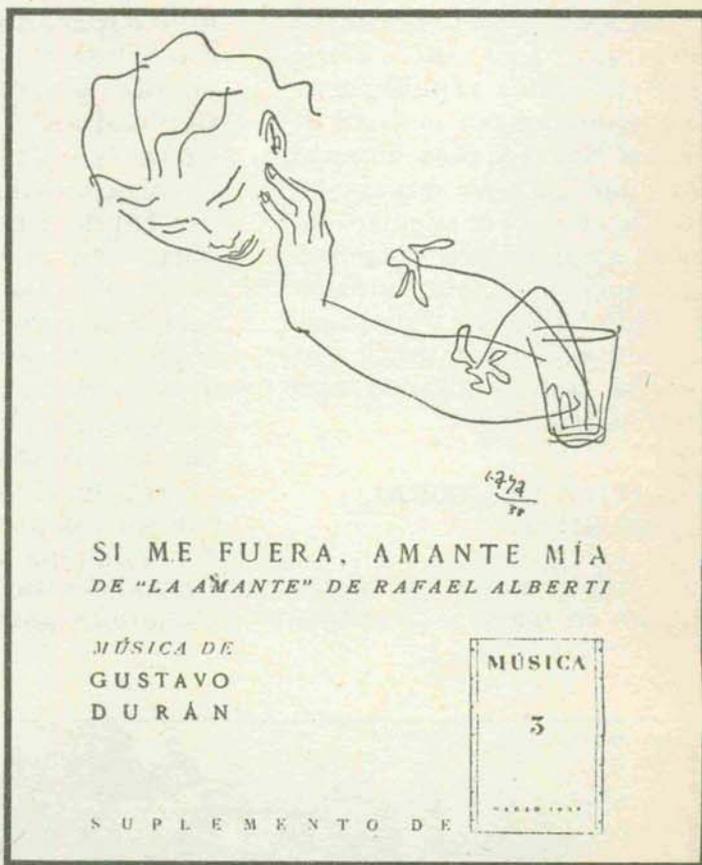


Análisis de una revista especializada

La música durante la guerra del 36

Editada por el Consejo Central de la Música, que dependía de la Dirección General de Bellas Artes y del Ministerio de Instrucción Pública, la revista mensual «Música» comenzó a publicarse en enero de 1938. Pese a que sólo aparecieron cinco números, el valor de sus trabajos es incuestionable.



Francisco Caudet

LA revista Música, de la que aparecieron cinco números, empezó a publicarse en enero de 1938 (1). Revista mensual, fue patrocinada y editada por el Consejo Central de la Música, que dependía de la Dirección General de Bellas Ar-

tes y del Ministerio de Instrucción Pública.

(1) El núm. 5 era doble. Correspondía a los meses de mayo y junio de 1938. Cabe suponer que salió con considerable retraso. Se publicaba la revista en Barcelona. A cada número acompañaba un suplemento musical, siendo sus autores: Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Gustavo Durán, Rodolfo Halffter y Enrique Casal Chapí. Solían ilustrar la revista y los suplementos, Ramón Gaya y Federico Lewy. Rodolfo Halffter, en el exilio, en México, fundó la famosa revista musical, **Nuestra Música**, que recuerda a la que aquí nos ocupa.

Juan Renau, entonces director de Bellas Artes, explicó, en el núm. 1 de **Música**, las metas perseguidas por el Consejo, que quedan resumidas en este párrafo:

«El Consejo Central de la Música tiene por misión principal —dentro de las condiciones y necesidades

primordiales que impone la guerra— en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista crea-

dor con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte.»

El interés de esta revista radica, por un lado, en su contenido **per se**; por otro, en cuanto sirve de botón de muestra de la política musical

de la República durante la contienda civil. En consecuencia, quisiéramos ocuparnos aquí de ambos aspectos. Huelga subrayar la necesidad de estudiar éste y otros empeños culturales republicanos, tan ignorados por motivos diversos. Sobre la obra musical, que no es una excepción, cunde el mayor silencio. En vano se intentará encontrar referencias a la labor musical de 1936 a 1939, en ninguna de las historias de la música española contemporánea aparecidas tras el 39.

POLITICA CULTURAL: LA MUSICA

Los intelectuales españoles, que en su mayoría —es bien

sabido esto— apoyaron a la República desde su proclamación, se mantuvieron fieles a su causa también a partir de julio del 36. Algunos marcharon al frente; otros, en la retaguardia, intentaron dar continuidad (o, si se quiere, salvar) a la cultura. Agrupados en torno a varias Asociaciones de Intelectuales, tomaron parte —en los frentes como en la retaguardia— en la publicación de periódicos, revistas, hojas volanderas, campañas de alfabetización y extensión cultural, etc. De esta suerte, se fue creando una atmósfera de camaradería entre la **intelligentsia** y el pueblo, hermanados por una misma causa. Tanto la cultura como el pueblo tenían que beneficiarse de

tal acercamiento. En efecto, a partir de julio de 1936, la creación artística y literaria proliferó bajo el signo de esa coyuntura nueva, que le daba savia y vitalidad: razón de ser. La guerra, por tanto, aceleró un proceso de **novedosa revitalización**, que se había iniciado en 1931, pero, en un principio, hasta el año 36, fue a paso lento debido a la rémora de «la vieja inercia burocrática». Juan Renau puntualiza en el escrito citado:

«En el terreno de la creación y de la organización del Arte, la política del Estado, aun luego de instaurada la República, careció siempre de un cauce abierto y de un punto preciso de referencia. Las mejores inteligencias



Los intelectuales españoles, que en su mayoría apoyaron a la República desde su proclamación, se mantuvieron fieles a ella durante la Guerra Civil. Algunos marcharon al frente; otros lucharon en la retaguardia por dar continuidad a la cultura. (En la foto, Rafael Alberti habla a los soldados de un cuartel de Barcelona en enero de 1939.)

profesionales del Arte, las más despiertas y las más sanas, anduvieron siempre rondando los márgenes del Estado, cuando no, en los momentos de mayor lucidez política, al plantearse concretamente la realización material, las ideas, los proyectos y las voluntades perdían las perspectivas de la acción en los laberintos oficiales de intereses creados, se estrellaban contra los obstáculos supervivientes que iban consolidando la vieja inercia burocrática.

Ahora, las puertas y las ventanas del gran hogar español, están abiertas, abatidos los tabiques convencionales por la explosión de incontenible heroísmo de nuestro pueblo...

(...) Este clamor por la libertad, esta voluntad abnegada por la victoria, trazan la pauta precisa sobre la cual hay que encauzar toda voz creadora y toda iniciativa, aglutinando con los valores populares que despiertan, el renacimiento de España a una nueva vida, a un nuevo orden en que el Arte ocupa un primer plano substancial.

Este es el punto preciso de referencia. Estas son las condiciones exactas de la servidumbre y de la libertad de los artistas españoles en la realización de las tareas de creación y organización del Arte.»

Que el contenido de este texto era reflejo de un sentir compartido por los intelectuales, es fácil de comprobar. Baste con recordar las declaraciones «programáticas» de dos de las revistas representativas de posiciones, en principio, contrarias: la «liberal» **Hora de España**, y la «comunista» **Nueva Cultura**. En el «Propósito» que encabeza el primer

número de **Hora de España**, se puede leer:

«Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general.»

Y **Nueva Cultura**, en un editorial (núm. 3), tras decir que los intelectuales no pueden «sentirse ajenos a las inquietudes y angustias del pueblo español», pide a éstos:

«Salvar nuestra cultura en peligro, a costa de los sacrificios mayores.

Luchar al lado de nuestro pueblo sin tregua ni cansancio.

Y para que nuestro esfuerzo sea más eficaz, agruparnos todos, artistas, escritores, investigadores, universitarios; y que nuestra palabra llegue a los frentes de guerra y ahonde en las conciencias de los que trabajan en la retaguardia y rebase nuestras fronteras políticas, acertando a encontrar resonancias cordiales...»

Volviendo a nuestro tema, la obra y actividades musicales siguieron igualmente ese camino de «compromiso y fraternidad». Juan Renau, en el escrito mencionado, asevera:

«La situación creada por la subversión facciosa, al conmover profundamente el ambiente social y la textura económica en que se apoyaba anteriormente toda la organización de la vida musical en España, ha producido un colapso momentáneo que ha durado el tiempo justo para que el Estado, a través del Ministerio de Instrucción Pública, se disponga a impulsar su marcha sobre nuevas bases y sobre claras perspectivas (subrayado nuestro), libre ya el camino de aquella iner-

cia que lentificaba el desarrollo ascendente de la vida musical española.»

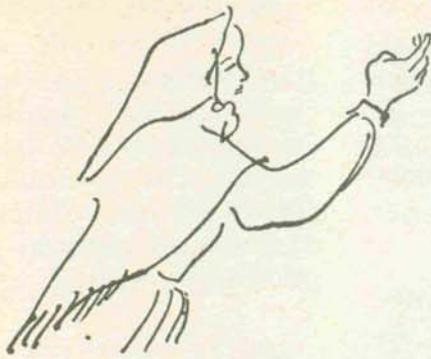
Juan Renau, a continuación, especifica los objetivos del Consejo Central de la Música, que quedan resumidos en el texto suyo que, como se recordará hemos copiado ya. (Ver inicio del artículo).

ACTIVIDADES DEL CONSEJO CENTRAL

El Consejo Central, aprovechando la «nueva coyuntura» creada por la guerra, activó y orientó, a partir del verano de 1937, una serie de actos y proyectos: festivales, conciertos sinfónicos, recitales, óperas, audiciones rãdiofónicas, conferencias, enseñanza musical, etc. El Consejo anunció, por esas fechas, su intención de ocuparse de la edición e impresión en discos de composiciones de autores españoles, jóvenes o mayores, con el objetivo doble de estimular y divulgar las labores musicales. Con anterioridad, la Dirección General de Bellas Artes había convocado un concurso «para premiar las mejores canciones de nuestra gesta heroica», y el Ministerio de Propaganda había hecho impresiones de marchas y canciones revolucionarias.

En otoño de 1937, el Gobierno republicano aprobó la creación de la Orquesta Nacional, proyecto que supuso la realización de un sueño alentado, durante años, por muchos profesionales y aficionados. El proyecto partió del Consejo Central. Por esas fechas, debió de empezar éste asimismo a planear la futura revista **Música**, cuya publicación se inició, lo hemos dicho antes, el mes de enero de 1938.

Tal política musical tuvo un enorme impacto en aquella hora, y de haber sido otro el



HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL

APARTADO DE CORREOS 597. — BARCELONA

CONSEJO DE COLABORACIÓN

LEÓN FELIPE. JOSÉ MORENO VILLA.
ANGEL FERRANT. ANTONIO MACHADO.
JOSÉ BERGAMÍN. T. NAVARRO TOMÁS.
JOAQUÍN XIRAU. JOSÉ F. MONTESINOS.
PEDRO BOSCH GIMPERA. BENJAMÍN
JARNÉS. RODOLFO HALFFTER. AL-
BERTO. JOSÉ GAOS. DÁMASO ALONSO.
LUIS LACASA. ENRIQUE DÍEZ CANEDO.
LUIS CERNUDA. CORPUS BARGA. JUAN
JOSÉ DOMENCHINA. CARLES
RIBA. JUAN DE LA ENCINA

COMITÉ DIRECTIVO: RAFAEL ALBERTI. MARÍA ZAMBRANO
JOSÉ M.^a QUIROGA PLA Y EMILIO PRADOS

REDACCIÓN: M. ALTOLAQUIRRE. RAFAEL DIESTE. A. SÁNCHEZ BARBUDO
J. OIL-ALBERT. R. GATA. A. SERRANO FLAJA. ANGEL GAOS. E. CASAL CHAPÍ

SUSCRIPCIÓN ANUAL EN ESPAÑA Y AMÉRICA, 24 PTAS
SUSCRIPCIÓN ANUAL EN OTROS PAÍSES, 36 PESETAS

Para la correspondencia literaria dirigirse a Emilio Prados
y para la Administrativa a Antonio Miguel

Las revistas culturales como «Hora de España» o «Nueva Cultura» apoyaron el deseo de los intelectuales de mantenerse en continuo contacto con el pueblo como única forma de crear una expresión propiamente española, enraizada en los valores populares.

resultado final de la guerra, hubiera desempeñado un papel de primer orden en el futuro desarrollo de la música española. Es reconocida la indigencia en que cayó después del 39 (2).

La lectura de **Música** ha de ayudarnos a comprender el

(2) Cf. Luis de Pablo, «Música española contemporánea. La lucha contra la integración», **Triunfo**, número extraordinario (17 de junio, 1972): «La vida musical española durante los primeros años de la posguerra —los conservatorios, los conciertos— era de un miserabilismo absolutamente lamentable. En aquellos tiempos se consideraban grandes acontecimientos musicales la audición integral de los cuartetos de Beethoven o el ciclo entero de las nueve Sinfonías... Era un ambiente musical que participaba bastante del ambiente de una fiesta de fin de curso en un colegio de pago... En realidad, se puede hablar de un cierto principio, de una lejana toma de conciencia a partir del final de la segunda guerra mundial». Sin comentarios.

valor de ese momento histórico y, a la vez, muchas de sus páginas van a descubrirnos un contenido que conserva aún actualidad. A ello dedicaremos ahora, pues, nuestra atención.

POR UNA FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA

En los editoriales y en varios artículos de la revista, se postula la necesidad de dar una función social a la música. Esta **nueva dirección**, a la que se hace alusión en algunos de los textos citados anteriormente, sentó las bases que animaron la creación de la Orquesta Nacional de Conciertos y, en fin, los diversos proyectos y actividades descritos al hablar de la «política

musical» de la República. Dar una dimensión social a la cultura, estaba en el ánimo de la gran parte de la **intelligentsia**. Los músicos y musicólogos no fueron una excepción. El Gobierno republicano, consciente de que era menester acabar con la vieja estructura de la producción cultural, intentó facilitar los medios necesarios para que el intelectual pudiera desarrollar, con autonomía, su Arte, y que los «beneficios espirituales» de sus labores fueran destinados a todo el pueblo español. El Estado iba a ocupar, por tanto, el lugar de las clases dominantes, que tradicionalmente habían financiado la producción artística, siendo ellas las únicas en disfrutarla, a la vez que enajenaban al artista. Ahora bien, este **cambio** tenía que pasar por un período de prueba, en el que había de lograrse un acercamiento del Arte al pueblo, pero en profundidad. O si se quiere, sin menoscabo del Arte, lo cual implicaba el no menospreciar la capacidad perceptiva —la sensibilidad— del pueblo, en general dormida, pero latente en él. Había que superar el lugar común de que existía un arte «popular», capaz de ser comprendido por el pueblo, y un «arte para exquisitos», al que el pueblo no podía acercarse. Esta creencia se abre camino en los albores de la «época moderna», burguesa y capitalista, en que se empezó a convertir «la música en una mercadería y el oyente en un consumidor». Convertida la música en un producto que consumen las clases burguesas, su meta pasa a ser la de entretener a esas clases. El músico viene, así, a desempeñar el papel de virtuoso —o **acróbata**— cuya supervivencia depende de lo bien que se acople a las necesidades lúdicas de la burguesía. Otto Mayer, en su artículo «En torno

de una sociología de la música», comenta:

«El público burgués ya no interviene en el ejercicio de la música sino únicamente a través de su aportación en metálico. La facultad de su poder adquisitivo no tiene ninguna relación con su preparación musical y su capacidad de comprensión. Todo lo contrario: la voz del quinto piso, el aplauso o los silbidos de la galería son generalmente expresión más auténtica de una valoración justa que las reacciones tibias de las «niñas bien» y sus galanes en los palcos caros.

El virtuoso no puede escapar al destino histórico que le ha reservado la sociedad burguesa... La ejecución musical se ha convertido en la exhibición de un espectáculo acrobático; su valoración por parte del público proporciona al músico-intérprete el valor económico que adquiere en el mercado del arte musical.

El virtuoso, como la estrella en el teatro y en el cinema actuales, constituye la última consecuencia de un individualismo desorbitado y desenfrenado cuya misión no consiste en representar el arte en su más elevado concepto total, sino en aprovecharse de un factor accidental de éste, la técnica, para brillar, entusiasmar o impresionar al público y comercializar así su talento. Su interpretación, de estilo bien suyo e inconfundible, es su mayor capital; rebajándolo a la categoría de moda, lo sabe explotar con un «maximum» de provecho a costa de la verdad y la autenticidad del arte.

Por medio del virtuoso, la sociedad burguesa, en su fase actual, satisface su necesidad de cultura musical

en la única forma posible correspondiente a su mentalidad; incapaz de contribuir productivamente a la creación y evolución musicales, paga espléndidamente bien al profesional que mejor sabe distraerla de las vicisitudes de una realidad cada día más contradictoria y apremiante.»

El Consejo Central de Música, consciente de tal estado de cosas, se propuso remediar sus nefastos efectos para el oficio y producción musical. Al liberar a la música de la depen-

dencia de las clases dominantes, le devolvería su sentido. Su futuro, como el del pueblo, dependía de conseguir totalmente esa emancipación. Julián Bautista, en «Lo típico y la producción sinfónica», se hace eco de esta problemática, haciendo, como aquí, un paralelismo entre la suerte de la música y la del pueblo:

«Al igual que el pueblo productor lucha por su emancipación contra las tiranías, que, oprimiéndole, no le dejan desenvolverse, el artista —también productor, y pue-

ALTAVOZ DEL FRENTE

TEATRO PRINCIPAL

Gran acto de AYUDA A MADRID organizado por el ATENEO DE ALICANTE (Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura)

DOMINGO 25 ABRIL 1937

A las 10 en punto de la mañana

PROGRAMA

- 1.º CINEMA. «Defensa del campo», documental de la A. I. A. D. C.
- 2.º LOS INTELLECTUALES DE LA GUERRA. Palabras de presentación y charla del camarada Angel Gaos, de la A. I. A. D. C. de Valencia.
- 3.º ROMANCERO DE LA GUERRA CIVIL. Recitarán poesías los camaradas Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Leopoldo Urrutia, Antonio Baldrich.
- 4.º GUIÑOL de la Alianza d'Intel-lectuals per a Defensa de la Cultura de Valencia, representándose
EL TOMATE GUERRILLERO, de Ramón Gaya.
EL GIL GIL, de Rafael Alberti.
EL FALSO FAKIR, de Rafael Dieste.
- 5.º TEATRO. El teatro de ALTAVOZ DEL FRENTE (A. I. D. C. y F. C. D. O.), estreno de la farsa de Rafael Alberti

LOS REYES MAGOS

- 6.º La ORQUESTA DE CÁMARA de Alicante, interpretará
SINFONÍA EN RE, Felipe Manuel BACH
a) MINDE } de «Le Tombeau de Couperin» RAVEL
b) RIGODON }

NOTA.—LA RECAUDACIÓN INTEGRAL que se obtenga en este acto, que organiza el ATENEO se destinará al fondo de AYUDA A MADRID.

A pesar de las vicisitudes de la guerra, el Gobierno republicano se esforzó en mantener una amplia actividad cultural. Muestra de ello es este programa organizado por el Ateneo de Alicante en 1937. Ese mismo año fue creada la Orquesta Nacional.

blo, por tanto—, sostiene una lucha titánica para que su obra prospere dentro de una sociedad que sólo se satisface con el halago de sus gustos, no siempre elevados, por cierto, que han estado a punto de malograr artistas geniales.»

Esta emancipación, entonces en marcha y luego frustrada, debía haber devuelto al pueblo y al artista su personalidad y funciones propias. En el caso de la música, la revolución habría posibilitado que de nuevo fuera plenamente

«una verdadera fuerza vital» y se pudiera considerar como «uno de los factores constitutivos de la sociedad humana». Lo cual explica por qué debía desempeñar una «función social».

EN BUSCA DE UNA MÚSICA ESPAÑOLA

Si, como se puede desprender de lo que vamos diciendo, se buscaba hacer una música para el pueblo, esta música nueva no debía caer en la

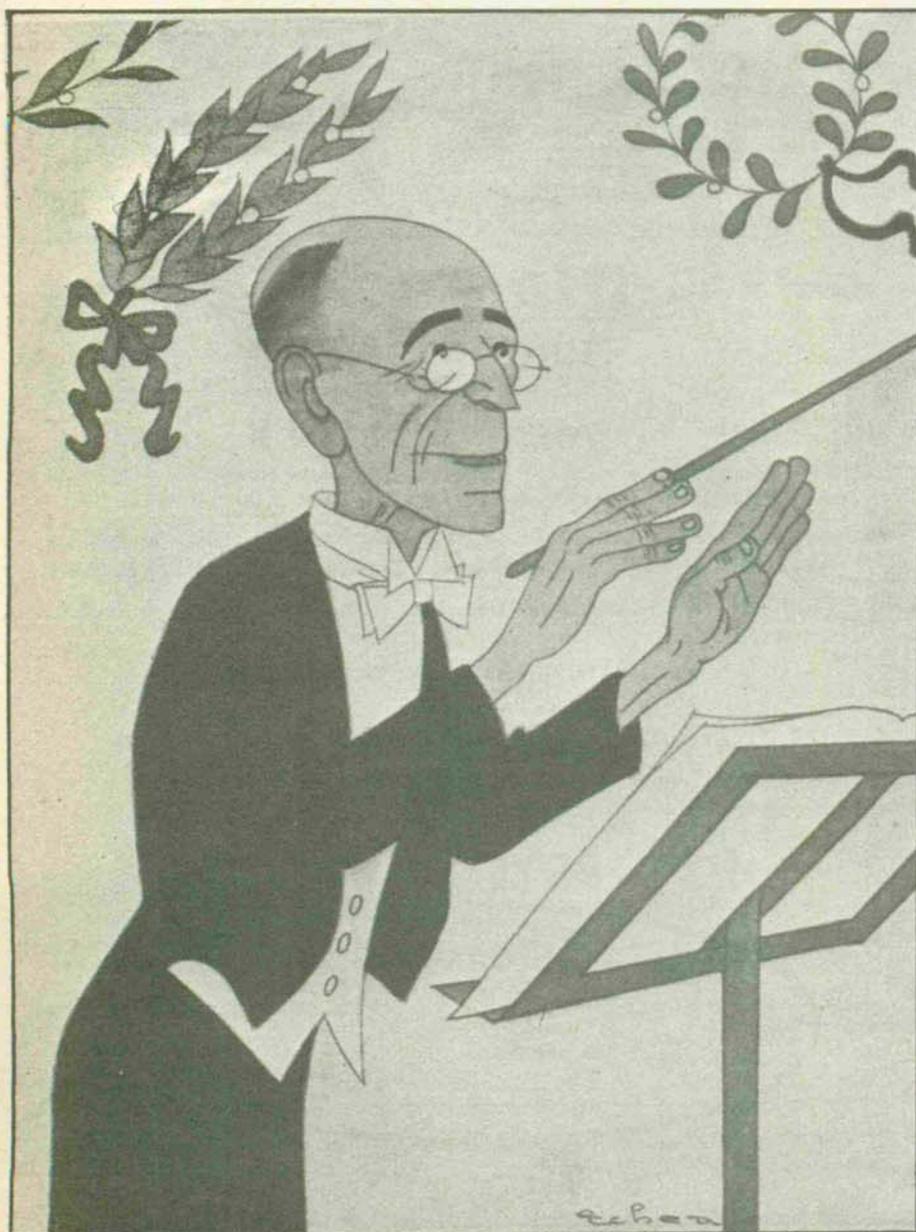
mera reproducción de ritmos «populares» o «típicos». Tampoco implicaba tal meta encerrarse en un nacionalismo sin otros horizontes. Y es que al buscar una música para el pueblo, se intentaba devolverla a su público auténtico: el único que podría ayudarla a ser ella misma, a encontrar su camino propio y, finalmente, universalizarse. En este punto, **Música** comparte la misma preocupación de los intelectuales de **Hora de España**: apoyarse en la españolidad y saltar, desde esa base, hacia lo universal. Claro que ello suponía reconsiderar la tradición española, distinguiendo lo superficial y externo de lo realmente esencial y verdadero, que es desde donde había que partir. Julián Bautista, en el artículo arriba citado, señalaba:

«Desde que Merimée puso en circulación por el mundo la obra que dio lugar a la ópera «Carmen», se puso de moda una España «de pandereta» que ha dado origen a que fructifique más allá de los Pirineos la creencia de que en nuestro país no hay más que «toreadores» y «cigarre-ras» con la navaja en la liga.

Esta moda por lo español ha traído una curiosidad especial de músicos insignes que han llevado al pentagrama una música de ambiente «españolista». Obras estimables, de cuyo origen nos enorgullecemos, pero que, como digo más arriba, no son españolas.

Creo yo... que debemos reaccionar contra lo exclusivamente típico, entre otras cosas, porque esta etapa se halla superada, y se está edificando ya una auténtica escuela nacional que tiene orígenes de raza que exceden a lo típico y tienen categoría superior.

Por ejemplo: ¿Contiene al-



«¿Contiene algún signo externo de pintoresquismo el «Concerto» de Falla? (aquí en caricatura de Echea). No. ¿Es música de autenticidad Hispana indiscutible? Sí», escribía Julián Bautista en «Música» al enfocar el problema de un «estilo de raíz española inconfundible».



Dentro de un artículo de «Hora de España» que Julián Bautista aplicaba al terreno musical, León Felipe —en la foto— hacía depender el valor de «universalidad» no de «abandonar lo específico y lo esencial», sino de huir de «lo pintoresco y lo rural».

¿gún signo externo de pintoresquismo el «Concerto» de Falla? No. ¿Es música de autenticidad Hispana indiscutible? Sí.

Pues esto es lo que yo propugno: Una escuela en la que lo exterior no sea lo primordial, sino la substancia lo que le dé el carácter castizo; el estilo de raíz inconfundible.»

Y más adelante, defiende la necesidad de hacer música de factura universalista, citando estas palabras del artículo de León Felipe, «Universalidad y exaltación» (*Hora de España*, junio de 1937):

«Universalidad es alargamiento, prolongación horizontal de las cosas que tienden a abandonar su vestido aldeano, lo decorativo y el ornamento nacional. No a abandonar lo específico y lo esencial, sino lo pintoresco y lo rural.»

En **Música**, en otras ocasiones, se vuelve sobre este tema. Así, Enrique Casal Chapí, en unas declaraciones aparecidas en el núm. 5, oboga por una música española «profunda», hecha «por dentro», «desde y en la

médula» del ser español, pero huyendo del **tipismo**, de la **imitación folklorista**, algo falso y, por otro lado, contrario a la música verdaderamente folklórica y popular. Por ello, tiene enorme interés el ensayo del gran musicólogo don Eduardo M. Torner, «La rítmica en la música tradicional española», en donde estudia ciertos elementos rítmicos olvidados, que, a veces, sobreviven en la música actual española y la explican. Estas «particularidades nacionales» son las que dan, añade don Eduardo Torner, originalidad a nuestra música y significan una aportación singular para la europea (lo que le da la deseable y deseada «universalidad»). Inicia su estudio don Eduardo con estas palabras:

«Uno de los más trascendentales servicios que pudiera prestarse a la música artística española, es decir, a la creación de categoría espiritual superior, sería, sin duda, el estudio de la rítmica tradicional en nuestra música folklórica, apenas atisbada hoy debido a la exigua documentación de que puede disponer el investigador. Mas aunque deficiente, ofrece ya esta documentación insospechada variedad de conceptos rítmicos de sorprendentes efectos artísticos y también de neta e inconfundible particularidad nacional.

Ritmos estos nuestros procedentes en su mayor parte de viejas culturas orientales —cosa que por sabida no



Durante los años de la República se manifiesta una generación de músicos, entre cuyos nombres encontramos los de Bacarisse, Remacha, Mantecón, Pittaluga, Rosita García Ascot, Casal Chapí y Rodolfo Halffter. Vemos a éste último durante los ensayos de la adaptación para guñol de «La historia del soldado» en la Residencia de Estudiantes.

necesita aquí demostración— nada o muy poco tienen de común con los que hoy encontramos en los demás países del Occidente europeo; traducen unos y otros respectivamente conceptos expresivos de índole distintiva y a veces contrapuesta. Un oído acostumbrado a la empobrecida y monótona rítmica de Francia, Alemania, Inglaterra, cuya acentuación subrayan movimientos armónicos de tipo moderno, no comprende ni puede percibir con facilidad la estructura rítmica de nuestras más características formas musicales.»

La «busca de una música española» se hacía partiendo de diversas perspectivas. Tomaban parte tanto los músicos, como los críticos e investigadores.

ENSAYOS VARIOS

Se publicaron en **Música** una serie de artículos, de temas diversos, que mencionaremos ahora de manera sucinta y con miras sólo a llamar la atención sobre ellos. (No haremos referencia a los ya citados, como los de Julián Bautista, Otto Mayer o Eduardo M. Torner).

Destacan, por su actualidad, dos importantes semblanzas de Julián Bautista y Salvador Bacarisse, firmadas, respectivamente, por Rodolfo Halffter y Enrique Casal Chapí. Halffter, en su escrito sobre Julián Bautista, a más de trazar la biografía musical de este compositor, hace un análisis de la llamada «promoción de la República», a la que pertenecían, junto a ellos dos, Bacarisse, Remacha, Mantecón, Pittaluga y Rosita García Ascot.

Casal Chapí, al hacer la semblanza de Bacarisse, presta

especial atención a su intento por llevar a la música española **más allá de sus fronteras**. Para ello era menester, volviendo sobre algo dicho más arriba, partir de la tradición musical española, pero no pararse en ella, sino superarla y, en consecuencia, darle un ritmo universal. Bacarisse, dirá Casal Chapí, estuvo a la altura —como otros miembros de su «promoción»— de esa exigencia histórica.

A José Subirá se deben unos apuntes de gran interés sobre «La música en el teatro valenciano» y «La música en el teatro barcelonés», y un extenso y documentado estudio acerca de Granados («En memoria de Enrique Granados»).

Rafael Moragas publicó un «Epistolario inédito de Isaac Albéniz».

Eduardo M. Torner saó en **Música** un estudio, en extremo original por aquel entonces, sobre la contextura rítmica del lenguaje escrito, basándose en unos textos de Valle Inclán (**Sonata de Otoño**), Ortega y Gasset (**El Espectador**) y Azorín (**La ruta de Don Quijote**). Tituló este estudio: «Música y Literatura. Tres esquemas filológicos».

También se publicaron artículos acerca de las relaciones en-



«Música» supuso un intento de enorme magnitud por mantener en activo la vida musical española. Entre los trabajos destacados que figuran en sus páginas, cabe mencionar la publicación del «Epistolario inédito de Isaac Albéniz» (en el grabado).

tre la música y la radio (Arnaud: «La radio, elemento creador de un medio de expresión»), y entre la música y el cine (M. Villegas López: «2¹/₂ mm. de música española»).

Manuel Burgunyo sentó, en dos artículos, las bases para una posible organización de la enseñanza musical a nivel escolar: «Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar», números 3 y 4. No creemos que se haya tocado más este tema desde entonces, en España, al menos de manera seria.

NOTICIAS Y NOTAS MUSICALES

Solían aparecer, en las páginas últimas de los cinco números de **Música**, unas secciones en que se daban noticias sobre la «vida musical» (así se titulaban). En ellas se hacía relación de diversas actividades musicales, tanto de las llevadas a cabo en España como en el extranjero. Hoy son, en su conjunto, un documento al que se puede acudir para rastrear las actividades musicales de la hora. En las fechas de su publicación, sirvieron para mantener informados a los músicos y amantes de la música. Casal Chapí, en la reseña que hizo del núm. 1 de esta revista en **Hora de España**, llamó la atención sobre estas secciones, comentando:

*«Aparte... merece un elogio especialísimo la amplia sección informativa de la vida musical en el mundo. Realmente es casi incomprensible cómo en nuestras actuales condiciones de vida ha podido **Música** llegar a conseguir tal sección, y ello, aparte el asombro, nos produce la mayor alegría. Lo necesitábamos. El músico español, embebido en la gue-*

rra, ha llegado a olvidar no la música, porque ésa sí la lleva dentro, no sólo no podrá olvidarla sino que le brotará al menor motivo, pero sí el mundillo de la música, o sea la música en el mundo. Pero es necesario que su aislamiento no llegue a ser un hecho consumado. Que el tiempo, en lo posible, no se le escape. Le produciría un retraso en la labor posterior, con perjuicio para todos. Consciente de esto, **Música** logra sorprendentemente en su iniciación reanudar nuestro contacto con el mundo musical que sigue su marcha. Que conste nuestra gratitud.»

Solía haber, asimismo, una «Revista de revistas», en donde se daban extractos de artículos escogidos. Estas revistas eran en su totalidad, así era de esperar, extranjeras. Por su parte, **Música** cerraba sus números haciendo unos resúmenes de su contenido en varios idiomas. De esta suerte, se dialogaba con el mundo exterior.

APOSTILLA ULTIMA

Música supuso un intento de enorme magnitud—¡increíble en 1938!— por mantener en activo la vida musical del país. Al mismo tiempo representó un experimento cultural, impregnado, naturalmente, del espíritu revolucionario de aquel entonces. Pero **Música**, como **Hora de España**, fue un experimento en extremo exigente, aunque pueda por ello ser tachada de «elitista». Y es que, a su modo, refleja una actitud ante la cultura muy controversial, sobre todo a partir de Stalin. Consiste esta postura en una dedicación a la causa revolucionaria, pero sin menoscabo de la libertad de creación, de la liber-



Incluso en los trágicos años de la guerra, la cultura española mantuvo una gran vitalidad. Cuando se evalúe debidamente el legado que dejó, se comprobará que la llamada Edad de Plata cultural no finaliza en 1931 o 1936. Todo un Congreso de Intelectuales Antifascistas —del que recogemos la intervención de Negrín— fue sólo posible dentro de esa vitalidad.

tad individual. Dicho en las palabras del Malraux de los años 30: «No basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura» (o, añadamos, una gran música) (3). Lo que implicaba un ataque a la cultura dirigida y la defensa, por otro lado, de la libertad de creación dentro del compromiso.

Música, en fin, es un ejemplo muy representativo de la vitalidad de la cultura española, incluso en los trágicos años de la guerra. Tiene también la virtud de ser una respuesta original a los distintos cami-

nos y opciones abiertos al arte comprometido, en aquella época de gestación.

Terminaremos, para no alargar estas notas más, insistiendo todavía en la urgencia de tener en cuenta la obra de cultura realizada en España de 1936 a 1939. Cuando se rescate del olvido y se evalúe debidamente ese legado cultural, se verá cómo pertenece por derecho propio a la llamada Edad de Plata, que los historiadores detienen en 1931 ó 1936 (4). ■ F. C.

(3) Es bien conocida la oposición de Malraux a todo exclusivismo en arte y la condena que cayó sobre él por ello. Sus opiniones contaron con muchos partidarios en España. (Cf. nuestra Introducción a **Hora de España. Antología**, Turner Libros, 1975). Joan de Garganta, en «La missió bèllica dels intel·lectuals» (**La vida literària a Catalunya**, 1 de agosto 1938), escribía: «Un poeta o un filòsof seran eficaços per al triomf d'una causa si hi treballen en tant que poeta o en tant que filòsof, no si intenten rebaixar-se fins a convertir-se en aduldors d'homes o de passions. L'intel·lectual i l'artista han de servir els ideals en funció de perdurabilitat...»

(4) Nos referimos a Tuñón de Lara, quien en **Medio siglo de cultura Española** (Madrid: Tecnos, 1970), analiza la llamada Edad de Plata hasta 1936, y a José-Carlos Mainer, quien en **La Edad de Plata** (Barcelona: Libros de la Frontera, 1975), se detiene en 1931. No es intención nuestra criticarles, pues ambas obras tienen valor seminal. Sin embargo, quisiéramos indicar la injusticia que se le hace a la cultura en el trienio de guerra—o durante la República—, esperando se rectifique este error. (Celebramos que Bilbatúa, en **Zona Abierta** (Madrid), haya estado estudiando el teatro durante la República y la guerra civil. [Cf. Miguel Bilbatúa, «Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil», **Zona Abierta**, Nos. 1, 3 y 4].)