la recepción de La Segunda Escuela de Viena en Madrid

En 1934 la situación de la Segunda República voltará hacia una nueva concepción de la misma debido a los resultados de las elecciones generales de noviembre de 1933. La coalición entre el Partido Radical Republicano y la Confederación Española de Derechas Autónomas consiguieron ascender al poder en dichas elecciones. Esta cuestión guarda relación con la desunión de los partidos republicanos frente a la fuerte sintonía que comenzó a desarrollarse

mencionado junto a la información presentada en Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 47.

entre los partidos católicos y derechistas⁸⁵⁸. Tras estos hechos, comprendemos que la tensión tanto entre partidos, como entre medios de comunicación, se intensificó más si cabe durante estos años. Curiosamente, fue durante este período cuando los medios conservadores que mencionamos anteriormente reanudan su labor crítica respecto al grupo schoenberguiano. Por una parte, comprendemos que este nuevo período ofreció mayor estabilidad ideológica a dichos medios, dedicando mayor espacio a la vida cultural madrileña. Por otro lado, pese a que durante los años anteriores tuviera lugar el grueso de las obras de Schoenberg, en 1934 se sucedieron la llegada de las obras de Alban Berg. De hecho, el periódico *La Nación*, que en ningún momento se decantó por hablar de las interpretaciones de este grupo en Madrid, dedicó unas breves palabras al estreno de los fragmentos de *Wozzeck*⁸⁵⁹. Sin embargo, dicho artículo tuvo como protagonista a la figura de la cantante alemana, denotando la verdadera intencionalidad de Jaquotot. Paul Aubert referencia la vinculación de medios como *ABC*, *El Día*, *España Nueva* o *La Nación* con Alemania, destacando de este último el uso del diario por parte del Marqués de Polavieja con la ayuda de fondos alemanes para llevar a cabo sus campañas neutralistas⁸⁶⁰. Partiendo de esta base, observamos que la crónica de Jaquotot focaliza la atención sobre la figura de la cantante germana por encima del estreno de la ópera como ya señalamos en los capítulos anteriores.

⁸⁵⁸ Véase Santos Juliá, coord., *Política en la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 1995), España destacando para esta investigación los capítulos Luis Arraz, “Modelos de partido”, en Santos Juliá, coord., *Política en la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 1995), 81-110 y Santos Juliá, “Sistemas de partidos y problemas de consolidación de la democracia”, en Santos Juliá, coord., *Política en la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 1995), 111-139. Santos Juliá ha abordado la fragilidad y el desconocimiento de la ideología republicana en la sociedad española al comienzo de la república en sus artículos. En su libro Santos Juliá, *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XXI* (Madrid: RBA Libros, 2010), España establece una serie de ideas en torno a la creación de una República que no estaba formada por republicanos y como la representación de dicho pasado cambia a medida que se transforma la experiencia del presente.

⁸⁵⁹ Carlos Jaquotot, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

⁸⁶⁰ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 215.



Imagen 24. Caricatura de la cantante Carlota Dahmen-Chao firmada a nombre de Kin recogida de Carlos Jaquotot, “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934. El dibujo no solo representa a la verdadera protagonista del evento para el diario, sino que se ensalza en este el carácter fuerte y rudo de la cantante a través de una figura recia y de gran envergadura reduciendo sus rasgos feminizados a la mera inclusión de unos diminutos labios. Este tipo de tópicos se asociaron con la idea misma que suscitaba Alemania como nación, ensalzando indirectamente desde el periódico dichas cualidades por encima del novedoso repertorio interpretado en el acto.

Durante el gobierno de Lerroux y la CEDA tuvo lugar una importante huelga desencadenada por el descontento masivo de los republicanos de izquierdas por el ascenso de estos al poder. Justino Sinova afirma que esta huelga fue uno de los principales condicionantes para los cierres de periódicos como *El Sol*, *La Voz*, *El Liberal* o *Heraldo de Madrid*, los cuales permanecieron cerrados desde el 4 de octubre hasta el día 14 de ese mismo mes⁸⁶¹. Pese a que el cierre de estos medios no tuvo lugar al mismo tiempo que ninguno de los actos relacionados con el grupo schoenberguiano que hemos tratado en este estudio, el simple hecho de que se produjera ya es de gran interés. La crispación ideológica entre medios de ideologías derechistas e izquierdistas conllevó a una radicalización que se extrapoló por parte de la prensa progresista a un rechazo más efusivo de todo aquello que se consideraba como tradicional al mismo tiempo

⁸⁶¹ Justino Sinova, *La prensa en la Segunda República española*, (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 322.

que se acrecentó la permisividad con la nueva vanguardia. A partir de dichos años, comenzaron a sucederse artículos tanto de Salazar como de otros críticos tales como Taladriz o Mantecón en menor medida donde la figura de Schoenberg, si bien no despierta una admiración profunda, es tratada de forma menos violenta y mordaz⁸⁶².

Durante este lapso temporal tiene lugar uno de los eventos de mayor importancia para este estudio y un acto que no guardaba precedente alguno en la capital, el ciclo de conciertos que reunió en 1934 obras de Schoenberg, Falla y Stravinsky junto con obras de compositores considerados jóvenes como Berg o Poulenc. Dicho concierto fue organizado desde la Residencia de Estudiantes como señalamos en los capítulos anteriores. A raíz de estos acontecimientos la comunidad republicana de izquierdas comenzó a mostrarse más unida y a buscar concienciar a la población de ello. Uno de estos ejemplos pudo ser el concierto mencionado, cuyo leitmotiv principal fue la representación de cada una de las escuelas que referencian la modernidad europea. Paul Aubert afirma que durante este período en el que el nuevo régimen se vio amenazado por la CEDA irrumpió un temor a la desunión por parte de los partidos y los medios republicanos⁸⁶³. Sumado a ello, es en dicho contexto en el que surge el periódico *Diablo Mundo*, donde milita Gustavo Pittaluga, director del acto en cuestión. Nuevamente observamos que la obra de Schoenberg y Berg en calidad de representantes del arte actual, sirve de precedente para la imagen que se pretende proyectar desde espacios ideológicos concretos. Encontramos que las críticas en torno a Schoenberg y Berg por parte de la prensa republicana fueron muy moderadas y se apreció a este como uno de los grandes maestros actuales, siendo Salvador Bacarisse y sus textos la excepción a ello. Por otro lado,

⁸⁶² Las críticas de Salvador Bacarisse continuaron siendo igual de radicales que durante los años anteriores.

⁸⁶³ Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 78.

mientras desde *ABC* se intensifica el rechazo hacia estas tendencias modernas, no sería reseñado en más medios conservadores, católicos o monárquicos.

8.7 Catalanismo y partidos políticos en Barcelona

El conflicto ideológico desarrollado en Barcelona gozó de sello propio al igual que ocurrió en Madrid, lo que hizo que se generaran dos contextos muy distintos afectando así de forma diferenciada a la recepción del grupo schoenberguiano. En Barcelona primó una dualidad política entre Esquerra Republicana de Catalunya y la Lliga Catalana⁸⁶⁴. En 1931 Esquerra Republicana de Catalunya vence en las elecciones municipales, en las generales de ese mismo año, en 1932 y en las generales de 1936. dicho partido tan solo se vio superado por la Lliga en 1933. Como podemos observar, la situación gubernamental en Barcelona adoptó un tono más uniforme que la acontecida en Madrid, donde se sucedieron diez gobiernos distintos⁸⁶⁵. Antonio Checa Godoy especifica que desde Esquerra Republicana de Catalunya se levantó una gran cantidad de prensa afín en Barcelona, sin embargo, si atendemos a los medios que establecieron discursos en torno al grupo schoenberguiano, veremos que tan solo destaca *La Humanitat* como miembro asociado a dicho partido. Pese a que no sea uno de los medios de donde hemos recogido un mayor número de artículos, si se ha convertido en una fuente destacada para con la recepción de Anton Webern. Desde *La Humanitat* se promocionó efusivamente la presentación

⁸⁶⁴ Cabe destacar también la labor de Acción Republicana, un partido de centro-izquierda moderada cuyo órgano de difusión principal fue el medio *La Publicitat*. Uno de los críticos más destacados de dicho periódico fue el compositor Baltasar Samper.

⁸⁶⁵ Entre abril y octubre de 1931 tuvo lugar el gobierno provisional de Alcalá Zamora y de octubre a diciembre le sucedió Manuel Azaña. Durante el bienio reformista Azaña gobernó desde diciembre de 1931 hasta septiembre de 1933, siendo sucedido por Lerroux entre septiembre y octubre de 1933 y Diego Martínez Barrio entre octubre y diciembre de 1933. Durante el bienio radical-cedista se sucedieron varios gobiernos de Alejandro Lerroux, Ricardo Samper, Joaquín Chapaprieta y Manuel Portela Valladores.

de Webern en la ciudad coincidiendo con el período en el que Esquerra Republicana de Catalunya se encontraba en el poder. La promoción tan temprana y reiterada desde dicho periódico atiende al interés de promoción de la actividad cultural de la ciudad durante el mandato de Esquerra Republicana de Catalunya. Esta idea se acentúa si atendemos a las breves intromisiones de *La Veu de Catalunya*, su principal competidor, en cuanto a dicho evento. *La Veu de Catalunya* fue un periódico afiliado a la Lliga Catalana y conforma una de las grandes fuentes barcelonesas de este estudio, sin embargo, respecto a la promoción de Webern no se aproximaron lo más mínimo a la labor propagandística de *La Humanitat*. De esta forma, podemos comprender que la expectativa creada en torno a Anton Webern parte de una promoción política e ideológica en la ciudad de Barcelona, conformando así una imagen en torno al compositor que no se cumpliría tras su llegada como ya hemos observado en el capítulo referente al mismo. Sin embargo, la Lliga comenzará a ganar importancia desde 1933 y se acentuará con el intento del presidente de Esquerra Republicana de proclamar una república catalana en 1934. Estas acciones de Lluís Companys hicieron que *La Humanitat* se clausurase y no apareciera nuevamente hasta 1935⁸⁶⁶. Este hecho impidió que se reseñase la presentación de *Suite Lírica* en dicho periódico, reduciendo así el espectro en torno a la recepción de la obra de Alban Berg en la ciudad. Pese a que el número de artículos recogidos de *La Humanitat* sea mucho menor al de *La Veu de Catalunya*, sus ventas eran muy diferentes. Según los datos de Antonio Checa Godoy los periódicos barceloneses que más destacaron en base a una estimación de ventas entre 1931-1936 fueron *La Vanguardia* con una tirada promedio de 200.000 ejemplares, *El Diluvio* con 60.000, *La Humanitat* con 50.000, *La Publicitat* con 30.000 y *La Veu de Catalunya* con 25.000⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Antonio Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, (Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011), 389.

⁸⁶⁷ *Ibíd.* 404.

Por otro lado, una de las grandes diferencias entre Barcelona y Madrid recayó en el papel que jugó la prensa monárquica. Mientras en Madrid ocupó un papel importante, en Barcelona encontramos que la prensa alfonsina tuvo muy poca difusión⁸⁶⁸. Si atendemos a los periódicos analizados, podemos observar que, mientras en Madrid tenemos medios como *ABC*, *La Nación*, *La Época* o *España*, en Barcelona lo más cercano que podemos encontrar sería *La Veu de Catalunya* como órgano de la Lliga Catalana. Si atendemos a los datos señalados anteriormente observaremos que en Madrid medios como *ABC* copaban las ventas y las tiradas, mientras que en Barcelona los tres medios más populares fueron *La Vanguardia*, *El Diluvio* y *La Humanitat*, compartiendo una clara orientación republicana. De esta forma, mientras el público madrileño se nutrió de la perspectiva de Schoenberg de los medios monárquicos y tradicionales, a excepción de *Ahora*, en Barcelona priman las ideas establecidas desde medios republicanos. Esta es también una de las grandes causas que repercutieron en que el grupo schoenberguiano no encontrase un lugar dentro de la vida cultural madrileña mientras que sí formó parte de la catalana, pues la importancia del público y la extrapolación de una imagen específica al mismo condiciona directamente el repertorio a interpretar. Pese a ello, las ideas presentadas en *La Veu de Catalunya* distan mucho de aquellas promocionadas en medios tradicionalistas y monárquicos madrileños. Desde el medio ligado a la Lliga Catalana se plasmó cierto descontento en torno a la figura y obra de Schoenberg, sin embargo, se incluyeron menciones directas de compositores como d'Indy o Honneger plasmando diversos puntos de vista en torno al vienés⁸⁶⁹. Otro ejemplo recae en el interés de dicho medio por los festivales de la SIMC⁸⁷⁰, a diferencia de la prensa tradicional madrileña. Desde *La Veu de Catalunya* se

⁸⁶⁸ *Ibíd.* 367.

⁸⁶⁹ Véanse Anónimo, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 17-03-1928 y Anónimo, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 01-07-1928.

⁸⁷⁰ Anónimo, “Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *La Veu de Catalunya*, 06-02-1927; Anónimo, “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *La Veu de Catalunya*, 17-08-1928; Anónimo, “El festival anyal de la SIMC”, *La Veu de Catalunya*, 30-06-1931 y Anónimo, “Los festivales de la música moderna”, *La Veu de Catalunya*, 21-10-1932.

incidió en la culturización del público catalán y en la preocupación en torno a una Barcelona europeizada. Esta diferencia para con la prensa alfonsina, tradicional y monárquica madrileña recae en la unión política e ideológica que emanaba desde Barcelona en comparación a Madrid. Durante la Segunda República priman en Cataluña los partidos nacionalistas desde los que se ofrece una amplia gama de ideologías, el pluralismo informativo y la prensa comarcal. Desde los partidos contrarios a Lerroux encontramos que la idea de catalanismo es compartida por medios de distinta ideología haciendo que la tensión entre la izquierda representada por Esquerra Republicana de Catalunya, la derecha de la Lliga Catalana y el centro de Acció Republicana no sufriera las fuertes tensiones que acontecieron en Madrid. Desde este punto observamos que en Barcelona las diversas ideologías y los medios con mayores tiradas abogaron por una culturización del público y la inclusión de Barcelona en el panorama europeo. Los esfuerzos aunados por dichos medios repercutieron directamente en que, entre la crítica, y en cierta medida entre el público ya a finales de la primera mitad de la década de los 30, se creara un ambiente propenso para con la aceptación de la obra de un maestro europeo reconocido como Arnold Schoenberg. De esta forma, observamos como, mientras en Madrid las críticas en torno a este grupo son muy distintas entre medios afiliados a ideologías contrarias, en Barcelona se suceden una serie de críticas que parecen responder a intereses nacionalistas comunes al margen del partido⁸⁷¹.

⁸⁷¹ En Galicia también primó dicho nacionalismo destacando de entre sus medios para esta investigación el periódico *El Orzán*, perteneciente a la Organización Republicana Gallega Autónoma. pese a ello, la falta de artículos en torno al grupo schoenberguiano se redujo a noticias sobre programas de radio.

9. Conclusiones finales

9. 1 La imposibilidad de un repertorio actual: una desvinculación entre prensa y público en base a los intérpretes y las asociaciones de conciertos

Una de las principales causas de que este grupo de compositores fuese recibido por parte de prensa y público de una forma tan específica radica en su repertorio. Como hemos observado se trató de un repertorio bastante reducido y que contó con repeticiones de obras asiduamente. Sin embargo, es posible observar que en torno a este repertorio sobresalen características compartidas de gran interés. A lo largo de este trabajo hemos recopilado todas aquellas obras de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern que tuvieron lugar en España entre 1920 y 1936 dividiéndolas en base a sus compositores. Tras haber realizado un seguimiento de la recepción y características de las mismas en el cuerpo de la investigación, es necesario establecer una serie de nexos y diferencias entre ellas. En las siguientes tablas se ha recopilado el total de dichas obras atendiendo a los intérpretes, diferenciando así aquellas obras que vieron la luz en España gracias a la llegada de formaciones y solistas extranjeros. A su vez, podemos observar la comparativa entre la fecha en que se compuso la obra y el momento en que se interpretó en España.

Obra	Año de composición	Compositor	Interpretación en España	Intérpretes
Cuarteto nº 1	1905	Schoenberg	20-03-1920	Cuarteto Rosé
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	18-11-1922	London String Quartet
Tres Piezas para Piano, op. 11	1909	Schoenberg	23-11-1922	Albert Tadelwsky
Sinfonía de Cámara	1906	Schoenberg	29-04-1925	Agrupación escogida por Schoenberg
Lieder op. 6	1903/05	Schoenberg	29-04-1925	Agrupación escogida por Schoenberg
Pierrot Lunaire	1912	Schoenberg	29-04-1925	Agrupación escogida por Schoenberg
Seis Pequeñas Piezas para Piano	1913	Schoenberg	12-12-1929	Jesús María Sanromá
Suite para Piano Op 25	1924	Schoenberg	09-04-1932	Eduard Steurmann
Cuarteto nº 3	1927	Schoenberg	Abril de 1933	Cuarteto Pro Arte
Cuarteto op. 5	1909	Anton Webern	29-04-1933	Cuarteto Pro Arte
Suite Lírica	1925/26	Alban Berg	Diciembre de 1934	Cuarteto Galimir
Concierto para violín	1935	Alban Berg	20-04-1936	Louis Krasner

Fig. 14 Obras de la Segunda Escuela de Viena interpretadas en España por agrupaciones e intérpretes extranjeros.

Obra	Año de Composición	Compositor	Interpretación en España	Intérpretes
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	21-10-1921	Orquesta Filarmónica
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	01-12-1922	Orquesta Filarmónica
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	Noviembre de 1924	Orquesta Pau Casals
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	31-10-1927	Orquesta Filarmónica
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	21-01-1928	Orquesta del Palacio de la Música
Noche Transfigurada	1899	Schoenberg	03-04-1932	Orquesta Pau Casals
Pelleas und Melisande	1903	Schoenberg	03-04-1932	Orquesta Pau Casals
Lieder op. 8	1903/4	Schoenberg	03-04-1932	Orquesta Pau Casals
Cinco Piezas para Orquesta	1913	Anton Webern	05-04-1932	Orquesta Pau Casals
Pasacaglia op. 1	1908	Anton Webern	05-04-1932	Orquesta Pau Casals
Tres Fragmentos de Wozzeck	1924	Alban Berg	04-04-1934	Orquesta Sinfónica
Suite Lírica (versión amplificada para orquesta de cuerda)	1925/26	Alban Berg	12-06-1934	Orquesta Sinfónica

Sinfonía de Cámara	1906	Schoenberg	16-06-1934	Orquesta Filarmónica
Tres Fragmentos de Wozzeck	1924	Alban Berg	20-04-1936	Orquesta Pau Casals

Fig 15. Obras de la Segunda Escuela de Viena interpretadas por agrupaciones españolas.

Si atendemos a cada una de estas tablas de forma individual observamos que el repertorio guarda ciertas similitudes en función de los intérpretes cobrando importancia aquellas pertenecientes a ejecutantes europeos. Si atendemos a la obra más moderna de Arnold Schoenberg que tuvo lugar en nuestro país por parte de una agrupación nacional nos encontraremos frente a su *Sinfonía de Cámara*, una obra compuesta en 1906 y estrenada en Madrid en 1934 y en Barcelona en 1925. Si por el contrario centramos nuestra atención en la obra más moderna de Schoenberg ejecutada por intérpretes europeos nos encontramos con una obra de 1927, su *Cuarteto n° 3*. Esta constante acostumbra a repetirse si comparamos las obras expuestas en ambas tablas, denotando que el repertorio más moderno llegó a España de la mano de intérpretes europeos. Otra de las características que resulta de esta comparativa es la tardía llegada de dicho repertorio. La obra más moderna de Anton Webern que acontece en España fueron sus *Cinco Piezas para Orquesta*, compuesta en 1913, sin embargo, llegó a España 19 años más tarde. Sumado a ello, esta obra aterrizó en Barcelona gracias a la llegada en 1932 del propio Anton Webern, quién actuó como director de la misma. En relación a Alban Berg su obra más tardía interpretada en España sería su *Concierto para Violín*, el cual se dio lugar gracias a la celebración de los festivales de la SIMC en Barcelona en 1936. Sin embargo, observamos que tanto *Suite Lirica* como *Wozzeck* pertenecen a 1924 y tuvieron lugar de la mano de intérpretes españoles. A diferencia del resto de obras, y pese a que desde la prensa se tratase a Alban Berg como si se conociese su repertorio, las composiciones de Berg anteriormente mencionadas no se corresponden con las originales. Por una parte, *Wozzeck* se interpretó a modo

de fragmentos en los que el peso recae sobre la figura de la cantante, cediendo este papel a la soprano alemana Carlota Dahmen. Por otro lado, la interpretación de *Suite Lírica* se trata de un arreglo para orquesta de cuerda, con la intención de disimular en la mayor medida de lo posible la falta de virtuosismo de los intérpretes españoles y perdiendo el componente intimista de la obra original. Debido a la cantidad de repertorio de estos interpretado en España podemos observar que sobre Schoenberg tuvo un mayor peso, pues sus obras más modernas recayeron y necesitaron de intérpretes europeos y especializados que permitiesen su ejecución. Sumado a ello, su obra no solo fue la primera del grupo en aterrizar en España, sino que en torno a este se estableció una figura de líder del mismo ya desde antes de su llegada. Schoenberg se tornó en la cabeza visible de la vanguardia alemana a comienzos de siglo para la prensa, haciendo que entre el público su nombre adquiriese un cierto reconocimiento. Por el contrario, tanto Berg como Webern eran grandes desconocidos para el público y en la prensa se tiende a presentarlos como alumnos de Schoenberg debido a la consciencia que ya existía sobre este pese a no haber accedido a su obra. Las asociaciones españolas se nutrieron de esta situación programando obras de Schoenberg tempranas. De esta forma, no eran necesarios intérpretes especializados en su estética, se mantenía la idea de que desde la asociación se programaban obras del líder de la vanguardia alemana, y se presentaban obras primerizas y en reiteradas ocasiones para no generar un descontento colectivo entre el público asistente.

Por una parte, podemos concluir en que el repertorio que propició la recepción de estos compositores en España se condicionó directamente por sus intérpretes. La obra de la Segunda Escuela de Viena tiene lugar en un momento en el que España no se encontraba preparada para la ejecución de su repertorio de mayor avanzada, capacitándose solamente para proporcionar una imagen sesgada y superficial de los mismos. De esta forma, el mayor acercamiento a la estética de estos compositores parte de la llegada de intérpretes y agrupaciones europeas. La mayoría de estos visitaron diversos lugares a modo de gira promocionándose a sí mismos como

intérpretes y no basaron su labor en la presentación de una obra en específico, sino que estas formaban parte de un repertorio mayor. De esta forma, no todas las obras de la Segunda Escuela de Viena que llegaron a España gracias a dichos intérpretes adquirieron un matiz de estreno, cobrando mayor importancia la propia agrupación que el repertorio individual de la misma. Por otro lado, observamos que la Orquesta Filarmónica se tornó en el mayor protagonista a la hora de hablar de obras de la Segunda Escuela de Viena interpretadas por una agrupación nacional. Dicho colectivo se dirigió hacia un público muy específico, pues no todo el mundo podía acceder al pago de estos actos sociales. Desde la propia entidad se prioriza la conservación del público y se estandarizan obras que este admite, destacando durante la década de los 20. Pese a ello, la prensa reclama un nuevo repertorio y accede levemente a este gracias a los festivales de la SIMC, sin embargo, podemos afirmar que la recepción del público caminó de manera dispar a la acontecida entre la prensa. Mientras observamos que entre la prensa y los intelectuales se generaron debates en torno a la Segunda Escuela de Viena y se condicionó su recepción en base a fines ideológicos concretos, el público mayoritario accedió a un repertorio que atendía a prioridades que lo limitaron considerablemente. Podemos afirmar pues que la recepción que se plasmó en la prensa, donde se crearon imaginarios muy específicos, no guarda relación con la que se buscó proyectar a un público que de base no gozó de la accesibilidad necesaria para acercarse a la estética de los compositores de la Segunda Escuela de Viena.

9.2 El crítico como intelectual: el conflicto entre lo estético y lo ideológico

Una de las características de los artículos periodísticos en torno a la Segunda Escuela de Viena que hemos podido apreciar a lo largo de esta investigación recae sobre las constantes contradicciones a nivel individual y colectivo. Hemos observado que, tanto desde de un mismo medio como por parte de un solo individuo, se referenció al grupo schoenberguiano a través de calificativos que guardan significados contrarios. Ejemplo de ello recae en referencias como nuevo y arcaico, vanguardista y tradicional, técnico y caótico o matemático e intuitivo mencionando algunos de estos casos. Estas contradicciones responden a la propia situación de la prensa durante el contexto estudiado y al posicionamiento de la misma en la vida social, cultural e ideológica de España en las primeras décadas de siglo XX. Una de las características más interesantes que se aprecia en ciertos sectores de la prensa es la visión de sí mismos como intelectuales, destacando sobremanera dentro de la crítica musical, donde observamos que acostumbraron a militar profesionales vinculados a la vida musical. En base a ello, la crítica adoptó una doble función que comparte una labor crítica junto a una intelectual. En referencia a la labor crítica de los mismos se entiende que parte desde una preocupación estética. Siguiendo dicha premisa, hemos observado que, aun siguiendo inquietudes dispares, desde la gran mayoría de medios se coincide en una abierta negatividad hacia la estética schoenberguiana. Ya sea a raíz de la defensa de un canon que Schoenberg degenera o en pro de una modernidad francesa que representa el verdadero arte de avanzada, la obra de Schoenberg no sumó partidarios entre la crítica española a excepción del periódico *Mirador*. Las contradicciones mencionadas parten sin embargo de esta dualidad de la crítica. Definiendo la labor del intelectual en la prensa, Pau Aubert señala que una de las prioridades de la misma

consistió en la formación intelectual y moral de la comunidad⁸⁷². De esta forma, el intelectual periodista busca no solo opinar del debate social, sino hacerse a sí mismo partícipe de dicho debate. Esta distinción parte a su vez de la dualidad entre periódico y redactor, aportando una idea individualizada que ha de pertenecer a un ideario colectivo más amplio. Este ideario colectivo y la percepción de sí mismos como necesarios para la guía nacional hacia el futuro cercano actuó como un bien mayor para diversos críticos musicales. Estos, ensalzándose como intelectuales compaginaron su labor crítica con la defensa de un ideario colectivo que respondía a un fin mayor que la misma vida musical española. A partir de dicha dualidad convivieron parámetros contrarios en relación a los compositores de la Segunda Escuela de Viena, siendo las alusiones a la novedad y modernidad un gran ejemplo que ilustra dicha situación. Observamos que para una mayoría de los medios progresistas la estética schoenberguiana no atendió a los parámetros requeridos para considerarse como moderna, sin embargo, se exigió la llegada de obras actuales. Mientras Schoenberg se consideró como continuador de un modelo tradicional en parte de la comunidad intelectual, es conocido el peso de su nombre como una de las cabezas del movimiento rupturista o de vanguardia europeo cuya inclusión en la vida musical española se hace necesaria como parte de la renovación cultural de España.

Establecemos así dos conclusiones en referencia a los condicionantes de la recepción de la Segunda Escuela de Viena en la prensa que desglosaremos en los siguientes apartados. Por una parte, la crítica musical de siglo XX conformó una serie de patrones en torno al grupo schoenberguiano en base a dos visiones que remiten al mismo como intelectual periodista, siendo una de ellas estética y otra ideológica. Estas pueden coincidir en diferentes casos como ocurrió con Ángel María Castell o Rogelio Villar o no coincidir incluso llegando a ser contradictorias, como se ejemplifica en aspectos de la crítica de Adolfo Salazar o Gustavo

⁸⁷² Véase Paul Aubert, *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), 253-274.

Pittaluga. Atendiendo a factores individuales se dio prioridad a una de estas. Debido a ello, podemos cerciorar que la recepción de este grupo de compositores respondió a factores diversos que atienden a la falta de unidad política e ideológica de España, conformando contextos específicos en los que se desarrollaron las ideas expuestas.

9.3 Recepciones separadas: la dualidad entre la prensa de Madrid y Barcelona en torno a la conformación de una recepción específica

Partiendo de esta base que determina que al lado de un componente estético trabajó un componente ideológico supeditado al contexto de una España desigual, comprendemos que la recepción de la Segunda Escuela de Viena no se dio de forma unitaria en España. Debido a la centralidad cultural de Madrid y Barcelona la recepción del grupo schoenberguiano cobró más protagonismo en las mismas, generando dos recepciones bien diferenciadas atendiendo al contexto sociocultural e ideológico de ambas ciudades. La prensa dentro de dicho contexto actuó tanto como un órgano de propaganda política e ideológica como un intento de creación de opiniones públicas, acercándonos nuevamente a ese bien superior a la mera información que ya comentamos anteriormente. Estableciendo este primer punto, es interesante dividir estas recepciones en base a situaciones contextuales que generaron un cambio que afectó a la consideración de la imagen de la Segunda Escuela de Viena en la crítica y la prensa. Establecemos así que dichos períodos abarcaron los años anteriores a la república, los primeros gobiernos republicanos y el ascenso del Partido Republicano Radical y la CEDA, siendo dichas

fechas importantes a la hora de abordar ideas conclusivas en torno al grupo schoenberguiano individualmente.

El conflicto que se desató en Madrid en torno a la oposición de ideologías fue muy amplio, consiguiendo que la prensa monárquica gozara de gran importancia como demuestran las tiradas periodísticas. La nueva visión del intelectual ayudó a que se conformara a su vez una gran cantidad de prensa republicana que, pese a no alcanzar los números de ventas de la prensa monárquica, buscó de forma activa concienciar a la opinión pública del necesario cambio nacional. La prensa anarquista destacó por su irregularidad y su activismo, mientras que la socialista atravesó momentos difíciles que le imposibilitaron centrarse en aspectos culturales. Desde este punto observamos ya que la prensa monárquica ocupó un papel protagonista de cara a las ventas y su aceptación frente a un público, sin embargo, nuestro estudio demuestra que la imagen del grupo schoenberguiano que primó en la prensa de Madrid se conformó en torno a una recepción republicana. En base a ello, observamos nuevamente esa distanciación entre intelectuales y críticos frente al público objetivo tanto de los conciertos como de una prensa donde primaba la presencia de medios monárquicos. Por otro lado, esta dualidad entre prensa monárquica y republicana que surge antes de la república se acentúa progresivamente a lo largo de los siguientes años, desembocando en tensiones que alimentan un debate que esconde el enfrentamiento ideológico directo entre ambas.

A diferencia de ello, en Barcelona primó una unidad mayor que la acontecida en la capital, lo que no significa que no se sucedieran tensiones mediáticas y políticas. Durante el período previo a la república Barcelona experimentó un contexto de represión acentuado con la llegada de la dictadura. En dicho momento, Primo de Rivera abogó por una unificada España prohibiendo a la prensa editarse en idiomas distintos al español. La instauración de la república se tradujo en un nuevo aire de libertad que propició en Cataluña un fomento del sentimiento

catalanista que se había reprimido durante los años anteriores. La imagen que se conforma de la prensa de Barcelona analizada se sustenta bajo estos parámetros, destacando una fuerte implicación en la vida política e ideológica de la ciudad. Estas cuestiones otorgaron a la prensa catalana un valor de unidad mucho mayor del que coexistía en Madrid. Si atendemos a los medios de mayores tiradas durante el período comentado observaremos que existen más características compartidas entre la prensa catalana que entre la prensa madrileña. Pese a las diferenciaciones ideológicas, que también se hacen presentes, en Barcelona prima una prensa que comparte un sentimiento catalanista y la preocupación por la inclusión de Barcelona en un contexto europeo que la aleje de una España a la que considera culpable de los fracasos históricos acontecidos desde comienzos de siglo XX. Partiendo de esta base, comprendemos que no solo existió una recepción diversa en España atendiendo al contexto que experimentó la prensa y la sociedad, sino que esta se vio supeditada a la conformación de una conciencia colectiva en base a ideales diferenciados. Atendiendo tanto a las dualidades de prensa que hemos señalado como a la relación del repertorio con el panorama instrumental español, podemos observar que entre la crítica no pareció primar un interés real en cuanto al conocimiento y la comprensión de la estética del grupo schoenbergiano. Sin embargo, esto no eximió a la prensa de conformar una idea específica de estos compositores en base a fines ideológicos y estéticos superiores a la mera recepción de los mismos.

9.4 Interrelación de cuestiones estéticas e ideológicas en la recepción del grupo schoenberguiano

9.4.1 Arnold Schoenberg

En torno a Schoenberg se generó entre la prensa española un aura general de desagrado para con el compositor, algo compartido en mayor o menor medida tanto por ciudades como por ideologías. Sin embargo, estas cuestiones atienden a diferentes intereses y cuentan con muchos matices que las diferencian entre sí. Esta contraposición para con Schoenberg vio la luz en Madrid de forma más agresiva y candente, sin embargo, sirvió a la prensa para posicionarse tanto estética como ideológicamente. Si centramos nuestra vista en la prensa derechista que aunaba a la prensa monárquica, católica y conservadora podemos comprender que Schoenberg reflejó la imagen de todo aquello contra lo que ideológicamente lucharon. Entre estos medios destacó un fuerte sentimiento germanófilo que identificó a la nación germana como el reflejo del culmen alcanzado en Europa. Los ecos de dicha historia, que se tradujeron musicalmente en la obra del canon ejemplificada por Wagner y Beethoven, se tornaron en el fin máximo de unos medios que se sintieron en la obligación de guiar al país a través de dicha vía. Schoenberg representa no solo la ruptura con dicha tradición, sino la muestra de que las nuevas tendencias modernas generan en la degeneración del triunfal pasado al que se aspira. Se conformó así una imagen en torno a Schoenberg por parte de la prensa tradicionalista que estandarizaba a este como ejemplo de una decadencia alemana que no podía permitirse que sufriera España. Por otro lado, desde la prensa aliadófila que aunaba a republicanos y liberales se presentó a

Schoenberg como contrario y antónimo de los valores y características pertenecientes a la estética francesa. Los intelectuales de dichos medios se sintieron a sí mismos como parte de una cultura latina que los acercaba a Europa y los situaba al lado de Francia. Desde Francia, por su parte, se fomentó dicha cultura compartida en pro de la supresión de la idea dogmatizada de una Alemania conformadora de la cultura europea. En base a dicha inclusión, el rechazo hacia Schoenberg parece estar predestinado ya desde antes de su escucha, conformándose como algo arcaico y reduciéndose a una muestra más avanzada del romanticismo alemán ejemplificado a través de Wagner. Sin embargo, este rechazo compartido en medios contrarios ideológicamente lucha con los momentos de tensiones que se experimentaron durante los años 20. Debido a ello, se establece en la prensa izquierdista un discurso en pro de la modernización del país que referencia la pésima labor que prima en los gobiernos anteriores a la república. De esta forma observamos que, a pesar del rechazo que genera Schoenberg en estos medios, su figura se utilizó para luchar a favor de la necesaria modernización y europeización nacional en base al reclamo de su presencia en la vida concertística. Comprendemos así que el interés en cuanto a este compositor en Madrid no partió del interés por conocer ni su obra ni su estética, ni siquiera por la llegada de sus obras, sino por el mismo hecho de reclamarse desde la crítica. Esta idea se acentúa si atendemos a la poca repercusión del repertorio más moderno del mismo que se interpretó en Madrid en los siguientes años.

La situación que se dio en Barcelona fue diferente. La obra de Schoenberg aterrizó pronto en Barcelona, sin embargo, esta no llamó la atención de la prensa a pesar de que entre su repertorio se incluyese *Noche Transfigurada* como obra representativa del vienés. La atención que se le concedió al mismo desde la prensa da comienzo en el momento en el que se tiene consciencia de que el compositor asistirá personalmente a Barcelona. Como ya hemos observado en base a las represiones acontecidas en Barcelona, se priorizó un intento por diferenciarse de Madrid. La llegada de Schoenberg a Barcelona se tradujo como una puerta que

acercaba a la ciudad a Europa y que permitía situarla dentro de un contexto alejado de una España representada por Madrid. Las estancias de Schoenberg responden a su vez al intento de la prensa por demostrar que desde Barcelona existe una preocupación especial por la culturización del público, preocupándose por la inclusión de las más novedosas tendencias en la vida cultural barcelonesa. Esto no cambia el hecho de que la obra de Schoenberg fuese rechazada por la crítica y el público, sin embargo, en pro de esta causa, la crítica adopta un papel mucho más calmado e incluso halagador que la prensa madrileña. Esto no se plasmó entre el público, el cual respondió muy negativamente a sus obras más avanzadas destacando el escándalo producido por el *Pierrot Lunaire*, el cual se minimizó desde una prensa comprometida con la necesaria modernización de la ciudad. Este tipo de cuestiones apremiaron en la propia ciudad de Barcelona, pues sabemos que entre las ciudades colindantes a la misma primó una prensa local católica colmada de menores y más mordaces referencias hacia Schoenberg. Uno de los casos más ejemplificativos de la dualidad que presentaba la obra de Schoenberg para los intelectuales recae en las críticas de Baltasar Samper y Manuel Blancafort, quienes compartían gustos estéticos pese a que sus discursos versaran de diferente forma en base al contexto de los mismos. Mientras Samper se labró un nombre entre la crítica musical, Blancafort dio prioridad a la composición. Observamos pues que, pese a unos resultados distintos, desde todos los puntos se comparte como base la mezcla de valores ideológicos con preferencias estéticas en pro de un bien mayor a la recepción del propio Schoenberg. En cierta medida esta idea se desarrolló por la tendencia de la crítica española a identificar a un compositor específico con la estética de un país completo, como ocurrió con Wagner y Debussy anteriormente y posteriormente con Schoenberg, Stravinsky y Falla por ejemplo.

A la llegada de la república observamos que la situación comienza a calmarse, debido en gran parte a que las menciones en torno a Schoenberg se sucedieron en medios republicanos principalmente. Los mismos críticos e intelectuales que se encargaron de conformar un

imaginario específico en torno a Schoenberg sirven ahora a nuevos intereses, haciendo que los discursos referentes al mismo lleguen incluso a contradecirse. Dos de los intelectuales que fueron más críticos con Schoenberg y que sirvieron a las tendencias aliadófilas mencionadas anteriormente fueron Adolfo Salazar y Juan José Mantecón. Pese a ello, el nuevo interés en cuanto a la socialización de la música que surge en la década de los 30 junto a la proclamación de la Segunda República en 1931 y sumado al éxito de Alban Berg en Europa y entre la crítica francesa consiguieron que Salazar rebajase la acidez de sus críticas hacia Schoenberg. En ciertas ocasiones el crítico de *El Sol* llegaría incluso a defender al compositor vienés al que tanto criticó, partiendo nuevamente de un contexto ideológico superior al propio compositor. Ejemplo de ello es la situación del judaísmo en España y las iniciativas de la propia SIMC por visibilizar a estos compositores, algo que se compartió desde el medio que más relación guardo con los festivales, *El Sol*. El mismo Salazar cambió su discurso durante los años 30 reivindicando la situación de los compositores y directores judíos en la Alemania nazi. Es importante esta aclaración, pues Salazar se convirtió para gran parte de la comunidad intelectual en el principal referente de dichos festivales y, por lo tanto, en el iniciador dentro de un discurso de conciencia colectiva. Esta imagen de Schoenberg, pese a los cambios mencionados, continuó siendo una máxima compartida por la prensa y durante el bienio radical-cedista se retoma su figura como reclamo de una modernidad que ni se comprende ni se tiene interés en comprender. Tanto Anton Webern como Alban Berg llegaron más tarde que Schoenberg a España atendiendo no solo a su obra, sino a la consciencia de la existencia de los mismos. Partiendo de ello observamos que estos aterrizaron en un momento en el que en España ya se había establecido una imagen específica en torno a Schoenberg, partiendo así la de sus discípulos desde una misma base compartida.

9.4.2 Alban Berg

La primera recepción de Alban Berg en España tuvo lugar en dos partes bien diferenciadas, pues el reconocimiento del mismo cambió sobremanera tras el éxito de *Wozzeck*. Antes de que la prensa española tuviese consciencia de la ópera de Berg encontramos que su nombre aparece referenciado en muy pocas ocasiones, las cuales atendieron principalmente a su incursión en los festivales de la SIMC. Debido a la falta de asistencia de la crítica musical española a dichos festivales durante la década de los 20, las menciones en torno a Berg recayeron en los artículos de Adolfo Salazar. Es gracias a este crítico y en este mismo contexto en el que comienza a desarrollarse la imagen de Schoenberg que comentamos anteriormente cuando observamos que alrededor de Berg se conforma un ideario supeditado al ya existente en torno a Schoenberg. Podemos cerciorar que el desconocimiento sobre Berg durante estas primeras décadas no desembocó en un compendio crítico de características similares a las de Schoenberg, sino que se abarcó como una extensión del mismo. De esta forma, las críticas hacia la obra de Berg se dirigieron hacia Schoenberg retroalimentando la imagen que se pretendía crear alrededor del vienés. La crítica española tendía a seleccionar una cabeza visible en base a la nacionalidad y, siguiendo dicho esquema, al igual que se proyectó a Schoenberg como líder del movimiento actual germano se englobó en este todo aquello que lo rodeaba, destacando así a sus discípulos. Esta tendencia respecto a Berg perduró durante la década de los 20 hasta que en la década de los 30 adquirió fama internacional gracias a su ópera *Wozzeck*.

La llegada de *Wozzeck* a España tuvo lugar durante la Segunda República, es decir, en un momento en el que en parte de la crítica madrileña se apacigua la necesidad de recriminar al poder el arcaísmo que reina en España. Desde esta nueva perspectiva se valoran aspectos de la

obra en base a los parámetros sociales que definen el contenido de la misma, generando alicientes no solo para su aprobación, sino para la emancipación de su compositor para con la figura de Arnold Schoenberg. Sin embargo, la consciencia en torno a *Wozzeck* ya se dio desde 1930, momento en el que se presenta en los festivales de la SIMC a los que acudió Adolfo Salazar. La fama que la obra adquiere se plasma en medios franceses que sirvieron de influencia directa para Adolfo Salazar, quien se convirtió en el único crítico madrileño que se sintió con potestad suficiente de hablar de esta obra debido a su asistencia a los festivales anteriormente nombrados. Salazar, quien en una primera instancia criticó duramente la obra de Berg en la década de los 20, adquirió a raíz de la presencia de *Wozzeck* en los medios franceses un tono favorable hacia la misma y se posiciona a sí mismo como principal defensor del compositor. En base a ello, Salazar se define como antiwagneriano siguiendo las directrices establecidas desde la crítica francesa, las cuales se encargan de compartirse desde *El Sol* y la revista *Ritmo*. Tras la llegada de *Wozzeck* a España, la mayoría de la crítica progresista se suma a lo predicado ya por Salazar y se alaba una obra que se considera de fama y referencia internacional. Se establece así una imagen en torno a Berg como paradigma del nuevo compositor de óperas, sin embargo, esta imagen se cierne sobre la influencia de un discurso que proviene desde Francia y se da entre una crítica que tan solo accedió a una representación incompleta de dicha ópera siendo Salazar y Subirá los únicos críticos madrileños. Este nuevo camino para con la modernidad alemana entra en conflicto con la imagen creada alrededor de Schoenberg, por lo que da comienzo una tendencia que alaba a Berg en base a la correcta adecuación de la estética schoenberguiana, separándose así de la figura de Arnold Schoenberg y acercándose a parámetros vinculados con la modernidad francesa. Desde la propia prensa madrileña se confiaron a sí mismos modernos en base a la adulación de Berg, sin embargo, esta adulación recayó directamente sobre *Wozzeck*, obra que eclipsó tanto a *Suite Lírica* como al *Concierto para Violín*.

Pese a que se tornase en un ejemplo de modernidad europea, Alban Berg no tuvo presencia prácticamente dentro de la vida musical de Barcelona. La idea de modernidad que se generó en torno a Berg en Madrid fue mucho más acentuada en Barcelona en referencia a Arnold Schoenberg. La obra de Alban Berg no cobró importancia hasta que esta aterrizó en 1936 de la mano de los festivales de la SIMC celebrados en la ciudad. Dichas referencias se defendieron en pro de reivindicar la modernidad que acogía dicha ciudad y de situarse a sí misma como parte de un contexto europeo de una forma similar a lo ocurrido a través de Schoenberg. Esta distinción en cuanto a la recepción de Berg viene condicionada por el contexto de ambas ciudades y el papel que Arnold Schoenberg desarrolló en las mismas en base a este. La aceptación generalizada de Berg desde Europa conllevó que desde Madrid surgiese la necesidad de separarlo del imaginario creado en torno a Schoenberg ya desde la década anterior en pro de alzarse a sí mismos como parte de la modernidad que *Wozzeck* representaba para Europa. Por otro lado, desde Barcelona no fue necesario marcar dicha distinción y, de hecho, el desconocimiento en torno a Berg y la falta de obras del mismo en la ciudad propició que las pocas referencias hacia el mismo se vincularan hacia la figura de Schoenberg y perdurara la idea de maestro y alumno de la que se pretendía huir desde la capital.

9.4.3 Anton Webern

Al igual que ocurre con Alban Berg, durante la década de los 20 la figura de Anton Webern se vio supeditada a la de Schoenberg, referenciando a Webern como una extensión de la imagen que se proyectó sobre su maestro. Sin embargo, es muy escasa la crítica madrileña que alude al

mismo en sus artículos, destacando la labor de Adolfo Salazar y Rodolfo Halffter. Las referencias hacia el mismo se suceden en base a las reclamas de un nuevo repertorio siguiendo las directrices mencionadas ya en relación al repertorio schoenberguiano. Esta tendencia tiene lugar durante la década de los 20, al igual que ocurrió respecto a la obra de Alban Berg, sin embargo, encontramos que a diferencia de su compañero su obra no adquirió la fama internacional de *Wozzeck*. Mientras se construye en Madrid durante la década de los 30 un discurso específico en torno a Berg en base a la deconstrucción del ideario establecido previamente sobre Schoenberg, observamos que Webern pasó desapercibido para la crítica. Los comentarios en torno a este se redujeron a breves referencias de Salazar respecto a su participación en los festivales de la SIMC, sin embargo, atienden a parámetros que rallan la superficie de su estética. Esto generó no solo un desconcierto en torno a la figura de Webern en Madrid, sino que acrecentó la idea de que Salazar se convirtió en el único gran conocedor de la estética vienesa dentro de la crítica madrileña. Mientras observamos que los discursos en torno a Berg y Schoenberg en Madrid se retroalimentan entre sí respondiendo a intereses intelectuales específicos, la figura de Anton Webern no consiguió hacerse un hueco en este debate y no encontró un lugar en dicho contexto.

Por otro lado, sabemos que su presencia en la crítica barcelonesa fue mucho mayor, pues el compositor vienés se presentó como compositor y director en la ciudad en 1932. Al igual que sucedió en Madrid, en Barcelona se aunó a la figura de Webern y Schoenberg. El aura de modernidad que reflejaba Schoenberg para la ciudad, así como lo prolongado de su segunda estancia se tornaron en factores cruciales para la conformación de un ideario en torno al mismo antes aún de su presentación en la ciudad. Otro de los factores que atendió a la generación de unas expectativas específicas en torno a Webern guarda relación con la propia prensa en base a la generación de un acontecimiento de cara a la opinión pública. La llegada de este compositor se promocionó efusivamente por parte del principal medio asociado a Esquerra Republicana de

Catalunya durante el mandato de la misma. Desde el periódico *La Humanitat* se vinculó a Webern con parámetros asociados a la imagen ya conformada en torno a Schoenberg, sin embargo, estas expectativas distaron de cumplirse. Debido a la confusión entre su labor como compositor y director y al repertorio escogido para su presentación se generó en torno a Webern un aura de decepción para con las expectativas autogeneradas por la propia prensa. Pese a que desde algunos medios se realizaron críticas suavizadas, intelectuales como Baltasar Samper personificaron en Webern aquellas cuestiones que no se permitieron a sí mismos criticar de Arnold Schoenberg. Tal sería la crispación de la prensa barcelonesa con la figura de Webern en base al repertorio escogido que Robert Gerhard, quien había seguido su trayectoria en los festivales de la SIMC en el periódico *Mirador*, no se limitó a analizar dicho repertorio, sino que redactó una presentación del mismo en base a su papel en el contexto europeo. Tanto en Madrid como en Barcelona encontramos que, gracias al hecho de verse a estos tres compositores como parte de un todo estilístico, la figura de Webern se vio opacada por las imágenes generadas en torno a Schoenberg y Alban Berg.

9.5 Nombre antes que obra

Tras recapitular los condicionantes que de la recepción de estos compositores podemos observar que en ellas se confluye en punto conjunto. La dualidad que conforma a la crítica musical como intelectuales y periodistas hizo que, en base a unos fines ideológicos preestablecidos, se creara

un imaginario específico en torno a estos compositores. Este factor, que conlleva intrínseco el hecho de que la recepción de los mismos ha de ser diferente en base a un contexto local propio, aumentó en base al leve repertorio de estos que aterrizó en España. Debido a la reiteración de repertorio y a la leve inclusión del mismo en la vida musical española se estableció una barrera que dificultó el conocimiento en torno a los mismos, y atendiendo a la dualidad de la propia crítica, fomentó la creación de un imaginario específico que sirviera a fines mayores que la mera crítica estética. En base a las ideas recopiladas hasta este momento podemos señalar que para la crítica musical los compositores de la Segunda Escuela de Viena primaron más en base a su nombre y su figura que a su desconocida estética y obra. Partiendo de ello, observamos que la incursión de los mismos en los medios fue mayor en aquellos de tendencia liberal, izquierdista y principalmente republicana, pues desde estos se reivindicó la necesaria modernización del país durante la década de los 20 mayoritariamente. Este hecho propició que este grupo de compositores contase con mayor presencia en la prensa durante dicho contexto, cobrando por lo tanto mayor importancia en torno a la figura de Arnold Schoenberg. Se produce así la llegada de Berg y Webern a España en un contexto donde ya se ha formado una imagen específica en torno a Schoenberg. Uno de los grandes ejemplos que cercioran esta imagen específica en torno al compositor y en torno a su propio movimiento antes de que se intentase desligar a Webern y Berg del mismo durante la década de los 30 recae en su desvinculación con el Expresionismo pictórico. Como hemos observado, entre la crítica es generalizada la tendencia a denominar la estética schoenberguiana como expresionista, sin embargo, se distanció sobremanera de aquellas características atribuidas al Expresionismo pictórico y se abarcó al mismo Schoenberg en base a parámetros individualizados. Esta creación de un imaginario que responde a fines socioculturales e ideológicos eximió a la misma crítica de introducirse y conocer parámetros estéticos del grupo schoenberguiano a raíz de una simplificación de los mismos que favorezca el discurso de la prensa y propicie una opinión

pública específica. Esto no significa que no hubiese posibilidad de acceso a dicho conocimiento, sin embargo, este atendió a artículos del crítico alemán Hugo Fleischmann donde abarcó parámetros del *Tratado de Armonía* y los discursos de un Robert Gerhard que no consiguió acercar posturas con una comunidad intelectual que priorizó la figura sobre la obra.

10. Bibliografía

10.1 Periódicos y revistas

10.1.1 *ABC*

Anónimo, “La Sociedad de Madrid”, *ABC*, 15-01-1903.

_____ “Otro secreto”, *ABC*, 08-04-1924

_____ “ABC en Nueva York – El Retablo de Maese Pedro”, *ABC*, 28-01-1925

_____ “Los conciertos en la Sociedad Filarmónica”, *ABC*, 26-04-1933

_____ “Sociedad de Cursos y Conferencias”, *ABC*, 10-06-1934.

_____ “El compositor vienés Alban Berg”, *ABC*, 25-12-1935.

Castell, Ángel María, “El Cuarteto Rosé”, *ABC*, 21-02-1920.

_____ “Madrid al día”, *ABC*, 21-03-1920.

_____ “Informaciones y noticias musicales”, *ABC*, 22-10-1921.

_____ “Glosas nuevas sobre lo de Salzburgo”, *ABC*, 21-08-1923.

_____ “La Sociedad y la Orquesta Filarmónica”, *ABC*, 21-10-1927.

_____ “Crónica de la música - los conciertos de ayer”, *ABC*, 30-04-1933.

_____ “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

_____ “Los conciertos de la Orquesta Filarmónica”, *ABC*, 26-10-1935.

_____ “El tercer Congreso Internacional de Musicología”, *ABC*, 21-04-1936.

Luca de Tena, Juan Ignacio, “Entrevista con Don Alfonso XIII en Londres”, *ABC*, 17-04-1934.

10.1.2 *Ahora*

Álvarez Taladriz, José, “La historia del cuarteto en la Sociedad Filarmónica”, *Ahora*, 29-04-1933

_____ “Resumen de conciertos: Ángeles Ottein, Carlota Dahmen-Chao, Harriet Cohen, Antonio Lucas Moreno”, *Ahora*, 25-04-1934.

_____ “Francis Poulenc, obras de música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *Ahora*, 17-06-1934.

_____ “La música y los músicos”, *Ahora*, 24-06-1934

_____ “La música actual en Europa y sus problemas – un notable libro de Adolfo Salazar”, *Ahora*, 11-08-1935.

_____ “La música y los músicos”, *Ahora*, 26-12-1935.

_____ “Los conciertos de Orquesta en el festival de la SIMC en Barcelona”, *Ahora*, 08-05-1936.

Anónimo, “Se ha proclamado la República española. Don Alfonso XIII dejó de ser rey de España a las 8 y media de la noche y al amanecer había abandonado el territorio español”, *Ahora*, 15-4-1931

_____ “Sociedad Internacional para la Música Contemporánea”, *Ahora*, 16-11-1935.

_____ “Ha muerto el célebre compositor vienés Alban Berg”, *Ahora*, 25-12-1935.

Puente, Juan, “En Barcelona se está celebrando el Congreso de Musicología”, *Ahora*, 21-04-1936.

10.1.3 *Almanaque Literario*

Salazar, Adolfo, “La música”, *Almanaque Literario*, 01-01-1935.

10.1.4 *Arte Musical*

Anónimo, “Teatros y conciertos”, *Arte Musical*, 31-12-1915.

D’Indy, Vincent. “Los músicos y la guerra”, *Arte Musical*, 15-07-1916.

10.1.5 *Boletín Musical*

Anónimo, “París”, *Boletín Musical*, 01-07-1928.

10.1.6 *Cosmópolis*

Anónimo, “El grupo francés de los Six músicos novísimos presentado por Cocteau”, *Cosmópolis*, 01-04-1922.

Panxsaers, Clemente, “La pintura expresionista alemana”, *Cosmópolis*, 01-06-1922.

10.1.7 *D’aci D’alla*

Anónnimo, “Els concerts de quaresma”, *D’aci D’alla*, 01-04-1925.

10.1.8 *Diablo Mundo*

Anónimo, “Dos conciertos de música contemporánea dirigidos por Gustavo Pittaluga”, *Diablo Mundo*, 09-06-1934.

De la Torre, Guillermo. “Una conversación con Francis Poulenc”, *Diablo Mundo*, 16-06-1934.

Pittaluga, Gustavo, “Preludio para un cuento de Andersen, Ernst Toch – Serenata, Darius Milhaud”, *Diablo Mundo*, 26-05-1934

10.1.9 *Diario de Almería*

Anónimo, “Arnold Schoenberg miembro de la Academia artística de Berlín”, *Diario de Almería*, 14-10-1925.

10.1.10 *Diario de la Mañana*

Anónimo, “Noticias extranjeras”, *Diario de la Mañana*, 17-11-1926.

10.1.11 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*

Anónimo, “Noticias”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 07-03-1901.

10.1.12 *El Eco de Gerona*

Anónimo, “Noticias locales”, *El Eco de Gerona*, 18-04-1925.

10.1.13 *El Debate*

Turina, Joaquín. “Conciertos de Orquesta”, *El Debate*, 13-11-1928.

10.1.14 *El Día*

Sol, Fernan, “La Sociedad de Conciertos”, *El Día*, 13-01-1903.

10.1.15 *El Diluvio*

Anónimo, “Musicales”, *El Diluvio*, 12-04-1925

_____ “Musicales”, *El Diluvio*, 29-04-1925.

_____ “Associació de música da camera”, *El Diluvio*, 27-03-1932.

_____ “Tarragona”, *El Diluvio*, 27-11-1934.

_____ “Musicales”, *El Diluvio*, 29-11-1934.

_____ “Musicales”, *El Diluvio*, 02-12-1934.

10.1.16 *El Imparcial*

De Cavia, Mariano, “El Quijote en solfa”, *El Imparcial*, 18-03-1900

Muñoz, Eduardo, “La sociedad de conciertos – primera sesión”, *El Imparcial*, 12-01-1903.

Ortega y Gasset, José, “Pidiendo una biblioteca”, *El Imparcial*, 21-02-1908.

10.1.17 *El Liberal*

Anónimo, “Teatro real – Sociedad de Conciertos”, *El Liberal*, 12-01-1903.

_____ “La Sociedad de Cultura Musical. El Cuarteto de Londres”, *El Liberal*, 21-11-1922.

_____ “Círculo de Bellas Artes. Orquesta Filarmónica”, *El Liberal*, 01-12-1922.

_____ “El Congreso Internacional de Musicología que se celebrará en Bélgica”, *El Liberal*, 28-08-1930

Noel, Eugenio, “Los maestros cantores de las javanillas”, *El Liberal*, 03-03-1922.

10.1.18 *El Mundo Artístico*

Duende, “Ricardo Strauss”, *El Mundo Artístico*, 09-03-1901.

10.1.19 *El Orzán*

Anónimo, “De los programas nocturnos para hoy”, *El Orzán*, 24-10-1928.

10.1.20 *El Progreso*

Turina, Joaquin, “La enseñanza musical”, *El Progreso*, 09-08-1934.

10.1.21 *El Pueblo*

Anónimo, “Filarmónica de Valencia”, *El Pueblo*, 21-04-1920.

_____ “Ricardo Strauss y los músicos modernistas”, *El Pueblo*, 08-11-1923.

10.1.22 *El Siglo Futuro*

Bulle, Ricardo, “Música y músicos de hispanoamérica”, *El Siglo Futuro*, 22-04-1935.

_____ “El maestro Arbós y la Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, 28-10-1935.

Sánchez Camargo, Manuel, “Orquesta Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, 06-04-1934.

10.1.23 *El Sol*

Anónimo, “La música internacional en los Festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 20-10-1922

_____ “La música internacional en los Festivales de Salzburgo”, *El Sol*, 24-10-1922

_____ “Biblioteca musical circulante”, *El Sol*, 11-11-1924.

_____ “Un concierto de obras de Ruy Coelho”, *El Sol*, 25-03-1926.

_____ “El concierto de obras del compositor portugués Ruy Coelho”, *El Sol*, 27-03-1926.

_____ “Conferencia de D. Luis Recasens Siches”, *El Sol*, 12-10-1928.

_____ “Cuartetos checos modernos”, *El Sol*, 02-10-1929.

_____ “La música española en los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 30-01-1931.

_____ “Rodolfo Halffter con su Improntu obtuvo un resonante éxito”, *El Sol*, 23-03-1932.

_____ “Escena y bastidores”, *El Sol*, 29-01-1935.

_____ “la duodécima reunión de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea”, *El Sol*, 31-08-1935.

_____ “El compositor vienés Alban Berg”, *El Sol*, 26-12-1935.

_____ “Los festivales de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 12-01-1936.

Halffter, Rodolfo, “Alma Moodle en la S.F.”, *El Sol*, 10-05-1930.

_____ “Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 01-04-1932.

_____ “La orquesta clásica”, *El Sol*, 15-10-1935.

Mantecón, Juan José, “Concierto en la Zarzuela por la Orquesta Filarmónica, Suite, de R. Halffter”, *El Sol*, 21-03-1928.

Ortega y Gasset, José, “Musicalia”, *El Sol*, 08-03-1921.

Salazar, Adolfo, “Orquesta Filarmónica, pintura y música, Rubinstein, Teatro Real, otros conciertos”, *El Sol*, 24-12-1919.

_____ “Salomé de Oscar Wilde y Ricardo Strauss”, *El Sol*, 20-01-1920.

_____ “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 23-03-1920.

_____ “El Poema Divino de Alejandro Scriabin”, *El Sol*, 28-01-1921.

_____ “Comienza la temporada. Schoenberg en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 22-10-1921.

_____ “De la Siesta de un Fauno a El Mar – Las orquestas y la sociedad nacional”, *El Sol*, 09-03-1922.

_____ “El intimismo húngaro - Dos jóvenes músicos alemanes – F. Ember”, *El Sol*, 29-03-1922.

_____ “Contrastes de Viena, acaso no está tan lejos”, *El Sol*, 15-08-1922.

_____ “La joven música vienesa”, *El Sol*, 16-08-1922.

_____ “Una sinfonía-ballet de Georges Migot, sus últimas obras”, *El Sol*, 21-03-1923.

_____ “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 28-07-1923.

_____ “La Sociedad Internacional para la Música Moderna y los festivales de música contemporánea de Salzburgo”, *El Sol*, 29-07-1923

_____ “El Cuarteto de Budapest en la A. de C.M. la Sonatina Fantasía de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 13-12-1923.

_____ “La Orquesta Bélica de Cámara”, *El Sol*, 21-06-1924.

_____ “Un joven músico vienés, Rudolf Réti”, *El Sol*, 16-07-1924.

_____ “El movimiento musical actual en Leningrado y Moscou, un artículo de Rimsky Korsakov”, *El Sol*, 30-10-1924.

_____ “Lo no problemático, el impresionismo y la superación de Strauss”, *El Sol*, 13-03-1925.

_____ “Un buen ejemplo catalán”, *El Sol*, 19-08-1925

_____ “La evolución de la música y la historia de la cadencia”, *El Sol*, 26-08-1925.

_____ “El cuarto festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y El Retablo de Maese Pedro de Falla”, *El Sol*, 24-08-1926.

_____ “Como va el pulso del mundo”, *El Sol*, 04-12-1926.

_____ “La Sinfonietta de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 06-04-1927

_____ “Un resumen de la música francesa de postguerra”, *El Sol*, 17-07-1927.

_____ “Los festivales de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea”, *El Sol*, 01-09-1927.

_____ “Inauguración de la temporada en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, 01-11-1927.

_____ “España como nación musical”, *El Sol*, 29-12-1927.

- _____ “Un festival de música alemana: Szenkar, Brahms, Schoenberg, Hindemith”, *El Sol*, 22-01-1928.
- _____ “El Cuarteto Zimmer en la Cultural”, *El Sol*, 16-02-1928.
- _____ “Después del concurso de Viena – El gran litigio - ¿París o Berlín?”, *El Sol*, 20-07-1928.
- _____ “Figuras del concurso de Viena: Max Von Schillings”, *El Sol*, 24-08-1928.
- _____ “Pintura y música: tres mil cuadros y una lección”, *El Sol*, 09-11-1928.
- _____ “Orquesta Lasalle – F. Remacha”, *El Sol*, 11-11-1928.
- _____ “Orquesta Lasalle – J. Pahissa, J. Bautista, O. Prieto”, *El Sol*, 24-02-1929.
- _____ “Un crítico norteamericano en Europa – Los compositores hacia el futuro”, *El Sol*, 13-07-1929.
- _____ “Programa de la semana”, *El Sol*, 10-12-1929.
- _____ “Un programa de música moderna”, *El Sol*, 14-12-1929.
- _____ “Alfredo Casella en Madrid”, *El Sol*, 15-01-1930.
- _____ “Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 04-04-1930.
- _____ “Experiencias españolas en la música en tercios de tono”, *El Sol*, 28-06-1930.
- _____ “La vida musical en Cuba”, *El Sol*, 14-08-1930.
- _____ “Arbós y la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 22-03-1931.
- _____ “Musicología”, *El Sol*, 09-04-1931.
- _____ “Rosita G. Ascot en el Lyceum Club, un triunfo de la discípula de Falla”, *El Sol*, 19-06-1931.
- _____ “La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford”, *El Sol*, 07-08-1931.
- _____ “La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford”, *El Sol*, 22-08-1931.
- _____ “La novena reunión de la S.I.M.C en Oxford”, *El Sol*, 16-09-1931.
- _____ “La edición musical: una guía para *Wozzeck*”, *El Sol*, 13-12-1931.
- _____ “Un film de la joven música francesa”, *El Sol*, 24-12-1931.
- _____ “Cuarteto Lener, Coros Moravos, música holandesa”, *El Sol*, 14-01-1932.
- _____ “Generación y promoción - La promoción de la República”, *El Sol*, 20-01-1932.
- _____ “Orquesta Sinfónica - Tansman, Ravel, Schubert, etc.”, *El Sol*, 21-04-1932.
- _____ “Un congreso de música árabe en El Cairo”, *El Sol*, 10-05-1932.
- _____ “Los tres estudios de Vogel”, *El Sol*, 17-05-1932.
- _____ “El décimo festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *El Sol*, 24-06-1932.
- _____ “In memoriam”, *El Sol*, 28-07-1932.

- _____ “Paul Hindemith y su hermano Rodolfo en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 18-02-1933.
- _____ “Ferruccio Busoni visto por Edward J. Dent”, *El Sol*, 05-03-1933.
- _____ “Música moderna en la Residencia de Estudiantes”, *El Sol*, 14-06-1933.
- _____ “El congreso de Florencia IX - óperas nuevas en Europa”, *El Sol*, 08-07-1933.
- _____ “La XII reunión de la AIMC en Florencia”, *El Sol*, 24-04-1934.
- _____ “La XII reunión de la AIMC en Florencia”, *El Sol*, 26-04-1934.
- _____ “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia, la música de cámara”, *El Sol*, 02-06-1934.
- _____ “La duodécima reunión de la AIMC en Florencia, la música de cámara”, *El Sol*, 07-06-1934.
- _____ “Dos conciertos de música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *El Sol*, 09-04-1936.
- _____ “Música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias: Poulenc, Rieti, Berg, Weill, G. Pittaluga”, *El Sol*, 14-06-1934.
- _____ “Música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias”, *El Sol*, 20-06-1934.
- _____ “La lista negra de la música en Nazilandia”, *El Sol*, 13-07-1934.
- _____ “La música en el teatro y el cinematógrafo”, *El Sol*, 05-08-1934.
- _____ “Los sesenta años de Schoenberg – cómo vemos a los otros y cómo ellos nos ven”, *El Sol*, 12-02-1935.
- _____ “Musicografía reciente”, *El Sol*, 27-07-1935.
- _____ “La decimotercera reunión de la S.I.M.C en Praga”, *El Sol*, 18-09-1935.
- _____ “La decimotercera de la S.I.M.C en Praga – La música de cámara”, *El Sol*, 08-10-1935.
- _____ “La decimotercera de la S.I.M.C en Praga”, *El Sol*, 22-09-1935.
- _____ “La decimotercera reunión de la SIMC en Praga – la música orquestal – Schoenberg y Alban Berg”, *El Sol*, 12-11-1935.
- _____ “Dos grandes desaparecidos en 1935: Paul Dukas y Alban Berg”, *El Sol*, 17-01-1936.
- _____ “La vida musical”, *El Sol*, 15-02-1936.
- _____ “Las memorias de Calvocoressi”, *El Sol*, 15-03-1926.
- _____ “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 28-04-1936.
- _____ “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 03-05-1936.
- _____ “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 07-05-1936.
- _____ “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 21-05-1936.
- _____ “La XIV reunión de la SIMC en Barcelona”, *El Sol*, 31-05-1936.

10.1.24 España

Álvarez del Vayo, Julio, “Max Reinhardt, propagandista”, *España*, 30-05-1918.

Anónimo, “Exposición Lagar”, *España*, 22-03-1917.

Salazar, Adolfo, “La S.I.M.M ars nova”, *España*, 15-11-1917.

_____ “Las mujeres de Wagner”, *España*, 28-01-1922.

10.1.25 *Heraldo de Madrid*

Anónimo, “Ecos”, *Heraldo de Madrid*, 11-04-1900.

_____ “Salomé”, *Heraldo de Madrid*, 17-02-1910.

_____ “Sinfonía y Ballet por Adolfo Salazar”, *Heraldo de Madrid*, 23-04-1929.

_____ “El primer congreso de musicología”, *Heraldo de Madrid*, 27-08-1930.

_____ “En abril próximo se celebrará en Barcelona el XIV festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *Heraldo de Madrid*, 19-11-1935.

Forns, José. “Concierto de la Filarmónica”, *Heraldo de Madrid*, 21-03-1928.

_____ “El cuarteto Poltronieri, Andrés Segovia y la Orquesta Lasalle; la Sinfónica y el Orfeón de Mieres”, *Heraldo de Madrid*, 13-11-1928.

_____ “Concierto de la Sinfónica”, *Heraldo de Madrid*, 21-04-1932.

J.B.C, “Exposición Celso Lagar”, *Heraldo de Madrid*, 11-03-1917.

Moragas, Rafael. “La música ultramoderna en Barcelona, de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

Pedroso, Manuel, “La muerte de Danton: una tragicomedia histórica”, *Heraldo de Madrid*, 04-08-1925.

Ruiz de la Serna, Enrique, “A Oscar Fried le parece que la vida de los músicos españoles es muy dura”, *Heraldo de Madrid*, 23-02-1929.

_____ “La Orquesta Sinfónica en el Calderón”, *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934.

_____ “La música y los músicos”, *Heraldo de Madrid*, 10-12-1934.

10.1.26 *Iris*

Anónimo, “Cosas que pasan”, *Iris*, 16-03-1901.

10.1.27 *La Acción*

Anónimo, “Conciertos de Bellas Artes”, *La Acción*, 22-10-1921.

10.1.28 *La Correspondencia de España*

Anónimo, “Círculo de Bellas Artes: conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 30-10-1917.

_____ “Conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, 22-10-1921.

10.1.29 *La Correspondencia de Valencia*

Anónimo, “La Filarmónica de Valencia”, *La Correspondencia de Valencia*, 20-04-1920.

_____ “Programa para hoy”, *La Correspondencia de Valencia*, 07-12-1926.

_____ “Sarati el Terrible”, *La Correspondencia de Valencia*, 02-06-1928.

10.1.30 *La Dinastía*

Anónimo, “Noticias teatrales – Liceo”, *La Dinastía*, 02-03-1901.

10.1.31 *La Época*

Anónimo, “Diversiones públicas”, *La Época*, 30-11-1922.

_____ “El I Congreso Internacional de Musicología”, *La Época*, 27-08-1930

De Roda, Cecilio, “Eduardo Risler”, *La Época*, 22-04-1902.

_____ “Teatro Real – Sociedad de Conciertos”, *La Época*, 11-01-1903.

_____ “Teatro Real – Sociedad de Conciertos”, *La Época*, 13-01-1903.

_____ “Sociedad de Conciertos – Quinto Concierto”, *La Época*, 08-02-1903.

Espinós, Víctor, “El primer concierto de la Filarmónica”, *La Época*, 22-10-1921.

Gippini, José Enrique, “La humanización del arte”, *La Época*, 18-02-1928.

10.1.32 *La Escuela Moderna*

Muñoz Sanz, Juan Pablo, “La nueva pedagogía de la técnica del piano”, *La Escuela Moderna*, 01-01-1931.

10.1.33 *La Gaceta de Tenerife*

Anónimo, “Un espectador muere en un teatro”, *La Gaceta de Tenerife*, 05-12-1926

10.1.34 *La Gaceta Literaria*

A.R, “Sinfonía y ballet”, *La Gaceta Literaria*, 01-06-1929.

Ximénez Sandoval, Felipe, “De música”, *La Gaceta Literaria*, 15-10-1930.

10.1.35 *La Humanitat*

Anónimo, “Sis concerts simfonics a l’Associació de música da camera”, *La Humanitat*, 24-03-1932.

_____ “Festivals Schoenberg”, *La Humanitat*, 30-03-1932.

_____ “Els programes que dirigirà el mestre Anton Webern a la Associació de Música de Camera”, *La Humanitat*, 01-04-1932.

_____ “La Associació de Música da Camera i el mestre Anton Webern”, *La Humanitat*, 05-04-1932.

Fontbernar, Josep, “Els grans concerts de primavera”, *La Humanitat*, 08-04-1932.

J.C. “Anton Webern”, *La Humanitat*, 06-04-1932.

10.1.36 *La Ilustración Artística*

Anónimo, “Salomé”, *La Ilustración Artística*, 08-01-1906.

10.1.37 *La Lectura*

Mauclair, Camille, “El estado presente de la música en Francia”, *La Lectura*, 01-01-1914

Salazar, Adolfo, “El año musical en España”, *La Lectura*, 01-09-1920.

10.1.38 *La Libertad*

Anónimo, “Orquesta del Palacio de la Música”, *La Libertad*, 09-11-1928.

10.1.39 *La Nación*

Anónimo, “Orquesta del Palacio de la Música”, *La Nación*, 09-11-1928.

_____ “Carlota Dahmen y la Orquesta Sinfónica”, *La Nación*, 06-04-1934.

_____ “Dos conciertos de música contemporánea”, *La Nación*, 09-06-1934.

Jaquotot, Carlos. “Orquesta Lasalle”, *La Nación*, 12-11-1928.

10.1.40 *La Pluma*

Salazar, Adolfo, “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-02-1921.

_____ “Apuntes para una geografía musical de Europa”, *La Pluma*, 01-05-1921.

10.1.41 *La Prensa*

Ortega y Gasset, José, “Los tonos de la lengua francesa”, *La Prensa*, 15-08-1911.

10.1.42 *La Publicitat*

Anónimo, “Les orientacions de la Lliga d’Associacions de Música”, *La Publicitat*, 18-11-1934

_____ “Un interviu amb Josep M. Dalmau”, *La Publicitat*, 29-11-1934.

_____ “Kedroff Quartet”, *La Publicitat*, 09-12-1931.

Llates i Serrat, Rossend, “Arnold Schoenberg”, *La Publicitat*, 29-04-1935.

Samper, Baltasar, “Orquesta Pau Casals Arnold Schoenberg”, *La Publicitat*, 08-04-1932.

_____ “Orquesta Pau Casals dirigida per Anton Webern”, *La Publicitat*, 10-04-1932.

10.1.43 *Las Provincias*

Anónimo, “Strauss y sus nuevas obras”, *Las Provincias*, 01-05-1923.

_____ “La ópera y los teatros alemanes”, *Las Provincias*, 14-12-1928

Chavarri, “Diccionario de la música ilustrado”, *Las Provincias*, 20-06-1929

_____ “En la Filarmónica”, *Las Provincias*, 16-01-1930.

Padró, Gisbert, “Congreso internacional de música moderna en Zurich”, *Las Provincias*, 04-07-1926.

_____ “VI congreso internacional de música”, *Las Provincias*, 22-09-1928

10.1.44 *La Vanguardia*

Anónimo, “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 14-03-1925.

_____ “Gerona”, *La Vanguardia*, 24-04-1925.

_____ “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 25-04-1925.

De Gibert i Serra, Vicenç Maria, “Schoenberg: su doble personalidad”, *La Vanguardia*, 02-05-1923.

_____ “Los cauces del entusiasmo”, *La Vanguardia*, 18-12-1923.

Roca i Roca, Josep, “La semana en Barcelona”, *La Vanguardia*, 27-12-1921

Walter, “Estados Unidos”, *La Vanguardia*, 12-06-1921.

_____ “Francia”, *La Vanguardia*, 19-05-1922

_____ “Teatro de Barcelona”, *La Vanguardia*, 11-11-1924.

_____ “Palau de la Música Catalana”, *La Vanguardia*, 30-04-1925.

10.1.45 *La Veu de Catalunya*

Anónimo, “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 14-08-1920.

_____ “Setmanari”, *La Veu de Catalunya*, 23-11-1922.

_____ “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 19-12-1923.

_____ “Alemanya”, *La Veu de Catalunya*, 02-04-1926.

_____ “Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *La Veu de Catalunya*, 06-02-1927.

_____ “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 01-07-1928.

_____ “La sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *La Veu de Catalunya*, 17-08-1928.

_____ “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 01-11-1928.

_____ “Alemanya”, *La Veu de Catalunya*, 17-08-1929.

_____ “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 21-06-1930.

_____ “Diccionari de la música ilustrat”, *La Veu de Catalunya*, 20-01-1928

_____ “El festival anyal de la SIMC”, *La Veu de Catalunya*, 30-06-1931.

_____ “Els Grans Concetrts de l’Associació de música da camera”, *La Veu de Catalunya*, 09-12-1931.

_____ “Noticiari”, *La Veu de Catalunya*, 16-12-1931.

_____ “Associació de música da camera”, *La Veu de Catalunya*, 30-03-1932.

_____ “Palau de la Música Catalana”, *La Veu de Catalunya*, 11-04-1932.

_____ “Palau de la Música Catalana”, *La Veu de Catalunya*, 12-04-1932.

_____ “Els nostres artistes – Robert Gerhard”, *La Veu de Catalunya*, 21-07-1932.

_____ “Els darrers festivals dedicats a la música”, *La Veu de Catalunya*, 21-10-1932.

_____ “Robert Gerhard guanyador del concurs de Viena”, *La Veu de Catalunya*, 24-05-1933.

Barbera, Josep, “Sobre modernitat musical”, *La Veu de Catalunya*, 10-08-1926.

Busoni, Ferruccio, “Carta sobre música”, *La Veu de Catalunya*, 27-08-1923.

De Schlözer, Boris, “Prokofiev”, *La Veu de Catalunya*, 15-03-1922.

Fritz, “Mots d’Alfredo Casella”, *La Veu de Catalunya*, 15-10-1927.

_____ “Els musics joves”, *La Veu de Catalunya*, 04-02-1932.

Lliurat, Frederic, “Concerts, Palau de la Música Catalana, Albert Tadlowsky”, *La Veu de Catalunya*, 27-11-1922.

_____ “Biografias”, *La Veu de Catalunya*, 22-06-1923.

_____ “Entorn de Pierrot Lunaire”, *La Veu de Catalunya*, 02-05-1925.

_____ “Orquesta Pau Casals primer concert de primavera”, *La Veu de Catalunya*, 08-04-1932.

_____ “Quartet Galimir”, *La Veu de Catalunya*, 07-12-1934.

_____ “XIV Festival de la Societat Internacional per a la musica contemporania”, *La Veu de Catalunya*, 22-04-1936.

Machabay, Armand. “les darreres obres d’Arnold Schoenberg”, *La Veu de Catalunya*, 12-01-1931.

Mandru, Pierre, “Entorn de la música francesa”, *La Veu de Catalunya*, 17-03-1928.

10.1.46 La Veu de l’Empordà

Anónimo, “De l’Associació de Música”, *La Veu de l’Empordà*, 20-03-1925.

10.1.47 La Voz

Anónimo, “Muerto de apoplejía por excitarse en un estreno”, *La Voz*, 17-11-1926

_____ “La ópera y la música de jazz – Lo que dice el compositor Krenek”, *La Voz*, 19-03-1929

_____ “Noticias”, *La Voz*, 09-10-1935

_____ “Muerte del famoso compositor Alban Berg”, *La Voz*, 25-12-1935.

_____ “La música”, *La Voz*, 15-01-1936.

Halffter, Rodolfo, “La orquesta clásica”, *La Voz*, 16-10-1935.

Mantecón, Juan José. “La Filarmónica. Primer concierto”, *La Voz*, 22-10-1921.

_____ “Festival de música alemana dirigido por Eugenio Szenkar”, *La Voz*, 23-01-1928.

_____ “Concierto en la Zarzuela por la Orquesta Filarmónica - Suite de R. Halffter”, *La Voz*, 21-03-1928.

_____ “Huberman, en la Asociación de Cultura Musical”, *La Voz*, 26-01-1929

_____ “Concierto por la Orquesta del Palacio de la Música”, *La Voz*, 25-02-1929.

_____ “Conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes por Gustavo Pittaluga y Rosita García Ascot”, *La Voz*, 03-12-1930.

_____ “El Cuarteto Belga en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, 27-01-1931.

- _____ “Concierto de la Orquesta Sinfónica y otras noticias”, *La Voz*, 23-03-1932.
- _____ “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934
- _____ “Concierto de música moderna en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 13-06-1934.

10.1.48 *La Voz de Aragón*

Araiz, Andrés, “Música española”, *La Voz de Aragón*, 16-04-1932.

10.1.49 *La Voz de Asturias*

Anónimo, “¿Afinado? ¿desafinado?”, *La Voz de Asturias*, 03-04-1924.

10.1.50 *La Voz de Gerona*

Anónimo, “Noticias”, *La Voz de Gerona*, 24-04-1925.

10.1.51 *La Voz de Menorca*

Anónimo, “Ha muerto el célebre compositor vienés Alban Berg”, *La Voz de Menorca*, 02-01-1936.

Becudro, “Asociación de cultura musical”, *La Voz de Menorca*, 27-02-1928.

10.1.52 *Luz*

Bacarisse, Salvador, “Beethoven y el Cuarteto Pro-Arte”, *Luz*, 10-03-1932.

- _____ “Los alumnos de composición del conservatorio”, *Luz*, 02-06-1932.
- _____ “Las próximas reuniones de la Sociedad Filarmónica”, *Luz*, 11-11-1932
- _____ “Malipiero y Sanjuan en la Orquesta Filarmónica”, *Luz*, 03-03-1933.
- _____ “El centenario de Brahms”, *Luz*, 17-03-1933.
- _____ “Otros conciertos”, *Luz*, 17-03-1933.
- _____ “Música de cámara en El Español”, *Luz*, 06-04-1933.
- _____ “El Cuarteto Pro arte de Bruselas”, *Luz*, 06-05-1933.
- _____ “Cuartetos de ayer y de hoy”, *Luz*, 12-05-1933.
- _____ “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934.

10.1.53 *Le Ménestrel*

Anónimo, “Notes sur la musique allemande contemporaine – Alban Berg”, *Le Ménestrel*, 18-07-1930.

Machabey, Armand, “Notes sur la musique allemande contemporaine”, *Le Ménestrel*, 11-07-1930.

Schaeffner, André, “Concert Leo-pol Morin”, *Le Ménestrel*, 27-05-1921.

- _____ “Concerts de La Revue Musicale”, *Le Ménestrel*, 06-02-1925.

10.1.54 *Mirador*

Anónimo, “Mirador musical”, *Mirador*, 04-12-1930.

- _____ “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 10-05-1934.
- _____ “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 21-06-1934.
- _____ “Otto Mayer a l’Ateneu Polytechnicum”, *Mirador*, 21-02-1935.
- _____ “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 04-04-1935.
- _____ “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 30-05-1935.
- _____ “XIV festival de la SIMC”, *Mirador*, 05-12-1935.
- _____ “Notícies de tot el món”, *Mirador*, 22-10-1936

Gerhard, Robert, “La música coral”, *Mirador*, 06-02-1930.

- _____ “Opera”, *Mirador*, 27-03-1930.
- _____ “Variacions”, *Mirador*, 17-04-1930.
- _____ “Coda”, *Mirador*, 10-06-1930.
- _____ “Strauss i Stravinsky”, *Mirador*, 06-11-1930.
- _____ “Un príncep fa ópera moderna”, *Mirador*, 25-12-1930.
- _____ “Conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931.
- _____ “Anton Webern”, *Mirador*, 07-04-1932.
- _____ “La S.I.M.C a Viena”, *Mirador*, 28-07-1932.
- _____ “La S.I.M.C a Viena”, *Mirador*, 18-08-1932.
- _____ “La S.I.M.C a Viena”, *Mirador*, 01-09-1932.
- _____ “Instantànies de Praga”, *Mirador*, 17-10-1935.
- _____ “Alban Berg”, *Mirador*, 16-01-1936.

Liess, Andreas, “El modern director d’orquestra”, *Mirador*, 07-12-1933.

Llongueres, Joan, “El festival de la SIMC a Barcelona”, *Mirador*, 26-09-1935.

Mayer Serra, Otto, “Bibliografia musical”, *Mirador*, 21-12-1933.

- _____ “A propòsit de Wozzeck”, *Mirador*, 07-06-1934.
- _____ “Alban Berg: Suite Lírica”, *Mirador*, 08-12-1934.
- _____ “Pau Casals a l’Obrera de Concerts”, *Mirador*, 31-01-1935.
- _____ “Lulú, la nova ópera de Alban Berg”, *Mirador*, 14-02-1935.
- _____ “B.B.C annual”, *Mirador*, 09-05-1935.
- _____ “La XII reunió de la SIMC”, *Mirador*, 05-09-1935.
- _____ “Praga 1935 Barcelona 1936”, *Mirador*, 19-09-1935.

Pahissa, Jaime, “La música de Robert Gerhard”, *Mirador*, 06-07-1933.

Prunières, Henry, “La Biennal de Venécia”, *Mirador*, 17-11-1934.

Pettit, Jaume, “El festival de la SIMC”, *Mirador*, 09-01-1936.

_____ “El próxim festival de la SIMC”, *Mirador*, 12-03-1936.

_____ “El festival de la SIMC”, *Mirador*, 30-04-1936.

_____ “Els concerts”, *Mirador*, 28-05-1936.

Salazar, Adolfo, “Sobre la difusió de una cançó”, *Mirador*, 22-10-1936.

10.1.55 *Modern Music*

Reich, Willi, “A guide to Wozzeck”, *Modern Music*, 01-11-1931.

10.1.56 *Música (Barcelona)*

Anónimo, “Casal del Metge - Associació de Música da Camera”, *Música*, 08-12-1934.

10.1.57 *Música (Madrid)*

Anónimo, “Crónica musical de la quincena”, *Música*, 15-11-1917.

10.1.58 *Nosaltres Sols*

Morera y Viura, Enric, “Lletra oberta”, *Nosaltres Sols*, 23-04-1932.

10.1.59 *Nuevo Día*

Anónimo, “Ruidosas demostraciones en pro y en contra muriendo de excitación un espectador”, *Nuevo Día*, 17-11-1926.

10.1.60 *Nuevo Mundo*

Barrado, “Orquesta clásica de Madrid”, *Nuevo Mundo*, 24-01-1930.

10.1.61 *Ondas*

Anónimo, “Músicos modernos”, *Ondas*, 23-02-1929.

10.1.62 *POM*

Palacio, Carlos, “Festival de música internacional”, *POM*, 01-04-1936.

10.1.63 *Por Esos Mundos*

Cosmópolis, “¿Quién será el Wagner del porvenir?”, *Por Esos Mundos*, 01-07-1905.

10.1.64 *Postguerra*

Anónimo, “La música en cuartos de tono”, *Postguerra*, 01-06-1928.

10.1.65 *Región*

Anónimo, “Programas para hoy”, *Región*, 03-12-1932.

10.1.66 *Revista de Catalunya*

Farra y Mayoral, Josep, “Cròniques catalanes - Música i cultura”, *Revista de Catalunya*, 01-11-1925.

10.1.67 *Revista Música*

Mayer Serra, Otto, “En torno de una sociología de la música”, *Revista Música*, 01-03-1938.

10.1.68 *Revista Musical Catalana*

Anónimo, “Desde Nova York”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1914

_____ “Músicos vieneses”, *Revista Musical Catalana*, 15-05-1915

_____ ”Asociació d’Amics de la Música”, *Revista Musical Catalana*, 01-12-1922.

_____ “Palau de la Música Catalana”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1925.

_____ “Revista de revistes”, *Revista Musical Catalana*, 01-03-1931.

_____ “Nove festival de la societat internacional de música”, *Mirador*, 01-06-1931.

_____ “Els concerts simfonic de primavera”, *Revista Musical Catalana*, 01-03-1932.

_____ “Orquesta Pau Casals, Anton Webern”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932

_____ “Asociación de Música da Cámara Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

_____ “Palau de la música catalana Orquesta Pau Casals”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

_____ “Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

_____ “Casal del Metge: Audicions Intimes. Quartet Galimir”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1935.

_____ “Noticiari”, *Revista Musical Catalana*, 01-06-1932.

_____ “Catalunya al X festival de la Societat Internacional de Música Contemporània”, *Revista Musical Catalana*, 01-08-1932.

_____ “Casal del Metge”, *Revista Musical Catalana*, 01-01-1935.

De Gibert i Serra, Vicenc Maria, “Músics vienesos”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1915.

Lliurat, Frederic, “Entorn de Schönberg”, *Revista musical catalana*, 01-05-1932.

Millet, Lluís, “A propòsit dels Cants d’Auvèrnia de J. Canteloube”, *Revista Musical Catalana*, 01-04-1928.

Riba Martí, Francesc, “Entorn de Schönberg”, *Revista musical catalana*, 01-05-1932.

Subirá, José, “Els Congressos musicals de Bèlgica”, *Revista Musical Catalana*, 01-10-1930.

_____ “Entorn de Schoenberg”, *Revista Musical Catalana*, 01-05-1932.

Vaucher, Berthe, “Suisse”, *Revista Musical Catalana*, 01-02-1933.

10.1.69 *Revista Nova*

Anónimo, “Les Revistes”, *Revista Nova*, 11-02-1914.

10.1.70 *Ritmo*

Anónimo, “Mundo Musical”, *Ritmo*, 31-07-1930.

_____ “Revista de revistas”, *Ritmo*, 31-07-1930.

_____ “Los Festivales de Pyrmont y de Lieja”, *Ritmo*, 20-08-1930.

_____ “Revista de revistas”, *Ritmo*, 15-10-1930.

_____ “Mundo musical”, *Ritmo*, 30-10-1930.

_____ “Mundo musical”, *Ritmo*, 15-11-1930.

_____ “Mundo musical”, *Ritmo*, 15-12-1930.

_____ “La música española en los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, *Ritmo*, 31-03-1931.

_____ “Opiniones ajenas”, *Ritmo*, 15-01-1932.

_____ “Asociació de Música da Camera”, *Ritmo*, 15-05-1932.

_____ “Rusia”, *Ritmo*, 01-04-1933.

_____ “Mundo musical”, *Ritmo*, 01-12-1933.

_____ “Málaga”, *Ritmo*, 01-07-1935.

_____ “Alban Berg”, *Ritmo*, 01-01-1936.

_____ “Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Barcelona”, *Ritmo*, 01-02-1936.

_____ “Música moderna en la Residencia de Estudiantes”, *Ritmo*, 01-03-1936.

_____ “Los XIV festivales de la SIMC en Barcelona”, *Ritmo*, 01-07-1936.

_____ “Joaquim Homs”, en *Ritmo*, vol. 52, nº 517, pag 5

Aragón, Crescendo, “Una visita a la biblioteca roda”, *Ritmo*, 01-01-1930

_____ “En las avanzadas del arte musical”, *Ritmo*, 30-11-1930.

_____ “En el ático de Conrado del Campo: entrevistas de Ritmo”, en *Ritmo*, Vol 2, nº 13, pp 5-8.

Bárcena, Augusto, “Alban Berg”, *Ritmo*, 15-07-1932.

Casella, Alfredo, “Materia y timbre”, *Ritmo*, 31-03-1930.

De Música, Pedro, “Alban Berg”, *Ritmo*, 15-03-1936.

Liess, Andreas, “La temporada de Invierno”, *Ritmo*, 15-10-1930

_____ “La música en Viena, músicos jóvenes”, *Ritmo*, 15-05-1931.

López, José Miguel. (1976), “Homenaje a Rodolfo Halffter”, en *Ritmo*, vol 46, nº 460, pag 13

Fleischmann, Hugo. “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-11-1929.

_____ “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 01-12-1929.

_____ “La evolución del estilo musical alemán”, *Ritmo*, 15-12-1929.

Homs, Joaquim. (1981), “Joaquim Homs: ¿Qué compone?”, en *Ritmo*, Vol 52, nº 517, pag 43.

Pittaluga, Gustavo. (1931), “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, en *Ritmo*, vol 3, nº 28.

Salazar, Adolfo, “La novena reunión de la SIMC en Oxford”, *Ritmo*, 01-09-1931.

_____ “La novena reunión de la SIMC en Oxford”, *Ritmo*, 15-09-1931.

_____ “La novena reunión de la SIMC en Oxford”, *Ritmo*, 15-10-1931.

Steiner, María, “Viena”, *Ritmo*, 01-07-1933.

Villar, Rogelio, “Esperpentos sonoros, monsergas o gandingas”, *Ritmo*, 01-09-1935.

10.1.71 Solidaridad Obrera

Anónimo, “Los republicanos y nosotros”, *Solidaridad Obrera*, 14-04-1931.

10.1.72 Sparta

Anónimo, “La música moderna”, *Sparta*, 26-11-1932.

10.1.73 Tiempo de Historia

Rubio, José Ramón. “1876-1973: Pau Casals, un músico y una actitud”, *Tiempo de Historia*, 01-12-1976.

10.2 Libros y artículos

Acosta López, Alejandro. “Aliadófilos y germanófilos en el pensamiento español durante la Primera Guerra Mundial: balance historiográfico de una Guerra Civil de palabras”. *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, nº 35, (2017), 339-367.

Adorno, Theodor. *Quasi una Fantasia: Essays on modern music*. Nueva York: Verso Books, 1992.

_____ *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.

Albet, Montserrat. “Año Mompou”. *El Ciervo*, vol 42, nº 505, (1993), 25-28.

Álvarez Calero, Alberto Jesús. *El neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

Álvarez Chillida, Gonzalo. “El mito antisemita en la crisis española del siglo XX”. *Hispania: revista española de historia*, vol. 56, nº 194, 1996, 1037-1070.

Álvarez, Chillida. *El antisemitismo en España: la imagen del judío (1812-2002)*. Madrid: Marcial Pons, 2002.

Álvarez Junco, José. “El anarquismo en la España contemporánea”. *Anales de Historia Contemporánea*, nº 5 (1986), 189-200.

Angoustures, Aline. *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1995.

Aubert, Paul. *La civilización de lo impreso: la prensa, el periodismo y la edición en España (1906-1936)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011.

Aviñoa, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.

_____ *Jaume Pahissa: un estudi biographic i critic*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.

_____ “Manuel Blancafort (1897-1987)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4 (1997), 89-103.

_____ *Manuel Blancafort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura, 1997.

_____ “Ricard Lamote de Grignon: Estendard de la Generació Perduda”. *Catalunya música: Revista Musical Catalana*, nº 325 (2012), 48-49.

Barreiro, Cristina. “España y la Gran Guerra a través de la prensa”, *Aportes: Revista de historia contemporánea*, nº 84 (2014), 161-182.

Brand Juliane; Hailey, Christopher y Harris, Donald. *The Berg - Schoenberg correspondence: selected letters*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987.

Bruhaga, Jaime. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2 (1996), 127-146.

Cáceres Piñuel, María. “Una posturita estética que no representa sino un frenazo: el discurso de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)”, en Cascudo, Teresa y Palacios, María, coords. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, 255-278. Sevilla: Doble J, 2012.

_____ Cáceres Piñuel, María. *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel: Reichenberger, 2018.

Carbonell i Guberna, Jaume. “Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme”, en Sala, Teresa, coord. *Pensar i interpretar l'oci: pasatemps, entreteniments, aficions i adiccions a la Barcelona del 1900*, 143-158. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

Carpenter, Patricia. “The piano music of Arnold Schoenberg”. *Theory and Practice*, vol. 30 (2005), 5-33.

Carredano, Consuelo. “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 84 (2004), 119-144.

Cabañas Bravo, Miguel. “La mediterraneidad en el arte español del siglo XX”. *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), 115-134.

Calmell i Pigüillem. “Un ideari per a la música del nou-cents”. *Recerca musicològica*, nº 14-15 (2005), 87-106.

_____ “El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglés de la Biblioteca de Catalunya”. *Revista de Musicología del CSIC*, nº70 (2015), 161-178.

Caruso, Pedro. “De la burguesía a las élites, entre la ambigüedad y la renovación conceptual”. *Ayer*, nº 42 (2001), 213-239.

Casanova Gómez, Marina. “El problema de las minorías en Checoslovaquia durante la I República (1918-1938)”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V: historia contemporánea*, nº 8 (1995), 111-130.

Casanova, Julián y Gil Andrés, Carlos. *Breve historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 2012.

Casares Rodicio, Emilio. “Pittaluga González del Campillo, Gustavo”. *Diccionario español e hispanoamericano de la música*, 834-839. Madrid: SGAE, 1999.

Cascudo, Teresa. “Los críticos de la nueva música: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”. *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 491-499.

_____ y Palacios, María, coords. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Ed Doble J, 2012.

_____ y Germán Gan, coords. *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*. Madrid: Editorial Doble J, 2016.

_____ “Adesso ci vuol altra cosa: primeros usos de los neologismos modernismo y modernista en el discurso periodístico sobre música en España (1890-1910)”, *Revista de Musicología*, vol. 40, nº 2 (2017), 513-542.

_____ coord. *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*. Granada: Editorial Comares, 2021.

Chafé, Eric. *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Checa Godoy, Antonio. *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*. Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 2011.

Chimènes, Myriam. “Un panorama de la vida musical en Francia durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras”. En Ferrer, María Nagore; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 431-438. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Christoforidis, Michael. “Manuel de Falla, flamenco and spanish identity”. En Brown, Julie. *Western music and race*, 230-243. Nueva York: Cambridge University Press, Nueva York, 2007.

Cirlot, Juan Eduardo. *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona: Seix Barral, 1955.

Contreras Zubilaga, Igor. “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 abril de 1936)”. En Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 143-156. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Cortés, Francesc. “Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)”. En Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 479-506. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Madrid: Gedisa, 1997.

Dennis, Nigel. *Diablo Mundo: los intelectuales y la República*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

Desvois, Jean Michel. *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1977.

Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus, 1930.

Dingle, Christopher. *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

De Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

_____. “Claude Debussy y España”. En De Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*, 72-78. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.

Fuentes Codera, Maximiliano. *España en la Primera Guerra Mundial: una movilización cultural*. Madrid: Akal, 2014.

_____. “Neutralidad o intervención: los intelectuales españoles frente a la Primera Guerra Mundial (1914-1918)”. *Pasajes*, nº 43 (2014), 22-39.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

Gan Quesada, Germán. “Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)”. *Revista de musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 553-568.

_____. “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”. En Cascudo, Teresa y Gan Quesada, Germán, coords. *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, 157-184. Madrid: Editorial Doble J, 2016.

García García, María Isabel. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

García Gil, Desirée. “Cartas que llegaron desde Francia. El universo epistolar de Frederic Mompou durante sus años en París”. *Revista de Musicología*, vol. 31, nº 1 (2008), 171-197.

García Laborda, José María. “Dodecafonismo, serialismo y composición modal”. En García Laborda, José María, coord. *La música moderna contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, 159-170. Salamanca: Doble J, 2004.

_____. *El expresionismo musical de Arnold Schoenberg*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.

_____. “Jornadas Internacionales A. Schoenberg, la Escuela de Viena y España: Salamanca, 20 y 21 de mayo de 2002”. *Revista de Musicología*, vol. 25, nº 1 (2002), 313-316.

_____. “La correspondencia de A. Schoenberg con Pau Casals: edición contexto e interpretación”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 20, nº 1 (2004), 223-260.

_____. “La Segunda Escuela de Viena: expresionismo y atonalidad”, En García Laborda, José María, coord. *La música moderna contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, 20-29. Salamanca: Doble J, 2004.

_____. “Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona”. *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, 15-46. Madrid: Alpuerto, 2005.

_____. *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. Madrid: Alpuerto, 2005.

_____. “La primera recepción de Arnold Schoenberg en España (1915-1939) y su incursión en el debate cultural de la época”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, 47-80. Madrid: Alpuerto, 2005.

_____. “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica”. *Revista de estudios orteguianos*, nº 10 (2005), 245-274.

_____. “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”. *Revista de Musicología*. vol. 28, nº2 (2005), 1347-1364.

- _____. “Presencia y recepción de la música de Alban Berg y Anton Webern en España en las primeras décadas del siglo XX”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, 81-106. Madrid: Alpuerto, 2005.
- García Matos, Manuel. “El folklore en La Vida Breve de Manuel de Falla”, *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, nº 26 (1971), 173-198.
- García Queipo de Llano, Genoveva. “Los intelectuales ante la república”. *Espacio, tiempo y forma: Historia contemporánea*, nº 6 (1993), 99-108.
- Gay i Puigbert, Joan y Rabaseda, Joaquim. “Ricard Lamote de Grignon i la Orquesta Simfónica de Girona”. *Recerca Musicològica*, nº 14-15 (2005), 179-188.
- _____. *L’Orchestra Simfònica de Girona (1929-1937). Un projecte de regeneració cultural a través de la música*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- Gómez Carbonero, Sonsoles. “Dos procesos paralelos hacia el final trágico de la democracia: las culturas políticas de Weimar y de la II República española”. *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, nº 21 (2001), 281-300.
- Hanslick, Eduard. “De lo bello en la música”. *De lo bello en la música*, 13-26. Milán: Editorial Ricordi, 1981.
- _____. “La estética sentimental”, *De lo bello en la música*, 55-80. Milán: Editorial Ricordi, 1981.
- Heine, Christiane. “La crítica musical de Salvador Bacarisse en Crisol y Luz (1931-1934)”. En Cascudo, Teresa y Palacios María, coords. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, 195-254. Sevilla: Doble J, Sevilla, 2012.
- Hervás, Marina. “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa”. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol. 7 (2015), 222-247.
- Heywood, Paul. *El marxismo y el fracaso del socialismo organizado en España (1879-1936)*. Santander: Universidad de Cantabria, 1993.
- Homs, Joaquim. “Robert Gerhard, primer introductor de la música de Schoenberg a Catalunya”. *L’avenç: Revista de història i cultura*, nº 119 (1988), 38-42.
- _____. “Reflexions sobre la creativitat”. *Música d’Ara*, nº 5 (2002) 125-129.
- Jalowetz, Heinrich. “On the spontaneity of Schoenberg’s music”. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, vol. 30, nº 4 (1944), 385-408.
- Juliá, Santos, coord. *Política en la Segunda República*. Madrid: Marcial Pons, 1995.
- _____. *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XXI*. Madrid: RBA Libros, 2010.
- _____. y Martorell, Miguel Ángel. *Manual de historia política y social de España (1808-2018)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Ediciones Paidós, 1911.
- Kurth, Richard. “Pierrot Lunaire: persona, voice and the fabric of allusion”. En Shaw, Jennifer, ed. *The Cambridge Companion to Schoenberg*, 120-134. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Llano, Samuel. “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 15 (2008), 75-97.
- _____. *Whose Spain? Negotiating Spanish music in Paris 1908-1929*. New York: Oxford University Press, 2013.

Macedo, Catharine. "Beetwen opera and reality: The Barcelona Parsifal". *Cambridge opera journal*, vol. 10, nº1 (1998), 97-109.

Maestro, Francisco Javier. "Germanófilos y aliadófilos en la prensa obrera madrileña, 1914-1918". En Otero Carvajal, Luis Enrique y Bahamonde, Ángel, ed. (1989), *La sociedad madrileña durante la Restauración 1876-1931*, vol.2, 319-322. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989.

Marcos Villalón, Emilio. "La clarividencia del humorista: Luis Bagaria ante la Primera Guerra Mundial". *La Balsa de la Medusa*, nº 48 (1998), 61-82.

Martínez del Fresno, Beatriz. *Julio Gómez, una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.

_____. "Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)". *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº 10 (2001), 29-63.

Messing, Scott. *Neoclassicism in music, from the génesis of the concept throught the Schoenberg – Stravinsky polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1988.

Millet, Lluís; Barce, Ramón y Bonet, Narcís. *Frederic Mompou*. Barcelona: Editorial Musical Boileau, 1993.

Morley, Delphine. "Critical battlegrounds in the French Third Republic". En Dingle, Cristopher. *The Cambridge history of music criticism*, 344-370. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Morrison, Charles. "Syncopation as Motive in Schoenberg's op. 19, nºs 2,3 and 4". *Music Analysis*, vol. 11, nº 1 (1992), 75-93.

Muñoz, Blanca. "Dodecafonismo y sociedad de entreguerras: el reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84 (1998), 259-274.

Nagore Ferrer, María. "Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX". *Revista de musicología*, vol. 34, nº 1 (2011), 135-166.

Navarra Ordoño, Andreu. *1914, aliadófilos y germanófilos en la cultura española*. Madrid: Cátedra, 2014.

Niño Rodríguez, Antonio. "La europeización a través de la política científica y cultural en el primer tercio del siglo XX". *Arbor: ciencia pensamiento y cultura*, nº 669 (2001), 95-126.

Nommick, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla". *Recerca musicològica*, nº 14-15 (2005), 289-300.

_____. "La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo; ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?". En Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena, coords. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 411-430. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

_____. "Visiones de España en la música francesa de siglo XX de inspiración quijotesca". En Lolo, Begoña, coord. *Visiones del Quijote en la música de siglo XX*, 337-356. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

_____. "Música y músicos españoles en el París artístico de comienzos de siglo XX". En Andrés, Ramón, coord. *París 1900*, 52-73. Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España, 2011.

Notario Ruíz, Antonio. "Estética y música a partir de La rebelión de las masas". *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 2 (2001), 106-110.

Ortega y Gasset, José. “Arte de este mundo y del otro”. En *Obras completas de José Ortega y Gasset*, vol. 1, 186-205. Madrid: Ediciones Castilla, 1946.

_____. “Teoría del clasicismo”. En *Obras completas de José Ortega y Gasset*, vol. 1, 68-75. Madrid: Ediciones Castilla, 1946.

_____. *España Invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid: Alianza, 1981.

_____. *La rebelión de las masas*. Madrid: Tecnos, 2008.

Ortiz de Urbina, Paloma. “La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias: la imagen de Alemania en España a partir de 1914”. *Revista de Filología Alemana*, vol. 15 (2007), 193-206.

_____. “El estudio de la recepción de la obra de A. Schönberg en España a través del análisis epistolar”. *Estudios filológicos alemanes: revista del grupo de investigación Filología Alemana*, nº 20 (2010), 437-448.

Palacios Nieto, María. *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.

_____. “El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar”. En Nagore Ferrer, María; Sánchez, Leticia y Torres, Elena, coords. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 287-296. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Parralejo Masa, Francisco. “Crítica musical y radicalización política durante la II República: el caso ABC”. *Revista de musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), 537-552.

_____. “Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”. En Cascudo, Teresa y Palacios, María, coords. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, 55-94. Sevilla: Doble J, 2012.

_____. *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.

_____. *El músico como intelectual: Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019.

Pérez Carreño, Francisca. “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte”. En Bozal, Valeriano, coord. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, 189-201. Madrid: Visor, 1996.

Pérez Casanova, Guillermo. “Trincheras de tinta: experiencias violentas en la Gran Guerra a través de la prensa española”. *Revista de historia actual*, nº 11 (2013), 25-35.

Pérez Zalduondo, Gemma. “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo”. *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 5, nº 5 (2006), 145-156.

Perle, George. *The operas of Alban Berg: Volume one/Wozzeck*. Londres: University of California Press, 1989.

_____. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schoenberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books, 1999.

Piñeiro Blanca, Joaquín María. “El Palau de la Música de Barcelona, un reflejo de las inquietudes culturales de la burguesía catalana”. *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, nº 3 (1991), 175-184.

Piquer Sanclemente, Ruth. “El concepto de clasismo moderno: música, artes plásticas y literatura”. En Nagore, María; Sánchez, Leticia y Torres, Elena. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, 69-84. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

_____. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.

_____. “El neoclasicismo musical francés según la Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”. En Cascudo, Teresa y Palacios, María, coords. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, 95-122. Sevilla: Doble J, 2012.

_____. “Ritmo clásico, danza y música en noucentisme catalán”. *Revista catalana de musicología*, nº 5 (2012), 131-161.

_____. “Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos”. *Azafea: revista de filosofía*, nº 15 (2013), 139 – 168

Presas Villalba, Adela. “La Residencia de Estudiantes (1910-1936) actividades musicales”. *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, nº 10-11 (2004), 55-104.

_____. “Las afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes”. En Ferrer, María Nagore; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena, coords. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 329-348. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

Prieto Guijarro, Laura. “Juan José Mantecón apuntes de un crítico y compositor de la generación del 27”. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, nº 4 (2001), 427-448.

_____. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo) “La Voz” 1920-1932*. Madrid: Arambol, 2001.

Plaza Chillón, Jose Luis. “Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 3, nº 2 (1996), 303-330.

Ringer, Alexander. *Arnold Schoenberg: the composer as a jew*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Rohr, Isabelle. “Philosephardism and Antisemitism in Turn-of-the Century Spain”. *Historical Reflections*, vol. 31, nº 3 (2005), 373-392.

Romero Sánchez, Concepción. “La música y la pintura en el movimiento expresionista”. *Magister: revista miscelánea de investigación*, nº 10 (1992), 261-174.

Romeu, Vivian. “El arte como objeto cultural elitista. Apuntes para una reflexión sobre las gramáticas de recepción estéticas y los procesos de interacción humana y social que se desprenden a partir de ellas”. *Andamios: revista de investigación social*, nº 4 (2006), 239-260.

Rostand, Claude. *Anton Webern: el hombre y su obra*. Madrid: Alianza Música, 1986.

Rozenberg, Danielle. *La España contemporánea y la cuestión judía: retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*. Madrid: Marcial Pons, 2010.

Ruíz Acosta, María José. “Dictadura, censura y prensa en España (1923-1930)”. En Parias, María del Carmen; Arias Eloy; Ruíz María José y Barroso, María Elena, coords. *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*, 577-586. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

Saavedra, Leonora. "La sociología de la música de Otto Mayer-Serra", en Marín López, Javier, dir. *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Sánchez Rodríguez, Virginia. "Convergencias y divergencias en el pensamiento de Manuel de Falla y José Ortega y Gasset". *Artyhum: revista digital de artes y humanidades*, nº 61 (2019), 111-139.

Sánchez Sánchez, Víctor. "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de de la Generación del 27". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4 (1997), 49-66.

Schoenberg, Arnold. *Style and idea*. Nueva York: Philosophical Library INC, 1950.

_____ *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber and Faber, 1967.

_____ *Tratado de armonía*. España, Madrid: Real Musical, 1974.

_____ y Kandinsky, Vasili. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Schulze, Ingrid. "La propaganda alemana en la Segunda República española". *Revista de historia y comunicación social*, vol. 4 (1999), 183-197

Segalén, Víctor. *Ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso*. Madrid: La línea del horizonte ediciones, 1978.

Shaw, Jennifer, ed. *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Shreffler, Anne. "The International Society for Contemporary Music and its political context (Prague 1935)", *Music International history*, 58-90. Nueva York: Berghahn Books, Nueva York, 2015.

Sinova, Justino. *La prensa en la Segunda República española*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

Smith, Anthony. *The ethnic origins of nations*. Oxford: Blackwell Publishing, 1986.

Soler, Agustín Charles. *Dodecafonismo y serialismo en España: compositores y obras*. Barcelona: Impromptu Editores, 2005.

Soulez, Antonia. "Schoenberg pensador da forma: música e filosofía". *Discurso* (2007), 281-322.

Stravinsky, Igor y Craft, Robert. *Memories and commentaries*. Nueva york: Doubleday & Company INC, 1960.

Suárez García, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011.

_____ "España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Fremdenlisten (1876-1914)". *Recerca musicológica*, nº 20-21 (2014), 305-329.

_____ "Richard Wagner y su obra como impulsores del simbolismo en Madrid en el siglo XIX". En Lomba, Concha; Lozano, Juan Carlos; Acre, Ernesto Carlos y Castán, Alberto, coords. *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, 317-326. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2014.

_____ "Temas wagnerianos usados por el humor gráfico para la sátira política en torno al desastre del 98". *Revista de Musicología*, vol. 41, nº 1 (2018), 167-198.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music: Music in the early twentieth century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Tomás, Diego Alonso. “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schoenberguiano (1926-1932)”. En Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena y Ramos López, Pilar, coords. *Musicología global, musicología local*, 105-114. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

_____. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo, y organización protoserial (1923-1928)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2015.

_____. “Un hito de la modernidad musical española: el primer Apunt para piano de Roberto Gerhard”. *Acta musicológica*, vol. 89, nº 2 (2017), 171-194.

_____. “From the people to the people: the reception of Hann Eisler’s Critical Theory of Music in Spain through the writings of Otto Mayer-Serra”. *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies*. Humboldt Universität zu Berlin, 2019.

Torres Clemente, Elena. “Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo”, en Casares Rodicio, Emilio y Suárez Pajares, Javier, coords. *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, 71-96. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

_____. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

_____. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”. En Ferrer, María Nagore; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena, coords. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, 265-286. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

_____. “El nacionalismo de las esencias ¿Una categoría estética o ética?”. En Ramos López, Pilar, ed. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, pp 27-51. Logroño: Universidad de La Rioja; Servicio de Publicaciones, 2012.

_____. “Relecturas de Manuel de Falla sobre Beethoven, o cómo evadir la tradición germana para construir una nueva identidad latina”. En Teresa Cascudo, coord., *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, 199-216. Granada: Editorial Comares, 2021.

Uriel Nelson, Robert. “Webern’s path to the serial variation”, *Perspectives of New Music*, vol. 7, nº 2 (1962), 73-93.

Vega Toscano, Ana. “La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca”. *Ritmo*, vol. 58, nº 571 (1986), 29-30.

Vierge, Marcos Andrés. *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

_____. “Fernando Remacha Villar (1898-1984): 6 claves sobre su vida y obra”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5 (1998), 23-42.

_____. “25 años de la muerte de Fernando Remacha”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 18 (2009), 121-134.

_____. “Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984)”. *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 70 (2015), 193-210.

Vilar, Gerhard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En Bozal, Valeriano, coord. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol 2, 165-169. Madrid: Visor, 1996.

11. Anexos

11.1 Críticas y artículos de especial interés para este estudio

11.1.1 Vincent d'Indy, "Los Músicos y la Guerra", Arte Musical, 15-07-1916

La Prensa americana publica la siguiente interesantísima de Vicente D'Indy: «Se me hacen varias preguntas referentes a asuntos musicales de los Estados Unidos, y yo me complazco en contestarlas emitiendo mi opinión que no ha cambiado en los últimos diez años. En 1906 una revista de New York, pidióme también mi parecer sobre este mismo asunto. En el artículo que remití expuse mi franca opinión. Claro está que el hacerlo me produjo más daño

que provecho; pero es una costumbre de la cual no puedo sustraerme. Dije que era, entonces, de todas maneras, desastroso para los Estados Unidos someterse, como lo había hecho, según pude observar durante mi visita en 1905, a la tutela y dominación musical de los alemanes. ¿Por qué los americanos, que siempre desean ser tan originales en todas las cosas, no lo son también en la música? ¿Por qué sostienen con un gasto tan grande orquestas alemanas? ¿Por qué los americanos no se sostienen ellos solos, sin la ayuda de un eterno bastón alemán? Esto fue cuanto dije en el expresado artículo de 1906. Al año siguiente fui contratado para dirigir un concierto en Berlín. Por aquella época, Alemania coqueteaba a Francia, y el grotesco rebaño (empleo esta palabra con toda intención, por el hecho de que los críticos de Berlín asisten a los conciertos en rebaño) permanece allí para oír la parte más importante del programa. Siguiendo instrucciones recibidas, ya me habían dedicado sendos artículos, alabándome a mí y a mi música, lo cual siempre fue motivo de profunda indiferencia por mi parte. Casualmente, el mismo día de mi concierto llegó a Berlín en el correo americano aquel número del periódico de New York en que se publicó el artículo a que antes hice referencia. Y desde aquel momento, mi personalidad y mi música no tuvieron ningún valor en los ojos de aquel rebaño de críticos. «Un artista que se atreve a censurar a Alemania no existe para nosotros», escribió una de aquellas enfurecidas ovejas. Esta anécdota tendría poca importancia si no demostrara, como demuestra, la infecciosa enfermedad de dominación mundial que ha sufrido Alemania durante cuarenta años. El éxito de la guerra de 1870 produjo inmenso orgullo en todo el Imperio unido. El alemán se creyó designado para ser el amo del mundo. Pero el orgullo es un consejero malo, y desde la caída de Adán ha engendrado decadencia intelectual y corrupción moral, y es por esto por lo que Alemania, cuya descendencia musical se derivaba de la genuina cultura latina; se le metió en la cabeza rechazar toda esta noble tradición para forjar un arte “Echt Deutsch” teniendo como misión obrar de acuerdo con el ejército y su gobierno y dominar en los dos hemisferios. Ricardo Wagner, que había tratado estos asuntos estéticos, estaba en el secreto cuando en la última

representación de «El Anillo», en Bayreuth, en 1876 (yo estuve presente), dijo estas imprudentes palabras: «¡Al fin tenemos un arte alemán!». Y fue entonces, dejando a un lado las obras de Wagner y de Brahms, estos dos extremos y opuestos enemigos del régimen antiguo y tradicional, cuando la música del “outré Rhin” comenzó a descender por el fatal declive de la decadencia. Y fue entonces cuando la atrofia comenzó en Alemania, y toda noción del arte genuino que, hasta esa fecha, había sido la gloria del país, se perdió. Y entonces hubo una avalancha de sinfonías sin gusto alguno, sin ninguna proporción, más que todo, sobre todo, sin música, como aquella de Bruckner, Mahler y otros; hubo una plétora de obras, porque el teutón, no sabiendo ya la manera de trabajar en el estilo grandioso, se dedicó a las composiciones donde se escondían una pobreza y vulgaridad musicales inconcebibles. Véanse las últimas producciones de Ricardo Strauss, y aquí no haré mención de otros de menor valía como Thille, Reger, Pfitzner, Weingartner, Siefried Wagner y otros inferiores sin importancia. Poco después de esta decadencia evidente y megalomaniaca, Alemania empezó a respirar fatal corrupción por las obras que no encerraban arte, ni música. Si por casualidad uno encontrase en ella alguna sonoridad halagadora para el oído. Como las improvisaciones infantiles de Schoenberg, luego permanecería estupefacto y disgustado a causa de los sonidos desagradables y la unión enfermiza de ellas... Hasta la opereta vienesa, que últimamente llegó a ser un simple entretenimiento (¡oh, no muy cómico!), se encuentra también en decadencia. Humperdinck, cuyas melodías estaban dotadas de cierto encanto, es prueba de una ausencia flagrante de gusto cuando él acude a todos los instrumentos del Walhalla wagneriano para acompañar los brincos y jugueteos de dos niños. En cuanto a la lúgubre Viuda Alegre, a la cual los alemanes de París procuraron darle un aire de éxito, musicalmente no existe, y ¡cuan por debajo está de las excelentes partituras de Offenbach o las notables de Chabrier! ¡Ah!, verdaderamente yo no exagero al afirmar que durante los últimos cuarenta años, Alemania, que nunca se distinguió por refinamiento de gusto, ha perdido todavía más en todo lo que se refiere a su sentido artístico.

No sería propio de este tema hablar de la deteriorización irremediable de las obras maestras de la pintura, perdidas para su desgracia propia en los Museos Imperiales de Berlín y en el Pinakothek de Munich, obras maestras a las cuales el vandalismo de ignorantes «conservadores» le han hecho gran daño bajo pretexto de restaurarlas. Pero no puedo dejar de estigmatizar con todas mis fuerzas las vergonzosas profanaciones de los publicistas alemanes que, desde 1870, han infestado las obras maestras del arte musical. Aparte de la primera edición Breitkopf y de otras colecciones costosas, todas las ediciones —comprendedme bien—, todas las ediciones baratas alemanas son vergonzosas falsificaciones de los textos originales, tal y como se concibieron por sus autores. Las Casas de Breitkopf (desde 1870), Peters, Litolf, Augener, han inundado el mercado con Bach, restaurados por Griepenkerl y Roberto Franzos; con Scarlatti torturados por Bulow y Tausig; con Beethoven debilitados o estúpidamente adaptados a orquesta y piano por Weingartner, D'Albert, Drees y otros ilustres desconocidos, quienes no han tenido escrúpulo alguno en falsificar el texto de aquel gran maestro de Bonn. Hay, en verdad, oberturas de Rossini instrumentadas de manera grotesca (edición Breitkopf), y, finalmente, allí está Haydn con los monótonos pasajes apuntados «ad usum», en las orquestas provinciales. De todo esto puedo dar pruebas, porque poseo muestras de este contrabando musical. Y nuestros jóvenes músicos—probablemente los suyos también—, compran esta música barata con toda confianza, sin darse cuenta de que no es más que «desperdicio teutónico». En la actualidad, nuestros publicistas franceses, especialmente la firma de Rouart, Letaille y Co., preparan una edición fiel y honrada de todas las obras clásicas, fundada sobre texto de confianza y a los cuales uno puede creer con toda seguridad. «Es un poco tarde»—dirán quizás—; y yo contesto con el siguiente proverbio antiguo: «Más vale tarde que nunca». Sea como fuera, el momento ha llegado para los Estados Unidos, que pueden romper el yugo que les ha hecho prisioneros de Alemania. Nunca he podido comprender cómo un país libre como el vuestro se hace esclavo de una raza que era, en verdad, admirablemente musical; pero

en cuya raza el sentimiento de arte verdadero ha sido eliminado poco a poco, hasta llegar al punto en que no hay respeto ni siquiera para sus propias obras maestras. Comprendedme vosotros bien, y esto no lo digo con intención de que América rinda tributo a Francia desde el punto de vista musical. Esto sólo sería un cambio de tiranía, y América sufriría una equivocación grande, según mi criterio, si se lanzase repentinamente hacia la música francesa, después de haberse sometido por tanto tiempo a la dominación de la música alemana. Si América desea ver lo que son los métodos franceses de instrucción—incuestionablemente superiores a los alemanes—, esto es sólo asunto de ella; pero sus compatriotas tienen que convencerse de que para crear música lo tienen que hacer sin imitar, ya sea a Mahler, César Frank, Strauss o Debussy. Más que todo, dejemos que América tenga sus propios músicos de orquesta y cantantes, a fin de que pueda devolver a sus hogares los alemanes que se encuentran en las orquestas americanas, y todos los cantantes exóticos que proclaman tradiciones malas sobre las tablas de esos teatros. Dejemos que América estudie en las Universidades y Conservatorios (de acuerdo con los métodos franceses, que creo los mejores) toda la música y obras de belleza... Pero no puedo por menos que repetir con demasiada frecuencia, una vez que hayan adquirido esa educación musical y este conocimiento del arte, sus músicos deben sostenerse solos sobre sus propios pies, sin ayuda de nadie, no importa quiénes sean. Entonces, en la sala de concierto, como en el teatro, el personal de la orquesta, del coro y los solistas serán exclusivamente americanos. Entonces sus compositores, fortalecidos por una sólida instrucción musical, podrán hallar en sus tradiciones, en sus paisajes grandiosos, en sus costumbres la inspiración para sus sinfonías y obras dramáticas. Entonces existirá—no lo diré en el estilo alemán: — «Un arte americano», sino una hermosa y nueva piedra duradera en el gran monumento del arte eterno.

11.1.2 Adolfo Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica Scriabin en la Orquesta Sinfónica”, *El Sol*, 23-03- 1920.

En dos días seguidos la Sociedad Filarmónica y la Orquesta Sinfónica han dado las primeras audiciones de dos músicos que, a pesar de su interés extraordinario, eran casi desconocidos en Madrid. Uno de ellos, el vienés Arnaldo Schoenberg, lo era totalmente. Del otro ruso de Moscú, se habían oído alguna pieza de piano, alguna Sonata y alguna serie de Preludios. De uno y otro el lector aficionado había podido encontrar, desde el año 1915, artículos publicados aquí y allá por el que firma el presente. Pero, en todo caso, ambos músicos eran dos incógnitas por resolver, y el problema uno de los más interesantes. ¿Lo hemos resuelto por completo? No; cómo explicaremos. Sólo a medias; pero terminada la guerra, es de esperar que podamos continuar informándonos sobre estos músicos si el público lo permite: un poco de paciencia y de cortesía, si es posible. ¿No las tenemos los demás, con exceso? La proximidad de una nueva batalla que librar contra la intransigencia y la intolerancia, es ya un porvenir atractivo.

Apresurémonos a decir que esta batalla, en el caso de Schoenberg y de Scriabin, es totalmente distinta de la sostenida desde hace años en pro de los músicos franceses. Damos ésta por ganada y aún sus mayores adversarios también, probablemente, después de las últimas experiencias. Por nuestra parte, vamos a poner nuestra voluntad al servicio de un ideal que no es el nuestro. Defendemos el derecho común al defender el de Schoenberg y Scriabin de escribir según sus ideas y su inspiración; solamente que la categoría estética y el valor ideológico de ellas es radicalmente opuesto al nuestro. Para el público frívolo nada más cómodo que incluir a todos—rusos, austriacos, húngaros y franceses—en un mismo casillero: "ultramodernistas". ¡Es cómodo esto; pero nada más falso! Mientras que algunos músicos, rusos o franceses, se proponían una total renovación del concepto y del medio musical, Schoenberg y Scriabin son

simplemente unos músicos que proponen un grado más avanzado de evolución en un sistema histórico. Ni el uno ni el otro mantienen un ideal sustancialmente distinto en romanticismo, aun cuando sus medios expresivos, su "técnica" sea diferente a la de los grandes músicos de esa época. Diferente, pero no antagónica, y la característica de los grandes revolucionarios fue, precisamente, que sus creaciones derrumbaban un mundo, un sistema de ideas y casi el de los procedimientos. Monteverde, en los comienzos de la ópera; Beethoven, al fin del clasicismo; Mussorgsky, en pleno romanticismo; Debussy, a la terminación de ese período: he aquí los grandes renovadores. Scriabin y Schoenberg son de una talla y de una calidad de alma más modesta. Ya es arriesgado el hablar de ellos en pareja, porque sus diferencias son tantas, por lo menos, como sus semejanzas, y, además, como la personalidad que nos revelan las obras tocadas está lejos de ser su exacta expresión, no hacemos hoy más que emitir un juicio transitorio: señalar el lugar de esas figuras en el movimiento musical, situarlos en el plano estético a que se acogen; pero no una evaluación de su categoría artística, aun cuando esta se insinúe vehementemente a la sospecha.

Arnold Schoenberg tiene en la actualidad cuarenta y seis años. Sus obras no pasaban hasta hace poco de veinte; pero tal conmoción produjeron en Europa (en Alemania y en Inglaterra, especialmente) que junto a la unánime hostilidad del público, surgieron los comentadores apasionados, y Schoenberg comenzó a vivir, ya que no una "actualidad" de conciertos, a lo menos en el papel impreso. Nuestra impresión se suma a la de los analizadores que, sin admirar la obra la estudian: un caso curioso para el estudiante y una personalidad digna de respeto. Esto es lo que hoy nos parece ese músico. Su estética nos repugna; su música, como especie, nos parece abominable.

Se dividen las obras de Schoenberg en tres períodos: el de iniciación, que llega hasta 1901 y contiene las obras números 1, 2, 3, 4, 5 y 7. El segundo período contiene obras para

coros y orquesta, un poema sinfónico sobre "Pelleas y Melisanda", una "Sinfonía de cámara" y un cuarteto con voz. La tercera época llega hasta las "seis piezas" para piano, especie de acertijo indescifrable para los analizadores, y las "Cinco piezas orquestales", que hizo oír en Londres sir Henri Wood, produciendo un gran revuelo en el mundo musical inglés. Es en esta época cuando Schoenberg abandona por completo lo que la técnica musical consideraba como indispensable: consonancia, tonalidad, desarrollo temático, forma y aun coherencia lógica. La obra que nos ha ofrecido el cuarteto Rosé en la Sociedad Filarmónica (con gran acierton y elevado criterio), es el cuarteto en "re" menor, obra 7. Estamos, pues, en la primera manera; pero cuántos auditores no dirán: "¡primera y última!" Juicio precipitado que se funda en la longitud de la obra y en su constante vaguedad tonal. Cincuenta y cinco minutos sin un punto de apoyo: es, ciertamente, demasiado cuando el valor de las ideas es nulo y su desarrollo perfectamente indiferente. Más que falta de coherencia se trata de falta de incitación a que se preste interés; consecuencia directa de la pedantería romántica que se creía con derecho a todo: hasta a forzar al auditor a penetrar en esotéricos arcanos... para descubrir una avellana vacía. Aquí y allá algún destello de color instrumental, o un período armónico interesante, o agrupaciones disonantes de arriesgada experiencia, o curiosas disposiciones de combinación de tonalidades... No hay equívoco: se trata de una personalidad sumamente notable, que en una obra de un indudable valor técnico y experimental se propone demostrar que no tiene nada que decir en música y que lo demuestra de la manera más antimusical posible.

El antimusicalismo alemán, tan espléndidamente cultivado por los post-románticos, engendró una serie de escritores de música que ahora vamos a ir viendo desfilar por nuestros conciertos. Y vamos a defender su derecho a hacer la música antimusical, para que ellos nos permitan defender a la música musical que se cultiva en países más soleados. Se trata, probablemente, de una cuestión de órgano, primero, y, en seguida, de su consecuencia organizada: de sensibilidad. Esto es: facultad fisiológica para "oír" la música; facultad

psicológica, luego, para sentirla. Nosotros creemos en la estética "sensualista", esto es, la que se basa en los datos inmediatos suministrados por la sensación. Existe, además, la estética "intelectualista", esto es, la que hace del sonido y sus combinaciones un medio representativo de sentimientos o de ideas. Los grandes compositores románticos entendían que la música era la traducción de sus sentimientos (el amor casi exclusivamente; así la música romántica es la glorificación de la alcoba como ideal sumo). Los que les siguieron pensaron que se trataba de traducción de sus ideas. Esto que existe ya en Listz (¡con qué gran instinto Wagner contradecía "musicalmente" sus propias teorías!), se ve a cada paso en Strauss. La abstracción musical crece de este modo conforme tiende al pensamiento concreto. Paradoja aparente, pero no real, porque lo concreto musical es el puro valor sonoro, sin significación alguna de otra índole. Busquemos esta clase de significaciones y entonces ocurrirán dos cosas: que el valor netamente "musical" desaparezca o no. Si no, la música persistirá, a pesar de todos los "programas" y de todas las intenciones. Sí, la música se habrá desvanecido en el vacío. Esto es todo. Yo cojo seis o siete temas perfectamente insignificantes. Les pongo títulos: "Hacia el ideal", "Ego", "El espíritu", "El amor", "La voluntad", "La fuerza creadora", etc. Estos temas, una vez sueltos "exigen" una manera de ser tratados en consecuencia con su pura estructura armónica y melódica. Si yo sigo esas exigencias "de ellos", aunque no más, haré una música más o menos bella. Saber conocer esa manera de manejar las ideas es saber "componer" arte superior al de la armonía, contrapunto, etc., que es su base, pero ignoran el ochenta por ciento de los "compositores", que se limitan a ensamblar, a unir, a pegar cosa con cosa, según unas reglas aprendidas y sin sentido ni lógica. En ese caso de que yo siga la voluntad de los temas, puedo guardarme sus etiquetas en mi bolsillo. Pero si yo me he propuesto una historia en virtud de la cual el tema de "La voluntad" debe ensalzar al de "El amor", y el del "Ego" aspirar hacia "El ideal", etc., habré realizado mi programa, pero habré sustituido a la lógica musical, mi lógica discursiva. Habré

escrito una historia con notas, pero no, música ¿Está entendida cuál es la estética de Scriabin y los postrománticos?

11.1.3 Vicenç Maria de Gibert i Serra, “Schoenberg: su doble personalidad”, *La Vanguardia*, 02-05-1923

La psiquiatría ha dedicado un especial estudio al fenómeno, curioso por demás, de la doble personalidad. Se dan casos de individuos que en un momento dado de su existencia desaparecen de una localidad y reaparecen en otra, llevando en adelante una vida en todo diferente a su vida anterior, cual si se aboliese su personalidad y fuese sustituida por otra. Otros individuos parecen haber establecido un turno pacífico de dos personalidades, adoptando ora una, ora otra, siempre naturalmente con olvido completo de la personalidad que no está en funciones. Semejantes casos no son engendro de una imaginación humorística *alla* Mark Twain; su existencia real y positiva ha sido comprobada por hombres de ciencia que merecen crédito. Afortunadamente no se producen en abundancia, que no los necesita el mundo para parecer un manicomio suelto.

Considerando la figura artística del compositor vienés Arnold Schoenberg, con sus actividades en direcciones opuestas y aun contradictorias, como vamos a ver, pregúntase uno si verdaderamente se produce en él un desdoblamiento de personalidad y si su caso debe ser estudiado por el psiquiópata antes que por el músico. Expongamos el caso Schoenberg. Los comienzos de su carrera no hacen prever que un día de tanto que decir a la gente. Nació en 1874, y destinado por su padre al comercio, de momento no pasó de simple aficionado a la música. Pero el estudio de los grandes músicos alemanes le dotó de una sólida cultura, completada con las enseñanzas de su único maestro, Alexander von Zemlinsky. Sobre los veintiocho años se inicia en Schoenberg una doble corriente de actividad, ejerciendo por una

parte la carrera propiamente artística como director de orquesta y compositor, y consagrándose por otra a la enseñanza de la armonía en el Conservatorio Stern, de Berlín.

En sus primeras producciones no hay nada anormal; el compositor sigue las huellas de Bruckner y de Mahler. Mas, pronto se advierten indicios de una evolución o, mejor dicho, presagios de una revolución; ésta a no tardar estalla y cae en los peores excesos. Diríase que atormenta a Schoenberg el prurito de demoler lo existente. Sus Cinco piezas orquestales, su Sinfonía «da camera» y otras obras, levantan las más airadas protestas del público. El día del estreno de su Segundo cuarteto, por el Cuarteto Rosé, en 1908, sus secuaces y sus detractores no sólo se traban de palabras, sino que vienen a las manos.

Cuando el escándalo es mayor, yo no sé por qué poder mágico se le abren a Schoenberg las puertas del Conservatorio Imperial de Viena, autorizándosele para que en su recinto desarrolle un curso libre de armonía. ¿Quemará sus naves el compositor y tendrá la audacia de convertir su cátedra en foco de anarquismo musical? Nada de eso. Schoenberg resume su programa en el siguiente postulado; «Uno de los fines más altos de la enseñanza consiste en despertar la verdadera inteligencia del pasado y al propio tiempo abrir un campo de observación para lo venidero. La enseñanza, por lo tanto, debe ser histórica, de manera que deja bien establecido el lazo de unión que existe entre lo que ha sido, lo que es, y lo que, según toda probabilidad, será». Como se ve, la tesis es decididamente conservadora. Corrobora el buen sentido tradicional del profesor la aparición de su Tratado de Armonía, que muchos devoran impacientes, esperando hallar la clave del enigma de la música ultramoderna. ¡Oh sorpresa! El libro no preconiza ninguna destrucción, ni siquiera una reforma fundamental del sistema sobre el cual se asienta el arte del siglo diez y nueve. Es un tratado sólido, lógico, de una modernidad que no rompe el contacto con el pasado, o puede acentuarse más la discrepancia entre el

compositor y el pedagogo. Difícil es dar una explicación de la doble existencia musical de Schoenberg.

La sorpresa de marras, ya casi olvidada con el rápido rodar de los acontecimientos, base reproducido recientemente, pero en mayor grado todavía, con la aparición casi simultánea de la edición revisada del Tratado de Armonía y de la partitura de bolsillo del *Pierrot Lunaire*, propuesta esta última a la admiración de los que no han tenido la suerte de asistir a los sensacionales estrenos de este poema en Viena, Berlín y París. El aspecto de esta llamémosla composición musical, no puede describirse. Parece un campo de Agramante, en el cual cada instrumento pugna por ejecutar rarezas lo más incompatibles posible con las del otro vecino, mientras el canto — llamémosle así también — sube y baja del todo ajeno al sistema temperado, siguiendo a su guisa las intenciones del texto y los antojos del pseudocantante. En cuanto a la obra didáctica, constataremos que aparece esta segunda vez más divorciada todavía, si cabe, de la acción creadora de su autor. Schoenberg pone mayor ahínco en encasquetar en la mollera del estudiante los más sanos principios, eso sí, desplegando su ingenio para darles una cierta novedad de presentación. La nueva edición tiene unas cuarenta páginas más que la primera; no se crean que vayan consagradas a explicar las nuevas posibilidades de la música descubiertas durante el decenio que separa las dos ediciones. No; Schoenberg ilustra con mayor amplitud las primeras reglas, como la marcha correcta de las voces, el enlace de los acordes diatónicos, las modulaciones próximas. Una novedad ofrece el tratado, y es que no contiene ejercicios prácticos. En realidad, es esta una prueba más de su tendencia conservadora; despierta, es cierto, las iniciativas del discípulo y aguijonea su inventiva, pero, descartando la idea de que trata con un autodidacta, supónele en manos de un profesor competente. Schoenberg cree firmemente — así interpreto yo el dualismo de su actuación — que no hay más que un derrotero, precisamente el más largo, para llegar a puerto en la difícil travesía por el mar de la composición; y cuanto más encrespadas se tornan las olas del piélago musical, más calafateada ha de estar la nave para

su defensa contra una vía de agua y sus infunestas consecuencias. Enhorabuena que por su cuenta y riesgo trate de descubrir fondeaderos más lejanos, cuya existencia no ha sido todavía señalada en las cartas de marear. Mas, dándose perfecta cuenta de que lo suyo no pasa de ser una tentativa, a nadie puede ni debe aconsejar la peligrosa aventura. Su conciencia le veda exponer a los inexpertos; no quiere asumir tamaña responsabilidad. Quizá más adelante se puedan sentar los principios de la atonalidad y se llegue a demostrar que es esta un progreso con relación a la música hasta ahora existente; tal vez de la atonalidad surja una nueva estética. Hoy por hoy, ella es un caos. Schoenberg bien lo sabe y prudentemente se abstiene de legislar en tal materia. No: no es la psiquiatría, es la ética la que tiene que ver con el desdoblamiento de la personalidad artística de Arnold Schoenberg.

11.1.4 Rafael Moragas, “La música ultramoderna en Barcelona, de la turbulenta audición de una obra de Schoenberg”, *Heraldo de Madrid*, 16-05-1925.

En el Palacio de la Música ha sido dado a conocer «Pierrot Lunaire», de Arnold Schoenberg. El público, mejor el auditorio de la Associació de la Música da Camera, ha rechazado la obra. Este auditorio sentía el peso de la tradición musical y le disgustaba, ruidosamente lo manifestó, la falta de lo que él creía seriedad. En una palabra, el público se sintió académico y siseó y escarneció el vasto soplo lírico de Schoenberg. Ante la actitud de gran parte del auditorio, el autor tuvo que interrumpir la audición y retirarse por unos momentos. Poco faltó para que la audición de “Pierrot Lunaire” no terminara. Schoenberg pudo permitirse la satisfacción de comprender que con aquel público no rezaba lo de “pega, pero escucha”, que la atención vino a ser para el compositor austríaco como una madrastra amarga,

gruñona y malhumorada, y que rechazaba sin querer oír la rebelión de un gran compositor abierto a la independencia de la música.

Creer que en “Pierrot Lunaire” la variedad del timbre, el colorido y la sonoridad van a tener una regla, una medida, tal como piensa la mayoría del público, es desconocer que Schoenberg siente un amor muy noble por toda independencia espiritual. “Pierrot Lunaire” posee un ideal, una música fuerte, pero fina; original, pero equilibrada: fecunda y a la vez sobria, pero todo ello creando formas nuevas y sin hallarse la música incrustada en una tiranía inerte. A buen seguro que lo que condenó gran parte del público fue el temor de que aquellos aspectos, en los que la «melodía hablada» predominaba siempre, fueran algo así como disparatada fantasía de despertar y manifestarse. El autor, después de una reverente ceremonia que hizo al concurso, aceptó lo que le dieron: empujón o sonrisa, aplauso y silbido. No hay que apurarse; Schoenberg continuará su camino natural, que es el de la música. Ya se sabe que, a los que predicán contra los cultos establecidos les crucifican.

Afortunadamente, la música evoluciona en el sentido que era fácil de prever. Nosotros somos de los que creemos que el estado general de la música desde Wagner acá ha mejorado. La prueba está en que Schoenberg se nos presenta con toda la riqueza de invención que puede exigirse a un compositor. “Pierrot Lunaire” es una partitura completamente racional. Oyéndola uno piensa en lo mucho que va a salir ganancioso el público cuando la entienda. Y tengan muy presente los auditorios cuando oigan a Schoenberg, y de un modo muy especial en “Pierrot .Lunaire” que solo es dable de calificar de nuevo la manera de construir de este autor; pero al que es necesario reconocer que es un gran constructor dotado de un gran poder sonoro. Y la Sonoridad viene haciendo mucha falta en la música.

Los que rieron durante la audición de “Pierrot Lunaire” olvidaron que Schoenberg no es un ateo en música ni se inclina a los idealismos ya expresados por otros y en tiempos no

remotos. Schoenberg empieza por acorralar (y esta es la palabra) a lo fofo, blando, mantecoso, simbólico, y los aísla como si fueran focos epidémicos para arrinconarlos después, como se arrinconan ciertas flaquezas humanas. La música, y sobre todo la moderna, que va siendo algo mejor que la antigua y que, por lo menos, suena mejor, debe estudiarse racionalmente, no por máquina, y para penetrar en su espíritu debe prescindirse del absurdo sistema de oírla, mecánicamente. A los modernos no nos pueden interesar los meros modelos de estilo: lo que nos interesa es el contenido. En una palabra: la música. Por esto nos interesa este raro compositor que se llama Schoenberg, al que le silban y desdeñan, y que sin duda alguna tiene un valor de sensibilidad musical indiscutible.

11.1.5 Adolfo Salazar, “Un programa de música moderna”, *El Sol*, 14-12-1929

El año pasado conocimos al pianista portorriqueño Jesús María Sanromá, que, después de haberse formado en los Estados Unidos y en Europa, con Cortot y Schnabel, se presentó al público madrileño en un recital que no se ha borrado de la memoria. La memoria, en asuntos musicales, tiene un valor muy especial. En casos como este adquiere un valor calificativo. Recordar a un pianista es testimonio del interés que nos ha producido, y, cualquiera que sea su talento, su escuela o su estilo, el recuerdo significa una cosa de raro valor: "personalidad".

La personalidad de Sanromá se define y adquiere todo su perfil en las obras modernas. Es un pianista muy notable, que, como todos los pianistas, cultiva el repertorio primitivo, el clásico y el romántico, con el brillante resultado del que fueron testimonio sendas versiones del

"Concerto italiano", de la "Sonata quasi una Fantasia " y de la "Kreisleriana". Pero si por todas esas versiones le habríamos tributado un elogio sincero y un aplauso espontáneo, es menester que este elogio y este aplauso se acentúen cuando se ve el interés tan inteligente, el alegre esfuerzo, la viva cordialidad con que Sanromá sirve al arte de su época, al arte que ha nacido en su generación y que es hoja, quizá efímera, de la historia, pero no por eso menos imprescindible.

Se profetiza mucho acerca de lo que va a quedar o acerca de lo que está llamado a muerte temprana en el arte actual. Es la labor estéril e indiscreta. Miles de músicos y miles de páginas musicales han sido necesarios para que la historia se haya perpetuado hasta el día de hoy. Todos, pues, célebres u olvidados han colaborado para que viva el momento de hoy, y ya por eso sólo merecerían un recuerdo más agradecido. Sin un mayo no es posible llegar a un junio, ni hay lunes que no haya ido precedido del domingo. Dése, pues, a cada cual la parte que le toca, y el espectáculo de un pianista que sabe practicar esa justicia distributiva sin el egoísmo de atracar sus programas de manjares ihardianos, es, para mí por lo menos, más interesante, más simpático, más útil y más digno de estima que el turno del virtuoso ególatra y desvanecido, para quien solo existen en el mundo dos seres: Beethoven y él. Y verdaderamente si pensarán que el mundo apenas va a guardar memoria de ellos (salvo en la negra redondez del disco gramofónico) y que apenas se recuerda a tal o cual artista sino porque estrenó tal o cual obra, se aplicarían más a servir al arte y a quienes lo construyen con lágrimas, sudor y sangre, (Desagradable mezcla para quien se acerca a la fábrica del arte con un criterio femenino y con dengues de "amateur"; pero sin esos humores poco perfumados, el arte es sólo un simulacro, una sombra, un eco). Es menester ser muy artista, esto es, ser muy hombre, con aquello que es el más rico privilegio del hombre: la inteligencia, para marchar por el mundo tocando programas con media docena de obras como las que Sanromá presentó en su concierto de ayer. Si hay en el momento actual un hombre que más denodadamente luche por su arte (el "suyo",

el creado por él, no el tomado en préstamo a los demás), que con más paciencia, heroísmo y espíritu de sacrificio se haya impuesto a misión de crear un arte a su hechura y semejanza, es Arnold Schoenberg. Otros, llámense Bartok, Strawinsky o Falla, han visto su obra coronada de gloria; pero Schoenberg hoy todavía, a los cincuenta y cinco años de edad, es para la inmensa mayoría de la afición musical el ejemplo vitando del réprobo. Toda una vida de pulimento, de afanoso construir una treintena de obras, y estas obras basadas en un principio lógicamente evolutivo, consecuencia fiel —y yo diría irremediable— del arte de sus antepasados germánicos, que es, pues, herencia directa y rama nueva en el árbol genealógico de la música alemana; toda una vida de heroico sacrificio para que, hoy por hoy, sólo le defiendan una docena de gentes, pero para que aun los que más lejos se hallan de él le estudien y le observen para asimilarse los jugos nutritivos que sus obras contienen.

Caso curioso el de Schoenberg, que antes de Strawinsky, al igual que él en el efecto, pero muy diferentemente en el éxito, penetra con sus ideas y punza con sus procedimientos la totalidad de la música europea "consciente", sin apenas escape. Poco conocemos en España de él. En Madrid, solamente alguna obra temprana, en donde apenas existe el atractivo del auténtico acento schoenbergiano. Las "Seis pequeñas composiciones para piano" ayer presentadas por Sanromá son precisamente las que mejor pueden servir de introducción al público de ese músico difícil; el más difícil quizá de todos los que hayan existido desde aquel que escribió la "Fuga para cuarteto de cuerda", concebida como final de uno de sus últimos cuartetos, o, en tiempos modernos, más difícil que el que escribió "La Consagración de la Primavera". Bien que estos brevísimos bocetos sean posteriores a la serie de "Tres piezas", ya concebidas dentro de la manera atonal y asonante de Schoenberg, son mucho más fáciles que aquéllas para comprender a un hombre que aquí todavía está, estáticamente, casi pared por medio del mejor Schumann. Bocetos en el sentido que un pintor da a los suyos, esto es, serie

de pinceladas que se construyen por su simple yuxtaposición y en las cuales preexiste ya la idea que más tarde se ha de desarrollar. En este caso, idea pura, específicamente musical, sonora.

Netamente musical, y aun de una calidad que se destacó inmediatamente al proseguir Sanromá el programa. El triple "Homenaje" de Malipiero no es su obra maestra; pero sí una de las más acertadas en su punzante humorismo. La obra de Toch que tocó Sanromá titulada "El juglar", es probablemente de lo más acertado en el repertorio alemán actual, perfectamente pianística y segura en su efecto. Tal seguridad, fina perfección en lo definido de la idea, en el consorcio entre propósito y realización y, sobre todo, aquella cualidad que tan inequívocamente se echaba de ver en Schoenberg, la calidad de su musicalismo reapareció en la chispeante "Marcha Alegre" de Halffter, su primera obra de empeño y ya una página invaluable del repertorio español de nuestros días, donde hay tan pocas de su clase. Sanromá hizo una pequeña creación de esta obrita, tan llena de luminosidad y de franco optimismo y tras de ella las de los maestros españoles de este momento no podían sino acentuar esa maestría. Sanromá tocó todavía de regalo la "Danza de los Vecinos" después de la "Danza del fuego", que dijo con novedad y personalidad. Un curioso y muy bello fragmento de Dohnanyi (quizá lo que me gusta más de cuanto he oído de este músico húngaro), dos páginas de Debussy soldadas por capricho del intérprete, y todavía, ya en la intimidad, una "Suite " de Krenek fueron otros tantos regalos que Sanromá ofreció a un público interesado por su arte y que pagó con inteligencia, la que puso en sus interpretaciones.

11.1.6 Robert Gerhard, "La música", *Mirador*, 06-02-1930

Una de las palabras más confusionarias que se ha lanzado estos últimos años en el pequeño mundo de la música nueva, ha sido, sin duda, la palabra atonal. ¿Quién es el autor responsable? Pregunta vanal. Confieso que en general, todas estas palabras, todos estos ismos,

me dejan indiferente. Estas palabras de batalla son signo de una ideología poco contundente que solamente alimenta discusiones de críticos y estetas. Los alemanes le dicen “Schlagworte”, que quiere decir: palabras de golpe. No se puede pedir más de una definición. No soy tan indiferente en cambio con el ismo atonal. ¿Puede ser porque alguien me ha querido hacer el representante de ello en Barcelona? No lo creo. Mi indiferencia en este caso es más desinteresada.

He hablado con gente que se informaba con tanto recelo sobre las tendencias de la música mal llamada atonal, que no parecía si no que dicha palabra les hace pensar en ácrata o, al menos, en bolchevique. Es curioso (pero, por dios, no me quisiera comprometer con esta información), hay unos cuantos músicos significativos dentro de la escuela atonal que son, efectivamente, comunistas militantes. Pero (ya viene el pero) otro hecho no menos curioso es el siguiente: la mayoría de los jóvenes compositores rusos actuales escriben con una tan rancia aristocracia de espíritu y procedimientos que tenemos la sensación de que cada acorde de tónica ha de ir precedido de un *de*. Por otro lado, no conocemos aún nada más auténticamente revolucionario que los procedimientos de ciertos autores neo-italianos que acaban de descubrir un valor de símbolo fascista de la tonalidad. ¿Deseais más paradojas todavía? Parecería que ya bastan.

Pues no. Esta palabra atonal que arruga la frente y ocupa un puesto nihilista, se aplica hoy, a desagrado de las protestas de los interesados, a una serie de músicos que son los más profundos respetadores de la buena tradición musical. Pero modestia aparte, ya he tenido el honor de confesar ambiciones de conservador. Me parece, pero, que este matiz no se ha interpretado bien. Se debería de entender conservador a la manera de un médico que, con tal de conservar la vida de un enfermo a 41° de fiebre, no dudaría en hacerle darse un baño de agua fría. Es lo que Schoenberg ha hecho con la tonalidad. Estaba ya con una temperatura altísima,

debatíéndose entre la vida y la muerte, era una crisis de creencia. Una vez resuelta la crisis, hace no demasiado tiempo, que sus antiguos conocidos la sitúan, en una palabra, atonal. Tengo la inmensa satisfacción de comunicarles que la atonalidad goza de una salud espléndida: Schoenberg acaba de obtener un triunfo estallando Frankfurt con una ópera buffa escrita con un sistema más riguroso que el de los neerlandeses. Este sistema es de una orden que tiene sus profundas raíces en la música tonal y pre-tonal. No es ninguna deducción histórica hija de un experto arqueológico, ni una invención arbitraria y personal de un innovador. La tonalidad era un pensamiento, podría ser el pensamiento central de toda música occidental, un pensamiento que quería continuar siendo pensado. He aquí un trabajo muy duro que repugna a la mayoría de los hombres, es más fácil vivir de renta. No hay nada más confortable que un pensamiento bien resuelto, acabado de pensar, llevado a término. Porción de certidumbre ganada a pulso por el esfuerzo de otras generaciones y ofertada a nuestra impotencia de delicadas variaciones personales.

¿Qué queréis? Toda la divergencia entre los amigos de la tonalidad inmutable y los amigos de la “atonalidad” (conservaremos pues este nombre para que no se inventen uno peor), se podría reducir a muy poca cosa, por ejemplo, al diferente concepto que tienen unos y otros de la idea de tradición. Para unos quiere decir: ser conducido. Para otros: conducir. Unos van a caballo, otros vamos a pie. Ya vemos si es de viejos una cosa tan nueva como la “atonalidad”. Otro día, si no os enfada, hablaremos de como se administra la tonalidad por sus propietarios actuales. Y otro día, todavía, diremos de una manera más explícita de donde viene y a donde va la “atonalidad”.

11.1.7 Robert Gerhard, “Un gran músic a Barcelona, conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 12-11-1931

Hace cosa de un mes que está instalado en Barcelona. Está hechizado del país, del clima, de la gente, de todas nuestras costumbres que ha tenido la oportunidad de conocer. Hasta tal extremo que ya ha dejado claro su propósito de venir cada año a pasar una larga temporada entre nosotros. No hace falta decir los motivos que tenemos para felicitarnos respecto a dicho propósito. Sobre todo si su estancia en nuestro país es beneficiosa para su salud, como cabe esperar. Estas líneas no pretenden ser una entrevista. Tratándose de Schoenberg, he de decir que no me veo con potestad. Le debo muchos agradecimientos y lo admiro y reverencio tan profundamente como discípulo que no podría tratarlo como periodista. Ni me sabría ver en la situación cómica de aquel entrevistador de verdad que en su día Schoenberg recibía con las siguientes palabras: comience, por favor, por decirme lo que habré dicho y después probaré de deciros yo lo mismo.

Pero os puedo ofrecer algunas conversaciones que he tenido el gusto de sostener con mi maestro en la pequeña torre barcelonesa de La Salut, delante del ventanal que permite observar todo el paisaje urbano, ya inundado levemente por la neblina y el frío. O al mediodía, en la soleada pista de tenis entre set y set, todos estos días otoñales que me hacen revivir aquellos días de aprendizaje con él en Mödling, Viena, Berlín...

Para un entrevistador – Schoenberg defrauda y desorienta completamente a los reporteros – sus opiniones no son “sensacionales”. Y no se comprenderá, puede ser, en un hombre que, como él, ha sido por su obra la figura más “sensacional” de la música contemporánea. Y también la única que hoy se nos muestra como una obra que no solamente no ha dicho la última palabra en nuestra generación, sino que parece reservar su relación completa, la verdadera y definitiva “sensación” para las siguientes generaciones. Sobre todo,

cuando actualmente, en vista de la impopularidad que se obstina sobre el músico más genial de nuestros tiempos, han decidido apartar los ojos para apostar por caminos que tienen más derecho al éxito. Fue tocando dicho tema de las tendencias de los jóvenes actuales que Schoenberg me decía:

“Me extraña mucho el hecho de que, después de la guerra, todos a una, muchos jóvenes demostrando una falta sorprendente de sentido práctico, comenzaron a seguirme. Hoy en día me extraña mucho menos, en cambio, el hecho de que la mayoría, por fin, hayan adquirido el sentido práctico suficiente para saber que le conviene girarme el esquema. Me felicito, porque me gusta caminar solo. Y como mi discípulo, ya sabes mi insistencia siempre en dar el grito de alerta frente a los que se acercan a mi zona de peligro”.

Schoenberg ha llegado, en efecto, a desalentar a los jóvenes. Mérito que merece comenzar a valorar con altura. Se observa entre la mayoría, que cuanto más desalentado más hábilmente se abre camino ante una situación difícil. Y hoy, en frente de Schoenberg, se predica la restauración de los viejos estilos históricos y se practica ingenuamente lo que ellos mismos han denominado como Neoclasicismo:

“Es el retorno a Bach y Händel, siento decir. Si al menos estos músicos se dieran cuenta de la gran diferencia que hay entre Bach y Händel. Al que hace un retorno a Bach yo en el fondo lo vería con buenos ojos, e incluso estaría dispuesto a fomentarlo. Pero temo que si se enseña a estos músicos “en retorno” todo lo que deberían de saber para componer a la Bach dejarían a un lado la composición. Eso espero. Para el que haga este estilo antiguo que los jóvenes de hoy quieren escribir y para el que busque un retorno a la tonalidad basada en un diatonismo estricto preconcebido sí que he de hacer una objeción. Aunque en la música en Europa, la música artística de estos últimos siglos, no habría precedentes de esto, uno podría imaginar perfectamente una música rigurosamente diatónica, es decir, basada exclusivamente en las siete

notas de la escala. Pero entonces debería, con todo rigor, abolir la modulación. En la más pequeña desviación modulante irrumpiría el cromatismo que hoy quieren condenar. Por mi parte puedo decir que las composiciones de esta “manera” que he tenido ocasión de escuchar no se avenen en absoluto con dicho diatonismo. Al revés: he sentido las disonancias de dicha música, las cuales son horribles, pues no tienen relación orgánica con el resto de la obra. Se sienten como manchas de grasa sobre un chaleco blanco”.

A la pregunta ¿qué significación y que alcance concede la técnica de doce semitonos?

Schoenberg respondió:

“En realidad, me causa sorpresa que seas tú, precisamente, quien me haga esta pregunta. Tú, que debes recordar de nuestras lecciones de composición que soy capaz de aclarar – y que me agrada hacerlo- problemas más complicados que este. Si es una respuesta para el público lo que quieres te diría que, a propósito de la técnica de doce sonidos, es necesario un conocimiento suficiente de la técnica general de nuestro arte para comprenderla, y no simplemente las nociones de diletantismo de conservatorio. Para este último es y será durante mucho tiempo un enigma lo que yo quiero decir con la técnica de los doce sonidos, de la misma manera que en la música tonal – es decir, en la música de siete sonidos – la armonía no es más que una inversión de la melodía y viceversa. Con la diferencia de que los sonidos empleados en lugar de ser siete, son doce. Tanto armonía como melodía procede de una misma serie. Ahora bien: la cuestión de si conviene subrayar y hacer destacar un centro tónico no es una cuestión estética ni de gusto, sino de capacidad de comprensión. Mi música es difícil, de acuerdo, pero no solo a causa de las ideas que expresa y elabora, no solamente porque esta elaboración no se realiza en superficie sino en profundidad. Es difícil sobre todo por su sonoridad. A diferencia de las disonancias impuras que mis contrarios todavía introducen de contrabando en la música, de una manera arbitraria y sin sentido yo me he prometido un resultado: la progresiva habituación del oído a

armonías más complejas. Creo también que llegará el día en que no moleste a la gente de sentido práctico el hecho de que yo use estas disonancias de forma lógica. Será el día, supongo, en que los otros, los magnates del sentido práctico, comenzarán a sentir y a entender lo que dice mi música”.

Ya sabemos que en una discusión este sería el momento en el que el contradictor reprocha el cerebralismo y la falta de emotividad de su música.

“¿Música cerebral? Es un reproche al que no quiero replicar hasta que no me sea dirigido por alguien que haya demostrado tener por lo menos, el mismo cerebro. No es corriente que los que tienen cerebro deban sentir vergüenza. Ya sabemos el caso de aquella carta de un hermano que firmaba Johann Van Beethoven, poseedor de tierras, a la cual el mayor le contestaba orgulloso Ludwig Van Beethoven, poseedor de cerebro. De una cosa estoy seguro, y es que ningún poseedor de cerebro, como Beethoven, pondría en duda que otro poseedor de cerebro sea capaz de conmover a quien valga la pena. Respecto a eso, yo, que se el efecto que mi música produce en mí mismo, no siento la más mínima inquietud por el porvenir”.

11.1.8 Anónimo, “La Associació de Música da Camera i el mestre Anton Webern”, *La Humanitat*, 05-04-1932.

El nombre del maestro Anton Webern, eminente compositor vienés que conoceremos hoy en el concierto de la Associació de Música Da Camera, se destaca con personalidad y prestigio muy personal dentro de la generación actual. Discípulo predilecto de Schoenberg, pronto sus obras llamaron la atención en las grandes manifestaciones de música contemporánea que son organizadas periódicamente en los principales centros musicales europeos. Su catálogo de obras es extensísimo y comprende los géneros más variados, desde el lied a la sinfonía, obras para teatro, etc...

Su carrera como director ha sido brillantísima. Encargado por el ayuntamiento de Viena de organizar una vasta institución cultural musical, desde el año 1922 está al frente de la Sociedad Obrera de Conciertos, que se trata de una de las primeras orquestas de Europa con miembros mixtos de clase obrera y modesta. Han interpretado el gran repertorio de orquesta y coro: Beethoven, Mahler, Brahms, Max Reger, Schoenberg, Kodaly, Eisler, etc...

El maestro Webern dirige además en Frankfurt, Berlín, Munich, Londres, etc... Es considerado uno de los artistas más admirables en la dirección de obras sinfónicas. Los conciertos que dirigirá Anton Webern en Barcelona tendrán lugar en el Palau los días 5 y 7 de este mes y están reservados a los socios de la Associació de Música da Camera.

11.1.9 J.C, “Anton Webern”, *La Humanitat*, 06-04-1932.

Es este un compositor de vanguardia, discípulo de Schoenberg. Sus actividades como director de orquesta han sido muy apreciadas en Viena sobre todo. Dirigiendo la Orquesta Pau Casals se presentó ante el público de la Associació de Música da Camera. El programa ofreció un fuerte contraste. Las partes primera y tercera eran dedicadas a música clásica con las sinfonías en re de Haydn y en mi bemol de Mozart, y la parte central era dedicada a las obras de Webern.

Comenzó con un arreglo de una obra póstuma de Schubert, los Vals Alemanes, de estructura muy simple. Siguieron Tres Piezas para Orquesta que más bien parecían pequeños croquis en vez de obras finalizadas. Se diría que el autor no tiene más preocupación que la de buscar sonoridades y efectos, mejor dicho, sonoros, pero casi sin sentido musical. No se puede negar que su fantasía es rica y potente en el aspecto de la instrumentalización, pero creemos que está incompleta y sin una idea más o menos desarrollada, sin estructura más o menos concreta. El Pasacaglia que termina la segunda parte del concierto se presenta con un contenido musical más apreciable, una fantasía un poco más disciplinada, menos incoherente. La impresión dominante

del público fue la sorpresa, la desorientación. La acogida fue afectuosa pero el aplauso no fue unánime.

Como director, Webern es enérgico, pero esta cualidad acompañada de gesticulaciones bastante duras no encaja con la claridad de la música de Haydn y Mozart, tan alejada de las atormentadas fantasías de los seguidores de Schoenberg.

11.1.10 Baltasar Samper, “Orquesta Pau Casals dirigida per Anton Webern”, *La Publicitat*, 10-04-1932.

La Associació de Música da Camera ha tenido el buen acierto, que sinceramente he de elogiar, de disponer para el final de curso una serie importante de conciertos sinfónicos. Es un esfuerzo bien meritorio y merecedor de ser subrayado, sobre todo teniendo en cuenta la penuria habitual que aquí hemos de lamentar respecto a conciertos de este carácter, que son los que más valdría prodigar y las circunstancias de nuestra vida musical hacen que tengan que ser escogidos con gran preocupación. Mientras, esperamos, pues, que la organización de ayuda oficial a nuestras orquestas que sin duda vendrá, nos permitirá continuar con interpretaciones de este orden de actividad musical. Los dos primeros conciertos de la serie han estado confiados a la Orquesta Pau Casals, dirigida por el joven vienés Anton Webern. Este artista se presenta también como compositor y nos hizo conocer unas Piezas para Orquesta, un Passacaglia y una versión orquestal de las Danzas Alemanas, obra póstuma de Schubert.

Webern ha sido discípulo de Schoenberg y sigue las orientaciones de su maestro, al menos en aquello que significa prurito de renovación y reforma radical. Con la audición de nada más dos cortas obras suyas, es evidente que no podemos permitir enjuiciar a este compositor, más aún cuando son dos obras que no descubren ningún aspecto singularmente remarcable de sus cualidades. En estas obras, cuando el autor no innova, se expresa vulgarmente, sin sentido de

la originalidad y cuando hace la revolución, su actuación es demasiado inocente porque nos puede llevar a impresionar de manera considerable. La versión de las Danzas de Schubert no ofrece tampoco nada especialmente notable.

Otra novedad de los programas de concierto a los que hacemos referencia: una composición de Schoenberg titulada “Música de acompañamiento para una escena de cine”. Esta composición es de la última época de Schoenberg y, según una nota insertada en el programa, está escrita en la difícilísima técnica de los doce semitonos, uno de los descubrimientos de Schoenberg que ha venido a modificar la técnica basada en el concepto armónico tonal. Es obvio que, en una producción de estas condiciones, el oyente normalmente educado se verá desconcertado y desarmado por completo. Necesita entrar dentro de un mundo demasiado nuevo para orientarse y donde no encuentra ninguna guía ni ningún elemento conocido que sirva de soporte para apoyar la comprensión. Se nos dice que es un mundo perfectamente organizado y nos obliga a creer que posee una vocación bien demostrada, trabajada en pro de un ideal. Pero al respecto, no regateamos, no nos priva de dudar de la eficacia de la esfera de estos renovadores. En la obra de Schoenberg a que nos referimos hemos encontrado curiosos trabajos de sonoridades orquestales y fórmulas rítmicas muy sugestivas, pero no sabemos ver más. Ya sabemos las respuestas que se nos harán: hay una posición muy cómoda para defender estas experiencias que consiste en atribuir a los detractores una impotencia de comprensión. Eso y la innovación a las generaciones futuras, que, más educadas y convenientemente preparadas, sabrán comprender. Son argumentos que ya no nos dan ninguna impresión. Nada más podemos ser esgrimidos con éxito relativo entre el esnobismo incauto. Aceptamos todas las experiencias, pero ardidas que siguen: aceptamos que la intuición genial de un artista se puede traducir en aportaciones inapreciables para la evolución de su autor, pero si se pretende sistematizar los golpes de genialidad y organizarlos como una ciencia exacta, asequible solamente a algunos elegidos, nos hace desconfiar a la fuerza.

El maestro Webern nos hizo escuchar, además de las obras mencionadas, la Sinfonía nº 4 de Haydn, la de Mozart nº 39, La Inacabada de Schubert, la 4ª de Mahler y el Concerto en mi bemol de Beethoven para piano y orquesta. El maestro Webern se acredita como director experto y la Orquesta Pau Casals le secunda.

11.1.11 Frederic Lliurat, “Entorn de Schoenberg”, Revista Musical Catalana, 01-05-1932.

“Hace años que las hazañas de Arnold Schoenberg son discutidas. Este hombre profundamente inquieto, soñador de mundos sonoros absolutamente nuevos, explorador de regiones poco o nada conocidas, ha planteado, en efecto, más de un problema. Schoenberg es, realmente, un innovador, un buscador de nuevas posibilidades. Y quisiéramos hoy hablar del autor de Pierrot lunaire. Claro, después de ver agitado, con sus hazañas, el mundo musical de los grandes centros de todo el mundo, Schoenberg agita ahora, con sus obras y con su presencia, nuestro modesto mundo musical (Schoenberg es, en efecto, huésped de nuestra ciudad y nos honra con su presencia). Sí, hablemos de Schoenberg con algo de serenidad.

Debemos hacer, de antemano, una aclaración: La personalidad de Schoenberg es un poco compleja. Mejor dicho aún: musicalmente hablando, Schoenberg ha cambiado tres veces de estilo. Y como se habla de los tres estilos de Beethoven, los schoenbergianos aceptan ya la existencia de tres estilos de Schoenberg. Cuando empezó a escribir música, el estilo de Schoenberg era, podríamos decir, normal, tradicional. Son obras representativas del primer estilo de Schoenberg: Noche Transfigurada, Peleas y Melisande, Gürrelieder, etc. Conforman el segundo estilo de Schoenberg, las siguientes producciones: Melodía para orquesta. Cuarteto, etc. Y aparece, al final, un tercer y último estilo de Schoenberg qste representa (o quiere representar, parece) una ruptura completa con el sistema armónico y melódico empleado hasta el momento actual. Schoenberg se sirve ya de su nueva escritura, en las siguientes obras: Libro

de los Jardines Suspendidos, La Espera, La Mano Feliz, La Escalera de Jacob, Pierrot Lunaire, Seis Pequeñas Obras para Piano, etc.

Ahora bien, con sus obras normales, tradicionales, Schoenberg no consiguió imponerse. Las obras mencionadas revelan, sin embargo, la existencia de un músico extremadamente experto. Las producciones que ahora nos ocupan son generalmente impersonales, a pesar de los elementos ya schoenbergianos que se descubren. La personalidad del autor de *Pelleas y Melisande* no es, por tanto, ni suficientemente clara ni suficientemente firme para abrirse paso. Añadiremos lo siguiente: a juzgar por las obras que conocemos, representativas del primer y del segundo estilo de Schoenberg, la personalidad del músico vienés tiene menos relieve que la de Bruckner, por ejemplo, o la de Mahler, o la de Ricardo Strauss, o la de Debussy, o la de Strawinsky. Es, pues, con las obras representativas de su último estilo que Schoenberg ha llamado la atención. Y es a partir de la creación y de la ejecución de las susodichas obras que han surgido, en torno a Schoenberg, admiradores, seguidores... y detractores.

No pretendemos ahora, mediante una impresión relativamente breve, analizar ni discutir el credo artístico schoenbergiano. Para definir y evaluar, sobre todo, las posibilidades, las consecuencias de la técnica y de la estética y de Arnold Schoenberg nos falta, tal vez, lo que llamaremos *distancia*. El tiempo (más que la crítica) dirá, en verdad, si la semilla lanzada por el innovador ha sido fecunda... o destructora. Alguien afirma, sin embargo, hablando del ideal schoenbergiano, que "sus posibilidades son algo inquietantes y la fórmula puede provocar catástrofes en otras manos que las suyas". En efecto, las catástrofes en cuestión han surgido y conocemos más de una... No vamos, pues a analizar ni a discutir el credo artístico de Arnold Schoenberg. Vamos solo a ofrecer impresiones y observaciones en torno a alguna de las hazañas del bien conocido músico. Siguiendo el ejemplo de Debussy Schoenberg exige del timbre de cada instrumento todo lo que puede dar. Y con pocos elementos Schoenberg crea, en verdad,

sonoridades exquisitas. Citaremos un ejemplo: *Pierrot Lunaire* ha sido escrito para una voz, un piano y siete instrumentos. Pues bien, Schoenberg logra, con sus susodichos elementos sonoros que revelan, innegablemente, una mano muy diestra y, por encima de todo, muy sutil, muy delicada. Prescindiendo ahora del valor estético de *Pierrot Lunaire*, y no discutiendo si se trata de un acierto o de un error, afirmaremos que existe en dicha producción reales hallazgos de color. El hecho de pedir a cada instrumento todo lo que puede dar, podríamos decir, sus más íntimos secretos, constituye, innegablemente, uno de los aciertos de Arnold Schoenberg. Pero Schoenberg sigue las sugerencias de Debussy.

Y vamos ahora a hablar de la impresión auditiva de alguna de las obras del último estilo de Schoenberg. Después de la audición, en la Sala Mozart, de la Suite op. 25 (que Eduard Steuermann ejecutó de manera perfecta), escribíamos, desde *La Voz*: "Más que la fuerza, el carácter, el hechizo o la vida rítmica o temática de dicha producción, lo que nos sorprendió fueron, sobre todo, los procedimientos schoenbergianos. No ignoramos, ciertamente, que no es cosa fácil crear un estilo... mayormente si se quiere hacer, por encima de todo, música. Ahora bien: lo que nos interesa, en realidad, es y será siempre, principalmente, la música."

Atonalidad, politonalidad, escritura horizontal o vertical, he aquí hechos que interesarán siempre menos, en efecto, al auditor... que los resultados que se le ofrece. En otras palabras: es la obra que interesa e interesará siempre al auditor y no la forma en que dicha obra ha sido creada, plasmada. Con elementos sencillos (casi infantiles), Cristóbal Gluck escribió páginas admirables (lo recordábamos hace poco, también desde *La Voz*). Todos conocemos, en cambio, producciones bien complejas... e innegablemente vacías. ¡Es el hallazgo, sí, es la luz de un acierto, lo que sorprende, lo que fascina! Ahora bien: al oír algunas de las obras importantes, significativas, del último estilo de Schoenberg, no fue, no, el hallazgo estallando, latiendo, lo

que nos sorprendió: fue, principalmente la escritura schoenbergiana. Y si es cierto que a veces oímos la caricia, podríamos decir, de una rápida y bien encontrada suavidad, otras veces nos impresionaron las durezas y (¿por qué no decirlo?) las francas e innegables fealdades

Conocemos la objeción: "Eso es demasiado nuevo para ser prestamente entendido. Hay que conocerlo, es necesario estudiarlo, analizarlo". Sí, conocemos la objeción. La respuesta, sin embargo, nos parece fácil y, para nuestro uso o necesidad, nos la hemos formulado más de una vez. Y es la siguiente: Ninguna explicación nunca nos ha sido necesaria para sentir la belleza de una flor, de un pájaro que gorjea o de un niño que juega. Ninguna explicación nunca nos ha sido necesaria para disfrutar intensamente al contemplar una producción de Van Eyck, de Botticelli, de Perugino, de Ticiano, de Rafael, de Holbein, de Rembrandt, e Velázquez... o de Goya... o de Degas, o de Manet! Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para sentir la profunda expresión, el austero y alto sentido de un fragmento gregoriano, de una página de Victoria o de Palestrina, o de un Canto espiritual de J. Sebastián Bach. Ninguna explicación nos ha sido nunca necesaria para disfrutar la belleza ardiente de ciertas páginas de Haydn, o de Beethoven, o para bien sentir la que podríamos llamar alada, sutil, de una canción de Schubert, o de Schumann... o de Wolf, o de Brahms... o de Fauré, ¡o de Debussy! Ninguna explicación nunca nos ha sido necesaria para bien admirar Los maestros cantores, de Ricard Wagner, o la Pasión según San Mateo de J. S. Bach, o el Don Juan de Mozart, o la Misa solemne, de Beethoven, o Las estaciones, de Haydn. Ninguna explicación nunca nos ha sido necesaria para sorprender los hallazgos de ciertas páginas de Franck, o de Fauré, o de Debussy, o de Dukas. o de D'Indy, o de Strawinsky... o de nuestro Antoni Nicolau. Y al tratarse de un espíritu sensible, delicado, entrenado, ninguna explicación no es tampoco necesaria para valorar, similarmente, los aciertos o los golpes de un artista, de sus palabras o pensamiento.

Sin embargo, es cierto que no todo el mundo entiende siempre las creaciones de un gran artista. Es cierto, bien cierto, que la belleza nueva no se impone, en todo momento, fácilmente. Cuando las obras existen, esparcen generalmente su luz, y la vida de las obras mencionadas penetra, en verdad, un día u otro en nuestra vida. Y el encanto de las grandes obras nos libera, en tal caso (y es ésta, precisamente, una de las características de las grandes creaciones de arte), de las crudezas que nos rodean. Piense, sino, en la impresión que despiertan y han despertado siempre los grandes hallazgos de los grandes artistas

Ahora una confesión: Nosotros desconfiamos de las producciones de arte en las que los trucos, o las búsquedas de un hombre o de una escuela... llaman principalmente la atención. Así se trata, en el caso del que hablamos, de una falta evidente de perspectiva. Y lo que debería ser un medio de expresión se convierte, de repente, en casi una ¡finalidad! Para terminar: Más que la belleza, que el hechizo de las últimas creaciones de Schoenberg; hasta ahora nos ha sorprendido, lo confesamos, su escritura. Y al tratarse de Schoenberg admiramos, por tanto, por encima de todo, su audacia. Observamos, por otra parte, que, al hablarse de Schoenberg, es su técnica, son sus búsquedas, lo que se discute. ¡Y eso nos inquieta! Y he aquí nuestra visión actual (francamente formulada), por lo que se refiere a Schoenberg y su arte.

11.1.12 Anónimo, “La música moderna”, *Sparta*, 26-11-1932

Alban Berg ha declarado que la música del compositor Antón Webern no podrá ser comprendida y apreciada hasta dentro de cien años. Esto nos anima a aconsejar a los directores de orquesta españoles, y muy especialmente a los maestros Arbós y Pérez Casas, que no toquen la música de Webern hasta que sea comprendida.

11.1.13 Juan José Mantecón, “Interpretación de Wozzeck por la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 05-04-1934.

"Wozzeck" es una de las óperas que más interés y apasionadas discusiones han suscitado durante los últimos diez o doce años en Centroeuropa. Su autor, el vienés Alban Berg, es quizá el discípulo más significado de Arnold Schoenberg, y por lo tanto, uno de los representantes más valiosos del movimiento musical germano contemporáneo. Contemporaneidad que representa ya una historia de cerca, quizá más, de treinta años, cuyo signo más perceptible y extremo se esquematiza en los términos ya populares de politonalidad y atonalidad — aunque Schoenberg considere que en música hablar de atonalidad no tiene sentido, el término prevalece — próximas ambas en determinada dirección estética, pero distintas en su referencia a la mecánica musical.

Al cabo de los diez o doce años — en este momento no tengo presente con exactitud la fecha de su estreno — nos llegan las primeras muestras de esta ópera gracias a los buenos oficios del maestro Arbós y a la generosidad de Carlotta Dahmen-Chao. Son tres trozos entresacados de esta ingente ópera — ingente por la masa instrumental en ella empleada y por su tamaño — dolorosa y trágica, doméstica y jornalera; tres trozos arreglados para las necesidades del concierto. Desde este ángulo, que es desde el que la conocemos y en el que se nos ha ofrecido, me parece que es necesario enjuiciarla. En la butaca de auditor de conciertos sinfónicos dejo escapar hacia el objeto que se me entrega la sinusoide de mis valoraciones, de mis consideraciones, más de orden estético — lo estético concierne a la manera del ser, el ser así o de otro modo; de ahí que viva en función de lo formal, fenoménicamente considerado — que técnico — en cuanto a su mecánica — que, como todo al mundo sabe, tienen fronteras distintas.

Los tres trozos de "Wozzeck" que hemos oído son magníficos; pero no son música, y si os parece duro, aún no son música. No son música en el sentido de que ella como tal no se basta, no se autodetermina; quizá más: no es autárquica, no se da la ley ni en ella tiene voluntad de permanecer, intencionalmente no apunta a sí misma, puede que se tenga completamente sin cuidado, trasciende e incluso se olvida de sí. Las direcciones técnicas que se complace en seguir, y que atañen al objeto propio de la mecánica musical, se hallan en este caso también fuera de la intencionalidad puramente musical. Comprendo que esto es difícil y engorroso de aclarar dentro de los límites de un corto artículo de periódico de voluntad popular. Me contentaría con hacer que a alguien que en ello no hubiera pensado se despertara el gusto de meditar un momento acerca de esto. Trataré de aportar metáforas que hagan más patente lo que pretendo decir. Estos tres trozos son a modo de colores vivos e intensos; que así como los personajes pirandelianos van en busca de autor, apetecen éstos la línea que los precisa y defina. Esta línea está en la realización dramática; aún más concretamente, en la escénica, no en la musical. Hacemos quizá así uno de los mayores elogios que se le pueden dedicar a una música que se pretende específicamente teatral. Pero es al mismo tiempo su declaración de ancilla del drama, su falta de independencia, su total subsunción. No vale argüir que todo arte se vale de metáforas que van a herir otras realidades de esferas distintas a las suyas. En efecto; pero lo hace inscribiéndolas en un círculo con símbolo hecho de su propia carne; las otras esferas de la realidad nos llegan merced a propia substancia artística y eficiente por sí misma.

El cartelito con el título de "Piedad" o "El beso", que en una estatua decoran su plinto no hacen más claro el contorno de la figura plástica; tampoco lo hace el añadir un programa al aria de la "Suite en re". Se bastan señeros. En la música de teatro hay grados de dependencia, que van desde un mero estar juntos y convenir — el teatro de Mozart, pongo por caso — al de ser inseparables y no tener significado más que cuando solidariamente conviven en el tiempo. Esto me parece el caso de los trozos de "Wozzeck" que he oído. Buenos catadores de música

los que los oyeron, sabían, tras de haber escuchado las cuartillas previas de Arbós y las notas del programa reconstruir en parte lo que aquellos sonidos reclamaban para la plenitud de su forma y contenido. Presentíase cómo esos colores de gran calidad e interés en la sobria paleta orquestal de Alban Berg, que ese sugestivo, agresivo y angustiante conglomerado sonoro habría no ya de plenificarse, sino simplemente definirse con y en la escena. Tal es la virtud y demérito de las sonoridades de Alban Berg que ayer se nos ofrecieron. Esta reconstrucción, este acercamiento, lo debemos a Carlota Dahmen, que ella sola era un escenario entero. Su labor fue magnífica. Carlota Dahmen. muy bien de voz, ha adquirido un sentido de profundidad de la interpretación, con tan generosa e inteligente voluntad puesta a su servicio que nos hace saltar por cima de sus condiciones magníficas de cantante. ¡Qué espléndido sacrificio — increíble que un cantante sacrifique su condición de divo — en holocausto del arte! Que un divo se haga persona humana e inteligente cuando canta es un fenómeno insólito. Carlota Dahmen ha conseguido tan raro maridaje. Para ello hace falta tener más amor a la música que a sí mismo. No suele darse este heroísmo en forma de tiple, y menos, en la de tenor. Las formas más cabales de narcisismo. Y tanto nos hemos alargado, que apenas queda espacio — un hueco más, querido director — sino para mencionar la bella ejecución de la difícil partitura de "Wozzeck" por la Orquesta Sinfónica, y la manera magnífica y expresiva con que dijo Dahmen la balada de Senta, del "Buque fantasma"; "Alma, sintamos", de la tonadilla de Pablo Esteve; "El luto de Garrido por la muerte de la Caramba", y "El jilguerito con pico de oro" de La Serna. Ambos trozos de muestra música del siglo XVIII han sido instrumentados por Joaquín Nin. Bello concierto el de ayer. Y no hay sitio para más. Perdonad la longitud.

11.1.14 Enrique Ruíz de la Serna, "La Orquesta Sinfónica en el Calderón", *Heraldo de Madrid*, 05-04-1934

Vaya por delante el testimonio de nuestra gratitud al maestro Arbós y a la Orquesta Sinfónica por habernos dado a conocer, siquiera sea en parva medida, obra de tan extraordinario interés y rango tan alto como Wozzeck, la ópera ya famosa del austriaco Alban Berg. Los fragmentos escuchados ayer pusieron al auditorio en afán – por ahora, ¡ay!, inasequible – de oírla entera. Es el caso del goloso a quien se le dan unas dedaditas de miel para luego ocultarle el tarro.

Pero la comparación es inadecuada. Nada, en efecto, menos meloso que esta música de áspero y acre dramatismo; nada menos almibarado que este desgarrador patetismo, que más que en cantos se exhala en trenos. En unas palabras preliminares, que fueron muy aplaudidas, advirtió Arbós a la concurrencia que la honda impresión que en Alban Berg produjo un drama del poeta George Büchner le movió a componer su ópera. Y acertó por tal modo a interpretar en el pentagrama la triste historia del soldado Franz y la adúltera María que «Wozzeck» es una de las creaciones capitales en el moderno drama lírico. «Esto es muy hermoso, pero no es música; o si ustedes quieren, esto no es música, pero es muy hermoso» — decía ayer en los pasillos un dilecto y admirado compañero. En lo de hermoso no hay discusión; en cuanto a lo de música... Si nos atenemos al sentido estricto de la música pura, en que el sonido y sus combinaciones lo son todo, estamos conformes; pero si por música se entiende la expresión de afectos y pasiones con sujeción a número y medida, más o menos al margen de los usos recibidos y de las normas tradicionales, entonces sí es música y de la más noble calidad. Al oírla evocaba yo, no sé por qué — y cuenta que esto no pasa de ser una sugestión puramente subjetiva, personalísima — una de las más hermosas novelas que en este siglo se han escrito: «Job», del alemán José Roth. Y que, como en esta obra, hallo en «Wozzeck» un espíritu hebraico de dolor y lamentación, temor al castigo por el pecado cometido y arrepentimiento que sube al Señor en preces desesperadas.

La música de Alban Berg, como la de todos los grandes compositores, ofrece un peligro: el peligro de las imitaciones, del que Euterpe nos libre. Berg, como su maestro el famoso Schoenberg, practica la atonalidad. Pero ocurre que Berg, con su música atonal, como Puccini con su música tonalísima, son artistas de raza, que tienen cosas que decir y las saben decir. Lo peor es que los que no son Berg ni Puccini suelen creer que por escribir en este tono o el otro, o por no escribir en ninguno, se es genio. Los hermosos trozos de «Wozzeck» que ayer tuvimos la fortuna de oír cobraron doble hermosura con la soberbia interpretación de Carlota Dahmen. No es cosa de descubrir ahora a la gran cantatriz germanoespañola. Todos recuerdan sus magníficas incorporaciones de las heroínas wagnerianas — ayer cantó también la bellísima balada de Senta, de «El buque fantasma» — ; nadie ha olvidado su actuación en los conciertos. La espléndida voz, la técnica perfecta de la señora Dahmen-Chao lucieron plenamente en estos trozos de Alban Berg, que sólo una artista de su talla puede abordar con fortuna. La labor de la Sinfónica y su director fue igualmente insuperable. Nos hizo oír asimismo la eminente soprano dos viejas canciones españolas, que son dos joyas inapreciables: «Alma, sintamos», de Pablo Esteve, y «Jilguerito con pico de oro», de Blas de la Serna. Sabido es cómo Esteve y Grimau procuraba interpretar con justeza el texto literario al darle vestidura musical, al punto de que aconsejaba a los oyentes que aprendiesen la letra de sus canciones antes de oírlas. En «Alma, sintamos» la inspiración del poeta está servida por una melodía de noble cuño, donde acaso hay alguna huella del caballero Glück. En cuanto a mi ilustre homónimo, nada más lindo y gentil que esta arieta de puro sabor dieciochesco y que hubieran firmado su desdoro Mozart o Kossini. Ambas piecitas han sido magistralmente armonizadas y orquestadas por el ilustre Joaquín Nin.

La virgiliana «Sinfonía pastoral» y la trepidante «Fundición de acero» fueron el inicio y el colofón de un programa que es, sin duda, el mejor que hemos oído esta temporada a la

Orquesta Sinfónica. Esta y su insigne caudillo fueron constantemente ovacionados a lo largo de toda la audición.

11.1.15 Ángel María Castell, “Música contemporánea en la Residencia de Estudiantes”, *ABC*, 14-06-1934.

En la Residencia, de Estudiantes han ofrecido la primera de las dos audiciones de música moderna, organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias. Ha actuado una agrupación orquestal formada con solistas muy destacados de la Orquesta Filarmónica. La dirección ha estado encomendada al joven compositor Gustavo Pittaluga. Una vez más se ha puesto, en práctica la máxima que encarece la necesidad de oírlo todo en música: lo malo para apreciar mejor lo bueno, y lo bueno para mejor aborrecer lo malo.

El auditorio del primero de dichos conciertos ha aplaudido en justicia páginas del francés Poulenc y Kurt Weill, pródigas en ideas, melódicas, en tendencias de procedimiento y sonoridades. No ha sucedido lo mismo con obras del italiano Rieti y Alban Berg, cuya norma parece ser la extravagancia y las tonalidades disonantes faltas de pensamiento y alejadas de todo procedimiento lícito dentro de la estética y de toda racional originalidad.

11.1.16 Salvador Bacarisse, “La música contemporánea”, *Luz*, 24-07-1934

La nota más destacada de obras contemporáneas llevadas a cabo en la pasada temporada fueron los dos conciertos patrocinados por la Sociedad de Cursos y Conferencias y dirigidos por D. Gustavo Pittaluga, que tuvieron lugar en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes. Ahora, con más calma, aprovechando la pausa del verano, es el momento de volver con la atención debida sobre aquella manifestación musical, que vino a llenar un vacío, por lo menos

en lo que se refiere a la música para pequeños grupos orquestales de cámara. Tres escuelas — la italiana, la francesa y la austríaca — estaban representadas en el primer programa, integrando el segundo el "Octeto", de Strawinsky; la "Sinfonía de cámara", de Schoenberg y el "Concerto", de Manuel de Falla. El "Octeto" de Strawinsky data de 1923. En este momento, aunque su autor trabaja todavía la instrumentación de "Las bodas", el estilo "ruso" ha sido abandonado hace algunos años, y solo faltan dos para que nazca la ópera oratorio "Edipo-rey", que abre el período actual de la producción strawinskysta. El "Octeto" pertenece, pues, a un momento, si no de transición, superado ya, y en el que, aparte la ópera bufa "Mavra" y la larga gestación de "Las bodas", Strawinsky sólo produce pequeñas obras en las que el elemento sonoro se concentra hasta el límite. Colocado inmediatamente antes de la "Sinfonía" de Schoenberg, la audición de esta obra hizo resaltar mejor todos los valores de claridad, de precisión, de belleza de la materia musical de la obra de Strawinsky, en oposición a la de Schoenberg, modelo de música fea, vulgar, vieja, tristemente pretenciosa y pedantesca y que era necesario conocer para no poner en duda el fracaso, la inutilidad de todo el movimiento ultracromático y atonalista procedente de ella.

El "Concertó" de Manuel de Falla, última obra de esta segunda sesión, condujo nuevamente al auditorio por la senda de la música verdadera. Desligado ya el gran maestro español del andalucismo de su producción anterior al "Retablo de Maese Pedro", la perfección de su escritura resplandece sin trabas en esta obra—quizás excesivamente seca en su tiempo central— en la que todo, estilo y procedimiento, es adecuado a la intención. Las obras que figuraban en el primer programa son la consecuencia — claro está que con algunos antecedentes más — de Schoenberg o de Strawinsky. Rieti, que abría el concierto, como representante de la escuela italiana, con una "suite" de su "ballet" "Barabau", si no afirma, como Malipiero o Casella, la posición actual de la música italiana, es uno de los compositores jóvenes más destacados en aquel país (Los oídos recientemente en el festival de Florencia presentan

escasísimo interés.) La música de "Barabau" — que ya tiene algunos años — responde a la entonces imperiosa necesidad de desublimizar el arte. Rossini, Strawinsky, Beethoven y hasta Chueca aparecen en ella con la mayor naturalidad, con un desenfado auténticamente juvenil y a través de una técnica tan sencilla como fácil y como corresponde al propósito del argumento del ballet.

La "Aubade", de Francis Poulenc — concierto coreográfico para piano y dieciocho instrumentos, la subtitula su autor — representa a la perfección el "esprit" parisiense. El neoclasicismo imperante actualmente en todos los compositores occidentales se tiñe en Poulenc de mayor ligereza, de un desenfado que le permite equiparar, para utilizarlos luego todos juntos, el estilo de los operistas del siglo pasado, el estilo de los grandes clásicos alemanes, franceses o italianos del XVIII; la severidad de los unos con el fácil sentimentalismo de los otros. La forma rapsódica de este "concierto" pone más en evidencia esta ensaladilla de estilos, en la que no deja de apreciarse, firme y constantemente a pesar de todo, la personalidad de su autor.

La "Suite lírica", de Alban Berg — que con algunos fragmentos de "L'opéra de Quat'sous", de Kurt Weill, incluidos en la tercera parte del concierto, representaban la escuela austríaca — había sido clamorosamente acogida en los recientes festivales internacionales de Florencia en su versión original para cuarteto de arco. En esta para mi segunda audición, y transformado el cuarteto en orquesta de cuerda, su calidad, desligada del virtuosismo de los intérpretes de aquella ocasión, aparece muy disminuida, aunque muy superior a la de la "Sinfonía de cámara" de Schoenberg, maestro de Alban Berg. Tristanesca cuando es expresiva, o todo truco cuando quiere ser impresionista, la calidad realmente musical de esta suite aparece en escasos momentos. El resultado de la audición pura de la obra de Kurt Weill es, aunque por otras causas, análogo. Destinada al teatro y luego al film, sus cualidades expresivas se aminoran

mucho desligadas del ambiente del medio que le dio vida, y muchos de sus trozos se muestran excesivamente banales en el concierto.

La dirección de Gustavo Pittaluga fue en todo momento clara y comprensiva del estilo de las obras interpretadas. Programas sin virtuosismos orquestales, a la eficacia de su dirección correspondió la precisión y la claridad en las interpretaciones, en las que colaboraron, con un grupo de solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid, la pianista Rosita García Ascot de Bal en la obra de Falla y Francis Poulenc como solista en su propia obra.

11.1.17 Otto Mayer Serra, “Alban Berg: Suite Lírica”, *Mirador*, 08-12-1934.

Hemos hablado tantas veces de este gran compositor vienés en estas páginas que, forzosamente, la audición de una de sus obras más importantes, la Suite Lírica para cuarteto había de ser para nosotros uno de los acontecimientos más sensacionales de toda la temporada. La bella intimidad del Casal del Metge, el público habitual de las Audiciones Íntimas de l’Associació de Música da Camera, una serie de jóvenes músicos que esperaban con expectación extraordinaria, y un grado similar de entusiasmo y escepticismo, la ejecución de esta obra tan famosa, tan discutida y tan poco conocida. Y hemos de decir que la reacción del público frente a ella fue magnífica, hechos de importancia, pues hay pasajes en ella que al oírse despertaron la protesta y repulsa del público. Pero la perfecta ejecución de los hermanos Galimir, uno de los conjuntos más maravillosos del mundo, sabe frenar toda protesta y obliga a los espectadores más

escandalizados – y había bastantes – a confesar una admiración entusiasta por la interpretación sobrehumana de una tarea tan difícil como la que se les encargó.

Alban Berg es, entre los discípulos de Schoenberg, el de más talento, y si descontamos a Krenek que constituye un caso especial, el único de toda esta escuela, contando con el propio maestro, que ha sabido ganarse al público. Su ópera *Wozzeck*, la historia del soldado atormentado, se ha representado en todos los grandes teatros alemanes y recientemente en Inglaterra. Su Suite Lírica está escrita en el mismo estilo que su gran ópera. En ella se vuelve a la misma construcción melódica que no se preocupa nunca de la tonalidad armónica de los acordes resultantes, la exaltación visionaria de las propias melodías que se desarrollan sobre espacios más amplios y la misma cantidad de efectos instrumentales consecuencia de combinaciones no escuchadas y verdaderamente revolucionarias. Renunciamos a ofrecer un análisis de esta obra concebida en un sistema de doce sonidos, pues estamos convencidos de que las formas teóricas según las cuales se ha compuesto esta obra no preocupan a los aficionados a la música.

Hay dos atributos que no se pueden negar a la Suite Lírica. Como su propio nombre indica, esta obra revela unas emociones líricas, es decir, unos diferentes estados de ánimo, unas visiones interiores y unas exaltaciones y agonías muy personales y muy individuales. No es por azar que la escuela vienesa proviene del Tristianismo y que en el propio cuarteto de Berg encontramos una citación textual de la obra maestra de Wagner. El mundo interior, la exaltación sinfónica, el gran gesto extático, no se diferencia mucho en las producciones de estas dos épocas. La evolución lógica es evidente. Lo que nos atrapa de las obras de estos continuadores y – consecuencia natural de toda experiencia histórica - de los liquidadores del estilo wagneriano, es que todos los elementos de la composición, ritmo, melodía, armonía, sonoridad, son desarrollados hasta el límite de sus posibilidades.

El procedimiento schoenberguiano no es más que uno de los múltiples caminos que puede seguir la técnica de la composición más allá de lo establecido por los músicos del siglo precedente. El peligro consiste en su aislamiento individualista, en su intelectualismo asocial y en parte egoísta. Será esta escuela la que gane el porvenir de la música o será la elegancia y las emancipaciones rítmicas francesas (Ravel, Milhaud), la espontaneidad de los verdaderos músicos de la pura tradición clásica (Hindemith, Malipiero) o el magnífico folklorismo de los grandes compositores de procedencia popular (Bartok, Falla) el que definirá un día la fisionomía musical de nuestro siglo, es algo que no podemos saber. Por ahora nos basta con constatar que la Suite Lírica de Alban Berg ha sido una revelación para Barcelona y que ha provocado que la escuela schoenberguiana no solo sirva de base de discusión, sino de creación de una de las obras más emocionantes de nuestros tiempos.

La otra revelación que debemos a la Associació de Música da Camera ha sido la del Cuarteto Galimir. La perfección técnica, la limpieza del trabajo conjunto, la sonoridad maravillosamente equilibrada, el sentido rítmico casi fantástico da el crédito a este cuarteto de ser de la mayor calidad posible y sitúa a sus integrantes fuera de toda discusión. El repertorio clásico que interpretan (Hayden, Mozart, Schumann, Beethoven, Debussy y sobre todo Schubert) nos hace recordar las más bellas sesiones de música de cámara que hayamos escuchado. Los movimientos rápidos eran ejecutados al límite de nuestra capacidad de percepción sin llegar a perder la claridad en su contorno. El público demostró un entusiasmo enorme y el total de los conciertos fue cerrado por el bello sentimental Andante del Cuarteto de Tchaikovsky”.

11.1.18 Adolfo Salazar, "Los sesenta años de Schoenberg", *El Sol*, 12- 02-1935.

En una revista francesa leemos una carta que Arnold Schoenberg ha dirigido a un amigo, agradeciendo los testimonios de felicitación de que ha sido objeto al llegar a los sesenta años de su laboriosa existencia. La carta está llena de amargo sabor. Va el hecho de haber sido firmada en Hollywood un motivo de tristeza para cualquier persona que piense con nobleza y con hondura. Que un hombre de profundo pensamiento se vea reducido a la deplorable situación de un desterrado de su patria. Ingrata patria mediatizada por los últimos "croupiers" de la ruleta política, es un espectáculo miserable, y que un artista de larga meditación tenga que acogerse al guardarropa trivial y a la moral carnavalesca de la famosa Babel del "cinema" es cosa que contribuye a afirmar el desprecio por esta época de aventureros y de desvergonzados. Pero no es eso el objeto de este artículo. La carta de Schoenberg, sin que nosotros seamos partidarios de su obra, rebosa reproches, cuya serenidad y mesura acentúa su justicia. Al cumplir cincuenta años, Arnold Schoenberg se vio agasajado por el tumulto esnobista de la musicofilia internacional, y, naturalmente, de las gentes germánicas, que veían en él un banderín provocativo. A los sesenta años, otro toque de trompeta agrupa a esas gentes en torno de centros de un dinamismo político hostil a una serie de cosas entre las cuales se ensarta el arte y la progenie de Arnold Schoenberg. Los entusiastas de antaño son los indiferentes de hogaño, que ven a Schoenberg liar sus maletas y embarcarse para la América del "Jazz", del celuloide y del rascacielos. Si Schoenberg a los sesenta años no se pone a aprender el inglés, ¿a qué gentes podrá comunicar sus doctrinas, explicar unas obras que aun hoy necesitan una meticulosa exégesis?

Triste situación. "Quizá —dice Schoenberg— que a los setenta años pueda encontrar de nuevo en torno mío un grupo de gentes que me comprendan. "Las otras parecen haber sacudido alegremente el fardo de una admiración que ya les pesaba. No hace mucho cementábamos las

apreciaciones que un crítico alemán hacía del arte de Schoenberg, considerándolo digno ya de pasar al archivo de Silvestre Paradox. Schoenberg, sus admiradores y nosotros, ¿viviremos diez años todavía?

Vivir diez años quiere decir vivir en plenitud. Más fácil que esto parece ser que vivamos en precario. El futuro no es nada sonriente. Mas, de cualquier modo, el tránsito y la fuga de lo que creíamos estable, en las cosas como en las opiniones, son tan veloces, que solo Dios sabe adónde van a conducirnos. Schoenberg mismo viene a advertirnoslo por muy diferentes motivos. En efecto: si un crítico, no diré si francés, español o alemán, nos dijese que los músicos de mayor influjo por su talento en el arte actual son Schoenberg, Strawinsky, Tansman, Sibelius y Copland, qué diríamos? Por lo menos, que era un músico norteamericano que arrimaba el ascua a sus sardinas musicógrafas. Pero hace unas semanas, uno de los críticos de posición más visible, Lawrence Gilman, que escribe en la "New York Tribune and Herald", consideraba a Strawinsky en plena decadencia: Crepúsculo de semidiós, decía. ¿Quiénes serán los dioses para Gilman?; ¿Copland, Gershwin, Sibelius, Sessions, Tansman? Decididamente, huele muy mal en Mannhatan. Y como el propio Schoenberg, quien en su carta hace esa enumeración, hay que pensar que el mal olor lo está intoxicando. A menos que no sea esa lista una de sus más mordaces ironías.

11.1.19 Adolfo Salazar, "La decimotercera reunión de la SIMC en Praga – la música orquestal – Schoenberg y Alban Berg, *El Sol*, 12-11-1935.

Dos orquestas de Praga, ambas excelentes, fueron las encargadas de tocar las obras elegidas para estos festivales. Una de aquellas fue la Orquesta de la Sociedad de Radiodifusión Checoslovaca, y la otra, la Orquesta Filarmónica Checa. Las obras fueron dirigidas por los directores nominales de estas entidades, o bien por los directores enviados por las secciones

nacionales. Mencionaré en cada caso quiénes fueron. El mayor interés, la mayor categoría también, de la música ejecutada correspondió a dos autores vieneses que figuran entre los mas grandes maestros de la actualidad. Comenzaré por ellos esta "última parte de mi reseña general de las sesiones del XIII festival de la Sociedad Internacional par a la Música Contemporánea. Las "Variaciones" de Schoenberg se incluyeron en el primer concierto, y fueron dirigidas por Heinrich Jalowetz. No se escuchaba esta obra, tan característica de las ideas estéticas y de la técnica de su autor, por primer a vez en Praga, según tengo entendido; pero su preparación ha sido tan cuidadosa como requiere una textura delicadísima como la suya, y Heinrich Jalowetz, que es un director de primera categoría, ensayó dichas "Variaciones", como ya he dicho anteriormente, no menos de sesenta horas, cantidad de tiempo inconcebible para nuestras costumbres. También lo es la obra desde luego; pero me equivocaría mucho si, cuando se escuchen en nuestros públicos más cultivados obras de Schoenberg como la de referencia, el efecto no resulta menos desconcertante de lo que habitualmente piensan quienes no conocen su música más que por la partitura, o bien quienes sólo habían escuchado interpretaciones muy deficientes. Consiste la razón en que, pese al extremo "partípris " de su técnica, la estética de Schoenberg no es sino un aguzamiento, agravación iba a haber dicho, del concepto romántico de la música y aún de los trenos analógicos (por decirlo así; esto es, la agrupación, dé sonidos silábicos en vocablos) de la expresión romántica. Si un texto semejante se declama con el tono patético habitual por parte de los recitadores dramáticos (supongo que el lector me seguirá con facilidad en esta perífrasis), quedará acentuada la semejanza entre el discurso nuevo y el tradicional. Por ejemplo, como cuando se declama una poesía ultrarrealista con los altos y bajos de una Singermann. El auditor inocente y desprevenido no se enterará con exactitud de qué es lo que se dice; pero captará cierto aspecto dramático o cómico, etc... Todo el mundo sabe que dichos así hacen su efecto muchos poemas en el estilo de la "non sense syntaz", los cuales, vistos por escrito, no dirían nada al auditor. Es un poco de lo que ocurre con una buena versión

de obras de Schoenberg, como la que se comenta. Nada coincide en ella con los patrones o tópicos de la armonía, del ritmo, de la simetría en la frase, propios de la gramática musical normal; pero el aspecto general expresivo da la impresión de cuando se escucha una obra que no se entiende bien por primera vez, pongo por caso lo que Berlioz escribía a raíz de escuchar la primera ejecución del preludio del "Tristán" en París.

Se espera en llegar a entenderlo tras de audiciones posteriores, porque se confía en que hay algo allí que no se ha sabido penetrar, pero que no hace sino aguardar a que lleguemos con el cascanueces. Es lo peor que puede ocurrir con Schoenberg. Cuando se casca la nuez y se rompe la cáscara amarga se encuentra uno con que solamente había cáscara y que la almendra era una ilusión vana. Su música puede tener "cierto aspecto" de expresión ultra o postromántica; ultraexpresionista, según la clasificación oficial. Rigurosamente agilizada, no es sino una construcción de fórmulas apriorísticas unidas entre sí por procedimientos tan hábiles como se quiera, pero en extremo sencillos y de ámbito por demás reducido. Sí, salvada la categoría de un hombre de tan poderoso talento como es Schoenberg y de tan real y profundo sentido musical, se pudiera compararlo, sin irreverencia ni menosprecio, con aquel poeta gallego que inventó un idioma llamado el "intruje" (o cosa por el estilo), se haría fácil de comprender esto que digo. Aquellos versos comenzaban: "el cheto chisculitreto del paricheto restreto", y así sucesivamente. El lector serio no tomará esta comparación humorística al pie de la letra; pero se dará cuenta de lo que quiero decir, estando como estoy reducido a los límites de un periódico. Par a ceñirme más al caso, imaginémonos un núcleo melódico o "grundgestalten", compuesto de tres notas: mi, si (quinta alta), sol (tercera descendente). Una variación se obtendrá por reversión del sentido de los intervalos: mi, si (cuarta descendente), sol (sexta ascendente). Ahora viene la inversión del motivo: sol, si (tercera ascendente), mi (quinta descendente). Y por fin, la reversión de esta inversión: sol, si (sexta descendente), mi (cuarta ascendente). Cada grupo celular se armoniza "con cualquiera" de las notas que forman

la escala duodécuple, sin duplicaciones. Los encuentros se harán mejor por vía contrapuntal, y cuanto más claras estén las líneas y mejor definidas instrumentalmente, la mezcla se percibirá mejor. Esto es "casi" todo. Viene ahora el problema: la construcción. Pero esta construcción es, en Schoenberg, un fenómeno interno, y por eso se la ha denominado como "construcción hecha en la imaginación", que aceptan los exegetas más autorizados de Schoenberg. En el caso de las "Variaciones" op. 31, terminadas por Schoenberg en septiembre de 1928, y estrenadas en Berlín tres meses escasos después, el "tema " se compone de una sucesión de la serie dodecatonal cantada por el violoncello solista en veinticuatro compases (si bemol-mi-sol sostenido-mi bemol-fa-la-re-do sostenido-sol-sol bemol-si-do). La serie se descompone (esquemáticamente) en cuatro versículos desiguales y asimétricos: el primero expone la serie tal como queda indicada; el segundo es una inversión de cola a cabeza, "cancrizante", como se decía en los viejos tiempos del contrapunto; el tercero es la reversión de los intervalos originales; el cuarto, la inversión canterizante de esta reversión. Si cada variación tiene luego carácter, color orquestal y personalidad, se debía a la facundia inalienable del autor, que es un músico de alta talla. Póngase en otras manos la teoría y se verá lo que ocurre. Lo primero que se observa a la audición es la fina sensibilidad del autor par a la materia sonora. La orquestación es siempre deliciosa tomada en grupos sueltos y aislados, muy bien diferenciados entre si los planos. Se comprende bien el interés que hay en no mezclar todos los colores de la paleta y en dejar que los instrumentos se destaquen a solo sobre líneas secundarias, teniendo en cuenta que no existen ni pueden existir rellenos armónicos. Cabe tratar ese material en líneas largas, o bien fragmentarlas; bien en un solo instrumento que monopoliza, bien salpicando entre los distintos instrumentos, que pueden exponer fragmentos temáticos bien percibidos por el oído, sobre fondos de trémolos en pianísimo. A lo que se añaden los contrastes agógicos y dinámicos, la variación ornamental, etc... según el ingenio del compositor. No he de repetir lo dicho al hablar del "Concierto de cámara", de Webern, que es un modo de llevar las cosas al extremo límite.

Pues, con todo esto, la obra es prodigiosamente interesante, y en ella molesta menos que en otras de su género el plañido tristanesco, que es como el lema o "motto" de esta escuela. Lo mismo ocurre con los fragmentos presentados en el segundo concierto de la ópera de Alban Berg "Lulu". Este músico, de fenomenal talento, que logró plasmar su volátil materia sonora en las supuestas "formas clásicas" con que se integra la música de escena del "wozzeck" y que en su "Suite lírica" ha logrado una de las cumbres de la música de cámara actual, emplea en "Lulu" por primer a vez el sistema dodecatonal estricto.

Su complicación de textura es superior a la de Schoenberg, y muestra el "sistema" en un grado más avanzado de madurez, lo que prueba que con un gran talento puede conseguirse todo lo que se quiera, aun cuando se utilice un vehículo precario. Con el "Cheto chisculitreto" de marras, Alban Berg habría logrado un nuevo monólogo de "Hamlet". No he de extenderme más sobre esta obra, cuya audición en Madrid anuncia el maestro Pérez Casas. En Praga fue dirigida por Georg Szell, y sus difíciles vocalizaciones estuvieron admirablemente cantadas por Julia Nussy, con un resultado total de grande, intensa belleza.