



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento Interfacultativo de Música
Doctorado en Historia y Ciencias de la Música

TESIS DOCTORAL

**LA OBRA PARA PIANO DE ANTONIO JOSÉ EN
EL CONTEXTO
DE
LA EDAD DE PLATA**

JOSÉ LUIS GÓMEZ BERNALDO DE QUIRÓS

Directora

Dra. LETICIA SÁNCHEZ DE ANDRÉS

Madrid, 2013

LA OBRA PARA PIANO DE ANTONIO JOSÉ EN EL CONTEXTO
DE LA EDAD DE PLATA

José Luis Gómez Bernaldo de Quirós

Directora

Dra. Leticia Sánchez de Andrés

A mis padres

Agradecimientos

Todo trabajo doctoral lleva consigo un largo y arduo proceso de elaboración hasta que se consigue superar sus objetivos. Cuando el campo de estudio es amplio e incorpora facetas de diversos aspectos culturales en una época muy floreciente de la historia española, la dificultad se multiplica, especialmente para personas que, como yo, han estado dedicadas a una parcela de la misma tan absorbente como es la interpretación musical. Es por ello que la ayuda y consejos recibidos por parte de mi tutora, la Dra. Leticia Sánchez de Andrés, han sido fundamentales para este trabajo. Sin su amplio conocimiento, tanto de la música española como del resto de saberes de la cultura, nunca habría visto la luz un estudio tan transversal como el que se ha deseado llevar a cabo. Su generosidad y dedicación ante las diversas dudas y dificultades encontradas merecen mi mayor agradecimiento. Reconocer también a quien me ayudó a buscar esta tutela y recomendó para la misma, la Dra. Begoña Lolo, en quien encontré un apoyo para continuar el camino emprendido en mis investigaciones anteriores sobre Antonio José.

Es obligado para mí tener un recuerdo especial para el Dr. Pedro González Casado, director de mi trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Los conocimientos y rigor analítico que me transmitió han sido el punto de partida de mi estudio. Mi gratitud y recuerdo hacia su persona estarán siempre presentes.

Agradecer a todo el personal del Archivo Municipal de Burgos, con su directora Milagros Moratinos al frente, por los servicios recibidos y la facilidad para el acceso a la documentación del compositor. Reconocer, asimismo, el gran apoyo encontrado en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuyo personal ha soportado con paciencia mis incesantes peticiones.

Durante los años que he dedicado al conocimiento de la figura de Antonio José y al estudio y aprendizaje de su obra pianística han sido numerosas las personas que, desde distintos campos y enfoques, me han ayudado u orientado a entender al compositor y su entorno. Por ello, no puedo olvidar mi agradecimiento a Joaquín Parra, Alejandro Yagüe, Mariano Ortega Monedero, Dr. Miguel Ángel Palacios Garoz y Dra. Joaquina Labajo. Por último, reconocer el trabajo desinteresado y laborioso de Armando César Ojeda en la revisión del texto, así como las correcciones y valiosos consejos de Carmen González y Dr. Luis Salgado.

LA OBRA PARA PIANO DEL COMPOSITOR BURGALÉS ANTONIO JOSÉ EN EL CONTEXTO DE LA EDAD DE PLATA

ÍNDICE GENERAL

I. Introducción	1
1. Objeto de estudio	1
2. Antecedentes y estado de la cuestión	2
3. Objetivos de la investigación	15
4. Hipótesis y metodología	16
5. Estructura del trabajo	23
II. Antonio José, músico de la Edad de Plata	29
1. Introducción	31
2. Contexto histórico, cultural y social de la figura de Antonio José	37
3. Perfil biográfico	47
3.1. Primeros años en Burgos (1902-1920)	47
3.2. Estancia en Madrid (1920-1924)	49
3.3. Málaga (1925-1929). Viajes a París	52
3.4. Vuelta a Burgos. Años con el Orfeón Burgalés (1929-1936)	55
4. Los escritos de Antonio José	63
4.1. Textos de los años 1923-1925. Artículos en <i>El Castellano</i>	68
4.2. Textos de los años 1925-1929. Artículos en <i>Diario de Burgos</i>	72
4.3. Textos de los años 1929-1936	74
4.4. Epistolario	79
5. Perfil intelectual	83
5.1. Formación general	83
5.2. Compromiso con la labor educativa de la música	85
5.3. Antonio José y la literatura	89
5.4. Ideología	91

6. Corrientes estéticas de la Edad de Plata que influyen en Antonio José	95
6.1. Impresionismo y Neoclasicismo	97
6.2. Postromanticismo	101
6.3. Nacionalismo y Regionalismo	104
7. Referentes musicales de Antonio José	123
7.1. Corrientes francesas	126
7.1.1. Claude Debussy	127
7.2.2. Maurice Ravel	129
7.2. Corrientes rusas	134
7.2.1. Igor Stravinsky	138
7.2.2. Alexander Scriabin	141
7.3. Corrientes germanas	143
7.3.1. Ludwig van Beethoven	143
7.3.2. Richard Wagner	149
7.3.3. César Franck	154
7.4. Otras corrientes europeas	158
7.5. Corrientes españolas	160
7.5.1. Tomás Bretón	161
7.5.2. Jesús Guridi	168
7.5.3. Padre José A. Donostia	170
7.5.4. Manuel de Falla	174
Falla, referente del 27	175
El nacionalismo de las “esencias”	182
Influencia de Falla en Antonio José	187
7.5.5. Federico Olmeda	191
7.5.6. José María Beobide	199
8. Trabajos etnomusicales de Antonio José	209
8.1. El <i>Cancionero</i> de Antonio José	211
8.1.1. El manuscrito del <i>Cancionero</i> y su prólogo	214
8.1.2. Preocupación e interés por la difusión del folklore burgalés	216
8.1.3. Los textos del prólogo original y la ponencia de Barcelona	218
8.2. El Congreso de Barcelona	227
9. Valoración y revisión crítica	235

III. La obra para piano de Antonio José	259
1. Contextualización de la producción pianística dentro del conjunto de su catálogo	261
1.1. Obras primeras. Etapa infantil y adolescente	262
1.2. Obra para piano	268
1.3. Obra para guitarra	272
1.4. Obra para voz y piano u órgano	276
1.5. Obra para orquesta	279
1.6. Obra para coro	287
1.7. Obra para escena	299
2. Lenguaje musical y estilo	311
2.1. Forma y procesos de crecimiento	311
2.2. Procesos armónicos	314
2.3. Folklore	322
3. La escritura pianística de Antonio José en el contexto del pianismo de inicios del s. XX	329
3.1. Panorama del piano en España en las primeras décadas del s. XX	329
3.2. El pianismo de Antonio José	342
3.2.1. Antonio José, pianista	343
3.2.2. ¿Pianismo orquestal?	347
3.2.3. Otras características e influencias	352
4. <i>La muñeca rota</i>	371
4.1. Historia y recepción	371
4.2. Aspectos estilísticos	374
4.3. Creaciones concomitantes y referentes	377
4.4. Análisis técnico-musical	379
5. <i>Danzas burgalesas</i>	391
5.1. Historia y recepción	391
5.2. Aspectos estilísticos	396
5.3. Creaciones concomitantes y referentes	400
5.4. Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore	414
5.4.1. <i>Danza burgalesa</i> nº 1	414
5.4.2. <i>Danza burgalesa</i> nº 2	439
5.4.3. <i>Danza burgalesa</i> nº 3	453

6. <i>Poema de la juventud</i>	473
6.1. Historia y recepción	473
6.2. Aspectos estilísticos	480
6.3. Creaciones concomitantes y referentes	483
6.4. Análisis técnico-musical	490
6.4.1. Primera parte	494
6.4.2. Segunda parte	505
6.4.3. Tercera parte	509
7. <i>Evocaciones</i>	521
7.1. Historia y recepción	521
7.2. Aspectos estilísticos	535
7.3. Creaciones concomitantes y referentes	542
7.4. Análisis técnico-musical	550
7.4.1. Cuadro primero	551
7.4.2. Cuadro segundo	565
7.4.3. Cuadro tercero	579
7.5. Folklore utilizado y tratamiento	593
7.5.1. Cuadro primero	594
7.5.2. Cuadro segundo	602
7.5.3. Cuadro tercero	613
8. <i>Sonata gallega</i>	621
8.1. Historia y recepción	621
8.2. Aspectos estilísticos	626
8.3. Creaciones concomitantes y referentes	633
8.4. Análisis técnico-musical	641
8.4.1. Primer tiempo	643
8.4.2. Segundo tiempo	667
8.4.3. Tercer tiempo	674
8.5. Folklore utilizado y tratamiento	685
8.5.1. El alalá gallego	686
8.5.1. Primer tiempo	691
8.5.3. Segundo tiempo	711
8.5.4. Tercer tiempo	718

9. Cuarta <i>Danza burgalesa</i>	729
9.1. Historia y recepción	729
9.2. Aspectos estilísticos	731
9.3. Creaciones concomitantes y referentes	733
9.4. Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore	734
10. <i>Marcha para soldados de plomo</i>	749
10.1. Historia y recepción	749
10.2. Aspectos estilísticos	752
10.3. Creaciones concomitantes y referentes	753
10.4 Análisis técnico-musical	756
11. Síntesis del tratamiento de la modalidad en la obra para piano	765
11.1. Procesos modales	774
11.2. Procesos modales-tonales	787
11.3. Procesos tonales	795
11.4. Procesos bitonales	798
IV. Conclusiones	805
V. Fuentes y bibliografía	819
1. Fuentes	819
1.1. Artículos	819
1.1.1. Artículos y conferencias de Antonio José	819
1.1.2. Artículos de otros autores en prensa de la época	822
1.1.3. Artículos en prensa actual	828
1.2. Correspondencia	829
1.3. Partituras	830
1.3.1. Publicadas	830
1.3.2. Inéditas	831
1.4. Discografía	833
2. Bibliografía	835
VI. Anexos	855
1. Listado de obras realizado por el propio compositor	857
2. Separata de la <i>Unión Musical Española</i> ante la edición de los <i>Cinco coros castellanos</i>	861
3. Versiones de la tonada <i>La Tarara</i>	862
4. Manuscritos de obras para piano sin editar	866

ÍNDICE ESPECÍFICO DEL TERCER CAPÍTULO

La obra para piano de Antonio José

1. Contextualización de la producción pianística dentro del conjunto de su catálogo	261
1.1. Obras primeras. Etapa infantil y adolescente	262
1.2. Obra para piano	268
1.3. Obra para guitarra	272
1.4. Obra para voz y piano u órgano	276
1.5. Obra para orquesta	279
1.6. Obra para coro	287
1.7. Obra para escena	299
2. Lenguaje musical y estilo	311
2.1. Forma y procesos de crecimiento	311
2.2. Procesos armónicos	314
2.3. Folklore	322
3. La escritura pianística de Antonio José en el contexto del pianismo de inicios del s. XX.	329
3.1. Panorama del piano en España en las primeras décadas del s. XX	329
3.2. El pianismo de Antonio José	342
3.2.1. Antonio José, pianista	343
3.2.2. ¿Pianismo orquestal?	347
3.3.3. Otras características e influencias	352
4. <i>La muñeca rota</i>	371
4.1. Historia y recepción	371
4.1.1. Recepción	373
4.2. Aspectos estilísticos	374
4.3. Creaciones concomitantes y referentes	377
4.4. Análisis técnico-musical	379
Sección A	379

	Sección B	382
	Sección A´	385
5.	<i>Danzas burgalesas</i>	391
5.1.	Historia y recepción	391
5.1.1.	Recepción	394
5.2.	Aspectos estilísticos	396
5.3.	Creaciones concomitantes y referentes	400
5.3.1.	La herencia de las <i>Danzas españolas</i> de Granados	402
	Nacionalismo	402
	Forma y estructura	405
	Modalidad y tonalidad	406
	Estilo. Conclusiones finales	410
5.4.	Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore	414
5.4.1.	<i>Danza burgalesa</i> nº 1	414
	Las tonadas en Olmeda	414
	Tratamiento de las tonadas y estructura de la <i>Danza</i>	421
5.4.2.	<i>Danza burgalesa</i> nº 2	439
	La tonada en Olmeda	439
	Tratamiento de la tonada y estructura de la <i>Danza</i>	444
5.4.3.	<i>Danza burgalesa</i> nº 3	453
	Las tonadas en Olmeda	453
	Tratamiento de las tonadas y estructura de la <i>Danza</i>	460
6.	<i>Poema de la juventud</i>	473
6.1.	Historia y recepción	473
6.1.1.	Recepción	479
6.2.	Aspectos estilísticos	480
6.3.	Creaciones concomitantes y referentes	483
6.4.	Análisis técnico-musical	490
6.4.1.	Primera parte	494
6.4.2.	Segunda parte	505
6.4.3.	Tercera parte	509

7. <i>Evocaciones</i>	521
7.1. Historia y recepción	521
7.1.1. ¿Música con programa?	526
7.2.2. Recepción	532
7.2. Aspectos estilísticos	535
7.2.1. La repetición de motivos como sistema compositivo	538
7.3. Creaciones concomitantes y referentes	542
7.4. Análisis técnico-musical	550
7.4.1. Cuadro primero	551
Sección primera	552
Sección segunda	557
Sección tercera	559
7.4.2. Cuadro segundo	565
Sección primera	565
Sección segunda	568
Sección tercera	573
7.4.3. Cuadro tercero	579
Sección A	581
Sección B	587
Sección A´	588
7.5. Folklore utilizado y tratamiento	593
7.5.1. Cuadro primero	594
La tonada en Olmeda	594
Tratamiento de la tonada por Antonio José	597
7.5.2. Cuadro segundo	602
La tonada en Olmeda	602
Tratamiento de la tonada por Antonio José	606
7.5.3. Cuadro tercero	613
La tonada en Olmeda	613
Tratamiento de la tonada por Antonio José	616

8. <i>Sonata gallega</i>	621
8.1. Historia y recepción	621
8.1.1. Recepción	624
8.2. Aspectos estilísticos	626
8.3. Creaciones concomitantes y referentes	633
8.4. Análisis técnico-musical	641
8.4.1. Primer tiempo	643
8.4.1.1. Preludio. Libremente, a modo de prelude	643
8.4.1.2. Allegro apasionado	646
Exposición	648
Desarrollo	656
Reexposición	658
8.4.2. Segundo tiempo	667
Exposición	669
Reexposición	670
8.4.3. Tercer tiempo	674
8.5. Folklore utilizado y tratamiento	685
8.5.1. El alalá gallego	686
8.5.2. Primer tiempo	691
8.5.2.1. Preludio. Libremente, a modo de prelude	691
La tonada en Pedrell	691
Tratamiento de la tonada por Antonio José	693
8.5.2.2. Tema A	699
La tonada en Pedrell	699
Tratamiento de la tonada por Antonio José	700
8.5.2.3. Tema B	703
La tonada en Pedrell	703
Tratamiento de la tonada por Antonio José	706
8.5.2.4. Tema C	707
La tonada en Pedrell	707
Tratamiento de la tonada por Antonio José	709

8.5.3. Segundo tiempo	711
8.5.3.1. Tema A	711
La tonada en Pedrell	711
Tratamiento de la tonada por Antonio José	712
8.5.3.2. Tema B	714
La tonada en Pedrell	714
Tratamiento de la tonada por Antonio José	716
8.5.4. Tercer tiempo	718
8.5.4.1. Tema estribillo	718
La tonada en Pedrell	718
Tratamiento de la tonada por Antonio José	722
9. Cuarta <i>Danza burgalesa</i>	729
9.1. Historia y recepción	729
9.1.1. Recepción	730
9.2. Aspectos estilísticos	731
9.3. Creaciones concomitantes y referentes	733
9.4. Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore	734
La tonada en el <i>Cancionero</i> de Antonio José	734
Tratamiento de la tonada y estructura de la <i>Danza</i>	736
10. <i>Marcha para soldados de plomo</i>	749
10.1. Historia y recepción	749
10.1.1. Recepción	751
10.2. Aspectos estilísticos	752
10.3. Creaciones concomitantes y referentes	753
10.4. Análisis técnico-musical	756
11. Síntesis del tratamiento de la modalidad en la obra para piano	765
11.1. Procesos modales	774
11.2. Procesos modales-tonales	787
11.3. Procesos tonales	795
11.4. Procesos bitonales	798



ANTONIO JOSE

I. INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio

El objeto del presente trabajo es el estudio y valoración de las obras pianísticas del compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936) dentro del contexto estético y artístico de la Edad de Plata. Aunque hoy en día la Musicología ha prestado cierta atención a la figura de Antonio José, en especial por su labor como recopilador de melodías populares para su *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo Cancionero Burgalés)*, su pensamiento estético y gran parte de sus composiciones son desconocidas tanto por musicólogos como por intérpretes. Desgraciadamente los músicos prácticos y, en concreto los pianistas, ignoran o no se han sentido atraídos por la obra del artista burgalés.

Las composiciones pianísticas de Antonio José ocupan un lugar destacado dentro de la producción posterior a la importante obra de Albéniz o Granados. Su prematura muerte y la repercusión de la Guerra Civil sobre la vida musical española conllevaron su olvido. Este trabajo pretende cubrir un hueco necesario para la valoración de sus creaciones, contextualizando su legado, principalmente dentro del entorno de los compositores de su época, es decir, la Generación del 27, pero tomando, para una completa comprensión de las corrientes y referentes que confluyen en el compositor, un abanico más amplio de artistas y músicos que corresponden a toda la Edad de Plata. El repertorio pianístico del conjunto de la Edad de Plata en España es muy rico y variado, y abarca desde los nacionalistas auspiciados por Pedrell hasta los compositores más longevos de la Generación del 27. Este trabajo incide en la valoración del legado de Antonio José dentro de este floreciente momento histórico.

Aunque existen estudios de alguna de sus composiciones encontrados en trabajos biográficos, prólogos a ediciones de partituras, artículos en revistas, trabajos de investigación o en los propios escritos del músico, hasta el momento no se ha realizado un estudio en profundidad de sus obras de forma global. En el caso de su biografía, por el contrario, se tiene la suerte de contar con valiosas, aunque no muy numerosas, aportaciones. Este trabajo se centra, por tanto, en un aspecto aún virgen, el examen exhaustivo de sus creaciones pianísticas y de toda la información que sobre ello ofrecen sus documentos escritos. El mero

estudio de las características musicales encontradas en su producción para piano hubiera sido un campo de investigación interesante, pero la existencia de textos escritos que contienen numerosa información, ha proporcionado un nuevo enfoque a la aproximación a su obra y ha sido de vital importancia para contextualizar su creación.

La documentación escrita por el compositor y conservada hoy en día es, por fortuna, bastante abundante. Corresponde, en su mayoría, a artículos y críticas publicados en periódicos, pero también a textos de conferencias, entrevistas y numerosa correspondencia. Estos documentos abarcan desde 1923 hasta su muerte en 1936, y coinciden por tanto, con la etapa creativa del músico objeto de esta investigación. En los citados escritos se encuentra información sobre muchos aspectos de su vida, concepción estética y sobre la época que le tocó vivir, pero también sobre cuestiones técnico-musicales que han sido muy útiles para realizar este estudio. Por lo tanto, dos han sido las fuentes principales que se han utilizado: por un lado, los textos musicales, partituras tanto de obras para piano como del resto de su producción; y por otro, los numerosos textos literarios que se conservan del autor.

El análisis de sus composiciones y sus textos han sido el punto de partida de esta investigación, y han servido para entroncar su obra dentro del nuevo enfoque del nacionalismo y folklorismo que surge en Europa y se proyecta en España a principios del s. XX. Este trabajo pretende contribuir a la comprensión y valoración de la obra de este gran compositor burgalés, conocido habitualmente por sus nombres de pila, Antonio José, y de quien Maurice Ravel había predicho que llegaría a ser “el más grande compositor español de nuestro siglo”¹.

2. Antecedentes y estado de la cuestión

La bibliografía y trabajos musicológicos sobre el compositor no son muy numerosos, pero han ido poco a poco incrementándose en los últimos años. Tras su fusilamiento, la memoria y legado del artista permanecieron relegados en los archivos de la Sociedad General de Autores y en el archivo privado del sobrino del compositor en Burgos. Durante los años de la dictadura, las referencias bibliográficas son muy escasas, y su obra desapareció prácticamente de los programas de concierto. No se reeditaron sus composiciones publicadas en la *Unión Musical Española* y su figura quedó en el olvido. Yolanda Acker compara en su trabajo doctoral sobre Antonio José, la ejecución del compositor, el 8 de octubre de 1936, con

¹ Cf. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. “En busca de un músico perdido. Antonio José”. En: *Triunfo* 482, 1971, p. 29.

el fusilamiento de Lorca dos meses antes, y señala que mientras la reputación del poeta creció enormemente tras su muerte, la memoria del compositor desapareció de forma rápida².

El archivo con su obra y legado fue ocultado por los sobrinos del compositor por miedo a represalias. No hay que olvidar que su único hermano, y padre de sus sobrinos y herederos, fue también fusilado dos días después que el músico. El doctorando, autor de la presente tesis doctoral, grabó en el año 2002 un disco con obras para piano de Antonio José, fruto del encargo del Ayuntamiento de Burgos con motivo del centenario del nacimiento del compositor³. Gracias a ello tuvo la oportunidad de entrevistarse con varias personas relacionadas con el artista y su legado, como Mariano Ortega, alumno de Antonio José, o el estudioso del compositor, Alejandro Yagüe. En estas conservaciones, ellos confirmaron el temor de sus herederos y el ocultamiento que, durante décadas, sufrió su archivo. Hoy en día, todo este legado con su obra musical y documentación está depositado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Burgos, siendo ya de uso público.

Dentro de la escasez de referencias que en los años de la dictadura franquista existen sobre Antonio José, aparecen algunas de gran valor. Un año después del fusilamiento, Antonio Ruiz Vilaplana publica en 1937 un libro en el que dedica un capítulo al compositor: “La ejecución de Antonio José, el músico poeta”⁴. Este texto fue reproducido un año después en la revista *Música I* y recientemente reeditado el libro completo por la editorial burgalesa *Olivares*. Ruiz Vilaplana fue secretario judicial en Burgos durante el levantamiento militar y, por lo tanto testigo del ambiente social y político en esos días. El escrito es de un gran valor documental y aporta datos sobre los últimos días de Antonio José, su ejecución, y las razones de su detención y fusilamiento. Señala que “en Barcelona y Madrid se cotizaba su nombre y paulatinamente en los estudios folklóricos, había llegado a adquirir fama justificada”⁵.

En 1953, el musicólogo aragonés Ángel Sagardía publica un artículo sobre varios compositores burgaleses en el *Boletín de la Institución Fernán González* de Burgos⁶. Antonio José es calificado como “educador musical del pueblo”, en palabras de Sagardía, por su labor

² ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios. A Biographical Study with a Catalogue of Works*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1995, p. 1.

³ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

⁴ RUIZ VILAPLANA, Antonio. “La ejecución de Antonio José, el músico poeta”. En: *Música I*, 1938, pp. 43-48. Reproducción del capítulo 10 de su libro *Doy fe, Un año de actuación en la España nacionalista*. Barcelona: Epidauro Ediciones, 1937, 1977 (reed.). Reeditado con prólogo de Pérez-Reverte, Burgos: Olivares, Libros Antiguos, 2010.

⁵ RUIZ VILAPLANA, Antonio. *Doy fe, Un año de actuación...*, op. cit., p. 103.

⁶ SAGARDÍA, Ángel. “En torno a los compositores burgaleses Santamaría, Olmeda, Antonio José y Calleja”. En: *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, febrero 1953.

al frente del Orfeón Burgalés. Varias décadas más tarde, este investigador volverá a ocuparse de la figura del burgalés al conmemorarse el cincuentenario de su muerte en 1986⁷.

Dos de los musicólogos más prestigiosos de los años de la dictadura, José Subirá e Higinio Anglés, hacen mención al compositor en sus recopilaciones sobre música española. Hay que señalar que ambos tuvieron contacto personal con el artista burgalés.

José Subirá tuvo gran amistad y admiración por el músico, y se refiere a él en varios de sus libros⁸. En *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* Antonio José aparece en el capítulo VII “La música española en el siglo XX” dentro del epígrafe “Panorama geográfico musical” e integrado en el punto 5 dedicado a la región leonesa y castellana en general. En este libro se puede leer “mostró en su fecunda producción un espíritu elevado, una inspiración sostenida y una técnica depuradísima”⁹. Se destaca su labor al frente del Orfeón Burgalés y su participación en el III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona, en 1936. En el mismo capítulo del libro señalado hace referencia también al compositor en los puntos 1 y 6 bajo el epígrafe “La música instrumental y la vocal”. En el primero, dedicado a las orquestas de Madrid, Subirá comenta el florecimiento de estas formaciones en las primeras tres décadas de siglo y nombra a Antonio José entre el “abundante surtido de producciones debidas a compositores españoles” interpretadas en Madrid¹⁰. En el punto 6, dedicado a cantantes y conjuntos orfeonísticos, se resalta su labor a cargo del Orfeón Burgalés.

Higinio Anglés continuó el trabajo iniciado por Joaquín Peña, y publicó en 1954 un amplio *Diccionario de la Música*, dedicando al compositor burgalés un considerable espacio en su entrada. Antonio José aparece aquí alterado el orden de su nombre de pila y con su segundo apellido equivocado, así se presenta como: “Martínez Martínez, José Antonio, conocido por Antonio José”¹¹. Anglés incide, al igual que Subirá, en la interpretación de sus obras por las orquestas de Madrid: “algunas de sus composiciones fueron ejecutadas por las orquestas madrileñas y por reputados solistas”. Destaca, asimismo, la ponencia del artista en el Congreso de Musicología de Barcelona, al cual fue invitado por el organizador del mismo, el propio Higinio Anglés. Es relevante la referencia en este *Diccionario* a su muerte, calificándolo de “víctima de la guerra civil en el otoño de 1936”. La situación privilegiada del

⁷ SAGARDÍA, Ángel. “Antonio José. Ante el cincuentenario de la muerte del compositor”. En: *Monsalvat* 143, 1986, pp. 48-49; y “Cincuentenario del fusilamiento del compositor Antonio José”. En: *Villa de Madrid*, 1-X-1986.

⁸ SUBIRÁ, José. *Historia de la Música*, vol. II. Barcelona: Salvat, 1947, p. 663, y de este mismo autor *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, p. 824.

⁹ SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana...*, *op. cit.*, p. 824.

¹⁰ *Ibid.*, p. 850.

¹¹ PEÑA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio. *Diccionario de la Música*. Barcelona: Labor, 1954, vol. II, p. 1485.

musicólogo y sacerdote dentro de la dictadura añade valor a sus palabras en unos años de ocultamiento de su figura y de su fusilamiento.

En 1965, el compositor y director de orquesta Rodrigo A. de Santiago (1907-1985) publicó el artículo “Un concurso musical y una Sonata Gallega para piano del compositor Antonio José” dedicado al concurso donde se premió esta obra en 1927¹². El texto comenta la obra y la organización del certamen, pero se evita el tema de su muerte.

En 1971 aparece un artículo en la revista *Triunfo* firmado por el abogado Santiago Rodríguez Santerbás, cuyo padre estuvo en la cárcel junto al compositor¹³. Se trata de un documento de gran valor debido al acceso que tuvo a gran cantidad de correspondencia del músico y a sus entrevistas con numerosas personas que le conocieron (como Subirá, Julián García Blanco o Regino Sainz de la Maza). Constituye la biografía más extensa hasta entonces publicada con numerosos datos sobre su vida, circunstancias y obra. Aquí aparece la frase posteriormente repetida y atribuida a Ravel sobre Antonio José calificándole como “el más grande compositor español de nuestro siglo”¹⁴. El contacto de Rodríguez Santerbás con personas que trataron a Ravel, como Sainz de la Maza, parece justificar el origen de esta referencia del compositor francés. Este texto fue la base para futuras vías de investigación y publicaciones, y supuso el inicio de una recuperación del músico burgalés que empezaría a observarse con la vuelta de la democracia a España.

En los inicios de la década de los setenta la prensa castellana también comenzó a reivindicar su figura. Destaca un artículo publicado en *La voz de Castilla*: “Las agrupaciones musicales de Burgos deben intervenir conjuntamente para un homenaje a Antonio José”¹⁵. Se trata de unas entrevistas a personalidades de la vida musical burgalesa del momento, como el maestro Quesada, Justo del Río, maese Calvo, P. Castañeda y Núñez Rosáenz. Entre los comentarios, el periódico destaca la afirmación: “El compositor muerto tiene una obra de magnitud internacional desconocida por muchos”¹⁶.

Antes de comenzar a revisar los estudios y avances musicológicos sobre el músico que surgieron a partir de estos años tras los dos artículos periodísticos citados, merece la pena hacer notar la falta de atención que el artista recibió en los años de la dictadura franquista en prestigiosos trabajos dedicados a los compositores españoles de principio de siglo. Ello es una

¹² DE SANTIAGO, Rodrigo A. “Un concurso musical y una Sonata Gallega para piano del compositor Antonio José”. En: *Revista del Instituto “José Comide” de Estudios Coruñeses* I, 1965, pp. 161-197.

¹³ RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. “En busca de un músico perdido...”, *op. cit.*, pp. 24-29.

¹⁴ Vid. nota 1.

¹⁵ “La música en nuestra provincia. Las agrupaciones musicales de Burgos deben intervenir conjuntamente para un homenaje a Antonio José”. *La Voz de Castilla*, 16-I-1972, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*.

manifestación del desconocimiento que se tenía de su obra y constituye un elemento clave para comprender su nula valoración en esa etapa.

Comenzando con el principal ideólogo de la vanguardia de los años veinte y treinta, Salazar, hay que señalar que en los diversos libros que publicó en estos años y, especialmente en su etapa posterior en México, el musicólogo no hace mención alguna al burgalés. Salazar había publicado algunos artículos sobre el compositor en el periódico *El Sol*¹⁷, pero en sus libros no aparece reflejado. Incluso habiendo escrito un artículo sobre Antonio José como representante del regionalismo castellano¹⁸, tampoco lo nombra dentro del apartado dedicado a los nacionalismos y regionalismos en su conocida publicación *La música contemporánea*¹⁹. No lo cita en su estudio de 1953 *La música de España*, cuando repasa los creadores del momento.

Federico Sopena tampoco hace referencia al compositor burgalés en su *Diccionario de compositores* de 1953, aunque sorprende que sí mencione a otros autores poco considerados en ese momento o que estaban en el exilio²⁰. Tampoco Valls Gorina nombra al músico en su estudio sobre la música en España posterior a Falla publicado en 1962²¹. En cambio, este autor menciona a otros compositores poco conocidos, como Rodríguez Albert o al maestro de Antonio José, José María Beobide. Sobre Beobide señala que “es notable como autor de música religiosa de similar signo al asignado a la obra del padre Nemesio Otaño”²². Fernández-Cid no hace referencia al autor burgalés en sus trabajos sobre la música española en el s. XX, a pesar de mencionar en su publicación de 1973 a numerosos compositores y músicos de todas las regiones, estéticas y tendencias²³.

Todas estas ausencias en estudios referenciales de estos años confirman la desaparición del músico de los círculos musicales y culturales en la posguerra y dictadura. Las causas de ello son varias; por un lado el fusilamiento del compositor y de su único hermano, unido a la represión política tras la Guerra Civil, produjeron un enorme temor en sus herederos y amistades, y ello originó el ocultamiento de su legado y archivo; por otro lado, las

¹⁷ SALAZAR, Adolfo. “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930; “Las orquestas - Una estadística Beethoveniana-Más ‘Quijotes’ a la vista - De Barbieri a Antonio José”. *El Sol*, 17-XI-1934.

¹⁸ SALAZAR, Adolfo. “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930.

¹⁹ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930. Ed. facs. Oviedo: Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1982.

²⁰ SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea. Panorama y Diccionario de compositores*. Madrid: UME, 1953.

²¹ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, p. 82.

²² *Ibidem*.

²³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963; *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

personalidades influyentes en esa época o bien no conocieron o bien no quisieron revitalizar su figura.

Con el reestablecimiento de la democracia en 1975 se comenzó de forma paulatina a recuperar al compositor. En 1977, el Orfeón Bungalés grabó un disco de canciones de la provincia incluyendo el *Himno a Castilla* de Antonio José²⁴. En noviembre de 1977 se organizaron varias conferencias y homenajes en Burgos, y la prensa local hizo gran eco de ello²⁵. También se funda en su ciudad la Peña Antonio José con el fin de mantener y difundir su legado.

El principal impulsor de muchos de estos actos fue Miguel Ángel Palacios Garoz, de quien se puede decir, sin duda alguna, que es el mayor promotor de la recuperación de la figura del compositor. Sus trabajos y aportes han de valorarse con la seriedad científica que le avala. En 1979, Palacios Garoz publica un artículo en la revista *Ritmo* donde se repasa su vida y legado, siendo el trabajo más riguroso hasta esa fecha²⁶. Dicho texto ganó el premio del concurso *Ritmo 50 Años* dedicado a la investigación y divulgación sobre música y músicos españoles, patrocinado por la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura. En su introducción, Palacios Garoz realiza una breve pero ilustrativa panorámica del estado de la cuestión en ese momento. Así, señala que “Antonio José es hoy [1979], al cabo de más de cuarenta años de su trágica muerte, un compositor desconocido. Las diversas obras dedicadas al estudio de la música española suelen omitir su nombre y su obra, honrosa excepción hecha de las publicadas por José Subirá. La discografía le desconoce igualmente hasta el momento, y sólo cuatro de sus obras han sido recientemente grabadas y emitidas por Radio Nacional de España”²⁷. Líneas después, Garoz confirma que “tras su muerte, el silencio oficial en torno a su figura y, en ocasiones, la prohibición de interpretar sus obras”.

Ese mismo año, Ruiz Tarazona junto a otros dos periodistas publicaron varios artículos en *El País* sobre el compositor²⁸. El impulso realizado por una persona alejada del foco

²⁴ VEGA, Salvador (dir.), Orfeón Bungalés. *Canción burgalesa. [Himno a Castilla]*. CAB-100013, 1977.

²⁵ “Mañana comenzará el homenaje popular a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XI-1977, p. 5; “Éxito de la primera de las conferencias sobre Antonio José”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1977, p. 8; “Rotundo éxito de las conferencias de Miguel Ángel Palacios Garoz sobre la música de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 5-XI-1977, p. 8; “El domingo, con un festival folklórico culminó el homenaje a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 8-XI-1977, p. 7.

²⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “Antonio José. *Sinfonía castellana*, con preludio y cuatro tiempos”. En: *Ritmo* 469, 1979, pp. 51-59.

²⁷ *Ibíd.*, p. 51.

²⁸ RUIZ TARAZONA, Andrés. “Un compositor olvidado”, y ESTEBAN, José Ángel y ARNÁIZ, Alberto. “Antonio José o la música castellana a los 41 años de su fusilamiento”. *El País (Arte y Pensamiento)*, 4-XII-1977, p. 9.

original burgalés, como es el caso de Ruiz Tarazona, fue importante en la recuperación del músico debido a su trabajo realizado desde Madrid, y por su potencial de difusión en diferentes medios a los que estaba ligado este investigador.

Referencias importantes son la publicación en 1980 de una monografía sobre el músico y su *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés)* por la *Unión Musical Española*. La primera, *Antonio José. Músico de Castilla*, fue escrita por Jesús Barriuso, Fernando García, y Miguel Ángel Palacios Garoz²⁹. Se trata de una biografía realizada con rigurosidad por tres estudiosos de su figura y contó con testimonios de personas que conocieron al músico. Contiene varios textos íntegros del compositor y un prólogo firmado por José Subirá. La recopilación de canciones *Colección de cantos populares burgaleses* de Antonio José, que había conseguido en 1932 el Premio Nacional de Música, nunca se había publicado. Preparada la edición por los mismos autores de la citada monografía, esta obra fue ahora impresa, casi cincuenta años después de su creación. Los editores adjuntaron un breve análisis de dicha recopilación así como dos interesantes textos del compositor, siendo uno de ellos la ponencia que leyó el compositor sobre folclore burgalés en el III Congreso de Barcelona en 1936.

Coincidiendo con la publicación de estos dos libros se organizaron en Burgos varios homenajes a lo largo de una semana a principios de febrero de 1980, “Jornadas de homenaje a Antonio José” (31 de enero - 8 de febrero), patrocinada por importantes entidades. Se descubrió una placa conmemorativa en su casa natal y ofrecieron distintas conferencias y conciertos. Entre los participantes cabe destacar la presencia de Ruiz Tarazona, el director Miguel Roa, la Orquesta de Juventudes Musicales de Madrid, el Orfeón Burgalés o el pianista Joaquín Parra.

Dos años más tarde, en 1982, Palacios Garoz publicó un artículo sobre la ópera de Antonio José *El mozo de mulas*³⁰, y un libro sobre folclore castellano en el que, aparte de incluir a este compositor dentro del capítulo dedicado a la creación basada en el folclore castellano, aparecen interesantes estudios y análisis de tonadas utilizadas por el artista en sus obras³¹.

²⁹ BARRIUSO, Jesús, GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico de Castilla*. Madrid: Unión Musical Española, 1980.

³⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “Lo cervantino y lo popular en la ópera de Antonio José *El mozo de mulas*”. En: *Revista de Folklore* 41, 1982, pp. 147-157.

³¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984.

En 1983, Tomás Marco lo incluye en el tomo que redacta para la *Historia de la música española* publicada por la *Editorial Alianza*. En varios libros anteriores de este musicólogo, su figura no había sido mencionada. En *La música de la España contemporánea*, editado en 1970, sólo había dedicado cuatro páginas a la Generación del 27 y elude citar al músico burgalés³². En su *Historia General de la Música*, publicada en *Istmo*, se centra exclusivamente en el grupo principal de compositores de esta Generación³³. En el libro señalado, Marco lo cita dentro del capítulo 9, “La Generación del 27: otras figuras y asimilados”, dedicado a figuras como Pittaluga, Mantecón, Rosita Ascot y otros denominados “concomitantes” por Tomás Marco, entre los que presenta en primer lugar a Antonio José. El musicólogo señala que “en cierta medida participó marginalmente en algunos trabajos colectivos del grupo” pero comenta cierto conservadurismo en su obra y su evolución truncada por su muerte³⁴. La introducción de esta referencia en la publicación citada es muestra de la revitalización de su figura ocurrida en los años ochenta. Lo mismo se puede decir de su aparición en el diccionario sobre músicos españoles de García Piñero³⁵. Aquí se le dedica una entrada breve y se comenta de forma somera su vida y obras principales.

En 1985, la figura del músico aparece en la ponencia de María Antonia Virgili presentada en Congreso Internacional “España en la Música de Occidente” celebrado en Salamanca. Virgili destaca sus composiciones principales y su labor como folklorista. Comenta esta investigadora que el artista burgalés está integrado dentro de compositores “poco estudiados y vinculados a la zona castellana y que consideramos han tenido un papel destacado en el desarrollo de estas ideas nacionalistas”³⁶.

En la recopilación de Emilio Casares del año 1986 sobre la Generación del 27 y su relación con Lorca, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, el musicólogo sitúa a Antonio José entre los compositores cercanos al grupo central pero que “no toman una parte tan activa”³⁷. Así aparece junto a importantes músicos de la época como José Moreno

³² MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.

³³ MARCO, Tomás. *Historia General de la Música. El siglo XX*. Madrid: Istmo, 1978.

³⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música española, vol. VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. (Alianza Música, 6), pp. 144-145.

³⁵ GARCÍA PIÑERO, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos: diccionario biográfico*. Madrid: Tres, 1984.

³⁶ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. II. Celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, p. 231.

³⁷ CASARES RODICIO, Emilio (ed.). “Música y músicos de la Generación del 27”. En: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1986, p. 21.

Gans, Rafael Rodríguez Albert, Evaristo Fernández Blanco, Jesús Arámbarri, Jesús García Leoz, Jesús Bal y Gay, Ricardo Olmos, José Muñoz Molleda, Gerardo Gombau, Joaquín Homs, Joaquín Nin, María Teresa Prieto, Sainz de la Maza, Gaspar Cassadó, Eduardo Martínez Torner y Manuel Martínez Chumillas.

Conmemorando el 50 aniversario de su muerte se organizaron en 1986, diversos actos en Burgos, y se encargó al compositor Alejandro Yagüe la orquestación de las partes incompletas de su ópera *El mozo de mulas*³⁸. El Orfeón Buralés le rindió un homenaje el 26 de abril de ese año, se realizaron diferentes conciertos, conferencias, así como la aparición de diversos artículos en revistas. Destacan las grabaciones de dos discos: el protagonizado por Jesús López Cobos y la Orquesta Nacional en el que se incluyeron la *Sinfonía castellana* y otras obras orquestales; y el dedicado a su obra pianística realizado por Joaquín Parra, verdadero paladín y difusor de esta música, que incluía la *Sonata gallega* y las tres *Danzas burgalesas*; Palacios Garoz y Ruiz Tarazona realizaron interesantes notas para dichos discos³⁹. La revista *Ritmo* dedica relevantes artículos a su obra para piano contando con el pianista Joaquín Parra⁴⁰, a su ópera firmado por Paquita García⁴¹ y a su obra orquestal grabada por López Cobos⁴². Ramón Barce también publica un artículo en otro número de dicha publicación donde repasa su vida y obra⁴³.

En los años noventa se continuó esta labor de recuperación del autor mediante la organización, por parte de la Peña Antonio José, de un festival cada otoño, así como de diversos actos dedicados a su memoria.

En 1990, la editorial *Bèrben* italiana publica la inédita *Sonata de guitarra* de Antonio José, reeditada en 1998 con algunas modificaciones debidas a las diferencias entre el manuscrito conservado por los herederos y el poseído por Regino Sainz de la Maza, a quien está dedicada la *Sonata*. Ricardo Iznaola escribió un artículo analizando dichos manuscritos y

³⁸ Antonio José dejó a su muerte incompleta la orquestación del segundo acto. Alejandro Yagüe completó el trabajo, siendo publicadas la reducción para canto y piano, y la versión completa en 1991 y 1992, respectivamente.

³⁹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Reseña bibliográfica y Notas a las obras incluidas en el disco*. Notas del libreto del LP: LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986; y RUIZ TARAZONA, Andrés. Notas del libreto del LP: PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.

⁴⁰ PARRA GONZÁLEZ, Joaquín. “La obra pianística de Antonio José”. En: *Ritmo* 572, 1986, p. 50.

⁴¹ GARCÍA, Paquita. “La ópera *El mozo de mulas*”. En: *Ritmo* 572, 1986, pp. 49-50.

⁴² LÓPEZ COBOS, Jesús. “Obras orquestales de Antonio José por Jesús López Cobos, en la Colección autores e intérpretes zamoranos”. En: *Ritmo* 572, 1986, pp. 106-109.

⁴³ BARCE, Ramón. “Músicos del siglo XX. Antonio José”. En: *Ritmo* 556, 1985, pp. 95-96.

realizó la primera grabación⁴⁴. Un interesante texto sobre la obra y el compositor firmado por Angelo Gilardino, con prefacio de Iznaola, acompaña la edición de *Bèrben*⁴⁵.

En 1995, Yolanda Acker, tras un trabajo previo sobre el compositor⁴⁶, realiza su tesis en la Facultad de Música de la Universidad de Melbourne sobre Antonio José, con el título *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios. A Biographical Study with a Catalogue of Works*. Se trata de la primera tesis doctoral sobre el compositor. Se incide en su biografía y catálogo, y se añade una recopilación de los textos del compositor. El valor de este trabajo es esencial, por su contribución musicológica y la gran cantidad de artículos y bibliografía revisada, como punto de partida para esta investigación dedicada al estudio y contextualización de su obra pianística.

En 1999 se edita el *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* bajo la dirección del profesor Emilio Casares. Dicha enciclopedia contiene una extensa entrada dedicada al compositor burgalés redactada por el propio Casares⁴⁷. Se repasa su vida y obra, y se añaden interesantes valoraciones sobre su legado y estética.

Para la conmemoración del centenario del nacimiento del autor en 2002, se realizaron diversos actos y conciertos en Burgos entre los meses de octubre de 2002 -coincidiendo con el aniversario de su fusilamiento- y enero de 2003; destacaron los realizados en diciembre, mes en el que se cumplía dicho centenario. El Ayuntamiento de Burgos patrocinó numerosos eventos y publicaciones. Se convocó el “I Concurso Nacional de corales Antonio José”, celebrado en el Patio de la Casa del Cordón con la interpretación obligada de alguna de las obras corales del músico.

Se desarrolló en el Teatro Principal un ciclo de conferencias didácticas, auspiciadas por el Ayuntamiento, con el título “Palabras para dos centenarios. El tiempo, la época y la obra de Antonio José y María Teresa León”. Dicha institución editó un cuaderno didáctico para escolares, *Antonio José: Música*⁴⁸. Se incluye en este trabajo pedagógico un texto de

⁴⁴ IZNAOLA, Ricardo. “A Problem in Musical Heuristics: The Guitar Works of Antonio José”. En: EGTA (UK) Guitar Journal, No. 7, 1996; y *The dream of Icarus*. Ricardo Iznaola (guitarra) Cd IGW 22874, Aurora, Colorado, 1990 (grabación de 1988).

⁴⁵ GILARDINO, Angelo. “Antonio José y la Sonata para guitarra”. Introducción de la edición de la partitura: Antonio José. *Sonata para guitarra*. Angelo Gilardino y Juan José Sáenz Gallego (ed.). Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicali, 1990.

⁴⁶ ACKER, Yolanda. “Antonio José (1902-1936): An Introduction”. Texto inédito leído en la Sociedad de Musicología Australiana en 1993. Cit. por: ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, p. 460.

⁴⁷ CASARES RODICIO, Emilio. “Martínez Palacios, Antonio José”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 298-301.

⁴⁸ FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Jesús y VALBUENA HERNANDO, Carolina. *Antonio José: Música*. (Cuaderno didáctico). Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002.

Alejandro Yagüe titulado “En el centenario del nacimiento de Antonio José” que también fue publicado en el *Diario de Burgos* el 4 de febrero de 2002. Dos reflexiones de Yagüe son significativas. Por un lado, señala que la imagen del compositor fue utilizada políticamente en Burgos en los años de la Transición. Esta reflexión ayuda a entender lo que significó para la sociedad burgalesa su fusilamiento y ocultamiento durante décadas. Así escribe que “en los años ochenta aparecía Antonio José como patrimonio exclusivo de la izquierda. La derecha burgalesa estaba cometiendo uno de sus mayores errores culturales... los políticos burgaleses, de todos los bandos, estaban cometiendo grandes fallos, y consecuencia de ello aparecía la imagen politizada de Antonio José”⁴⁹. Por otro lado y en relación con su legado, Yagüe comenta que se ha sobrevalorado su dedicación al folklore frente al resto de sus logros musicales, y entronca su trabajo con el realizado por Bartók.

Se organizaron importantes exposiciones, como la realizada por la Peña Antonio José, “Pintores, Escultores y Poetas burgaleses” con obras plásticas creadas en homenaje al compositor, o la patrocinada por el Ayuntamiento a través del Instituto Municipal de Cultura, “Burgos 1902-1936. Antonio José y su época”. Esta última publicó un catálogo con fotos, críticas de la época y con destacados textos sobre el músico y su entorno⁵⁰. Según el comisario de la misma, Juan Carlos Pérez Manrique, presentaba la muestra “dos niveles de lectura, el general de la sociedad, de la época y la llamada Generación de Plata, y las particulares de Antonio José”⁵¹. Entre los artículos de dicho catálogo destacan “El Burgos inquieto de Antonio José 1902-1936” firmado por Juan Carlos Pérez Manrique, “Notas sobre el Burgos de Antonio José” de Antonio Fernández Sancha, “Panorama musical en Burgos (1902-1936)” firmado por el conocido estudioso de la historia burgalesa Domingo Ortega Gutiérrez, “Pintores burgaleses entre dos siglos” de Marta Negro Cobo, o “Cultura literaria en el inicio de un nuevo siglo” de Juan Carlos Estébanez Gil. Según el Alcalde de Burgos, Ángel Olivares Ramírez, el objetivo de esta exposición fue “conocer en profundidad y contextualizar la figura de quien fue un profundo amante de Burgos”⁵².

Se publicó un interesantísimo libro de Palacios Garoz, en cuyo contenido destaca por encima de todo el epistolario completo del músico, recogido por este investigador a lo largo

⁴⁹ YAGÜE, Alejandro. “En el centenario del nacimiento de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 4-II-2002.

⁵⁰ *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en Burgos en 2002. Juan Carlos Pérez Manrique (comisario de la exposición). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002.

⁵¹ LÓPEZ DE LA HERA, Inmaculada. “Inquietudes y anhelos de la llamada Generación de Plata”. *Diario de Burgos*, 12-XII-2002, suplemento especial “Centenario Antonio José”, p. 2.

⁵² OLIVARES RAMÍREZ, Ángel. “[Introducción]”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época...*, op. cit., p. 3.

de su vida⁵³. El Ayuntamiento de Burgos encargó la grabación de la obra editada para piano a José Luis Bernaldo de Quirós, con libreto de Yolanda Acker⁵⁴. También patrocinó al grupo folklórico *Cantollano* una grabación en disco con tonadas procedentes del *Cancionero* de Antonio José⁵⁵.

La prensa local dedicó numerosas reseñas durante este año al compositor, especialmente entre los meses de octubre a diciembre. Destacan dos artículos de Mariano Valdizán publicados en el *Diario de Burgos* donde se comentan las tres canciones religiosas del músico que formaron parte de una recopilación de cantos sagrados compuestos por diversos artistas en 1931⁵⁶. El día del aniversario del centenario del nacimiento, 12 de diciembre de 2002, el *Diario de Burgos* editó un suplemento especial titulado “Centenario Antonio José. Esfuerzo de memoria y recuerdo necesario” que incluía un texto de Inmaculada López de la Hera titulado “Inquietudes y anhelos de la llamada Generación de Plata” y la reproducción de la última entrevista al compositor realizada por la escritora M^a Cruz Ebro y publicada anteriormente en el mismo periódico en 1934⁵⁷. Como resumen de los actos del día de su centenario, el *Diario de Burgos* publicó un artículo, “¡De bien nacidos...!” firmado por Inmaculada López haciéndose eco de la concesión al músico por parte del Ayuntamiento de Burgos a título póstumo de la Medalla de Oro de la Ciudad y de la inauguración de un busto en el Teatro Principal⁵⁸.

Fuera ya del círculo burgalés y en ese mismo año 2002, en la recopilación de estudios hecha por Suárez-Pajares sobre la música española en los años veinte y treinta publicada por el Archivo Manuel de Falla, Antonio José aparece destacado en distintos artículos⁵⁹. Ya en su introducción Suárez-Pajares señala que tras la Guerra Civil “se habían producido pérdidas irreparables, como el fusilamiento de Antonio José Martínez Palacios en Burgos”⁶⁰. Muy interesante para entender el poco interés que han prestado los musicólogos e intérpretes hacia su figura es la reflexión de Casares a raíz de la sobrevaloración de algunos focos de

⁵³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja. Cartas y otros escritos*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002.

⁵⁴ ACKER, Yolanda. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

⁵⁵ CANTOLLANO (int.). *Antonio José. Colección de cantos populares burgaleses*. Armando Records, ARD-041, 2002.

⁵⁶ VALDIZÁN, Mariano. “Antonio José canta a la religión”. *Diario de Burgos*, 8-XI-2002, p. 55, y “Un hombre casi loco de dolor”. *Diario de Burgos*, 17-XI-2002, p. 70.

⁵⁷ “Centenario Antonio José. Esfuerzo de memoria y recuerdo necesario”. Suplemento especial *Diario de Burgos*, 12-XII-2002.

⁵⁸ LÓPEZ DE LA HERA, Inmaculada. “¡De bien nacidos...!” *Diario de Burgos*, 13-XII-2002, p. 52.

⁵⁹ SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

compositores frente a los que no pertenecían a estos grupos. Así comenta que “más preocupante es que esa potenciación de los dos citados grupos [Madrid y Barcelona] haya hecho olvidar una inmensa constelación de músicos pertenecientes a la misma generación, a la que pertenecían otros compositores nacidos en los años siguientes”, y entre éstos, Casares cita a Antonio José⁶¹. María Palacios también hace mención del fusilamiento del compositor a propósito de la interpretación de una de sus obras en la Exposición Internacional de París en 1937 y señala que “Antonio José Martínez Palacios había sido fusilado en Burgos al comienzo de la guerra, por lo que su inclusión en este programa tiene también un fuerte carácter político”⁶².

En los últimos años han aparecido nuevos trabajos dedicados a diversos aspectos del músico. Juan López Patau y David Gómez Lucas han puesto su atención en la *Sinfonía castellana* aunque con diferente enfoque e interés. Patau publica un artículo en *Música y cultura en la Edad de Plata* e incide en el castellanismo de la pieza del compositor⁶³. Por su parte, Gómez Lucas estudia esta figura en su trabajo de investigación para la obtención del DEA y analiza la pieza de forma más global, tanto técnica como estéticamente⁶⁴.

Para finalizar este repaso de los estudios sobre el compositor se presentan las dos aportaciones ya realizadas por el autor de esta tesis doctoral. En 2009 dedica un trabajo de investigación al estudio y análisis de las tres *Danzas burgalesas* presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Autónoma de Madrid⁶⁵. Relacionado con dicho estudio, se presenta una comunicación en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres en 2008, siendo publicado posteriormente en 2009 en la Revista de Musicología⁶⁶. En este texto se analizan los aspectos modales castellanos reflejados en dichas piezas y su tratamiento.

⁶¹ CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación del 27 revisada”. En: *Música española entre dos guerras*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 28.

⁶² PALACIOS, María. “La música en las exposiciones internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)”. En: *Música española entre dos guerras*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 244.

⁶³ LÓPEZ PATAU, Juan. “La casta histórica *Castilla*: paisaje y paisanaje en la *Sinfonía castellana* de Antonio José”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.

⁶⁴ GÓMEZ LUCAS, David. *La “Sinfonía castellana” de Antonio José*. Universidad Complutense, trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dirigido por Javier Suárez-Pajares, 2010.

⁶⁵ GÓMEZ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis. *Las tres Danzas burgalesas del compositor Antonio José Martínez Palacios. Análisis y valoración estilística*. Universidad Autónoma, trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dirigido por Pedro González Casado, 2008.

⁶⁶ GÓMEZ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis. “La herencia modal castellana en las tres *Danzas burgalesas* del compositor Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 2, VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), 2009.

3. Objetivos de la investigación

El presente trabajo de tesis doctoral pretende valorar y estudiar los aportes de la obra para piano del compositor Antonio José Martínez Palacios, encuadrado en el contexto artístico y creativo de la Edad de Plata. Para ello se han planteado los siguientes objetivos:

- Situar al compositor dentro de la floreciente época de la Edad de Plata de la cultura española. Comprender los avances sociales y culturales alcanzados en los años veinte como marco para el auge musical español, y en concreto, el ambiente musical madrileño y burgalés, lugares ambos destacados en la vida del músico.

- Comprender el eclecticismo estético de la época, fruto de la convergencia y confrontación de diferentes estéticas, y situar dicho eclecticismo como elemento y característica fundamental, tanto del conjunto de compositores de la Edad de Plata como, en concreto, de la figura de Antonio José.

- Ubicar al artista dentro de la Generación del 27, y analizar y valorar su figura y producción dentro del conjunto de los compositores que la integran. Estudiar sus convergencias y divergencias estéticas con el Grupo de los Ocho de Madrid. Conocer la recepción de su obra como vía de contextualización y valoración de su legado en la época.

- Encuadrar la figura de Antonio José dentro de las diferentes corrientes estéticas que confluyeron en España a lo largo de la Edad de Plata.

- Estudiar los diferentes textos escritos del compositor como fuente principal de acercamiento a su estética. Contextualizar y encuadrar sus críticas periodísticas dentro de la labor llevada a cabo por intelectuales y músicos en este campo.

- Conocer los referentes estéticos del autor y la presencia de los mismos en los compositores de los años veinte y treinta.

- Examinar la influencia de las diferentes vanguardias europeas de finales del s. XIX e inicio del s. XX sobre el músico y sus creaciones. Analizar el reflejo de estas corrientes en los procedimientos armónicos utilizados en su obra pianística.

- Encuadrar la figura del artista burgalés dentro del florecimiento del nacionalismo musical palpable en la Edad de Plata.

- Situar la estética general del autor y su legado compositivo dentro del auge de los regionalismos de las primeras décadas del s. XX.

- Vincular al compositor con la revalorización de Castilla, iniciada con la Generación del 98, y que tendrá un exponente y referente musical destacado en la mirada castellana de Falla de su obra de madurez *El retablo de maese Pedro*.

- Estudiar las aportaciones del artista al campo del folklore castellano, a nivel teórico y musicológico, y valorar su reflejo en su corpus compositivo, especialmente en su obra para piano.

- Situar su obra para piano dentro de la evolución estética del conjunto de su legado compositivo, prestando especial atención a la recepción de su obra.

- Estudiar el lenguaje musical del autor y entroncarlo con las tendencias musicales del momento.

- Analizar los sistemas compositivos de crecimiento formal de cada una de sus obras para piano y contextualizarlos con las corrientes compositivas imperantes en la época.

- Reflexionar sobre el tratamiento de la modalidad en las obras compuestas sobre material folklórico como elemento característico de la “esencia” del folklore propugnada por la corriente nacionalista vanguardista de los años veinte y treinta.

4. Hipótesis y metodología

Un trabajo de investigación que pretenda estudiar y valorar la obra de un compositor parte de un cuestionamiento previo que en el caso de esta tesis doctoral es el siguiente: ¿presenta la obra para piano de Antonio José un valor y calidad equiparable a los compositores de su entorno? La hipótesis que guía este trabajo es la respuesta afirmativa a dicha pregunta. Cuando una hipótesis como la señalada está referida a un autor bastante olvidado por la Musicología y prácticamente fuera del repertorio de los intérpretes, mucho más aún que el resto de sus contemporáneos y siendo consciente de lo poco interpretados que son todos ellos, esta pregunta adquiere un valor y sentido mucho más elocuente.

Junto a esta hipótesis general existe otro cuestionamiento inicial que ha orientado la realización de este estudio sobre la obra pianística del compositor en relación con la época y tendencias del momento: el eclecticismo estético que caracteriza a los años veinte y treinta, ¿tiene presencia en la obra para piano de Antonio José? Y, de ser así, ¿cómo se manifiesta y qué características tiene? La hipótesis que responde a estas cuestiones es la contestación afirmativa al eclecticismo en la obra pianística del artista burgalés, lo que se constata gracias

al estudio de la influencia de corrientes diversas y contrapuestas, aunque en distinto grado, en su técnica compositiva.

Debido a la naturaleza de esta tesis doctoral, un estudio estilístico y contextualizado de sus obras para piano y una valoración de las mismas dentro del conjunto de la producción musical en la Edad de Plata, la metodología seguida ha sido variada y dirigida a distintos campos.

El primer paso ha sido la localización y revisión de las fuentes principales, las partituras y los textos del propio compositor. Las pocas partituras que fueron editadas en vida del autor por la *Unión Musical Española* no han vuelto a reeditarse, aunque pueden consultarse en diversas bibliotecas públicas⁶⁷. La mayoría de las de partituras manuscritas se conservan hoy en día en el Archivo Municipal de Burgos (AMBu) tras la cesión de todo el legado del compositor por parte de sus sobrinos y únicos herederos.

Todas las partituras impresas para piano, varias de las manuscritas y algunas editadas para diversas formaciones han estado desde hace años en posesión del autor de esta tesis doctoral, puesto que en el año 2002 tuvo el honor de grabar un disco con la obra del compositor. En aquel momento se realizó el primer trabajo de localización de las mismas en bibliotecas y en archivos personales, como fue el caso de los poseídos por el musicólogo Miguel Ángel Palacios Garoz o el alumno de Antonio José, Mariano Ortega Monedero.

Para la realización de este trabajo ha sido necesario el conocimiento del resto de partituras conservadas en manuscrito en el Archivo Municipal de Burgos. Allí se encuentran también textos autógrafos del autor, así como una hemeroteca con los periódicos *Diario de Burgos* y *El Castellano*, en los que el compositor publicó numerosas críticas de conciertos y diversos textos. El estudio de todos estos documentos ha sido indispensable para investigar no sólo su visión estética y humana, sino también para analizar su obra para piano debido a la gran información que contienen. Especialmente importante ha sido el acercamiento a partituras de obras no pianísticas, ya que era obligada la profundización en el conjunto de su producción con el fin de realizar un estudio estético global. Algunas de estas obras constituyen sus piezas más difundidas y de más fácil adquisición, como son sus creaciones corales o su *Sonata para guitarra*.

Junto a las partituras y textos del propio compositor, ha sido precisa la localización de las críticas sobre las obras del compositor aparecidas en la prensa local de Burgos,

⁶⁷ Recientemente la editorial *Cuatro 40 Ediciones* ha publicado la *Sonata gallega* para piano.

especialmente en los dos periódicos citados. El estudio de estos textos será de especial importancia para comprender la recepción que tuvo su obra. Periódicos y revistas de la época de tirada nacional, como *El Sol* o *El Socialista*, han sido consultados y vaciados por contener reseñas sobre Antonio José de importantes personalidades como Salazar o Subirá. El acceso a las fuentes principales se ha completado gracias a las publicaciones y estudios citados de Palacios Garoz y Yolanda Acker, que incluyen distintos textos originales y el epistolario del compositor.

En relación con el criterio aplicado a la transcripción de los documentos, tanto de Antonio José como de otros autores, hay que señalar que se ha transcrito con fidelidad todos los escritos, tal como es habitual en los trabajos de investigación cuya fuente principal son textos de autor. Las puntuaciones, tipos de letra y entrecomillado, así como los posibles errores gramaticales o arcaísmos, han sido reproducidos tal y como aparecen en sus escritos, señalándose los casos más relevantes. No se han corregido ni adaptado a las normas estilísticas actuales aplicables al resto del trabajo.

Como punto de partida en el objetivo de vincular y entroncar al compositor en relación con el conjunto de músicos y corrientes de la Edad de Plata, ha sido necesario realizar un estudio en profundidad de la bibliografía sobre la época, en especial dentro del campo de la música en esta etapa de la cultura española. Los trabajos sobre el periodo son muy numerosos tanto en el plano general estético como el dedicado a músicos de la época. Las aportaciones del profesor Emilio Casares sobre la Generación del 27 abrieron un amplio campo de estudio para los investigadores, y fruto de ello son gran número de publicaciones sobre este momento histórico y artístico que han necesitado ser revisadas. Los estudios sobre las corrientes estéticas de la época y sobre el conjunto de compositores han suministrado mucha información acerca del momento cultural en que surge Antonio José. Casares, en un artículo recopilado en *Música española entre dos guerras*, destaca los grandes avances de la Musicología acaecido en las últimas décadas en relación con la Generación del 27, y señala tres vías de profundización que han servido también de guía para este trabajo⁶⁸. En primer lugar, la penetración a través del estudio de la valoración histórica de toda la Generación, y en el caso que ocupa, el enriquecimiento general a través de la valoración de la figura y obra de uno de sus exponentes, Antonio José. En segundo lugar, la búsqueda de una visión más polivalente y no homogénea del grupo, tal como han reflejado los estudios de las últimas

⁶⁸ CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación del 27 revisada”..., *op. cit.*, pp. 22-23.

décadas. Este elemento ha sido de gran utilidad al encauzar el análisis y valoración de la obra del burgalés dentro de un contexto más ecléctico del que muchos intelectuales de la época divulgaron. En último lugar, Casares señala la aparición de estudios rigurosos dedicados a los compositores del momento. Este trabajo de investigación ha buscado integrarse dentro de este último punto, y por ello, el conocimiento de las diferentes aportaciones existentes sobre los compositores principales de la Edad de Plata ha sido una de las primeras vías de examen.

Debido a que se ha estimado oportuno abarcar una cronología amplia para la Edad de Plata que arranque, siguiendo a Mainer o Abad Nebot, en las últimas décadas del s. XIX, ha sido necesario detenerse en la bibliografía sobre estos años finales de siglo, asimismo, muy copiosa. La herencia de la Generación del 98 y de sus principales representantes tanto a nivel literario y filosófico como musical, son punto de partida para diversos aspectos presentes en el artista burgalés. Conceptos como Castilla, regeneracionismo, nacionalismo o institucionismo, y el legado de músicos como Olmeda, Pedrell, Albéniz o Granados, tienen clara influencia, en mayor o menor medida, sobre el músico, y el repaso de la bibliografía y artículos, así como de las líneas de influencia y aportes principales, ha sido obligado realizarlo.

Muy útiles han sido las monografías sobre distintos compositores coetáneos del músico burgalés, como son los estudios sobre Julio Gómez⁶⁹, Joaquín Turina⁷⁰, Fernando Remacha⁷¹, Ernesto Halffter⁷², Rafael Rodríguez Albert⁷³ o la publicación de los textos de Juan José Mantecón⁷⁴. Las similitudes y discrepancias de las ideas de estos compositores con las de Antonio José han sido un importante recurso para introducirse en un rico momento cultural, contextualizar al compositor dentro de una Generación y valorar su figura de forma justa. La comparación que se realiza de forma frecuente en esta tesis doctoral entre escritos de Antonio José con los de Julio Gómez o Mantecón está justificada por la similitud de temas tratados dentro de una misma época y por el distinto posicionamiento que presentan ante ellos. Ambos músicos escribieron recensiones sobre conciertos y estrenos de obras que también aparecen comentados por el burgalés; el análisis comparativo de su contenido será un buen método para

⁶⁹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.

⁷⁰ IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982; MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997.

⁷¹ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: ICCMU, 1998.

⁷² ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos*. Madrid: Publicaciones de la residencia de Estudiantes, 1997.

⁷³ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2003.

⁷⁴ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz", 1920-1934*. Madrid: Editorial Arambol, 2001.

la comprensión y profundización en numerosos aspectos musicales y estéticos tanto del compositor como de la época.

El bloque de este trabajo dedicado al estudio y análisis de su obra para piano como forma de valorar sus creaciones dentro del rico patrimonio pianístico español en la Edad de Plata, ha partido de una revisión de todas las fuentes y bibliografía. Se han revisado todos los escritos del compositor y referencias a su obra en textos y críticas periodísticas firmadas por diferentes personas, lo que ha permitido reconstruir, en numerosas ocasiones, la recepción de sus obras. Se ha empleado el análisis técnico-musical como vía de valoración de sus composiciones, incluyendo factores estilísticos, estéticos y sociológicos.

El objetivo de entroncar el catálogo global con su obra para piano en donde se aprecie su evolución estética ha necesitado el estudio de la bibliografía existente sobre el músico. Los trabajos ya realizados han profundizado bastante en la catalogación de su obra, pero la evolución e integración de la obra pianística en dicho catálogo era un capítulo por ampliar. Ha sido necesario recabar información en los documentos autógrafos depositados en el Archivo Municipal de Burgos para confirmar o corregir, en su caso, las catalogaciones existentes.

Materia importante de estudio ha sido la profundización en el lenguaje musical del compositor contextualizado con el de sus coetáneos, y la presencia en su estilo de las diversas técnicas musicales y procedimientos nuevos propugnados por las vanguardias europeas de inicios de siglo. Para ello se han repasado los datos existentes sobre estos aspectos técnicos en los estudios musicológicos sobre la época y se ha relacionado con el lenguaje musical del burgalés. Asimismo, se ha efectuado un estudio de las grandes obras de compositores europeos y de sus aportaciones, la mayoría de ellos citados y reseñados con amplios comentarios por Antonio José. Mención especial es el estudio del folklore y su tratamiento como forma de acercamiento a la obra de un compositor completamente imbuido por la reivindicación del patrimonio musical popular propio, típico en los regionalismos florecientes en esa época. Para ello ha sido obligado conocer y profundizar en los diferentes cancioneros realizados en la época, así como examinar los artículos, libros y estudios contemporáneos sobre folklore español, especialmente castellano, burgalés y gallego, y sobre el tratamiento técnico del mismo al utilizarlo como base para la música culta.

La profundización en las características del pianismo y en las teorías de la interpretación de su música para piano ha ofrecido una dificultad añadida al existir pocos estudios dedicados a la escritura pianística de los compositores españoles de esta época. Con la excepción de la obra de Granados, Albéniz o Falla, no se ha prestado demasiada atención a estos aspectos de

los compositores de la Edad de Plata, y tampoco ha existido una metodología definida y rigurosa dirigida al estilo pianístico español. Debido a esto, el estudio directo de las partituras de los compositores ha sido el principal sistema de acercamiento al pianismo de cada autor como forma de entroncarlo y relacionarlo con el tratamiento pianístico del músico burgalés en sus obras. No obstante, se ha revisado la bibliografía existente sobre la evolución de la realización instrumental en las creaciones para piano de los compositores europeos, especialmente la relacionada con los que más influjo muestran sobre el músico burgalés⁷⁵.

Para el estudio de cada pieza se ha establecido un esquema único que ha permitido ubicar, comprender y valorar cada composición, tanto dentro del legado general del compositor como del conjunto de producción europea y española, en especial dentro del conjunto de compositores de la Generación del 27. Como punto de partida ha sido necesario repasar todos los textos del compositor y la prensa local, fundamentalmente el *Diario de Burgos y El Castellano*.

Para el examen de los aspectos estilísticos más destacados de cada pieza el método utilizado ha sido una puesta en común de los elementos técnicos observados en su análisis y su relación con las corrientes estéticas estudiadas en el bloque inicial del trabajo como manifestación de las mismas. La indagación en el contexto musical y creaciones concomitantes ha obligado a revisar la producción musical general de la época, primordialmente la pianística, y relacionarlo con la obra concreta de Antonio José y con los aspectos estilísticos y datos extraídos de sus escritos. Estos puntos han llevado por tanto, una gran tarea de síntesis entre diversos aspectos estudiados en diferentes partes de este trabajo de tesis, principalmente los dedicados a las corrientes estéticas observadas en el artista y sus referentes compositivos principales, y los aspectos musicales manifestados a través del análisis de sus creaciones.

En el estudio de la estructura se ha prestado especial atención a los procesos compositivos y de crecimiento formal utilizados. Para ello se ha examinado la bibliografía existente sobre esta materia dedicada a la música de principios del s. XX y, en especial, a la referida a los compositores españoles. Ha sido ineludible analizar las obras más

⁷⁵ Un estudio fundamental sobre la evolución del piano y arte de la interpretación ha sido realizado por Luca Chiantore. En este extenso trabajo se dedica un breve apartado a los grandes compositores españoles de finales del s. XIX e inicios del s. XX: Albéniz, Granados y Falla. CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la "Ur-Technik"*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

representativas de estos años legadas por ilustres músicos nacionales y extranjeros para distinguir sus procesos de crecimiento formal y relacionarlos con los del burgalés.

Se ha prestado especial atención al estudio de la modalidad observada en el tratamiento del folklore como expresión de la “esencia” del mismo propugnada por el nacionalismo vanguardista de la época. El punto de partida para ello ha sido recoger tanto los numerosos textos del compositor que hacen referencia a las escalas modales y su uso, como los escritos de los intelectuales vanguardistas, principalmente Salazar, y las reflexiones de Falla sobre este tema. Una síntesis entre estos datos y los procesos modales extraídos del estudio y análisis de cada pieza ha sido el proceso para la realización de este objetivo.

Se ha decidido incluir dentro del examen técnico de cada obra un cuadro a modo de resumen explicativo de su estructura. Se utiliza un formato básico presentando cada una de las partes delimitadas por la numeración de los compases. Debido a la morfología distinta de las obras, se ha considerado poner especial interés en los diferentes aspectos musicales que más caractericen e ilustren con facilidad la comprensión de cada una de ellas; de esta forma en algunos esquemas interesa destacar los procesos armónicos, y en otros, las relaciones entre la exposición y reexposición de los temas o las presentaciones de la tonada. En las últimas piezas, el formato y terminología ha sido necesario adaptarlos a los métodos constructivos propagados por el neoclasicismo y que en ese momento abraza de manera plena el compositor. Así se han primado aspectos formales relacionados con esta estética, como son la mención a la repetición de motivos, la utilización con asiduidad del término célula o la indicación del número de compases que repiten un motivo o grupo determinado.

Hay que señalar algunas precisiones en relación con la terminología utilizada en estos capítulos. El estudio formal y observaciones de índole armónica se han llevado a cabo siguiendo el léxico y denominaciones habituales en los tratados de armonía más divulgados y aceptados en nuestro entorno, manejados tanto por compositores como por musicólogos⁷⁶. En el análisis armónico se emplea, tal como es habitual, la numeración romana para los distintos grados, y en los casos que se ha considerado relevantes se diferencia entre los acordes mayores, con números romanos en mayúsculas, y menores en minúscula. El análisis formal suele plantear cierta ambigüedad terminológica al utilizarse distintos términos para referirse al mismo fragmento musical. En esta tesis doctoral, se han unificado criterios de la bibliografía

⁷⁶ La bibliografía principal utilizada para estos temas ha sido la siguiente: KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003; MOLINA, Emilio. *Armonía*, vols. I y II. Madrid: Real Musical, 2000; PISTON, Walter. *Armonía*. Nueva York: SpanPress Universitaria, 1998; ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987; RUEDA, Enrique. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1998; y SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.

señalada para una fácil comprensión de la estructura, y de este modo, se ha aceptado la denominación sección para designar a cada una de las partes en que se divide la obra; así por ejemplo, la forma ternaria está construida por tres secciones, siendo la tercera repetición fiel o ligeramente variada de la primera, y se ha utilizado las letras A B A o A´ para referirse a las mismas. Se considera frase musical a una unidad con sentido completo; y las frases están formadas por semifrases, y estas últimas por periodos y subperiodos.

En relación con el estudio del folklore hay que precisar que para los tipos de escalas modales, clasificación del folklore y otras consideraciones técnicas, se ha seguido la terminología más difundida entre los folkloristas y musicólogos españoles, y se ha utilizado especialmente los manuales de Miguel Manzano, por su prestigio como folklorista castellano, y los de Palacios Garoz, por ser seguramente la persona que más ha trabajado sobre la figura de Antonio José⁷⁷. Siguiendo estas terminologías se equipara el modo dórico al modo de *re*, el modo frigio al modo de *mi*, el modo lidio al modo de *fa*, el modo mixolidio al modo de *sol*, el modo eólico al modo de *la*, el modo locrio al modo de *si* y el modo jónico al modo de *do*. Ambas denominaciones aparecen en este trabajo.

5. Estructura del trabajo

Tras un primer capítulo dedicado a la presentación, objetivos y metodología del trabajo, el cuerpo principal de esta tesis está formado por dos grandes bloques: el primero orientado al estudio de la concepción estética del compositor, y el segundo a la plasmación de sus ideas en su obra para piano. Ambos bloques están completamente interrelacionados, y las citas y referencias entre ellos son continuas.

El primer gran bloque se ha titulado “Antonio José, músico de la Edad de Plata” y está integrado por varios capítulos en los que se estudia su estética y se abordan distintos aspectos de su pensamiento que serán de ayuda para la comprensión de su legado compositivo y, en concreto, para el estudio de su obra pianística. Todo este análisis situará su figura en el ambiente estético del momento. Se intentará justificar y comprobar que el eclecticismo estético característico del compositor es una realidad cultural de la época.

Los dos primeros capítulos son una introducción al tema, y al contexto histórico y social del compositor, y son manifestación de los aportes que lograron el florecimiento experimentado en España a inicios del s. XX. Esta introducción ayuda a entender la realidad

⁷⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*. Madrid: Ed. Música Mundana, 2001; y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit.

cultural de Burgos, la ciudad natal del compositor, y el surgimiento de su figura. Relevantes instituciones en la vida de Antonio José, como son la Sociedad Filarmónica de Burgos o el Orfeón Burgalés, son fruto de este auge que alcanzó incluso a ciudades de provincia. Se presenta también el ambiente musical que encuentra al llegar a Madrid, gran foco cultural donde residió varios años y desarrolló la mayor parte de su carrera artística.

Tras estos dos capítulos iniciales de carácter más general e introductorio a su personalidad, se continúa con unos breves datos biográficos. La biografía del autor no es objeto de este estudio puesto que ya ha sido investigada por diferentes musicólogos y publicada tanto en libros como en trabajos doctorales. Pero, para una precisa contextualización de sus obras y sus tendencias estéticas, es necesario concretar algunos datos biográficos, todavía hoy en día bastante desconocidos.

El capítulo cuarto está dedicado a presentar el legado escrito del burgalés y su entronque con la época. Como muchos compositores del momento, Antonio José se dedicó a la crítica periodística, y sus artículos presentan numerosa información importante para el estudio de su concepción estética y el análisis de sus obras. Se conservan también conferencias y breves ensayos musicológicos, así como su epistolario. Todo ello constituye una fuente básica para la realización de este trabajo, y en definitiva, para la comprensión de sus creaciones.

El quinto capítulo se dedica a diferentes aspectos culturales e ideológicos, y se recrea así el perfil intelectual del compositor. Aquí se reflexiona sobre distintos datos reseñados en su biografía vinculándolos con la época y con los compositores de su entorno. Su formación cultural y la incidencia del autodidactismo frecuente en ese momento, su compromiso educativo en consonancia con las ideas heredadas del institucionismo, su sintonía con la conciencia regeneracionista del 98 manifestada en sus gustos literarios o sus pensamientos sobre política, son materia de reflexión. Estos aspectos contextualizarán la estética del compositor con el pensamiento filosófico de su época.

El sexto y séptimo capítulos se dedican a las corrientes estéticas de la Edad de Plata presentes en Antonio José y a un estudio detallado de sus principales referentes musicales. Se trata de dos apartados fundamentales en este trabajo que interrelacionan numerosos aspectos, como son las corrientes artísticas del momento, la concepción estética del autor o las obras más representativas de los compositores de la Edad de Plata, y en concreto, de la Generación del 27 a la que pertenece. Todos estos elementos se verán reflejados en el estudio de su obra

pianística. Para estos capítulos, el análisis de los textos escritos del músico ha sido básico y fuente principal de información.

Los últimos años del s. XIX y primeras décadas del s. XX constituyen un momento en el que coinciden en Europa, y en concreto en España, diferentes propuestas estéticas. Algunas de ellas son claramente contrapuestas pero su confluencia produce una época de gran riqueza artística. Se presentan las distintas corrientes que tienen reflejo en la obra de Antonio José y la realidad de las mismas en los compositores del momento. Así, se reflexiona sobre las principales tendencias estéticas europeas que se instalaron en España, como son el impresionismo y neoclasicismo de influencia francesa o el postromanticismo de herencia germana. Todos estos movimientos culturales se manifiestan en la obra del compositor. Asimismo, la corriente nacionalista española que tiene en Manuel de Falla a su mayor exponente, y el auge de los regionalismos, ocupan un lugar destacado en este capítulo. El significado que adquiere Castilla para la Generación del 98 y posteriormente para el 27 contextualiza el regionalismo castellano, fundamental en la figura del músico burgalés.

El estudio de los referentes compositivos sirve para completar y concretar la presentación de las corrientes estéticas. La atención a estos compositores que sirven de referente para el burgalés se realiza no sólo a través de la reflexión sobre la estética general de cada compositor reflejada en la de Antonio José, sino principalmente a través de lo que el artista burgalés destaca de ellos en sus textos. El punto de partida para realizar este capítulo es un texto del músico fechado en 1929, “Perfil de Antonio José”, en el que señala sus gustos musicales y comenta su valoración personal de numerosos compositores clásicos.

Se mantiene aquí la misma división anterior por corrientes estéticas, aunque se añaden la escuela rusa y otras referencias a diversos movimientos artísticos europeos. Dentro de las tendencias vanguardistas europeas se analiza la presencia en la obra de Antonio José de compositores franceses y rusos, en concreto Debussy y Ravel, y Stravinsky y Scriabin, respectivamente. Siempre manifestó su admiración por el impresionismo y, en especial, por la figura de Ravel. El músico vasco-francés es, sin duda, el mayor referente en su concepción estética y así lo manifiesta tanto en el texto señalado como en otras numerosas ocasiones. Los compositores germanos están representados por Beethoven, Wagner y César Franck. Este último músico belga-francés ocupa un lugar destacado como referente, y su influencia en el burgalés es notable. Dentro de las referencias a otras tendencias europeas se comenta la presencia en su obra de influencias de músicos de los siglos XVII y XVIII, y de los primeros románticos, como Schumann o Chopin. Hay que señalar aquí que la influencia de todos estos

músicos es escasa en su obra, excepto la de Scarlatti en la última etapa compositiva de Antonio José; no obstante, muestra admiración hacia todos ellos en diferentes textos.

El artista burgalés siempre declaró su aprecio por los compositores españoles, especialmente por los que trabajaban sobre el folklore nacional. La excepción más destacada es su desprecio por los zarzuelistas, punto en sintonía con sus compañeros vanguardistas del Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid. Todos ellos consideraban que la música popular urbana incorporada a las zarzuelas era de escasa calidad y no contaba con la “autenticidad” del folklore rural. Los compositores que se presentan como referentes para el músico lo son en diferente grado y por diferente motivo, aunque todos ellos aparecen destacados en sus textos. Bretón, Guridi y el Padre Donostia son apreciados por su amor al folklore, aunque sus estéticas sean bastante alejadas de la suya propia, especialmente la de Bretón. Manuel de Falla es referente para toda la Generación del 27 y también para el burgalés. Su impulso al nacionalismo español de corte internacional y su búsqueda de las “esencias” del folklore ocuparán un lugar destacado en este capítulo, así como la presencia de estas ideas en Antonio José. Los últimos músicos destacados son Federico Olmeda y su maestro Beobide; ambos ocupan un lugar privilegiado en su vida y obra.

El papel fundamental que representa el folklore burgalés dentro de la concepción estética del compositor y de su legado se estudia en el capítulo octavo gracias a dos hitos importantes en su carrera, su *Cancionero* y su participación en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, donde presenta una ponencia basada en el prólogo de su recopilación. Son por tanto, dos hechos relacionados, y que responden al desarrollo del folklore y los regionalismos españoles auspiciados por la Segunda República.

El capítulo noveno, último de este primer gran bloque del trabajo, está dedicado a la valoración general del compositor dentro del conjunto de la Generación del 27. El músico no estuvo integrado en ningún colectivo importante de esta época, como fue el Grupo de los Ocho, ni tuvo apenas apoyo para lanzar su carrera compositiva. Se reflexiona sobre estas cuestiones, así como otros elementos de su concepción estética en relación con la de sus contemporáneos. Se trata de un capítulo de síntesis e interrelación de cuestiones aparecidas en apartados anteriores con el que se finaliza todo este gran bloque dedicado a su estética general. La plasmación de todas sus ideas en su obra será el objeto de estudio del segundo bloque del trabajo. La referencia constante al Grupo madrileño se justifica por la proximidad geográfica con Antonio José y por la presencia de citas hacia sus integrantes en la documentación escrita del músico burgalés.

El segundo gran bloque se titula “La obra para piano de Antonio José” y está fundamentado en el estudio de su legado para piano. Está dividido en varios capítulos. En el primero, se sitúa su obra pianística en relación con su catálogo general, se incide en la evolución estilística a través del conjunto global de su legado compositivo, y se presta especial atención a la recepción general de su obra.

El segundo capítulo es un estudio de las características principales de su lenguaje musical y estilo compositivo. Se trata de un apartado importante como introducción al estudio de su obra. Se presentan diferentes elementos musicales que aparecerán en el análisis de cada pieza a través de tres vías: la forma constructiva y los procesos de crecimiento, los procesos armónicos y el tratamiento del folklore. Estos aspectos serán materia de estudio en distintos momentos del resto del trabajo.

Un capítulo destacado es el tercero, dedicado al estudio de las texturas pianísticas y del tratamiento instrumental de su obra, es decir, a su estilo pianístico, relacionándolo con el contexto del piano español de inicios del s. XX. Se analizan aquí, entre otros puntos, los problemas interpretativos y técnico-instrumentales de su obra, la escritura y posible sentido orquestal de sus piezas pianísticas, y las influencias y relaciones con el pianismo de la época.

Seguidamente se estudian con detenimiento las obras para piano del compositor. Existe constancia de la creación de obras dedicadas al piano desde 1916, cuando el músico contaba con catorce años. No obstante, gran número de composiciones se perdieron en la Guerra Civil española, y las primeras conservadas son de aprendizaje y claramente menores. Se ha tomado como punto de partida las obras creadas desde su llegada a Madrid con veinte años para ampliar sus estudios y desarrollar su carrera. Por lo tanto, se ha desestimado el estudio en profundidad de las piezas de su época infantil, aunque se han agrupado todas estas obras primerizas dentro de un apartado inicial donde se analizan sus características de manera global.

El trabajo sobre cada obra se realiza deteniéndose en varios apartados. En primer lugar, la historia e información más destacada sobre la misma, teniendo como principal fuente de información los textos del compositor. Seguidamente se reflexiona sobre los aspectos estilísticos reflejados en la pieza, y sobre el contexto musical, creaciones concomitantes y referentes compositivos, tanto a nivel de autores como de obras concretas. Algunas obras del autor presentan una clara influencia de piezas de otros compositores, como sus *Danzas burgalesas* y su herencia de las *Danzas españolas* de Granados. Otras referencias adjuntadas permiten contextualizar las obras, como el repaso de la producción sonatística para piano en la

Edad de Plata en relación con su *Sonata gallega* o la difusión del poema sinfónico en los años veinte y treinta como entorno estilístico del *Poema de la juventud*. Algunas creaciones de distintos autores referenciadas en estos capítulos aparecen comentadas por el músico en sus escritos, pero muchas otras no; su presencia en este trabajo se justifica por constituir el contexto en el que surgen las composiciones del burgalés y por su relación estilística con las mismas. Los dos últimos apartados de cada obra se dedican a estudiar su estructura y el folklore utilizado si lo hubiere. El análisis de los procesos de crecimiento formal de cada obra, es decir, el modo en que está construida, es materia fundamental para la comprensión de la misma y para su ubicación estilística.

El último capítulo de este bloque realiza una labor de síntesis del tratamiento de la modalidad observado en las obras inspiradas en el folklore. La modalidad del material folklórico es un elemento fundamental dentro de la corriente nacionalista vanguardista propagada por Falla. La “esencia” modal del folklore burgalés y su planteamiento en una obra tonal es la materia de reflexión de este capítulo.

El último bloque se dedica a las conclusiones generales de este trabajo, con una valoración final conjunta y evaluación de los objetivos e hipótesis. Finalmente se presentan las fuentes y bibliografía, así como los anexos.

**II. ANTONIO JOSÉ,
MÚSICO DE LA EDAD DE PLATA**

1. INTRODUCCIÓN

La llamada Edad de Plata de la música española constituye uno de los fenómenos artísticos más sorprendentes en la historia de la cultura musical europea. El alto grado de nivel musical alcanzado en esa época por una sociedad que procedía de un desarrollo deficiente en infraestructuras, sigue siendo materia de estudio para los musicólogos. La diversidad de corrientes musicales que confluyeron durante las tres primeras décadas del s. XX en España hace aún más atractivo el estudio de este periodo, siendo los trabajos sobre dicha época muy numerosos y variados.

La figura del compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios se ha ido revalorizando con los años, no obstante continúa sufriendo un encasillamiento dentro del regionalismo castellano que lo margina en relación con sus contemporáneos del Grupo de los Ocho y el resto de músicos de la Generación del 27, y que olvida frecuentemente su estética vanguardista afín con las corrientes del momento. La raíz de este problema es la sobrevaloración de una de las distintas facetas que se observan en el artista, su amor por el folklore propio. Pero las distintas corrientes estéticas que presentan tanto su obra como su pensamiento musical, extraído de sus numerosos escritos, le sitúan dentro de los compositores más en consonancia con la modernidad cultural y estética de su tiempo.

Si hay un vocablo que mejor califique a numerosos compositores de la Edad de Plata, y especialmente a los de la Generación del 27, es su eclecticismo. Este calificativo encaja perfectamente con Antonio José, en quien aparecen corrientes y estéticas distintas. Aunque el artífice intelectual del Grupo de los Ocho, Adolfo Salazar, sobrevaloró unas corrientes musicales en detrimento de otras, la línea compositiva de la mayoría de los compositores de este Grupo no se muestra recta y unidireccional hacia un único objetivo estético. Así muchos de ellos, y otros, olvidados, excluidos u ocultados, como es el caso de Antonio José, presentan gran eclecticismo en su producción, es decir, confluencia de corrientes contrapuestas en sus creaciones musicales. Para comprender el origen de este problema es preciso realizar una datación de la época que ayude a comprender las distintas corrientes que aparecen tanto en el compositor burgalés como en sus colegas del 27.

Tradicionalmente, los estudiosos más prestigiosos de distintos campos humanísticos y expertos en este momento histórico, han delimitado la Edad de Plata al periodo 1915-1939, es

decir, desde la vuelta de Manuel de Falla a España hasta el final de la Guerra Civil. Este periodo coincide con la gran eclosión de las vanguardias europeas en España y tuvo como mayor manifestación en nuestro país a la Generación del 27. No obstante, los antecedentes de este momento histórico y de sus distintas tendencias se encuentran en las últimas décadas del s. XIX, y así algunos filólogos, como José Carlos Mainer o Francisco Abad Nebot, sitúan más atrás el inicio de esta Edad de Plata⁷⁸. Entre los últimos estudios que avalan esta tesis, Francisco Abad señala: “Siempre hemos mantenido que la llamada ‘Edad de Plata’ de la cultura española constituye un periodo de media o larga duración que va –al margen de sus antecedentes y de su prolongación en la obra de muchos autores- de 1868 a 1936; nos parece inadecuado empíricamente reducir tal llamada ‘Edad’ a la cronología que abarca sólo el primer tercio del s. XX, según es muy usual hacer”⁷⁹. De esta forma el apogeo cultural experimentado se extendería por medio siglo, desde la Restauración Borbónica a la Guerra Civil. El ascenso de las clases medias profesionales, el incremento de la prensa, el desarrollo del espíritu crítico en la tribuna parlamentaria y en la universidad, son señalados como los motores básicos del progreso cultural en esos años⁸⁰. Incluso parecería más correcto, como indica este filólogo, ampliar los años de estudio de 1936 a 1939, coincidiendo con el término de la Guerra Civil y el exilio de numerosos compositores.

Dentro de estos cincuenta años se pueden distinguir varias generaciones artísticas, y en concreto, de músicos: la Generación del 98, que incluiría a los nacidos entre 1861 y 1875, la Generación del 14 (extrapolando la denominación usualmente aplicada a los filósofos y literatos) a los que vieron la luz entre 1876 y 1890, y la Generación del 27 a los nacidos entre 1891 y 1905, todo ello según la clasificación de Abad Nebot⁸¹. De este modo, Albéniz y Granados pertenecerían a la Generación del 98, Falla y Turina corresponderían a la Generación del 14, y Antonio José junto a los del Grupo de los Ocho, entre otros muchos, se integrarían dentro de la Generación del 27. La figura de Pedrell, nacido en 1841 e impulsor del renacer musical español, se sitúa dentro de los antecedentes a esta Edad de Plata. Esta clasificación es la manejada habitualmente por filósofos y filólogos.

⁷⁸ Juan López Marichal y José María Jover fueron los primeros valedores de esta cronología. Para más información sobre este hecho, así como del término Edad de Plata véase ABAD NEBOT, Francisco. “Las ideas y las expresiones ‘Edad de Plata’ y ‘Generación del 27’, y otras empleadas en la época”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, pp. 27-30.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁰ JOVER ZAMORA, José María. *Historiadores españoles de nuestro siglo*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, p. 209, n. 145.

⁸¹ ABAD NEBOT, Francisco. “Las ideas y las expresiones ‘Edad de Plata’...”, *op. cit.*, p. 30.

La Musicología española a lo largo de del s. XX ha utilizado una adaptación de la anterior ordenación generacional que se sigue manteniendo en nuestros días. Los primeros aportes destacados en este campo fueron realizados por Henri Collet⁸², Adolfo Salazar⁸³, José Subirá⁸⁴, Gilbert Chase⁸⁵, Federico Sopena⁸⁶ y Manuel Valls Gorina⁸⁷, estableciendo distintas clasificaciones en grupos y subgrupos de estéticas y compositores. Estos estudios influyen en Tomás Marco⁸⁸ y Enrique Franco⁸⁹, que en la década de los ochenta establecen una catalogación aceptada tradicionalmente por musicólogos y que presenta ligeras variaciones en la cronología señalada por filósofos. Así, aparecen compositores y músicos nacidos a mediados del s. XIX, como Pedrell, Bretón y otros zarzuelistas; la Generación del 98, nacidos en torno a 1871 y que incluye a Bartolomé Pérez Casas, Emilio Vega o Manuel de Falla; Generación de los Maestros (denominada por Abad Nebot Generación del 14), nacidos alrededor de 1886 e integrada por Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi, Padre Donostia, Adolfo Salazar o José Subirá; y la Generación del 27, nacidos en torno a 1901⁹⁰. Todas estas personalidades que se han señalado aquí tuvieron relación o influencia directa en Antonio José, tal como se irá comprobando a lo largo de este trabajo doctoral.

Las clasificación de los filósofos y filólogos establece unos ámbitos de año de nacimiento perfectamente definidos para cada periodo, mientras que la realizada por musicólogos establece una fecha de nacimiento por década alrededor a la cual giran los compositores. Así, para los filólogos la Generación del 98 abarcaría los nacidos entre 1861 y 1875, en cambio los musicólogos la definen por los nacidos en torno a 1871, sin unos límites claros y definidos. Esto produce diferencias entre ambas, especialmente al situar a compositores nacidos en las fechas extremas de las señaladas por musicólogos. Buen ejemplo de ello es Manuel de Falla, nacido en 1876, quien estaría incluido en la Generación del 14 para filólogos, mientras que los musicólogos le sitúan en la Generación anterior o del 98.

⁸² COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. París: Editions Max Eschig, 1929.

⁸³ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea...*, *op. cit.*

⁸⁴ SUBIRÁ, José. *Historia de la Música...*, *op. cit.*, e *Historia de la Música Española e Hispanoamericana...*, *op. cit.*

⁸⁵ CHASE, Gilvert. *The Music of Spain*. New York: Dover, 1959.

⁸⁶ SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea...*, *op. cit.*

⁸⁷ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después...*, *op. cit.*

⁸⁸ MARCO, Tomás. *Historia de la música española...*, *op. cit.*

⁸⁹ FRANCO, Enrique. "Generaciones musicales españolas". En: *La Música en la Generación del 27...*, *op. cit.*, pp. 35-37.

⁹⁰ Una confirmación de la aceptación y mantenimiento de esta clasificación por parte de la Musicología actual se puede comprobar en la reproducción de este ordenamiento en: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del XX". En: *Culturas musicales en el Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Celebrado en Madrid, 3-10 de abril, 1992. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº1, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993, p. 647n.

Aparte de una mayor exactitud cronológica en la propuesta de los filólogos, hay que destacar que la utilización del término “de los Maestros” para designar a una Generación presenta en sí misma una valoración cualitativa poco adecuada para cualquier sistematización científica y rigurosa. La opción de los filólogos contribuye además a insertar a los músicos en la misma estructura generacional que al resto de representantes de la cultura del momento. Por todo esto, la clasificación propuesta por filósofos y filólogos será la utilizada en este trabajo, lo cual no es óbice para que en determinados temas se presenten aclaraciones sobre ambas concepciones. No obstante y aunque ello exceda a una mera contextualización de la figura de Antonio José, hay que señalar que hoy en día la categorización generacional es un tema bastante discutido en distintos ámbitos de las Humanidades proponiéndose modelos de sistematización atendiendo a otros criterios.

La integración de distintas generaciones de músicos dentro de una misma época floreciente, la Edad de Plata, ayuda a comprender el desarrollo de las distintas estéticas que habitualmente se destacan en la Generación del 27 y que tendrán su huella en Antonio José. Así, el nacionalismo y regionalismo español, el expresionismo alemán o impresionismo francés son corrientes fundamentales y necesarias para estudiar desde compositores como Albéniz hasta Rodolfo Halffter o Remacha. Figuras como Granados, Falla o Turina no se pueden desestimar al estudiar un músico de la Generación del 27 y mucho más aún si el objeto de la investigación es su producción pianística. Antonio José, como músico de su época, es producto de las distintas corrientes heredadas del principio de la Edad de Plata y que confluyeron en sus últimas décadas, dando lugar a uno de los momentos más florecientes en la creación musical española. El eclecticismo que habitualmente se señala en él queda completamente justificado dentro de su época al concebir la Edad de Plata de una forma amplia.

La reducción del ámbito temporal de la Edad de Plata a la Generación del 27 y, en definitiva, la equivalencia de términos para una misma época, ha sido y es una constante en los investigadores, y en concreto entre los musicólogos. Por las razones explicadas y por la justificación y mejor comprensión de las distintas corrientes estéticas del momento y que convergen en la obra de Antonio José, se ha decidido aceptar en este trabajo de investigación la cronología de la Edad de Plata que abarca de 1868 a 1939. Dentro de estos 71 años se integraría la Generación del 27 a la que pertenecería Antonio José, y formando parte de ella, el Grupo de los Ocho, también llamado Grupo de Madrid o la República, colectivo con el que

coexistió en Madrid y con los que por semejanzas estilísticas ha sido asociado. El conjunto de corrientes que confluyen a lo largo de toda la Edad de Plata justifican el uso del término eclecticismo para calificar a la estética general de esta época, y en concreto la de Antonio José.

La enorme y justificada valoración del llamado Grupo de los Ocho o de la República, no puede olvidar al resto de músicos con los que convivieron o que les precedieron sólo unos pocos de años. Tal vez el papel de Salazar y sus críticas, no siempre objetivas y con una clara vocación teorizante, es una de las raíces del problema. Esta excesiva sobrevaloración del Grupo frente a otros compositores de su misma época se ha mantenido instaurada en la Musicología española, observándose también en nuestros días.

2. CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL Y SOCIAL DE LA FIGURA DE ANTONIO JOSÉ

A finales del s. XIX la Restauración de Alfonso XII y el sistema bipartidista de Cánovas supusieron una estabilidad a nivel político que alcanzó a la sociedad, permitiendo la expansión de una clase burguesa que vio mejorada notablemente su situación social y económica. El crecimiento que experimentan las ciudades en las primeras décadas del s. XX fue considerable, así como la mejora de sus infraestructuras, como son las comunicaciones o la electricidad. El progreso en el bienestar y la vida social queda reflejado en el auge de los cafés y tertulias o el nacimiento del cine. Los avances en materia cultural de estos años no se comprenden ni justifican sin la mejora de la situación económica de la población, y especialmente, de la burguesía.

Dentro del mundo musical los cambios son notables. Como señala el profesor Casares, si durante siglos la vida musical en España había estado sostenida por la autoridad eclesiástica y sus capillas catedralicias, la Desamortización de Mendizábal dejó un enorme vacío cultural y musical⁹¹. La creciente burguesía de final del s. XIX y principios del s. XX demanda su necesidad de escuchar música y ella misma comienza a organizarla; además, la debilidad del estado estimuló este papel emprendedor en el campo de la cultura por parte de las clases acomodadas.

Se fundaron numerosas sociedades musicales y filarmónicas, bandas, grupos corales, orfeones y orquestas que cubrieran la necesidad cultural de la población. Hay que señalar que esta floreciente vida cultural no sólo se dio en Madrid y Barcelona, sino que también se constata, aunque a un nivel lógicamente menor, en ciudades de provincias. Las sociedades de conciertos de distintas ciudades, así como el desarrollo de las agencias organizativas privadas, promovieron que grandes artistas interpretaran conciertos en capitales de provincias como Burgos, ciudad de donde era oriundo Antonio José. Esto demuestra no sólo el auge de la vida musical en toda España sino también el progreso en unos servicios que permitieran estos acontecimientos, los cuales no pueden calificarse de esporádicos o extraordinarios, sino que eran una realidad frecuente en España.

⁹¹ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”...*, op. cit., p. 268.

Antonio José, nacido en una ciudad provinciana como era Burgos en 1902, año de la subida al trono de Alfonso XIII, es fruto de esta situación cultural, y su figura no puede entenderse sin la mejora de las infraestructuras musicales en las primeras décadas del s. XX. Él mismo estuvo presente en conciertos y recitales de prestigiosos músicos, y en sus escritos deja testimonio de numerosas críticas, referencias o simplemente asistencia a estos actos. Madrid, ciudad a la que el compositor llegó para perfeccionar sus estudios y donde con enormes problemas y dificultades mostró algunas de sus obras, alcanzó un desarrollo musical desconocido hasta el momento que todavía hoy sorprende.

El cénit del florecimiento musical se alcanzó en los años veinte y treinta del pasado siglo. María Palacios explica que en estos años “la demanda musical era tan importante, donde los propios críticos trataban constantemente en sus columnas la imposibilidad de asistir a todos los conciertos, y donde el mercado empezaba a tener una importancia real para la distribución e interpretación de música como la sinfónica y la de cámara”⁹². Se crearon distintas sociedades de conciertos y orquestas fundamentales para el desarrollo de la vida musical, lo cual facilitó la divulgación y estreno del repertorio que se iba creando. A este respecto hay que señalar que no sólo sirvieron para presentar en Madrid obras de las nuevas tendencias europeas o nacionales, sino también para cubrir lagunas del retraso cultural-musical histórico heredado de la España del s. XIX. Entre las nuevas asociaciones musicales de la capital destacan la Sociedad Filarmónica de Madrid fundada en 1901, la Sociedad Nacional de Música fundada en 1915 o la Asociación de Cultura Musical en 1922⁹³. Como ejemplo de agencias musicales sobresale la firma “Daniel”, dedicada principalmente a contratar virtuosos nacionales e internacionales y organizar sus giras por el país.

Capítulo importante que encuentra Antonio José al llegar a la capital es la gran oferta orquestal del momento, y gracias a ello, tiene la oportunidad de escuchar numeroso repertorio orquestal tanto clásico como vanguardista. María Palacios explica este ambiente: “Durante la dictadura de Primo de Rivera, Madrid vivió uno de los periodos más fructíferos en cuanto a la actividad orquestal se refiere. En esta época llegaron a existir cuatro orquestas sinfónicas en la capital, con un ciclo regular de conciertos”⁹⁴. Estas cuatro orquestas sinfónicas convivieron en Madrid junto con otras agrupaciones como la Orquesta de Unión Radio o la Orquesta

⁹² PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: SEDEM, 2008, p. 8.

⁹³ Para más información sobre estas importantes sociedades musicales y el estudio de sus programaciones véase *Ibíd.*, pp. 31 y ss.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 50.

Benedito. Esta riqueza pone de manifiesto el esplendor cultural de la época, el cual no se ha vuelto a experimentar en la vida musical madrileña desde el final de la República.

Se tiene constancia de la interpretación de composiciones de Antonio José por varias de estas formaciones en estos años, y datos que confirman relaciones o asistencia a conciertos de la mayoría de ellas. No obstante, el burgalés fue muy poco programado en comparación con otros compositores de su Generación. La Orquesta Sinfónica dirigida por Arbós programó la segunda pieza de *Evocaciones* en su versión orquestal el 11 de junio de 1930 en Burgos, y el 11 de noviembre de 1934 interpretó el *Preludio y Danza popular* en el tercer concierto de abono “Conciertos matinales” de dicha agrupación celebrado en el Cine Monumental de Madrid. La Orquesta Clásica dirigida por su titular, Arturo Saco del Valle, interpretó la *Suite ingenua* en Madrid el 29 de mayo de 1931 dentro de la programación de la prestigiosa Asociación de Cultura Musical, y el 24 de octubre de ese año, la misma orquesta y director tocaron la obra en Burgos. En la correspondencia del compositor aparecen contactos con el director de la Orquesta del Palacio de la Música, el maestro Lasalle, para la interpretación de la segunda *Evocación*, pero no se tiene constancia de su realización. También se sabe que asistía a conciertos de la Orquesta Filarmónica, y en una de sus cartas de su última etapa en Burgos pregunta por el titular de esta Orquesta, el maestro Pérez Casas, y su temporada de conciertos. En el otro gran centro del florecimiento musical del país, Barcelona, hay que señalar que la Orquesta del maestro Joaquín Pecanins estrenó la *Suite ingenua* en esta ciudad el 12 de mayo de 1931.

Como se ha comentado anteriormente este impulso cultural se apreció también en provincias, y en concreto en su ciudad natal, Burgos. En 1860, el ferrocarril unió la ciudad con Madrid, abriéndose ciertas mejoras aunque alcanzaron sólo a una minoría privilegiada⁹⁵. A finales del s. XIX la ciudad se mantenía en un ambiente de pobreza a pesar de los cambios impulsados desde la época isabelina. En los primeros años del s. XX, Burgos no fue foco de inversiones destacadas, ni se constatan revueltas ante las desigualdades sociales. Fernández Sancha destaca el papel de la Iglesia como freno para los movimientos socialistas a través de las ayudas por ella promovidas, en especial desde el Circulo Católico⁹⁶. A partir de las elecciones de 1916 los movimientos sociales se hacen más patentes y las reivindicaciones regionalistas comienzan a surgir. En 1925 se iniciaron las obras del ferrocarril Santander-

⁹⁵ PÉREZ MANRIQUE, Juan Carlos. “El Burgos inquieto de Antonio José”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época...*, op. cit., p. 4.

⁹⁶ FERNÁNDEZ SANCHA, Antonio. “Notas sobre el Burgos de Antonio José”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época...*, op. cit., p. 6.

Mediterráneo y gracias a ello la ciudad experimentó un florecimiento destacado, elevando el nivel de vida. La población pasó de los 30.000 habitantes en época del nacimiento del compositor a principios de siglo, a 40.000 personas, muchos de ellos atraídos de otras provincias ante su buena coyuntura económica⁹⁷.

La vida musical había estado durante siglos centrada en la Catedral y su capilla musical, pero desde mediados del s. XIX comenzaron a surgir asociaciones y centros apropiados para la élite burguesa y concebidos como focos de cultura y diversión para ella. Así se inaugura en 1858 el Teatro Principal y funda el Salón de Recreo⁹⁸ (llamado más tarde Salón Rojo), y en 1881 el Círculo de la Unión⁹⁹. Ya en el s. XX se constituye la Sociedad Filarmónica¹⁰⁰ en 1910, el Ateneo de Burgos¹⁰¹ en 1924 y el Ateneo Popular Burgalés¹⁰² en 1928. Todas estas fundaciones ocuparon, en distinto grado, un espacio en la vida del compositor.

Fuera de los círculos burgalés y madrileño hay que señalar que otra localidad significativa en la trayectoria de Antonio José fue Bilbao, ciudad donde se estrenó una de sus obras más programadas en vida, la segunda pieza de *Evocaciones*. Bilbao tuvo una actividad

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 7.

⁹⁸ La inauguración del Teatro Principal llevó a crear por parte de un grupo de burgaleses la sociedad Salón de Recreo el 1 de diciembre de 1858 a semejanza de otras asociaciones culturales de la ciudad de ese momento. Fue orientada hacia bailes de sociedad, juegos de salón, fiestas y comidas, pero también tuvo una destacada actividad cultural. Poseía una importante biblioteca. En 1888 se crea una sección de Literatura, Ciencias y Artes, programándose conferencias, tertulias y conciertos. ORTEGA BARRIUSO, Fernando. *Diccionario de la cultura de Burgos. Siglo XX*. Burgos: Editorial Dossoles, 2001, pp. 612-613.

⁹⁹ El Círculo de la Unión fue fundado como consecuencia de la unión de otras sociedades culturales existentes anteriormente en la ciudad: la Sociedad La Amistad, nacida en los años 1870 y el Círculo Recreativo. Dichas asociaciones se fusionaron en 1881 bajo la presidencia de Antonio V. García, llegando en 1930 a alcanzar los mil doscientos socios. Se realizaron importantes y variadas actividades, conferencias, charlas y recitales, contando además con una destacada biblioteca. *Ibíd.*, p. 222.

¹⁰⁰ La Sociedad Filarmónica de Burgos se creó el 11 de noviembre de 1910. Su primer concierto fue un recital del violinista Fernández Bordas y el pianista inglés Harold Bauer. Por ella desfilaron la Sinfónica de Madrid, Arthur Rubinstein, Manuel de Falla o Regino Sainz de la Maza, entre otros muchos artistas. A partir de los años treinta comenzó a decaer la sociedad siendo disuelta en diciembre de 1935. Hasta esa fecha se habían organizado doscientos cuarenta y cuatro conciertos. En enero de 1956 renace con una actuación de la Orquesta de Cámara Juan Crisóstomo Arriaga, continuando con una vida musical bastante lánguida hasta los años ochenta, época en que incrementó de forma destacada su número de conciertos. Hoy en día continúa siendo un foco musical y cultural importante de la ciudad. *Ibíd.*, p. 639.

¹⁰¹ El Ateneo de Burgos se creó el 9 de marzo de 1924, y fue propulsado por el novelista Rafael López de Haro. Este centro tuvo como antecedentes las asociaciones Moratín y el Liceo. Su finalidad era cultural y en ella colaboraron jóvenes intelectuales burgaleses, como Luciano Huidobro, Domingo Hergueta, María Teresa León o Antonio José. Entre las personas más implicadas en el Ateneo destacan Federico de la Iglesia y José Prats. Se organizaron cursillos para obreros, charlas en la cárcel, excursiones por la provincia, clases de idiomas, conciertos, etc. *Ibíd.*, pp. 134-136.

¹⁰² El Ateneo Popular Burgalés fue fundado en febrero de 1928, siendo promovido por Luis Saiz y Máximo Asenjo. Manuel Santamaría y Pedro Díez Pérez fueron personas destacadas en su organización. Su fin principal era difundir la cultura entre las clases trabajadoras y para ello se organizaban charlas, teatro y conciertos, contando con la participación de destacados intelectuales, como Eduardo Ontañón y Antonio José. Se editaba un boletín de periodicidad mensual y se llegó a alcanzar antes de la Guerra la cifra de dos mil socios. El Alzamiento Nacional acabó con esta asociación. *Ibíd.*, pp. 137-138.

musical muy intensa gracias, en gran medida, a su Sociedad Filarmónica, creada en 1896 y señalada como de las más antiguas de España¹⁰³. El 13 de abril de 1928, la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por el prestigioso maestro Vladimir Golschmann estrenó dicha pieza alcanzando un enorme éxito en la prensa. La fundación de esta Orquesta fue también fruto de la prosperidad cultural de la ciudad a inicios de siglo. Cuatro años antes a este estreno de *Evocaciones*, otra agrupación musical bilbaína, la Sociedad Coral de Bilbao dirigida por Guridi, había interpretado la versión para coro de la *Danza burgalesa* nº3, concretamente el 4 de julio de 1924 en Burgos.

Esta última reseña sobre estrenos e interpretaciones de obras propias ha hecho aparecer un importante foco social de asociacionismo de la época, el orfeón¹⁰⁴. Este punto es clave para comprender no sólo la vida y la obra del compositor, sino también su estilo compositivo y lenguaje musical. Las actividades corales impulsadas desde Cataluña en el último tercio del s. XIX se propagaron por las zonas más industrializadas del país, expandiéndose por gran parte del mismo durante las primeras décadas del s. XX¹⁰⁵. Por medio de las masas corales el pueblo participaba de la realización práctica de la música, pero también presentaban una evidente función social y moral en el sentido de ofrecer al obrero y a las clases medias una alternativa de formación y ocio cultural, opuesto al de la taberna, y es por esta razón por la que sectores de la burguesía, mejor situados económicamente, los apoyaron. El gran impulsor del movimiento asociativo en la Cataluña del s. XIX, Anselmo Clavé, ya había manifestado esta preocupación por el ocio de la clase obrera y deseaba que el orfeón fuera una opción frente a otras costumbres, como la comentada de la taberna¹⁰⁶. En el mismo sentido, Labajo comenta que desde la segunda mitad del s. XIX “la prensa liberal, ‘progresista’ igual que los intelectuales ilustrados del siglo, y a coro con ellos, se acerca al espectáculo orfeonístico obrero como a una ‘función de utilidad pública’, manifestando con ello estar más próxima a las teorías del incipiente ‘capitalismo ilustrado’-que aconseja una educación del obrero,

¹⁰³ Casares indica que la sociedad de música más antigua es la de San Sebastián fundada en 1895, pero explica que algunos consideran la de Bilbao como la primera. CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 268.

¹⁰⁴ Entre los trabajos sobre el orfeón y su significado social en este momento histórico, destacan los realizados por LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España*. Valladolid: Diputación Provincial, 1987; y por NAGORE FERRER, María. “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. VIII-IX, Madrid: ICCMU, 2001, pp. 211-225, y de la misma autora, *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo*. Madrid: ICCMU, 2002.

¹⁰⁵ Las primeras noticias sobre agrupaciones corales en España están datadas a mediados del s. XVIII, pero el florecimiento de este tipo de asociacionismo ocurre en el s. XIX. Los primeros orfeones de los que se tiene constancia surgen en torno a la década de 1850. Vid. LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España...*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 61.

capacitadora de mayor rendimiento- que a las ideas revolucionarias de 1848¹⁰⁷. Las masas corales tuvieron un importante papel dentro de los movimientos nacionalistas y regionalistas españoles, aspecto que será objeto de reflexión en un capítulo posterior.

En la ciudad natal de Antonio José se conoce la existencia de diversas agrupaciones vocales: el Orfeón Buralés, fundado en 1894, el Orfeón Santa Cecilia, cuya primera referencia que se tiene es de 1894, y el Orfeón Socialista, con información desde 1904¹⁰⁸. La situación de la vida musical de Burgos y la importancia que tuvieron las formaciones corales en las ciudades españolas queda perfectamente ilustrada en el siguiente texto de Casares: “Los casinos, ateneos obreros, ateneos católicos, sociedades corales, orfeones llenan la nación... La participación musical del pueblo llano se da en la España de entonces en gran parte a través de estas sociedades y con ello la elevación musical; si la vida musical se fundamenta en años anteriores en las capillas catedralicias y en una vivencia musical fundamentalmente religiosa, ahora va a ser en estas entidades de carácter claramente civil¹⁰⁹”.

Durante años Antonio José fue director del Orfeón Buralés, interpretando numeroso repertorio. En sus programas no sólo aparecen obras folklóricas, como es muchas veces señalado cuando se analiza la labor coral de la época, sino también y principalmente, obras de autores cultos; ello muestra su alto nivel y la enorme labor pedagógica que realizó el músico. Palacios Garoz enumera la lista de compositores del repertorio de esta formación y sorprende la enorme cantidad, dificultad, y sobre todo, la calidad del mismo¹¹⁰. Relacionado con esto, hay que recordar que fundó una escuela de música aneja al Orfeón donde fue profesor y director. Escribió varias obras para coro de una enorme dificultad lo cual confirma el alto nivel musical que poseía la agrupación. Sus composiciones para coro, tanto las canciones sobre temas castellanos o burgaleses como las *Tres cantigas de Alfonso X*, son reconocidas hoy en día por su gran dificultad, no aptas para coros “amateur”. Las características musicales que habitualmente se señalan para este tipo de masas corales, como son la facilidad del repertorio que interpretan, los ritmos populares e inspiración folklórica con copia directa del folklore, adaptación del repertorio al bajo o nulo nivel musical de los integrantes, no son adecuadas para calificar al Orfeón Buralés bajo su dirección.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁰⁸ Para más información sobre el Orfeón Santa Cecilia véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda. Un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2003, pp. 92 y ss. Sobre la datación general de la fundación de orfeones véase LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España...*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 271.

¹¹⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 51.

En el contexto de la labor cultural llevada a cabo por el músico desde el Orfeón y desde otros distintos ámbitos, como son sus escritos y sus propios conciertos, hay que señalar el acceso logrado por las clases medias a la cultura, y su análisis por los intelectuales. La posibilidad de las clases desfavorecidas por asistir a conciertos y actos a los que no había tenido nunca acceso al ser privilegio de unos pocos, es uno de los rasgos más destacado en la vida cultural de la época. La figura de Ortega y Gasset es fundamental a la hora de analizar este problema y comprender el posicionamiento que tomará el artista burgalés. Ortega explica la llegada del pueblo a “lugares preferentes de la sociedad”¹¹¹, y comenta la cantidad de cultura difundida y alcanzada pero no así su calidad, definiendo de este modo al hombre-masa que todo lo inunda.

Salazar, siguiendo la idea de Ortega, criticaba a algunas de estas sociedades musicales y aducía que estaban orientadas hacia público-masa. El famoso crítico, verdadero motor de la intelectualidad musical de la época y teorizador de las nuevas estéticas, hablaba con desprecio de las masas y propugnaba que los artistas debían dirigir sus obras hacia una élite, porque en su parecer, la masa no podía comprender el arte nuevo. La Música Nueva o vanguardista de los años veinte nacía con vocación elitista, música para unas minorías selectas que sabían apreciar el arte. Frente a esto se situaba la música romántica del s. XIX, base de las programaciones de las nuevas orquestas y de las asociaciones musicales. En este sentido, los conciertos populares promovidos por varias fundaciones, como los de la Sinfónica en el Teatro Monumental, fueron criticados por Salazar. Como señala Beatriz Martínez del Fresno, los textos de Salazar muestran que “no tiene ni el más mínimo interés en la pedagogía ni en una programación que pudiera tratar de acercar la música moderna a los públicos amplios... La lectura de sus escritos parece indicar que Salazar sentía un profundo desprecio hacia las clases populares y hacia el público como colectivo”¹¹².

Contrario a esta línea destaca la figura de Julio Gómez, que atacó directamente este elitismo y fomentó un arte para todos. Una muestra de ello es su apoyo y trabajo a favor de las bandas de música, otro elemento que junto a los orfeones alcanzó gran expansión, y facilitó el acceso a la música de clases sociales populares y con mayor dificultad de acudir a conciertos. Esta misma postura contraria al elitismo fue defendida por Antonio Machado e incluso por personas muy cercanas al círculo de compositores madrileños del 27 próximos a Salazar,

¹¹¹ ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 2001. (1ª ed. Revista de Occidente, 1930), p. 47.

¹¹² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 460.

como Bal y Gay, quien en palabras de Joaquina Labajo, profesaba un “talante basado en la creencia en una `pedagogía social`, capaz de ofrecer sencillos puentes con que sumar nuevos ciudadanos al campo de aquellas presupuestas minorías... capaz de contribuir a una no menos deseada `armonía social` preconizada por los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza”¹¹³.

Del análisis de la labor de Antonio José con el Orfeón y de distintos datos de su vida y sus escritos se puede decir con seguridad que el burgalés se sitúa claramente en esta misma línea. Arte para todos, no sólo para unos pocos iniciados, pero sin concebir o pretender una desvirtuación o vulgarización del arte sino facilitando el acceso del pueblo a los grandes logros y tesoros de la cultura. En esta línea se encuentran datos en sus críticas de conciertos en Burgos, donde explica las obras que se interpretan con facilidad de entendimiento y comprensión para un público sin conocimientos musicales, es decir, muestra una clara vocación divulgativa y de difusión de la cultura, como más adelante se comprobará.

Detrás de estas ideas subyace el espíritu regeneracionista heredado de Joaquín Costa que propugnaba la mejora de la educación como vía de desarrollo del país así como el derecho del pueblo a acceder a ella. Ello también está en consonancia con el humanismo institucionista imperante en muchos intelectuales frente a la estética deshumanizadora de Ortega y adoptada por Salazar. Aunque Antonio José no participó en esta polémica, su trayectoria vital le sitúa en esta línea humanista. Su origen provinciano, la falta de apoyos para desarrollar y mostrar su arte, su contacto continuo con clases sociales sin acceso a la música o su labor recogiendo canciones por los pueblos de Burgos, avalan su concepción no elitista de la cultura. Leticia Sánchez señala que el elitismo y la deshumanización del arte son cualidades no presentes en el institucionismo heredero de Giner de los Ríos, pero que fueron adoptadas por la Nueva Música de los años veinte y treinta: “el hálito humanístico del pensamiento krausista no permite a Giner considerar que el arte se sitúe al margen del hombre...”¹¹⁴. Como más adelante se verá, algunos datos de la biografía del compositor, como su amistad con Eduardo de Ontañón o su participación en la Tertulia del Ciprés, le relacionan con el ambiente y espíritu institucionista.

La concepción humanística del arte y la trayectoria vital de Antonio José, así como numerosas ideas extraídas de sus escritos son ejemplo del contexto regeneracionista que

¹¹³ LABAJO VALDÉS, Joaquina. “Música y `minorías` o la teoría del miedo a la `rebelión de las masas`”. En: *Mundoclásico*, 18-X-2005, <http://www.mundoclásico.com/ed/documentos/autor.aspx>, última consulta: 7-XI-2012.

¹¹⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 56.

imperaba en distintos ámbitos de la cultura. Las siguientes ideas de Giner definen perfectamente el pensamiento de Antonio José: “En el ideal estético gineriano, el arte debe contribuir a la evolución de la Humanidad hacia un estadio de perfección ideal”¹¹⁵. En el capítulo dedicado al perfil intelectual del compositor se profundizará en su visión de la cultura al alcance de toda la población.

¹¹⁵ *Ibidem.*

3. PERFIL BIOGRÁFICO

Como se especificó en el capítulo introductorio, ni la biografía ni la catalogación de la obra de Antonio José Martínez Palacios son el objetivo ni materia de este trabajo. La vida del compositor y la descripción de su corpus compositivo han sido estudiadas por distintos musicólogos, siendo los trabajos más importantes en este campo los realizados por Miguel Ángel Palacios Garoz y Yolanda Acker¹¹⁶. No obstante, para poder comprender y situar el estudio de su obra para piano, así como las corrientes estéticas de la época que en ella concurren, se ha considerado conveniente incluir un breve capítulo biográfico. Numerosos datos ofrecidos aquí serán materia de reflexión en distintos momentos de esta tesis.

3.1. Primeros años en Burgos (1902-1920)

Durante siglos, la vida musical de la ciudad floreció gracias a su Catedral, fundada en 1221, convirtiendo a la localidad en uno de los más importantes centros de música sacra en España. Otros enclaves de la provincia, como el Monasterio de las Huelgas a las afueras de la ciudad, el Monasterio de Santo Domingo de Silos o la Colegiata de Covarrubias tuvieron gran importancia en la vida cultural y musical de Burgos.

Antonio de Cabezón y Francisco de Salinas fueron los compositores más importantes nacidos en la ciudad que alcanzaron renombre mundial. En una entrevista realizada a Antonio José por Vicente Paisán y publicada en la revista *Ritmo*, este crítico vincula al burgalés con estos dos reconocidos músicos: “Éste es, a grandes rasgos, el maestro Antonio José, digno sucesor de aquellos eximios burgaleses, Salinas ‘El Divino Ciego’, doctor en música de la Universidad de Salamanca, cantado por Fray Luis de León, y Cabezón, también ciego, organista de Felipe II”¹¹⁷. El compositor dedicó también varios de sus escritos y conferencias a ensalzar la figura de estos dos artistas¹¹⁸. En distintos momentos de este trabajo se volverá sobre este tema.

¹¹⁶ Para más información sobre estos trabajos Vid. notas 2, 29 y 53.

¹¹⁷ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”. En: *Ritmo* 92, 1934, pp. 5-6.

¹¹⁸ Los principales escritos de Antonio José refiriéndose a Salinas y Cabezón son: “Carta al Señor José”. *Diario de Burgos*, 27-XI-1926, p. 1; [“Conferencias sobre Salinas y Cabezón”]. n.d, Ms., AMBu; “Sobre un antiguo y glorioso burgalés”. *Diario de Burgos*, 20-I-1927, p. 4; Carta a Desiderio Francés Herrera. 15-V-1927. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 145-148; “Tertulia del Ciprés. Un homenaje a dos burgaleses eminentes. Los músicos ciegos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón”. *Diario de Burgos*, 21-

Antonio José Martínez Palacios, o simplemente Antonio José, como se le conoce en el mundo de la música, nació en Burgos el 12 de diciembre de 1902 en el seno de una familia humilde. Sus padres fueron Rafael Martínez Calvo, jornalero que trabajaba en la pastelería Lastra, situada en la Plaza Mayor, y Ángela Palacios Berzosa, nacida en el pueblo de Ibeas de Juarros, cercano a la capital. Fue el segundo y último hijo de la pareja. Su hermano Julio, cuatro años mayor, llegó a ser maestro de escuela y editor de un periódico local independiente, y tuvo el mismo final que el músico al ser ejecutado el 12 de octubre de 1936, días después del fusilamiento de Antonio José.

Realizó sus estudios básicos en las Escuelas de San Lorenzo, una de las mejores de Burgos en su época. Años más tarde, en uno de sus escritos, tendrá palabras cariñosas hacia sus profesores, y criticará el frío, falta de medios y condiciones del colegio¹¹⁹. El niño mostró un gran interés hacia la música y acudía a clases adicionales de esta materia. Según Carmen Delgado Viñas, asistía a la Academia Especial de Música creada por el Ayuntamiento Municipal para ayudar al desarrollo artístico, tanto en el campo de la música como de la pintura, concediéndose becas a los alumnos más destacados, y entre ellos, a Antonio José¹²⁰. Con siete años de edad entra en contacto con Julián García Blanco¹²¹, que con dieciséis años se convertirá en su primer profesor de solfeo, piano y órgano, animando al muchacho a formar parte de un coro. Sobre el niño en estos momentos, recuerda García Blanco:

No, no tenía buena voz, pero poseía un oído increíble, una extraordinaria intuición para la música. Apenas tenía ocho o nueve años cuando me entregó para que yo se las revisara, las primeras cositas que había compuesto. Yo era mayor que él, pero nos tuteábamos; mis padres y los suyos eran muy amigos. Solíamos ir juntos a escuchar los conciertos de la banda militar en el templete del Espolón¹²².

VI-1934, p. 1. Publicado bajo el título “Carta-invitación al homenaje a Salinas y Cabezón, organizado por la tertulia del Ciprés” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 338-340; y “Francisco de Salinas”. En: *Ritmo* 91, 1934.

¹¹⁹ Antonio José. “Confidencia. Una Escuela”. *Diario de Burgos*, 17-XII-1925, p. 1.

¹²⁰ DELGADO VIÑAS, Carmen. *Clase Obrera, Burguesía y Conflicto Social. Burgos, 1883-1936*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993, p. 223, nota 89.

¹²¹ Julián García Blanco (1894-1979), músico y sacerdote amigo de la infancia de Antonio José. Fue niño cantor en la Catedral de Burgos cuando Federico Olmeda ejercía de maestro de capilla. Se conservan dos cartas de contenido personal fechadas en 1926 y 1933. Uno de los principales estudios donde se reivindica su figura se publicó en la revista *Ritmo*: LABAJO VALDÉS, Joaquina. “Un músico olvidado: Julián García Blanco”. En: *Ritmo* 513, 1981, pp. 24-28. Su labor al frente de los Coros Universitarios de Valladolid aparece estudiada en: LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Pianos, voces y panderetas: Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid: Endymión, 1988, pp. 73-79. También véanse VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “García Blanco, Julián”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 429; y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 142.

¹²² RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. “En busca de un músico perdido...”, op. cit., p. 25.

Recibió clases de solfeo de Albino Soto¹²³, y alrededor de 1913, apareció en su vida una persona clave para su futuro y desarrollo, José María Beobide (1882-1967). Beobide fue su principal maestro, impulsor de su carrera, colaborador y amigo. Existe un interesante artículo publicado en el *Diario de Burgos* por José Nicolás Quesada en el que se comenta el gran talento que ya mostraba el niño en estos momentos¹²⁴. Según Santiago Rodríguez Santerbás, participó en diversas representaciones dramáticas que tuvieron lugar en el Círculo Católico, donde tuvo papeles protagonistas en *Gigantes y cabezudos* y en *El rey que rabió de Chapí*¹²⁵. A los doce años, en 1915, compone su primera obra, un himno, *Cazadores de Chiclana*. A final de 1920 había compuesto más de cincuenta obras, interpretadas algunas de ellas en importantes lugares de Burgos, como el Salón Rojo o el Espolón.

3.2 Estancia en Madrid (1920-1924)

No se tiene constancia de cuándo realizó Antonio José los primeros viajes a Madrid. Es de suponer que a lo largo de 1920 realizara viajes a la capital y comenzase a relacionarse con personas del ambiente musical, puesto que en enero del siguiente año, 1921, importantes personalidades le recomendarán para conseguir apoyo económico para sus estudios madrileños ante la Diputación de Burgos. El documento que firmaron es sumamente elocuente y valioso al proceder de reconocidos profesores, siendo esta carta prueba de que el joven ya debía ser conocido en los círculos musicales de Madrid. Por diversos motivos, varios de los músicos que firman esta carta serán objeto de reflexión en distintos momentos de este trabajo.

Excma. Diputación de Burgos.

Los abajo firmantes, maestros compositores y profesores numerarios del Real Conservatorio de Música y Declamación,

Certifican haber examinado diversas composiciones de D. Antonio José Martínez y hallado en ellas reflejadas cualidades artísticas tan sobresalientes como poco comunes, anuncio cierto de un temperamento vigoroso que sólo necesita, para su pleno desarrollo, adecuado ambiente y asidua labor.

Juzgan, pues, en conciencia, merecedor al joven artista del apoyo decidido de esa Excma. Corporación.

Y para que conste suscriben y firman este documento en Madrid a 15 de Enero de 1921.

¹²³ Este dato no aparece en el estudio de Yolanda Acker, Palacios Garoz es quien lo cita. Vid.: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 20.

¹²⁴ QUESADA, José N. "Artistas burgaleses. Antonio José". *Diario de Burgos*. 7-XII-1934, p. 1. Quesada fue crítico musical de este periódico. Su hijo, Ángel Quesada, fue subdirector del Orfeón Buralés con Antonio José entre 1934 y 1936. Cf. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 20.

¹²⁵ RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. "En busca de un músico perdido..." op. cit., p. 25.

Rubricado: Bartolomé Pérez Casas, Rafael Calleja, Ricardo Villa, Conrado del Campo, Tomás Bretón, Arturo Saco del Valle, Miguel Yuste¹²⁶.

La Diputación Provincial de Burgos aprueba concederle una pensión anual de 2.000 pesetas durante tres años, dinero insuficiente para cubrir todos sus gastos, por lo que obtiene ayudas extras dirigiendo, tocando el piano y copiando música. Destaca su trabajo como director en el Teatro Apolo y de concertador en el Teatro de la Latina. Se sabe por su epistolario que tuvo contactos con Emilio Vega, director de la prestigiosa Banda de Alabarderos, a quien Antonio José escribe una carta diciéndole “creo que dentro de poco tendré el honor de poderle llamar mi maestro”¹²⁷, pero no se puede confirmar que estudiara bajo su tutela. Palacios Garoz no cree que Antonio José fuera alumno oficial del Conservatorio, ni que recibiera clases privadas de nadie en concreto, aunque se puede constatar en cambio, que tuvo relación con muchas personalidades del mundo de la música y recibiera consejos de ellos¹²⁸.

Durante estos años en la capital frecuentó muchos círculos musicales y culturales. Gracias a sus escritos se confirma que asistía a numerosos conciertos y ópera, principalmente al Teatro Monumental, al Teatro del Circo Price para oír a la Orquesta Sinfónica o Filarmónica, y al Teatro Real, así como a los conciertos de la Banda Municipal. Frecuentaba la Residencia de Estudiantes, la Sociedad de Autores y acudía a diversos cafés donde se desarrollaban interesantes y prestigiosas tertulias, como el Café Regina, la Granja del Henar y el Café de Santa Bárbara; en todos estos lugares conoce a numerosas personas relacionadas con su círculo. Antonio José absorbía todo lo que podía del ambiente madrileño y se dedicaba constantemente a trabajar y estudiar.

Durante los años en Madrid viaja a menudo a Burgos, bien por motivos personales para ver a su familia, amigos, descanso, o bien por trabajo y conciertos. Entre estos conciertos se puede destacar:

- Estreno de su *Misa en re*, para cuatro voces, órgano y orquesta, en Burgos el 7 de marzo de 1921.

- Cuatro recitales de piano, realizados en el Salón Rojo del Salón de Recreo (diciembre de 1921 y 10 de enero de 1922), Círculo de la Unión (14 de enero de 1921) e Iglesia de la

¹²⁶ TRÉMOLO [seudónimo, su identidad es desconocida]. “Documento sobre Antonio José Martínez”. *Diario de Burgos*, 26-I-1921.

¹²⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilio Vega. X-1920. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 95.

¹²⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 23.

Merced (30 de enero de 1922). En ellos interpreta programas variados, incluyendo muchas obras propias y completándolos con composiciones de Mozart, Schubert, Granados, Turina, Gottschalk, Grieg y otros¹²⁹.

- Recital el 1 de febrero de 1923, un año después de su último concierto de piano en Burgos. Estrena su *Sonata castellana* (1920-1922) en su versión íntegra, pues en los recitales del año anterior ya había incluido dos movimientos de la misma¹³⁰. Las otras obras interpretadas de diferentes compositores serán de utilidad en distintos capítulos de este trabajo.

Otras creaciones de estos años, todas para piano, son: *La muñeca rota*, completada el 11 de diciembre de 1922, las tres *Danzas burgalesas*, escritas entre 1922 y 1923, y el *Poema de la juventud*, terminado el 25 de abril de 1924. El catálogo de obras en estos años a caballo entre Madrid y Burgos, crece considerablemente, llegando al centenar a mediados de 1925, pero por desgracia, la mayoría de ellas se han perdido.

Destaca en el verano de 1924 el estreno de la versión orquestada de su *Danza burgalesa* tercera por la Sociedad Coral de Bilbao bajo la dirección de Guridi, concierto acaecido el 4 de julio en la plaza de toros de Burgos. A los pocos días, el 12 de julio, sus amigos y admiradores organizaron una comida en su honor en el Salón de Recreo. En dicho acto Eduardo de Ontañón leyó un discurso en su homenaje y el músico les ofreció la interpretación de algunas de sus obras, entre ellas las *Danzas burgalesas*, *La muñeca rota* y el *Minuetto*¹³¹.

El 25 de agosto de 1924 es una fecha destacada en la vida del compositor. Ese día pronunció una conferencia en el Teatro Principal, organizada por el Ateneo de Burgos, titulada “La música moderna”¹³². La lectura fue acompañada de un recital en donde ejecutó *La muñeca rota*, *La canción escolar*, *Poema de la juventud* y las tres *Danzas burgalesas*. Este texto es de sumo interés para conocer su pensamiento musical del compositor, y destacan sus comentarios sobre aspectos armónicos y acústicos, sobre Historia de la Música, y principalmente, sobre su concepción estética. Otro hecho importante de 1924 es la firma de un contrato con la editorial *Unión Musical Española*, publicándose las tres *Danzas burgalesas* y

¹²⁹ Los programas completos interpretados se pueden consultar en: ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., pp. 33-34. Reseñas en prensa local de estos recitales aparecen en: *Diario de Burgos*, 14-XII-1921, 11-I-1922, 17-I-1922, y en: *El Castellano*, 31-I-1922.

¹³⁰ La *Sonata castellana* fue posteriormente orquestada (1923), siendo el germen de su *Sinfonía castellana*. Es sin duda, la obra más importante compuesta hasta ese momento por el autor. Está construida en cuatro movimientos y utiliza tres temas populares recogidos por Federico Olmeda en su *Cancionero*.

¹³¹ “Artistas burgaleses. Homenaje a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 14-VII-1924.

¹³² ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

el *Poema de la juventud*. También se edita un arreglo de la primera *Danza* para piano a cuatro manos; por todo ello recibió la cantidad de 300 pesetas¹³³.

Durante los primeros meses de 1925, hay constancia de diversas interpretaciones de sus obras por el propio compositor. El 3 de marzo programa la tercera *Danza burgalesa* en su versión orquestal en el Teatro Principal. En esta época comienza a publicar críticas de conciertos en periódicos locales de Burgos. Las reseñas de estos años fueron editadas en *El Castellano*, proporcionando dichos escritos gran información sobre su pensamiento musical y estético.

3.3. Málaga (1925-1929). Viajes a París

El 2 de agosto de 1924, unos días antes a su importante conferencia “La música moderna” en el Teatro Principal, Antonio José presenta una solicitud ante el Ayuntamiento de Burgos para que le concedieran una ayuda para ampliar estudios en París¹³⁴. El periodista del *Diario de Burgos*, Guillermo Cardiel, miembro del comité de consulta del Ayuntamiento, redactó un informe para apoyar esta concesión, siendo aprobada la beca el 13 de agosto de 1924 y ratificada el día 22 del mismo mes, por una la cuantía de 2.000 pesetas. El 28 de agosto el músico recibió la noticia, pero la ayuda no llegó hasta el 27 de marzo del año siguiente, con lo que su ansiado viaje a París tuvo que esperar un año.

Gracias a esta beca realizó dos viajes a París, concretamente en los veranos de 1925 y 1926. La vida parisina del compositor es apenas conocida, teniendo escasos detalles de esa etapa. Se poseen tres artículos publicados en el *Diario de Burgos*¹³⁵ escritos por el autor en París en agosto de 1926 en su segundo viaje, aunque dichos textos tampoco aportan información de hechos relevantes en su vida. Allí es testigo de las nuevas corrientes que circulaban a principios de siglo, como son los diferentes nacionalismos europeos o el impresionismo, así como los problemas musicales producto de estas tendencias, como el conflicto tonalismo-atonalismo o la politonalidad. El burgalés asimila todas estas corrientes, pero es importante resaltar que años antes de partir hacia la capital francesa ya conocía perfectamente y practicaba las nuevas corrientes musicales, en especial el impresionismo. En muchos artículos de años anteriores muestra su pasión por esta estética francesa y su gran

¹³³ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...., op. cit.*, p. 37.

¹³⁴ Archivo Municipal de Burgos (AMBu), Sección de Contabilidad y Hacienda, expte. 1087.

¹³⁵ ANTONIO JOSÉ. “Notas de arte. Un nuevo instrumento musical”. *Diario de Burgos*, 12-VIII-1926, p. 1; “De Música. El arte de dirigir”. *Diario de Burgos*, 14-VIII-1926, p. 1; y “Desde París. Boris Godounov”. *Diario de Burgos*, 18-VIII-1926, p. 1.

conocimiento de ella. Su contacto con la música francesa será material básico de estudio en distintos capítulos.

Es probable que tuviera contacto con Ravel, información que se señala desde los primeros estudios biográficos realizados sobre el burgalés aunque ninguno de ellos aporta datos que confirmen que estudiara bajo su tutela, ni el propio Antonio José lo cita en sus escritos¹³⁶. Siempre manifestó su predilección por el compositor francés: “nadie me emociona tanto como Ravel... Las [obras] que me dejaron un recuerdo imborrable fueron *L'après-midi d'un faune* de Debussy y *Dafnis y Cloe* y el *Cuarteto* de Ravel”¹³⁷. A este respecto es obligado recordar la frase atribuida a Ravel, y transmitida por Rodríguez Santerbás, señalando al artista burgalés como “el más grande músico español de nuestro siglo”¹³⁸. En el análisis introductorio dedicado a la bibliografía general y los estudios realizados sobre Antonio José, se comentó y explicó los posibles orígenes de este comentario.

Tras su primer verano en París en agosto de 1925, se traslada a Málaga como profesor de música en el Colegio de San Estanislao de los jesuitas, en Miraflores de El Palo, estancia que se prolongará durante los años 1925 a 1929. Los cuatro cursos consecutivos que pasará allí supondrán una etapa madura y fecunda dentro de su corpus compositivo. Este nuevo puesto de trabajo fue conseguido gracias a los contactos que tenía su maestro Beobide dentro de los jesuitas, y le acarrearán escasas obligaciones, garantizándole una seguridad económica a la vez que tiempo libre para componer¹³⁹. Málaga le encantó, y son numerosas las referencias en sus escritos hacia esta ciudad mediterránea:

Ayer paseaba yo extasiado por el maravilloso parque malagueño pensando, sin poderlo evitar, en la gran semejanza que este tendrá con algunos de los rincones de recreo que Adán y Eva escogieron en el Paraíso... Málaga como todo el mundo sabe, es bella, sonriente, desbordante, y plena de luz y optimismo; todo es allí alegre: sus tipos, su innumerable flora, su delicioso clima y, sobre todo, su espléndido y tranquilo mar, cuyo color siempre es ingenuo, tanto en los tonos intensos como en los suaves, y que en sus fantásticos crepúsculos semeja un colosal lago de nácar líquido¹⁴⁰.

¹³⁶ En varios textos se citan palabras de elogio hacia el compositor por parte de Ravel: “Antonio José llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo”. En: SUBIRA, José. “El artista Antonio José”. Prólogo al libro BARRIUSO, Jesús, GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico...*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁷ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 318-327.

¹³⁸ RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. “En busca de un músico perdido...”, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁹ En dos cartas a Emiliano Artiz, Antonio José aclara que sus actividades académicas se reducían a dos medias horas diarias de clase y a algunas interpretaciones religiosas en la capilla. ANTONIO JOSÉ. Cartas a Emiliano Artiz. 28-X-1925 y 10-I-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 106 y 124.

¹⁴⁰ ANTONIO JOSÉ. “De Málaga. Apunte inútil”. *Diario de Burgos*, 8-X-1925, p. 1.

Durante el primer curso de estancia en Málaga, 1925-1926, compone *Evocaciones*, suite en tres movimientos para piano cuyos temas proceden del *Cancionero* de Olmeda. La primera de estas piezas fue orquestada por el autor en 1928 y estrenada en Bilbao por Vladimir Golschmann. El 27 de abril de 1926 regresa a Burgos y da un concierto en el Teatro Principal con obras propias, entre ellas las recién creadas *Evocaciones*. Ese verano vuelve a París para pasar su segunda estancia. Lo más relevante que compuso durante el curso siguiente en Málaga fue la *Sonata gallega* para piano, compuesta en diciembre de 1926 con el fin de presentarse a un certamen en Galicia. En marzo de 1927 obtuvo el primer premio de dicho concurso, siendo publicada dos años más tarde por la *Unión Musical Española*.

El verano de 1927 lo vuelve a pasar en Burgos, donde el 18 de agosto interpreta un concierto junto a la prestigiosa pianista Julia Parody y el violinista Sixto Osorio, ejecutando la *Sonata gallega*, *Evocaciones* y la *Danza popular* de su recién empezada ópera *El mozo de mulas*. Esta obra está basada en un pasaje de Don Quijote con libreto de Lope Mateo y Manuel F. Fernández-Núñez. Durante el resto de su estancia en Málaga el compositor escribe la reducción para canto y piano e inicia la orquestación.

En 1928 compone la *Suite ingenua* para orquesta de cuerda y piano, obra que fue premiada en marzo de 1929 en un concurso celebrado en Lérida. Está compuesta por tres movimientos cuyos temas están tomados del *Cancionero* de Olmeda y de su propia *Colección de cantos populares burgaleses*. La *Danza burgalesa* nº 4 para piano data de finales de 1928 y se inspira en la misma tonada de baile que el tercer tiempo de la *Suite ingenua*.

Las expectativas profesionales se fueron poco a poco deteriorando. Por un lado, tuvo un atractivo ofrecimiento por parte del Cónsul general de Ecuador para trasladarse a Quito y tomar posesión de una cátedra de música. Su maestro y amigo Beobide, que había sido profesor en el Conservatorio de Quito entre 1902 y 1906, le anima viendo la posibilidad de desarrollar allí su carrera con conciertos, estrenos, clases, así como la oportunidad de estudiar el rico folklore indígena, pero Antonio José no acepta la oferta y decide seguir en Málaga anhelando mejores tiempos. Su gran decepción fue verse rechazado para una cátedra de armonía que esperaba en el Conservatorio de Málaga y la concesión de dicho puesto al hijo del director de dicho centro. En una carta escribe indignado por este hecho: “su papá es el Director del establecimiento y su novia es la monísima hija del Señor Presidente del mismo centro docente, y como los chicos piensan unirse en matrimonio, ningún regalo de boda mejor

que esa plaza de maestro, con pingües rendimientos. ¡¡¡Viva España!!! ¡¡¡Pumb!!!... ¡¡Pumb!!!...”¹⁴¹.

3.4. Vuelta a Burgos. Años con el Orfeón Burgalés (1929-1936)

Al final de 1928 Antonio José estaba bastante descontento con su situación en Málaga. En estos meses comenzó a surgir en Burgos la idea de volver a refundar el Orfeón Burgalés¹⁴². Existe una carta en la que el compositor anima al Presidente del Ateneo burgalés a crear un conservatorio y un orfeón¹⁴³. A las pocas semanas, el 3 de febrero de 1929, en una reunión en el Ateneo, se decidió revivir el Orfeón Burgalés y ofrecer su dirección a Antonio José, aunque hubo un primer momento en que se brindó a Beobide ser el director, pero éste declinó en favor de su antiguo alumno. Con un sueldo de trescientas pesetas, pero con la posibilidad de volver junto a su familia, aceptó con entusiasmo el puesto.

En el mes de abril, Semana Santa de 1929, viaja a Burgos y toma posesión de su cargo como director, aunque su vuelta definitiva se produce el 10 de mayo, una vez finalizados sus compromisos escolares en Málaga. Durante estos meses Beobide, ayudado por José Prat, había comenzado la selección de voces y primeros ensayos. Aunque hubo algún acto musical previo, la presentación oficial del Orfeón bajo la dirección de Antonio José se produjo el 29 de junio de 1929 en el Paseo del Espolón. Por entonces el coro contaba con unos ciento cincuenta miembros. Comenzaron unos años de práctica continua y conciertos por la provincia y localidades cercanas, como Palencia, Valladolid, Bilbao, Santander, Torrelavega o Logroño. Era un coro de *amateurs*, integrado por personas, en su mayoría, sin conocimientos musicales que llegaron a interpretar un repertorio enorme de piezas clásicas de gran complejidad. El músico dejó escrita una lista con el repertorio del Orfeón, llegando a

¹⁴¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 22-XI-1928. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴² El Orfeón Burgalés fue fundado en 1893 por José Garay, director de la banda de música del Regimiento de Burgos La Lealtad, y tuvo como primer presidente al Conde de Berberana. Se presentó en la Iglesia de la Merced en 1893. Debido a las dificultades económicas y problemas de sus miembros se disolvió en este mismo año. Al año siguiente Joaquín José Artola volvió a reconstituirlo, siendo su director honorario Federico Olmeda. Se ofrecieron numerosos conciertos y ganaron diversos premios. Tras doce años dirigiéndolo con gran éxito, en 1905 Artola dimitió debido a críticas negativas en la prensa burgalesa. Después de este hecho, el Orfeón pasó varios años sin actividad. Durante los años 1912 a 1914 volvió a tener cierta presencia, pero desapareció de nuevo durante más de una década hasta que Antonio José se hizo cargo del mismo. Estudios exhaustivos sobre la historia de este Orfeón se hayan en: ALBERDI ELOLA, Luis. “Monografías burgalesas: el Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, Septiembre-octubre 1969, y en: ORTEGA GUTIÉRREZ, Domingo. *El Orfeón Burgalés, cien años de historia (1893-1993)*. Burgos: Diputación Provincial, 1993.

¹⁴³ ANTONIO JOSÉ. “Sobre una iniciativa feliz respecto a la fundación de un orfeón y un Conservatorio de música en Burgos”. *Diario de Burgos*, 1-XII-1928, p. 1.

encontrarse unas noventa obras diferentes, siendo de este total, dieciocho piezas del propio compositor¹⁴⁴.

Las labores del compositor aumentaron: ensayos todos los días laborables, clases diarias de solfeo, lecciones de historia, organización, planificación de programas y conciertos del Orfeón, y estudio de repertorio coral. La enseñanza de solfeo a sus integrantes fue un elemento esencial para la elevación cultural de los mismos y para facilitar el acceso a la música a clases sociales con dificultad de ello. Así lo narra en una carta:

Yo por aquí sigo muy ocupado con el Orfeón Burgalés. Ya vería usted por el programa que le envié los tres conciertos que dimos en Burgos en las fiestas de la ciudad. Ahora me parece que pasan ya de 160 orfeonistas, y tengo casi seguridad de que este Orfeón ha de ser una cosa muy seria. He comenzado a enseñar a todos solfeo, y ya me cantan a cuatro y seis voces las pequeñas lecciones improvisadas que en la pizarra pautada les escribo. Lo curioso es que me llueven las solicitudes para oírnos cantar fuera de Burgos, ya nos llaman de Aranda, Miranda, Soria, Palencia, Logroño...¹⁴⁵.

Con este mismo fin, se creó una escuela de música aneja al Orfeón donde se impartían clases de solfeo y piano, en la que Antonio José fue profesor y director de la misma ayudado por Ángel Juan Quesada, entonces subdirector del Orfeón. En una carta a Emiliano Artiz, datada pocos meses después a la anterior, el maestro lo explica, y confirma además su enorme dedicación al Orfeón: “Yo apenas tengo un minuto libre. La labor al frente del orfeón es abrumadora (el próximo viernes damos un concierto en el Ateneo); y además estoy trabajando por fundar la Escuela de música de un día para otro. Junte a esto mis trabajos de composición y mis estudios”¹⁴⁶.

El Orfeón actúa con frecuencia en el Teatro Principal y presenta su cada vez más grande repertorio. La facilidad para estrenar e interpretar sus propias creaciones fomenta que el músico se dedique especialmente a la composición de obras corales. El 10 de octubre de 1932, el presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora visita Burgos y el Orfeón interviene en una función de gala en su honor. La agrupación se convirtió en parte fundamental de la vida cultural de Burgos, ofrecía una media de nueve conciertos por año en la ciudad y viajaba en verano a poblaciones cercanas. Palacios Garoz encuentra un

¹⁴⁴ Entre los compositores interpretados por la formación figuran Victoria, Palestrina, Hidalgo, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Grieg, Tchaikovsky, Borodin, Rachmaninov, Glazunov, Calleja, Guridi, Beobide, Otaño, Vives o el propio Antonio José.

¹⁴⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. VIII-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 14-XII-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 133.

paralelismo entre la labor divulgativa de la música realizada por el Orfeón y el espíritu educativo de herencia ginerina, así señala que “llevaron su música a muchas localidades [...] persiguiendo la educación artística del pueblo, en la línea de las ‘misiones pedagógicas’ de la Institución Libre de Enseñanza”¹⁴⁷. Las Misiones Pedagógicas, promovidas por la ILE, difundieron distintas facetas de la cultura en pueblos y localidades con difícil acceso a ella¹⁴⁸. Parece patente el paralelismo entre su legado y el trabajo de Antonio José difundiendo la música no sólo entre las capas sociales más desfavorecidas sino también llevándola a localidades de difícil acceso a ella.

El prestigio del compositor creció en estos años de forma considerable tanto en Burgos como en la capital. Numerosos intérpretes y formaciones tocaban sus creaciones, destacando entre ellos un concierto en junio de ese año, en donde la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós interpretó en Burgos la segunda pieza de *Evocaciones*. En esta época comenzó su amistad con José Subirá, prestigioso musicólogo y crítico del periódico madrileño *El Socialista*. Se conocieron el 25 de abril de ese año cuando este estudioso fue invitado por el Orfeón a dar una conferencia en Burgos sobre la tonadilla. A principios de junio de 1932, Antonio José fue nombrado, a propuesta del pintor Marceliano Santa María, “Académico correspondiente” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Una de sus tareas principales fue la investigación del folklore burgalés. Comenzó a recoger y transcribir canciones y danzas de la provincia, y elaboró con 178 de estas piezas su *Colección de cantos populares burgaleses* por la que obtuvo el Premio Nacional de Música en 1932. Esta recopilación será materia de estudio en uno de los capítulos de este trabajo.

Durante estos años, Antonio José creó varias obras importantes para coro, como el *Himno a Castilla*, las *Cuatro canciones populares burgalesas*, los *Cinco coros castellanos* y las *Tres cantigas de Alfonso X*. Algunas de las *Cuatro canciones* y de los *Cinco coros* fueron escritas durante la época malagueña, poco antes de regresar a Burgos y pensando ya en el Orfeón. Muchas de estas canciones se inspiran en tonadas recopiladas por Olmeda en su *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, y otras, en su propia *Colección de cantos populares burgaleses*. (*Nuevo cancionero Burgalés*). En 1932 se publicaron las *Tres*

¹⁴⁷ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 54.

¹⁴⁸ Las Misiones Pedagógicas fueron fundadas en 1931 con el fin de promover la educación en los entornos rurales. Fomentaron distintas facetas culturales, como eran la lectura mediante bibliotecas fijas y circulantes, la difusión de la música gracias a audiciones y creación de coros, y las exposiciones pictóricas. También desarrollaron una labor importante orientando pedagógicamente a los maestros rurales. Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: SEDEM, 2009, pp. 595 y ss.

cantigas de Alfonso X por la editorial *Max Eschig* de París en dos versiones, una para coro mixto, y otra para canto y piano. Una gran obra que le ocupó mucho tiempo fue la orquestación de su ópera *El mozo de mulas*. El 11 de diciembre de 1934 dirige el estreno en el Teatro Monumental de Madrid de su *Preludio*, de influencia wagneriana, y la *Danza popular*, inspirada en un tema de su *Cancionero* y realizada con orquestación impresionista¹⁴⁹. Dos obras instrumentales destacan en esta época: la *Marcha militar para soldados de plomo* (1929) y la *Sonata para guitarra* (1933). Ambas suponen hitos importantes en su legado compositivo.

Su catálogo alcanzaba por estos años unas ciento cincuenta obras. Mantenía una actividad frenética: composiciones, el trabajo con el Orfeón, las clases, colaboraciones en revistas, periódicos, conferencias, miembro fundador del Centro de Estudios Castellanos, concursos, etc. Hay que destacar su participación en un colectivo, la Tertulia del Ciprés, espacio de tolerancia y pluralismo entre personas de distintas ideologías y actividades.

Uno de los grandes momentos de reconocimiento fue su participación en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Barcelona en abril de 1936. Allí expuso su ponencia “La canción popular burgalesa”, y obtuvo un gran éxito ante las personalidades asistentes, tales como Turina, Casals, Gerhard, Conrado del Campo, Higinio Anglés y Rodolfo Halffter, entre otros músicos prestigiosos¹⁵⁰.

Su vida familiar sufrirá duros golpes por el fallecimiento de su padre, en noviembre de 1933, y los de su tía y su madre, en febrero de 1936. Su hermano vivía con su mujer e hijos en Pradolongo. Estas y otras circunstancias le produjeron una gran depresión. En uno de los primeros estudios sobre el compositor se explica elocuentemente su situación anímica en estos momentos:

Como la pesadumbre y la protesta del maestro ante el recelo y la latente hostilidad hacia su persona que observa en ciertos medios tradicionales de su ciudad... Se quejó muchas veces de que el Orfeón Burgalés, aunque elogiado, jamás había contado con grandes ayudas; mucho menos otros proyectos del autor de la *Colección de cantos populares burgaleses*. Se le nota desanimado, cansado del escaso interés que las manifestaciones artísticas y de

¹⁴⁹ Excelentes críticas recibió su estreno. Turina, Salazar y Rodolfo Halffter alabaron esta obra. Cf. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. Antonio José. “Antonio José. *Sinfonía castellana*, con preludio...”, *op. cit.*, p. 57. La ópera quedará inconclusa a su muerte en 1936, el acto primero y tercero los llegó a orquestrar, pero el segundo quedó sin terminar.

¹⁵⁰ Esta conferencia fue publicada como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. (*Nuevo Cancionero Burgalés*). Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.). Madrid: Unión Musical Española, 1980.

promoción cultural muestra la vida oficiosa y burgalesa, impermeable como en pocos lugares al proceso de renovación republicano¹⁵¹.

En varias cartas a José Subirá y a distintas amistades el maestro manifestaba su desánimo tanto personal como laboral en Burgos, y deseaba salir del ambiente que le rodeaba¹⁵². Así se puede leer: “Me gustaría vivir en un ambiente mejor. Por lo menos más amplio de espíritu. Aquí no hay más que cretinos y cavernícolas, y pobretes miserables. ¿Si yo pudiera vivir en Madrid!... Estaría mejor y ganaría más. En honra y en provecho. Pero... y ¿dónde me incrusto yo en Madrid?”¹⁵³.

Durante los meses previos al estallido de la Guerra Civil realizó algunos conciertos, y sobresalen entre ellos, el homenaje que el 24 de mayo le ofreció el Orfeón y el realizado en la asociación cultural “Amigos de la Escuela” por un coro de ochenta niñas dirigidas por su amigo Ángel Juan Quesada, donde se programó composiciones suyas como el *Himno a Castilla, Verde verderol, la mañana y las golondrinas*. Este acto tuvo lugar el 18 de julio, día del alzamiento nacional, y fue la última vez que Antonio José escuchó una interpretación propia¹⁵⁴.

En una ciudad tan provinciana, como lo eran la mayoría de las capitales españolas, Antonio José, en lugar de despertar admiración y orgullo, producía envidias y resentimientos. Aunque los pensamientos del músico sobre política serán materia de reflexión en otro capítulo, hay que señalar aquí que no era una persona con actividad política pública. Eduardo Ontañón señala un paralelismo entre las muertes de Lorca y Antonio José:

Yo creo que, ante este tremendo caso, la verdad puede ser sencilla: a Lorca lo mataron los malos poetas. No tiene otra explicación. Lo mismo que a otro artista magnífico y joven y amante también del folklore, al compositor Antonio José, uno de los más fuertes temperamentos musicales que tenía España, lo fusilaron en Burgos los malos músicos¹⁵⁵.

El día siguiente al alzamiento del 18 de julio, los militares de Burgos se sublevan y el general Mola toma el mando, se detiene al gobernador civil y ocupan sedes de partidos

¹⁵¹ BARRIUSO, Jesús, GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico...*, op. cit., p. 54.

¹⁵² Vid. ANTONIO JOSÉ. Cartas a Subirá. 20-V-1935 y 16-I-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 199-202.

¹⁵³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Subirá. 20-V-1935. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 199-200.

¹⁵⁴ Cf. ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁵ Cf. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 75.

políticos¹⁵⁶. Ese mismo día, algunos falangistas se presentan en casa de Antonio José, que estaba con su amigo Luis Sáiz Barrón, con intención de detenerles, pero logran esconderse¹⁵⁷. Cinco días más tarde capturan a este amigo del compositor que se encontraba oculto en su buhardilla, siendo fusilado esa misma tarde. Dos semanas después, el día 7 de agosto, son detenidos Antonio José y su hermano Julio, y conducidos ambos al penal de la ciudad, prisión que fue acogiendo a multitud de presos, muchos de ellos conocidos y amigos del compositor. Fue acusado arbitrariamente de espionaje, simpatizar con los judíos e incitación a la rebelión, y encarcelado, pasa los dos últimos meses de su vida, del 7 de agosto al 8 de octubre, en un ambiente de total hacinamiento¹⁵⁸.

Las cartas enviadas desde la cárcel muestran la situación personal por la que tuvo que pasar e ilustran el duro momento histórico de España en el verano de 1936, inicio de la Guerra Civil. El compositor refleja el dolor que le causa la nula comprensión de su trabajo a favor de Burgos, y de este modo aparecen declaraciones como las siguientes: “sobre todo me duele más el pago que se ha dado a mi conducta intachable y a mis trabajos de toda la vida por Burgos”¹⁵⁹, o “Así me paga Castilla lo que he hecho por ella”¹⁶⁰. Todo esto le llevó a desear emigrar, pretensión compartida con muchos compatriotas, aunque en su caso sin lograrlo, “tengo ganas de salir de aquí para irme a París y adquirir la nacionalidad francesa”¹⁶¹.

El 11 de septiembre recibe un amenazador e insultante anónimo que le hace temer por su vida firmado por un “legionario de España”, personaje en realidad dedicado a la música pero sin apenas éxito alguno. Esta persona se había presentado sin éxito a una oposición para un puesto de músico en el ámbito municipal de cuyo tribunal formaba parte el compositor y “aquello, en un hombre que doblaba la edad a quien se hiciera famoso por su rigor profesional, suscitó el rencor y le enemistó para siempre con Antonio José”¹⁶². El escrito, aparte de acusarle de manera completamente infundada de militar en filas masónicas judío-marxistas, muestra una enorme envidia por su trabajo con el Orfeón, criticando especialmente

¹⁵⁶ Más datos sobre este levantamiento se pueden encontrar en: RUIZ VILAPLANA, Antonio. *Doy fe, Un año de actuación...*, op. cit.

¹⁵⁷ Más datos sobre esta persona, secretario del Orfeón, se pueden consultar en: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 109-110.

¹⁵⁸ Vid. ACKER, Yolanda. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

¹⁵⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 8-IX-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 258.

¹⁶⁰ Dato conocido por testimonio familiar. Cf. PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 84.

¹⁶¹ Dato conocido por testimonio familiar. Cf. *Ibid.*, p. 79.

¹⁶² BARRIUSO, Jesús, GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico...*, op. cit., p. 70.

las ayudas que recibía dicha asociación por parte del Ayuntamiento y donativos particulares¹⁶³. A raíz de esto, Antonio José se puso en contacto con su amigo Matías Martínez Burgos, destacado carlista, y le solicitó auxilio remitiéndole dicho anónimo. Entre otras cosas se puede leer en dicha carta:

¿Es posible que mi vida consagrada exclusivamente al estudio y a la exaltación de Burgos merezca ahora este odio, este desprecio y este espantoso trato?... Ahora me explico muchas cosas que he sufrido... Jamás pude sospechar el horrible daño de una calumnia¹⁶⁴.

Martínez Burgos pidió ayuda a su amigo el gobernador civil, pero días atrás había sido sustituido, y aunque se entrevista con el nuevo gobernador, no consiguió nada. A media noche del 8 de octubre, un grupo de falangistas llegan a la prisión con una orden del gobernador, fusilando a Antonio José en Estépar, a escasos veinte kilómetros de Burgos, en la madrugada del 9 de octubre.

¹⁶³ Este tremendo e injusto escrito contra Antonio José se conoce gracias a la labor incansable de recopilación de Miguel Ángel Palacios Garoz, siendo publicado en: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 277-278. Hay que señalar que los primeros biógrafos de Antonio José hicieron averiguaciones para descubrir el posible autor del anónimo. Según se puede leer en: BARRIUSO, Jesús, GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico...*, op. cit., pp. 68-70, “la voluntad de Antonio José de que se localizara el origen del anónimo, causa de su tortura espiritual, fue cumplida en su momento por los receptores de su carta el 11 de septiembre. Por nuestro lado, a lo largo de la investigación, hemos procedido a ratificar las pesquisas de sus amigos... A los datos aportados hay que añadir aquí que dirigió una banda de música de albiñanistas durante la guerra [Legionarios de Albiñana. Organización de extrema derecha afín al doctor José María Albiñana, fundador del Partido Nacionalista Español y diputado en las Cortes por Burgos desde 1933 a 1936], que fue autor de la música de algún himno de localidades de la provincia, que falleció algunos años después de finalizada la contienda... Esa intrascendencia personal del titulado *legionario de España*, pero especialmente el espíritu de reconciliación y paz civil que nos anima, han aconsejado omitir su nombre”. Señalan asimismo, que era “hombre tosco y bravucón, a lo que parece hacía sonar el contrabajo en alguna orquesta de la ciudad... Con frecuencia se le oía despotricar contra él [Antonio José], no faltando las acostumbradas alusiones a sus vínculos masónicos y marxistas... pero, en realidad, muy pocos podían sentirse a salvo con sus improperios. Sobre todo, cualquiera que hubiera logrado algo digno en su profesión. Ni siquiera José María Beobide, nada sospechoso de querencias izquierdistas, quedó libre en su época de Burgos de las persecuciones de aquel hombre insignificante y envidioso”.

¹⁶⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Matías Martínez Burgos. 11-IX-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 277-279.

4. LOS ESCRITOS DE ANTONIO JOSÉ

Los numerosos textos escritos del compositor junto con las partituras de sus obras han sido las fuentes principales para la elaboración de este trabajo. En este capítulo se presentan los textos conservados del autor, los cuales son de distinta índole: críticas de conciertos, conferencias, comentarios bibliográficos, breves ensayos, un prólogo y una convocatoria de homenaje. Su epistolario es, asimismo, un conjunto destacado dentro de su legado. Todos sus escritos constituyen una fuente básica para la comprensión de su obra por contener material fundamental para el investigador. Aparecen verdaderos trabajos musicológicos que muestran su grado de erudición y conocimiento. Sus profundas reflexiones culturales, estéticas y musicales revelan el alto nivel cultural que poseía, fruto de su dedicación continua al estudio y a la lectura.

En las críticas periodísticas aparece Antonio José como reportero y testigo excepcional de una época, y proporcionan multitud de datos referidos a la vida musical y cultural de la España anterior a la Guerra Civil. Fue testigo de numerosos acontecimientos y estrenos musicales, y gracias a sus reseñas y epistolario se enriquece la visión del complejo momento histórico de su época.

La dedicación del músico a esta labor “literaria” no es un hecho aislado dentro de las generaciones de músicos de las primeras décadas del s. XX, sino que es habitual encontrar textos y escritos de numerosos compositores de la época. El origen de esta preocupación del músico por plasmar sus ideas hay que buscarlo en el cambio intelectual que presentan los compositores desde finales del s. XIX en España.

Unas reflexiones del Padre Otaño, músico que aparecerá en otro capítulo de este trabajo ya que tuvo contacto con Antonio José, son citadas por Emilio Casares para ilustrar los males culturales que arrastraban los músicos. Comenta el religioso la falta de cultura general del músico, el interés centrado únicamente en la técnica del instrumento o de la composición, por lo que “es inútil esperar concepciones elevadas y obras de valor”, y señala “que la historia, literatura y estética musical deben ser la base sólida necesaria de su formación”¹⁶⁵. Es decir, reclamaba una formación más completa para el músico español, problema que se venía arrastrando a lo largo del s. XIX. Casares ha estudiado este problema y señala que esta

¹⁶⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 293.

situación cambió en las primeras décadas del s. XX y ello se manifestó en cuatro vertientes: el gran número de compositores con carrera universitaria o formación destacada, la abundante producción ensayística y literaria de muchos de ellos, sus trabajos como críticos, y su fuerte relación con intelectuales¹⁶⁶.

El nivel cultural e intelectual de la mayoría de los compositores de las primeras décadas del s. XX en España es, en general, más alto que en el s. XIX. El compositor pasó a ser intelectual a la vez que músico. Como antecedentes de esto, y en gran medida impulsores de ello, se encuentran las figuras de Barbieri o Pedrell, músicos de finales del s. XIX claramente influenciados por este espíritu regeneracionista. A partir de entonces es frecuente encontrar un gran legado musicológico e historiográfico realizado por compositores, y así hay destacadas aportaciones de Falla, Turina, Conrado del Campo, Julio Gómez, P. Donostia, Óscar Esplá, Rodolfo Halffter o Mantecón¹⁶⁷. Con la Generación de la República esta realidad se hace mucho más patente y casi todos sus miembros ejercieron la crítica o el ensayo, aunque también fueron actividades realizadas por razones económicas. El papel social de la música en los años veinte y treinta era una realidad compartida por los compositores vanguardistas. Rodolfo Halffter confirma la proximidad de los músicos con el mundo intelectual en las décadas anteriores a la Guerra:

Otro designio nuestro fue el acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no musicales. Para nosotros, el compositor era también un intelectual que debía, como tal, interesarse, al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural española durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir¹⁶⁸.

Uno de los campos donde más se manifiesta el interés social e intelectual de los músicos es en la crítica periodística. El incremento de las clases medias y de su bienestar, especialmente a partir de la Primera Guerra Mundial y la neutralidad española, contribuyeron

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹⁶⁷ El legado musicológico de estos compositores se puede consultar en los siguientes estudios y recopilaciones: FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. 3ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1972. (Austral); IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982; IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1984; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999; DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obra literaria del Padre Donostia*. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 2 vols., 1985; IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Óscar Esplá*. Madrid: Editorial Alpuerto. Vol. I, 1977. Vol. II, 1978. Vol. III, 1986; IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1978, y del mismo autor *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1979; PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz", 1920-1934*. Madrid: Editorial Arambol, 2001.

¹⁶⁸ HALFFTER, Rodolfo: "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27". En: *La Música en la Generación del 27...*, op. cit., p. 38.

al desarrollo del periodismo. Ya en el s. XIX el periódico y la revista eran foro de debate para las discusiones estéticas y musicales. Ahora surgen revistas de contenido musical donde los compositores, incluido Antonio José, expresaban sus opiniones. La aparición de temas musicales en revistas cultas de carácter más general, como la *Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente*, supuso una proyección importante de la música dentro de otros campos humanísticos de la cultura. Las críticas periodísticas se convierten así, hecho que se puede comprobar en Antonio José, en el medio de expresar las opiniones y posturas estéticas, los fenómenos musicales o las aportaciones musicológicas y breves ensayos. Para el estudioso de esta época las críticas musicales adquieren un valor propio incuestionable debido a la gran cantidad de información contenida.

Entre los compositores que tuvieron una labor periodística importante en Madrid en los años veinte destacan Adolfo Salazar (que escribía en *El Sol*), Joaquín Turina y Vicente Arregui (en *El Debate*), Julio Gómez (en *El Liberal*), Víctor Espinós (en *La Época*), Moreno Torroba (en *Informaciones*) o Juan José Mantecón (en *La Voz* bajo el seudónimo de Juan del Brezo). Otras personas limitadas más al plano crítico fueron Ángel María Castell (en *ABC*), Carlos Bosch y Matilde Muñoz (en *El Imparcial*), J. Forns (en *El Herald*) o M.H. Barroso (en *La Libertad*). En Barcelona y distintas provincias también hubo numerosos críticos. En Burgos, ciudad natal de Antonio José y donde principalmente ejerció su labor de crítico, destacan también dos personalidades: José María Beobide, que trabajó en el periódico *El Castellano* y fue además el principal maestro de Antonio José, y José Nicolás Quesada, que lo hizo en *Diario de Burgos*. En ambos periódicos colaboró Antonio José con sus críticas.

Aunque proveniente de una familia humilde de provincias, sin la facilidad de acceso a la cultura como sucedía en Madrid, Antonio José muestra en su legado escrito una enorme erudición musical e intelectual. No realizó estudios superiores universitarios y tampoco ingresó en un conservatorio superior, pero su deseo de conocimiento y de ampliar su formación le llevó a continuos “atracones” de libros y partituras, en palabras del propio compositor¹⁶⁹. El autodidactismo frecuente de la época será materia de reflexión más adelante. La relación con intelectuales y artistas de otras disciplinas como vía de progreso cultural y manifestación del mismo, tal como señalaba Casares, se muestra en la figura del burgalés en diferentes sentidos. Tuvo relación con diversas personas notorias de su época, principalmente

¹⁶⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 27-V-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 111.

en Burgos¹⁷⁰. Con la llegada de la República, el fomento del mundo cultural y asociacionismo tuvo también su eco en esta ciudad castellana. El músico, entonces residente en Burgos, participó en la vida intelectual de su ciudad, y se integró en la Tertulia del Ciprés, foro de diálogo e interrelación entre diversas disciplinas. Fue miembro de distintas organizaciones y agrupaciones de intelectuales, como el Centro de Estudios Castellanos en Burgos (participó en su creación en 1931) y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos (fue miembro desde 1932). Fue nombrado en 1932 académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su participación en el III Congreso Internacional de Musicología celebrado en 1936 en Barcelona junto a los más prestigiosos musicólogos nacionales e internacionales de diversas disciplinas es otro hito destacable de su integración en círculos eruditos.

Otra evidencia del cambio intelectual en los compositores en esta época llega, según señalaba Casares, a través de sus labores como críticos y sus producciones ensayísticas, es decir, en sus legados escritos. Antes de presentar el trabajo en estos ámbitos de Antonio José hay que hacer referencia a su *Cancionero* por ser seguramente su mayor legado musicológico. Por su relieve e importancia dentro de su producción, esta recopilación merecerá un capítulo aparte, pero no cabe duda de que es necesario hacer mención a él como muestra de su preocupación musicológica. El prólogo que escribe para dicho *Cancionero* es un verdadero trabajo de investigación musical.

Antonio José empezó a realizar críticas para periódicos de Burgos en 1923 cuando contaba veintiún años. Por entonces residía en Madrid y de esta época datan sus primeras obras conservadas para piano. El autor comenzó a ejercer una actividad literaria que mantendrá hasta sus últimos días, dedicada especialmente hacia la crítica musical y los artículos periodísticos. La documentación conservada corresponde a cincuenta artículos o conferencias, ocho entrevistas y dos textos relacionados con el Orfeón; en total, sesenta títulos. Este material pertenece a los últimos trece años del compositor, es decir, desde 1923 hasta 1936, cuando en plena juventud es fusilado con 34 años de edad, y se observa a través de ellos su crecimiento y maduración como persona y músico. A este legado hay que añadir su epistolario integrado por 175 cartas.

¹⁷⁰ Entre las personalidades cercanas a Antonio José de áreas diferentes a la música destacan el escultor burgalés Carlos Santamaría Álvarez, el periodista y concejal Guillermo Santamaría Cardiel, el pintor Fortunato Julián García o el escritor Eduardo de Ontañón. En Madrid tuvo trato con Gómez de la Serna y con el caricaturista de *El Sol* Luis Bagaría, entre otros.

Hay que aclarar que la dedicación del compositor a la labor de la crítica y artículos periodísticos no puede ser comparada con la realizada por Salazar, Mantecón, Subirá o Julio Gómez. Mientras que dichas personas ejercieron este trabajo de forma constante, y trabajaron como críticos de forma fija en distintos periódicos, las colaboraciones del burgalés se limitan a una media de cinco o seis publicaciones por año. Así, mientras entre 1920 y 1934, Laura Prieto sitúa la producción de Mantecón alrededor del millar de artículos¹⁷¹, la de Antonio José aproximadamente para estos mismos años suman los cincuenta títulos reseñados. No obstante, y como señala Acker, aunque nunca estuvo ligado a ningún periódico de forma oficial, contribuyó de forma regular a la vida musical burgalesa a través de la prensa¹⁷². La mayoría del corpus periodístico fue publicado en dos diarios de Burgos, *El Castellano* y el *Diario de Burgos*, pero también realizó trabajos para otros periódicos y revistas españolas: *Unión mercantil* (Málaga), *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, *Burgos Gráfico*, *Musicografía* (Monóvar, Alicante) y *Ritmo*.

Los dos diarios en que editó más artículos, *El Castellano* y el *Diario de Burgos* eran de tendencia conservadora, desconociéndose su orientación artística general en relación con el arte moderno. Pero es importante resaltar que ambos periódicos, a pesar de su filiación política, mantuvieron una postura abierta ante un fenómeno reivindicativo como era el regionalismo castellano, muy importante para la comprensión de la figura del compositor. En ellos se publicaron artículos dedicados exclusivamente a este fenómeno¹⁷³, y como se verá en distintos textos, los conciertos del músico fueron aprovechados por los críticos de estos periódicos para reclamar el valor de Castilla.

Desde el punto de vista musical, los temas más frecuentes en los escritos de Antonio José son la música española y la música moderna. En relación con la música española aparecen textos, entre otros, sobre Bretón, Guridi, Salinas y Cabezón, sobre la ópera o numerosos dedicados al folklore español y especialmente burgalés. Su interés por la música moderna se muestra en reflexiones sobre Debussy, Ravel o Stravinsky, o corrientes como el impresionismo o el dodecafonismo. Estos textos son básicos para comprender la estética del compositor y son testimonio de un artista preocupado a nivel intelectual por componer música española dentro de un estilo moderno europeo. En el capítulo dedicado a los referentes musicales e ideario estético se mostrará que en sus escritos se sitúa dentro de la misma línea

¹⁷¹ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 18.

¹⁷² ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 114.

¹⁷³ CARRAL, Ignacio. "Regionalismo castellano". *Diario de Burgos*, 22-V-1931, p. 1.

marcada por los compositores y críticos vanguardistas de su Generación, hecho que se ampliará a lo largo del estudio de su producción pianística. Desde el punto de vista humano proporcionan innumerables datos sobre su vida y pensamiento. Las reflexiones sobre el ambiente cultural de Burgos y Madrid, sus contactos personales o preocupaciones, son otros temas frecuentes. Destaca el artículo “Perfil de Antonio José”, también publicado con el título de “Sobre la vida”, donde realiza un ensayo sobre su ideario de vida¹⁷⁴.

A continuación se repasan sus textos y temáticas agrupados por épocas, en concreto por los años pasados en Madrid, Málaga y Burgos, así como una presentación de su epistolario. Se ha optado por una clasificación cronológica para una asimilación fácil con el capítulo biográfico, coincidiendo esta opción con la publicación de sus artículos en un diario concreto. Así, durante la primera de estas etapas sus artículos aparecieron en *El Castellano*, mientras que en la segunda etapa lo fueron en *Diario de Burgos*.

4.1. Textos de los años 1923-1925. Artículos en *El Castellano*

La mayoría de los artículos escritos durante el periodo madrileño (1920-1925) fueron publicados en Burgos en el periódico *El Castellano*, aunque también se conservan cuatro textos de estos años no publicados en su momento. *El Castellano* había sido fundado en 1899 y presentaba una orientación católica muy conservadora, cercana a ideas carlistas. Beobide era el crítico musical principal de dicho periódico y seguramente gracias a él, Antonio José entró en contacto con dicho diario. Sus primeros artículos, fechados en 1923, fueron debidos a la ausencia de Beobide de Burgos por un viaje a Quito. El compositor, aunque residía de forma fija en esta época en Madrid, viajaba frecuentemente a su ciudad.

Publicó once artículos en total en este periodo, concretamente cuatro críticas de conciertos entre febrero y abril de 1923 y un artículo en diciembre como obituario de Bretón, cuatro críticas en 1924 (entre octubre y diciembre) y otras dos en 1925 (entre marzo y abril). Exceptuando el referido a Bretón, todos los textos son críticas de conciertos y recitales organizados por la Sociedad Filarmónica de Burgos. También se conservan tres críticas no publicadas en su época y el manuscrito de una conferencia.

Artistas de primera fila recorrían España y se tiene constancia, por las críticas del músico, de la presencia en Burgos de solistas tales como Carlota Dahmen, Arthur Rubinstein, Blanche Selva, o grupos de cámara como el Trío de Viena o el Cuarteto Gewandhaus. Según Adolfo Salazar, la llegada de estos artistas a provincias creaba “un movimiento intensísimo de

¹⁷⁴ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 318-327.

difusión y de opinión, que, alentado por una parte de la crítica, muy escuchada y reproducida en la Prensa regional, se pronuncia decididamente a favor de las más modernas tendencias europeas¹⁷⁵. Toda esta riqueza en la actividad cultural de provincias fue facilitada por la mejora de las infraestructuras musicales del país en las tres primeras décadas del s. XX. Como se explicó anteriormente, ejemplo de ello es la constitución de sociedades musicales en provincias o el auge de las agencias de conciertos. Las críticas del compositor burgalés presentan un aporte fundamental como testigo de la rica vida musical del momento, especialmente en relación con su ciudad.

Antonio José, aparte de realizar la acostumbrada reseña y comentarios del concierto, muestra un sinfín de apreciaciones musicales y estéticas, y aporta numeroso material de análisis o estudio. Esta contribución explicativa de la obra no aparece sólo en las críticas del artista burgalés, sino que es algo habitual en la época, especialmente entre los críticos-compositores. El espíritu regeneracionista subyace bajo esta tendencia pedagógica del crítico, quien aparece así como educador del público, explicando las obras y su estética, e incluso se atribuye la labor de dirigir la dirección estética a seguir. Los ejemplos de Julio Gómez o Mantecón son bien ilustrativos. Unas palabras de Mantecón muestran el papel que debe jugar la crítica: “advertir por dónde han de dirigirse los pasos y cuál es el terreno sobre el que se camina, es postulado de toda crítica consciente... éste ha de ser nuestro lema en futuras críticas¹⁷⁶. Esplá, que también ejerció la labor crítica, había marcado la misma línea y apuntaba que el crítico debía ocuparse “de señalar el camino estético que el compositor y el virtuoso, y aun los oyentes y las empresas artísticas, han de seguir, conforme a los imperativos del presente y a las exigencias de la evolución del arte¹⁷⁷.”

Antonio José participa de esta concepción divulgativa y formativa que deben tener la crítica y las sociedades musicales. En un concierto de la prestigiosa cantante Carlota Dahmen y Fernando Ember, el pianista que tan relacionado estuvo con el Grupo de los Ocho (especialmente con los Halffter), el burgalés reflexiona sobre dicho tema: “me refiero a que, como las Sociedades Filarmónicas no sólo deben procurar a su público *asombrarle* con fenómenos musicales habilísimos en pasajes mecánicos de ineludible rapidez, *sino cautivarle*

¹⁷⁵ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea...*, op. cit., pp. 305-306.

¹⁷⁶ JUAN DEL BREZO. *La Voz*, 5-VII-1920. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 435.

¹⁷⁷ IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Óscar Esplá*, vol. III. Madrid: Editorial Alpuerto, 1986, p. 146.

y hacerle sentir la emoción estética con arte puro... la misión de las Sociedades Filarmónicas debe ser la de educar artísticamente a su público”¹⁷⁸.

Un tema muy frecuente y criticado en la época es el virtuosismo relacionado con el exceso de lucimiento y exhibicionismo personal de los intérpretes. Se trata de un aspecto completamente relacionado con el enfoque y proyección educativa que debían presentar los conciertos. Esta idea tiene reflejo en el pensamiento del burgalés, y así reclama la interpretación de piezas “sin efectos de relumbrón, como por regla general, suelen tener las obras escritas *únicamente* para que tal o cual virtuoso las ejecute, y llenas casi siempre (hablo de la generalidad de esas obras *difíciles*) de una enorme cantidad de notas innecesarias que por serlo hacen huir de sus páginas la belleza”¹⁷⁹. Laura Prieto señala que el tema del divismo es también recurrente en Mantecón y que “contra él lanzará encendidos alegatos”¹⁸⁰.

En relación con la labor formativa de los conciertos hay que señalar la crítica a la monotonía en la confección de los programas y la repetición continua de las mismas obras. Esta protesta es habitual tanto en Antonio José como en sus contemporáneos. Un ejemplo notorio de ello será objeto de reflexión al presentar su valoración de Beethoven en el capítulo de los referentes musicales. En otro texto responsabiliza directamente a la Sociedad Filarmónica de Burgos de la falta de variedad en la programación. Su frase es ilustrativa del papel educador que deberían adoptar las sociedades de conciertos puesto que culpa a dicha Filarmónica de que el público no acoja bien una obra de Stravinsky: “‘Petrouchka’, de Stravinsky, es un plato demasiado fuerte para nuestra Sociedad Filarmónica, y hasta creo que ella misma tiene la culpa por estar oyendo invariablemente el ‘Carnaval’, de Schumann, y el ‘Nocturno 2’, de Chopin, y la ‘Appassionata’, y la sobadísima marcha militar de Schubert”¹⁸¹.

Dedica comentarios no sólo al papel del crítico y su función pedagógica, sino también al músico intérprete, que mediante la divulgación de las obras menos conocidas de los compositores está educando al público; así escribe:

Conviene enseñar, al público aficionado y aun a los músicos profesionales que no pueden salir de la ciudad donde trabajan, “todo lo bueno que se ha escrito antiguo y moderno”. Para difundir el arte puro, desconocido tanto por viejo como por nuevo, están los concertistas verdaderamente enterados de su misión divulgadora. De Bach, Haydn, Mozart, Beethoven,

¹⁷⁸ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”. *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 436.

¹⁸¹ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

Schumann, Chopin, en fin, de todos los clásicos, románticos, y modernos, hay una enorme cantidad de obras maravillosas que nadie lleva en sus programas. ¿Por qué?¹⁸².

Otro tema habitual en la época y muy frecuente en el burgalés en estos años es su rechazo a la falta de programación de música española en los conciertos. En su caso, la defensa de la música española contemporánea también está relacionada con su propia faceta e intereses como compositor. María Palacios señala que la lucha para que la música española apareciera en los conciertos es una constante de todos los críticos de la época¹⁸³. Antonio José escribe, quejándose del tema con ironía, que “debe ser en España cosa terminantemente prohibida llenar los programas con obras de músicos españoles”¹⁸⁴. Incluso compositores más reconocidos, como Albéniz, tampoco eran frecuentes en el repertorio, y la programación de piezas del músico catalán por parte de Rubinstein le da pie para volver sobre este tema: “Las dos obras de Albéniz, el *grande* y el *nuestro*, eran interpretadas *por primera vez* en nuestra sociedad y da la rara casualidad que quien las ejecutó era de Varsovia. Esto es humillante para nosotros, y trae como consecuencia que la mayor parte de los españoles afirme rotundamente que España ni tiene músicos ni los produjo nunca”¹⁸⁵. El papel del intérprete como divulgador del patrimonio musical se une así a la labor educativa del crítico. Julio Gómez, crítico de estética distinta a la de la Generación del 27, insiste también en este mismo problema. Así Martínez del Fresno observa en los textos de Gómez que “la necesidad de revalorizar la música española frente a la extranjera, y la insistencia en la idea de que era imprescindible conseguir que las obras nacionales circularan en constante comunicación con los oyentes”, son según la musicóloga, “estribillos recurrentes” de este músico madrileño¹⁸⁶. La reivindicación de la Historia de la Música Española por parte de las corrientes regeneracionista y nacionalista fue muy común en estas primeras décadas de siglo.

Aparte de las críticas publicadas en *El Castellano*, existen dos más no publicadas, una correspondiente al concierto de Blanche Selva, la cual es su primera crítica conservada, y otra del Trío de Viena; esta última se publicó con algunas modificaciones en *El Castellano*. También escribe sobre el estreno en Madrid de la ópera *Amaya* de Guridi, no publicado en su momento pero que Palacios Garoz lo ha incluido en uno de sus libros. El artículo sobre

¹⁸² ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Christiansen”. *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

¹⁸³ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁴ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Christiansen”. *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

¹⁸⁵ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 542.

Amaya y el obituario de Bretón son los dos únicos textos de esta época dedicados a acontecimientos musicales acaecidos en Madrid, ya que el resto afectan a conciertos burgaleses. Pertenece también a estos años una conferencia pronunciada en el Ateneo de Burgos en verano de 1924, “La música moderna”¹⁸⁷, afortunadamente conservada en manuscrito. A lo largo de esta tesis doctoral se hará referencia a estos textos y críticas debido a la enorme cantidad de datos e información musicológica que contienen sobre temas concretos de estudio.

4.2. Textos de los años 1925-1929. Artículos en *Diario de Burgos*

Durante estos años el compositor residía en Málaga de forma permanente a pesar de sus frecuentes viajes a Burgos y sus dos estancias en verano en París (1925 y 1926). En esta época realizó críticas para el periódico de su ciudad *Diario de Burgos*. Este diario había sido fundado en 1891 y presentaba también una orientación política conservadora. El contacto con el periódico pudo ser a través de varias personas. Por un lado, su hermano Julio Martínez Palacios era redactor de dicho diario en estos años, trabajo que mantuvo hasta 1935 cuando se trasladó a Pradoluengo como maestro. Por otro lado, el compositor tenía una enorme amistad con el crítico musical del periódico, José Nicolás Quesada, que también era profesor de música y antiguo colaborador de Federico Olmeda. Su hijo, Ángel Juan Quesada, fue estrecho colaborador de Antonio José en el Orfeón, siendo su subdirector cuando el compositor lo dirigía y profesor de la academia que se fundó aneja al Orfeón. Su amigo Guillermo Santamaría Cardiel, miembro de la Tertulia del Ciprés, trabajaba como periodista en este diario. Por todos estos lazos no es extraño que el músico entrara en contacto y publicara artículos en dicho periódico.

Corresponden a estos años dos críticas de 1925, seis textos en 1926, tres de las cuales se escribieron desde París, cinco en 1927, cinco en 1928 y dos en 1929. En total, veinte artículos editados en esta época, a lo que hay que sumar un manuscrito no publicado sobre Salinas y Cabezón. En general, el burgalés abandona la anterior línea de crítica de concierto con grandes comentarios técnico-musicales sobre las obras, y presenta mayor tendencia a la reflexión personal y vivencias. Con este contenido destacan los textos “De Málaga. Apunte inútil” o “Confidencia. Una Escuela”, dedicados a sentimientos personales de su vida o nostálgicos recordando su infancia.

¹⁸⁷ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Las escasas críticas de concierto son mucho más breves y con comentarios más generales. Realiza una pequeña reseña sobre la actuación de una pianista en Burgos que interpretaba una pieza suya: “Ateneo de Burgos, concierto de Fermina Atarés” y dedica un texto a los conciertos de la Sinfónica y Arbós en Málaga, “De la vida musical”, donde reflexiona sobre la orquestación de piezas de *Iberia* por parte de Arbós.

Los conciertos en Málaga de su amigo Regino Sainz de la Maza y de Ravel, y su diferencia de opinión con los comentarios sobre los mismos de críticos malagueños, es el origen de otros dos artículos: “De la vida musical” y “De música: Ravel, el público y la crítica”. El concierto que ofreció Ravel en Málaga en 1928 no fue bien acogido por el público y la crítica, y Antonio José aprovecha para hacer una defensa del músico. Sus explicaciones servirán para ilustrar la figura de Ravel como referente para el burgalés. También, frente a su diferencia de opinión ante el concierto de Sainz de la Maza con un crítico reacio a los arreglos y adaptaciones para guitarra, presenta un texto donde justifica y apoya las transcripciones de este intérprete por estar hechas con sabiduría musical: “porque la dificultad no está en trasladar y encajar fríamente las notas de un instrumento en otro, sino en la sabia adaptación de obras monocromas a la iluminación maravillosa y policroma que la guitarra irradia”¹⁸⁸.

Existen tres artículos escritos desde París. Uno de ellos es motivado por el descubrimiento de un nuevo instrumento musical, un tipo de órgano con cuarenta y dos intervalos en cada octava. Esta característica le sirve para comentar sus posibilidades cromáticas en la creación musical y señala que su capacidad puede tener “consecuencias insospechadas para la nueva música”¹⁸⁹; pero en realidad ello no tuvo ningún reflejo ni en su propia obra ni en la de sus contemporáneos españoles. Los otros dos artículos son distintas reflexiones musicales tras la asistencia a conciertos y óperas en dicha capital, “De Música: El arte de dirigir” y “Desde París. Boris Godounov”.

Destacan varios textos en los que alaba la figura y obras de su maestro y compositor, José María Beobide, inspirados por la interpretación de composiciones de Beobide: “Notas de arte”, “De arte: Una obra de Beobide” y “De arte y artistas”. Estos textos serán de ayuda para el estudio de la influencia del maestro en el alumno.

Dos artículos de su último año en Málaga muestran su interés por el folklore español, hecho que se acentuará en sus últimos años en Burgos. La jota y su origen le dan pie para escribir textos que años más tarde publicaría (1934), ligeramente reformados, en la revista *Musicografía*: “Tema de Jota” y “Variación sobre un tema de jota”.

¹⁸⁸ ANTONIO JOSÉ. “De la vida musical”. *Diario de Burgos*, 28-V-1928, p. 1.

¹⁸⁹ ANTONIO JOSÉ. “Notas de arte. Un nuevo instrumento musical”. *Diario de Burgos*, 12-VIII-1926.

El resto de artículos son de contenido y origen variado. Así se observa su alegría al enterarse de la iniciativa para la fundación de un conservatorio en Burgos, sus reflexiones ante una encuesta americana sobre el músico más valorado de la Historia de la Música y una respuesta al crítico oficial, su amigo Quesada, contradiciendo la valoración positiva de éste sobre Mascagni: “Mascagni en la ópera italiana es el equivalente a nuestro Guerrero en la zarzuela española: muy popular y muy rico y consecuentemente muy malo. Esto `peor es meneallo´...”¹⁹⁰. Este último artículo publicado en noviembre de 1927 en el *Diario de Burgos* fue reformado e impreso sin permiso del autor en *La Unión Mercantil* de Málaga en diciembre de ese mismo año¹⁹¹.

Destacan en la producción de estos años textos más musicológicos sobre las figuras de Salinas, Cabezón y Victoria. Se trata de breves ensayos alabando a estos músicos. En concreto sobre Cabezón escribe “Carta al Señor José”, sobre Salinas “Sobre un antiguo y glorioso burgalés”, y dedicado a Victoria “Carta abierta. Para mi distinguido amigo don Guillermo S. Cardiel”. Como se ha comentado más arriba, se conserva también un manuscrito de esta época no publicado que contiene lo que parece una conferencia propia sobre Salinas y Cabezón. Dicha conferencia no está ni datada, ni documentada su lectura pública.

4.3. Textos de los años 1929-1936

En 1929, Antonio José regresa a Burgos como director del Orfeón Burgalés y profesor de la escuela de música aneja al mismo. Durante estos ocho años siguió escribiendo artículos, aunque en número bastante menor, publicándose un total de trece artículos más tres manuscritos no editados en su momento.

Continuó trabajando en el *Diario de Burgos*, pero también en la revista *Burgos Gráfico* y en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. Asimismo, escribió en dos revistas musicales especializadas, *Musicografía*, donde en 1934 edita dos artículos de su época de Málaga, más dos de nueva redacción, y *Ritmo*, donde se le publicó dos textos. Un artículo suyo se imprime en *El Faro de Vigo*, seguramente contactado tras su premio en La Coruña por la *Sonata gallega*. A esto hay que sumarle tres manuscritos no editados en su época pero hoy en día impresos.

Los escritos de esta época continúan con la línea iniciada en Málaga y tiende a abandonar la crítica de conciertos para realizar artículos de profundo contenido musical, prácticamente a nivel de ensayo. Denotan su interés creciente por el folklore, en especial con

¹⁹⁰ ANTONIO JOSÉ. “De arte: Una de tantas opiniones: la mía”. En: *Diario de Burgos*, 25-XI-1927, p. 1.

¹⁹¹ Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 310n.

el burgalés. No hay que olvidar que son los años de recopilación y publicación de su *Cancionero* y de su participación en el Congreso de Barcelona.

Como se ha señalado, varios de estos textos se editaron en revistas notorias especializadas. La revista musical tuvo un desarrollo enorme en los años veinte y treinta en España, especialmente en Madrid y Barcelona, siendo *Ritmo* la más antigua. Fue fundada en 1929 por Fernando Rodríguez del Río y dirigida en sus primeros años por el compositor Rogelio del Villar, y desde 1936 hasta 1943 por el padre Nemesio Otaño¹⁹². Desde sus inicios, y aún en la actualidad, ocupa un destacado lugar dentro de las publicaciones con contenido musical. En ella se han publicado numerosos artículos de gran aporte para la Musicología española además de contener secciones dedicadas a actividades concertísticas, noticias y grabaciones. *Ritmo* constituye una fuente de información destacada para el estudio de la realidad musical del país a lo largo de todos los años de su historia. El compositor trabajó en ella con dos artículos publicados en 1931 y 1934.

En 1931, Antonio José era ya un músico con cierto prestigio en Madrid. Tenía ya editadas varias obras en la *Unión Musical Española* e importantes directores como Arbós y Saco del Valle habían interpretado obras suyas, por lo cual no es extraño que colaborara en una revista musical destacada como era *Ritmo*. Pero por el contenido de una carta a Subirá, no parece que el burgalés tuviera mucho contacto, apoyo o seguridad en la publicación de su primer artículo titulado “La Remuneración del espíritu”, el cual había sido impreso un mes antes en *El Faro de Vigo*: “Por el mismo correo le envío un número de *El Faro de Vigo* con un artículo mío de combate. Pienso insistir sobre el mismo tema. Haga Ud. lo mismo, que su voz, por más poderosa, ha de ser más eficaz. Ese artículo hoy lo pienso enviar a *Ritmo* para que lo publiquen... si quieren. Cuanto más se difunda, mejor”¹⁹³. Gracias a esta carta se comprueba que *Ritmo* lo publicó rápidamente. En ella, Antonio José informa que ese mismo día, 19 de noviembre de 1931, envía el artículo a la revista. *Ritmo* lo editó al mes siguiente de ese mismo año, 1931. Este interesante artículo titulado “La Remuneración del espíritu” está dedicado a los asuntos económicos del arte, derechos de autor y a la Sociedad de Autores, y su contenido alude a la difícil situación que sufrían los artistas para cobrar sus derechos de autor. *Ritmo* lo republicó en 1988, *Ritmo* 593.

¹⁹² Desde 1943 hasta 1976 su fundador, Fernando Rodríguez del Río, ocupó este cargo, y a la muerte de éste, asumió la dirección su hijo Antonio Rodríguez Moreno.

¹⁹³ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 19-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 174.

En 1934 volvió a editar otro artículo en esta publicación, siendo un texto sobre el músico Salinas: “Francisco de Salinas” (*Ritmo* 91). La reivindicación de sus paisanos Cabezón y Salinas había sido de interés en años anteriores, en concreto en su época malagueña. Ahora continúa con esta temática y, aparte de este artículo en *Ritmo*, edita uno nuevo en *Diario de Burgos*. La convocatoria de un homenaje en 1934 a Salinas y Cabezón por parte de la Tertulia del Ciprés le da pie para un texto, publicado en dicho periódico, titulado “Tertulia del Ciprés. Un homenaje a dos burgaleses eminentes. Los músicos ciegos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón”. En este acto Antonio José interpretó varias obras de ambos compositores al órgano.

Casares cita la revista *Musicografía* como ejemplo del enorme auge de este género que alcanzó incluso a provincias¹⁹⁴. Fue fundada en 1933 por la Escuela de Música de Monóvar (Alicante), localidad natal de Azorín, y tenía una periodicidad mensual. Aunque no poseía el prestigio de otras revistas musicales, importantes personalidades de la época publicaron en ella, y ejemplo de ello son las colaboraciones de Rogelio Villar, Subirá, Turina, Julio Gómez, Joaquín Nin, Regino Sainz de la Maza, Eduardo M. Torner, Emilio Vega o Henri Collet. Antonio José publicó tres artículos, dos en 1934 que eran reelaboración de textos anteriormente escritos sobre la jota en *Diario de Burgos*, y uno nuevo en 1935 bajo el título de “¡A la coda!”. La temática sobre folklore había aparecido al final de su etapa malagueña y dichos escritos ahora los reedita en *Musicografía*.

José Subirá fue seguramente el contacto que tuvo para trabajar con esta revista. En varias cartas Antonio José comenta la lectura de textos del prestigioso musicólogo en dicha publicación. En relación con su último artículo “¡A la coda!”, le escribe a Subirá: “Hoy mismo he leído en *Musicografía* su magnífica carta abierta. Y a propósito, no sé qué escribir para esa revista. Después de mis dos artículos sobre la jota, me quedó la impresión de que no le habían gustado al director; desde entonces tengo escrúpulos y no me decido a mandar nada. Además estoy seguro que nadie echará de menos mis pobres opiniones”¹⁹⁵. El escrito titulado “¡A la coda!” fue publicado por *Musicografía* en 1935. El burgalés reflexiona sobre las nuevas tecnologías del momento relacionadas con el arte, como son la radio o el disco y sus efectos sobre la vida musical, en concreto el problema que surge con la difusión del disco y su alternativa frente a la música en directo, temática frecuente en los medios de la época.

¹⁹⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 279.

¹⁹⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 3-I-1935. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 198.

Burgos Gráfico fue una revista creada en septiembre de 1935 que tuvo una vida muy corta, ya que fue clausurada al inicio de la Guerra debido a su orientación progresista. Fue fundada por su amigo Eduardo de Ontañón, también miembro de la Tertulia del Ciprés. Su contenido era variado y sobresale su gran número de reportajes fotográficos y artículos diversos sobre la vida burgalesa, principalmente. El músico participó en los tres primeros números, aunque su contenido no tenía relación con los temas habituales de la revista. Ruiz Vilaplana en su escrito “La ejecución de Antonio José, el músico poeta” comenta que el compositor fue criticado por relacionarse con esta publicación progresista¹⁹⁶.

En *Burgos Gráfico* editó tres artículos, siendo los dos primeros breves ensayos reflexionando sobre distintos temas del momento, y el tercero una reedición de “Coplas Sefardíes”. El primer artículo, “¡A la coda!”, es el mismo texto sobre los avances tecnológicos publicado ese mismo año en la revista más arriba reseñada, *Musicografía*. El segundo, titulado “Impromptu”, está fechado en octubre de 1935. Su contenido trata la indiferencia general hacia la creación artística, la falta de superación y la decadencia del espíritu. La difícil situación que vivía el compositor en Burgos, aislado y separado del mundo cultural de Madrid y con grandes problemas económicos seguramente inspiró este emotivo texto.

Su tercera aportación para esta revista lleva por título “Coplas Sefardíes” y está dedicado a una obra musical del mismo nombre de Albert Hemi. Este compositor publicó unas canciones sefardíes de Rodas, donde una población judía proveniente de España conservaba tradiciones españolas. El burgalés elogió el trabajo del músico, y su cuidado con la transcripción y tratamiento del folklore y sus características. José Subirá y el Padre Donostia también dedicaron escritos a alabar dicha recopilación de Hemi. Subirá fue, además, el contacto para que Antonio José conociera dicha obra. Este artículo había sido impreso dos años antes, en 1933, en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, pero ahora lo reelabora y reeditó en *Burgos Gráfico* III, 1935.

El *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* fue el órgano de difusión de dicha Comisión, siendo de periodicidad trimestral. Su primer

¹⁹⁶ Un incidente desagradable y el papel que jugó esta revista causó el cierre de la misma. Un párroco rural fue acusado de la violación de unas niñas, pero las tendencias más conservadoras de la ciudad impidieron conocer la verdad lanzando distintas versiones sobre el hecho. *Burgos Gráfico* fue la única publicación que se atrevió a dar a conocer el caso con exactitud, lo que le provocó grandes ataques y rechazo. En poco tiempo tuvo que cerrar. Antonio José, por su amistad con el fundador de la revista, Eduardo Ontañón y por haber publicado artículos en ella, fue también objeto de crítica. Hay que señalar que el director de esta revista, Antonio Pardo Casas, fue encarcelado y fusilado en la misma “saca” que Antonio José. Vid. RUIZ VILAPLANA, Antonio. Antonio. *Doy fe, Un año de actuación...*, op. cit., pp. 117 y ss.

número apareció en diciembre de 1922 y contó con firmas de intelectuales como Luciano Huidobro, Domingo Hergueta, Julián García Sainz de Baranda, José Sarmiento Lasuén, Teófilo López Mata o Ismael Rámila, quien se hará cargo de su dirección¹⁹⁷. Antonio José fue también miembro de esta institución.

En relación con el folklore burgalés hay que destacar el texto de su conferencia “La canción popular burgalesa” dentro del III Congreso Internacional de Musicología de Barcelona. Una primera versión de “La canción popular burgalesa” fue redactada y editada en 1934 en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. El manuscrito de la ponencia fue adjuntado como prólogo a su *Cancionero* en 1989, junto con otro texto “Introducción a la canción popular burgalesa”. Este discurso fue leído, junto al artículo anterior, el 24 de junio de 1936 en el Teatro Principal de Burgos dentro del homenaje recibido tras el éxito de Barcelona. En relación con la conferencia de Barcelona, existe un artículo del músico impreso en *Diario de Burgos* en mayo de 1936, pocos días después de volver de Barcelona en el que agradece el apoyo del Ayuntamiento para su viaje a dicha capital, “Después de un homenaje. La gratitud de Antonio José”. Todos estos textos serán importantes en el capítulo dedicado al estudio de su *Cancionero*.

Realiza dos artículos sobre bibliografía musical, ambos editados en *Diario de Burgos*. El texto de 1930 titulado “Temas artísticos. Bibliografía sacro-música”, está dedicado a la temática religiosa y alude indirectamente al problema del *Motu Proprio*. Se trata de una crítica al deficiente nivel de la música interpretada en el culto en ese momento y un reclamo por la revalorización de la gran polifonía española del Siglo de Oro, señalando también los aportes destacados a este campo por parte de compositores del momento. El artículo de 1934 “Bibliografía. La música en los libros” comenta la bibliografía general musical. Presenta un interés notable por su información sobre los libros más destacados para el compositor: *La tonadilla escénica* de su amigo José Subirá, *El arte de dirigir la orquesta* de Hermann Scherchen, *Mi vida musical* de Rimsky-Korsakov y el *Epistolario* de Beethoven, entre otros. El contenido de ambos artículos será objeto de reflexión en diferentes capítulos de este trabajo.

¹⁹⁷ Esta publicación permaneció unida a la citada Comisión hasta el número 94 editado en el primer trimestre de 1946, pero al fundarse la Institución Fernán González pasó a denominarse *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González*, es decir, a partir de dicho número 94. Desde el número 116 toma exclusivamente la denominación *Boletín de la Institución Fernán González*. ORTEGA BARRIUSO, Fernando. *Diccionario de la cultura de Burgos...*, op. cit., pp. 175-176.

Destaca por su contenido personal un ensayo manuscrito en el que reflexiona sobre distintos temas: la vida, su época, la educación y la cultura, la ética y la religión, el deporte, el amor, el matrimonio y la mujer, el trabajo, España y la política. El material que ofrece este texto, escrito con veintiséis años, es una enorme fuente de información sobre distintos aspectos de su pensamiento general. Dicho escrito no posee título original y ha sido reproducido en distintos trabajos bajo los epígrafes de “Perfil de Antonio José” y “Sobre la vida”.

Con menos contenido, pero ilustrativos de su vinculación con la vida cultural de Burgos, aparecen dos textos en el *Diario de Burgos*. En calidad de director del Orfeón realiza en 1929 un obituario por el fallecimiento del director del Orfeón Donostiarra, el maestro Esnaola: “Orfeón Burgalés. El fallecimiento del director del Orfeón Donostiarra”. La exposición de un amigo orfebre le inspira un artículo como homenaje publicado en junio de 1930: “La exposición de Saturnino Calvo. Nota de advertencia y apreciación”.

Corresponden también a esta época en Burgos varias entrevistas realizadas al músico por diferentes personas y publicadas principalmente en *Diario de Burgos*. En su mayoría fueron motivadas por su relación con el Orfeón Burgalés.

4.4. Epistolario

Aparte de sus artículos y entrevistas, se conserva otro legado del autor de una riqueza extraordinaria, su correspondencia. Gracias a la labor de Palacios Garoz, que durante años ha investigado y recogido las cartas del compositor, se cuenta hoy en día con 175 documentos¹⁹⁸. Comparados con los otros textos conservados, se aprecia que aunque adjuntan numerosos datos biográficos, referencias a sus obras o a la vida musical del momento, el contenido personal es evidentemente su principal temática. Mantuvo contacto con personas destacadas de la vida musical del momento como eran Subirá, Donostia, Norberto Almandoz o Arbós.

Es de gran relevancia su correspondencia con José Subirá¹⁹⁹, con quien el compositor llegó a establecer lazos de amistad. El musicólogo alabó siempre la obra del burgalés y ya en su primera carta a Antonio José le escribe “las injusticias a que Ud. se refiere son bien

¹⁹⁸ Existen dos cartas de Antonio José a Falla que desgraciadamente no han visto la luz, dato que más adelante se comentará. Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 91-92.

¹⁹⁹ José Subirá (1882-1980), musicólogo y amigo del compositor. Se conservan 41 cartas datadas entre 1931 y 1936. Subirá, tras el estreno de la *Suite ingenua* de Antonio José en Madrid por Saco del Valle en 1931, se pone en contacto con el periodista y amigo de Antonio José, Eduardo de Ontañón, para informarle que pensaba hacer una crítica alabando la obra. Antonio José al enterarse de ello le escribe agradeciéndoselo, comenzando así una estrecha amistad. Por mediación de Antonio José, el musicólogo acudió a Burgos a ofrecer para el Orfeón Burgalés una conferencia sobre la tonadilla.

patentes. Y una de las mayores está en silenciar obras u hombres que tienen positivo talento como usted, y aprovechar, en cambio, la menor coyuntura para hablar con elogio de algún amigo, como lo hace el sr. Salazar con su amadísimo colega Halffter²⁰⁰. Este comentario sobre el papel que jugó Salazar, con su apoyo incondicional a Ernesto Halffter e infravaloración de los demás compositores, fue y sigue siendo materia de reflexión entre los investigadores. El contenido de las cartas del burgalés es muy variado, e incluye desde cuestiones personales a análisis técnicos, como el de la *Sonata gallega*. Muestra mucha complicidad y amistad con Subirá, y ejemplo de ello es cuando, con ironía, denomina “grupito de los genios” a Halffter, Remacha, Bacarisse y Pittaluga²⁰¹. El musicólogo conservó con enorme aprecio las cartas con el compositor y en la actualidad se conservan en el Fondo Subirá custodiado en el Centro de Documentación Musical de la Generalitat de Cataluña, Barcelona (CDMGC).

La correspondencia con el Padre Donostia²⁰² revela el afecto que se tenían mutuamente ambos músicos. El amor por el folklore de su tierra es el principal punto común entre ellos. El Padre Donostia se sitúa dentro de los referentes musicales de Antonio José por la devoción compartida hacia este legado.

Norberto Almandoz²⁰³, organista de la Catedral del Sevilla, mantuvo correspondencia con el compositor a lo largo de varios años. Las cartas enviadas por el burgalés contienen valiosos comentarios sobre sus propias composiciones, especialmente referidas a su última etapa compositiva. Así comenta algunos aspectos de muy diversa índole, como los problemas con las ediciones de las obras o distintos estrenos.

Se conservan dos cartas dirigidas a Fernández Arbós²⁰⁴. Antonio José le envía en la primera de ellas una reseña con sus propios datos biográficos, y según se puede leer en dicho texto, el propio Arbós debió pedirle esta información: “Aquí tiene Ud. algunos datos

²⁰⁰ SUBIRÁ, José. Carta a Antonio José. 25-VI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 169.

²⁰¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 198.

²⁰² Padre José Antonio de San Sebastián, conocido como Padre Donostia (1886-1956), compositor y sacerdote amigo de Antonio José. Existen seis cartas fechadas entre 1933 y 1936. El burgalés conoció a este músico a través de su amigo común, el organista y compositor, Norberto Almandoz. Se trata de cartas breves eminentemente personales en donde comenta sus obras de forma somera.

²⁰³ Norberto Almandoz (1893-1970), sacerdote, organista y compositor vasco amigo de Antonio José. Se conservan 19 cartas entre 1929 y 1934. La amistad viene por amigos comunes Julián García o Domingo Amoreti, músico cantor de la Catedral. Al igual que estas dos personas, Almandoz fue niño cantor de la capilla de Olmeda. Coincidió en París con el P. Donostia donde ambos estudiaban. Fue organista de la Catedral de Sevilla y director del Conservatorio de dicha ciudad entre 1936 y 1964. Almandoz le puso en contacto con el P. Donostia para que le enviara alguna obra.

²⁰⁴ Enrique Fernández Arbós (1863-1939), director de orquesta. Se conservan dos cartas fechadas en 1924 y 1933. Este famoso director interpretó varias obras del compositor.

biográficos que le envió atendiendo a su indicación amable²⁰⁵. La segunda carta es muy posterior (1933) y contiene una adhesión ante un homenaje público a dicho director. Palacios Garoz cree que el compositor debió escribir al menos otras cinco misivas más a Arbós, pero su paradero es hoy en día desconocido. Probablemente estuvieron relacionadas con el estreno e interpretación, por parte del director y la Sinfónica, del *Preludio y Danza popular* de Antonio José en 1934.

De menor relevancia es la carta de saludo dirigida al músico Emilio Vega²⁰⁶ al llegar el joven artista a Madrid. A pesar de lo que pueda parecer por las palabras en dicho documento, “creo que dentro de poco tendré el honor de poderle llamar mi maestro”²⁰⁷, el burgalés no fue alumno suyo. Se conserva también un texto dirigido a Desiderio Francés²⁰⁸, médico que trabajaba en el pueblo natal de Antonio de Cabezón, solicitando ayuda para un homenaje a este insigne músico.

Un conjunto diferente es su correspondencia con amigos alejados del mundo de la música, pero que aparte de información personal, aporta también datos concretos sobre composiciones o problemas dentro de los ambientes musicales que el compositor sufrió y comentaba con estas personas. Los escritos enviados a su amigo madrileño Emiliano Artiz²⁰⁹ ofrecen mucha información, especialmente sobre sus años en Málaga. De contenido aún más personal es el epistolario con sus amigas Emilia y Concha Sidar²¹⁰, y Consuelo Mediavilla²¹¹.

²⁰⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Enrique Fernández Arbós. 28-IV-1924. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 96.

²⁰⁶ Emilio Vega (1877-1943), compositor y director militar de banda en Madrid. Se conserva una carta de 1920. Antonio José le conocía gracias a su amigo de infancia Julián García Blanco, el cual estudiaba con Emilio Vega.

²⁰⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilio Vega. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 95.

²⁰⁸ Desiderio Francés (1881-1941), médico de Castrojeriz (Burgos). Se conserva una carta de 1927. La relación viene a raíz de un artículo de Antonio José sobre Cabezón en *Diario de Burgos*, tras el cual este médico que trabajaba en el pueblo natal de Cabezón, Castrillo Matajudíos, se pone en contacto con el compositor para realizar un homenaje a su paisano ilustre.

²⁰⁹ Emiliano Artiz (1879-1957), amigo residente en Madrid. Antonio José le escribió 27 cartas entre 1924 y 1936. Se trata de cartas de carácter personal, pero que ofrecen muchos datos sobre su vida y la creación de obras. Así, contienen descripciones de composiciones, un interesante análisis de la pieza perdida *Poema del dolor*, y copias y reseñas de varias críticas en diversos periódicos sobre obras propias. Artiz le hizo encargos desde Madrid, como los relacionados con la *Unión Musical Española*, envíos de partituras suyas a Lasalle, Arbós y a la Sinfónica de Bilbao, o entregando una reseña pedida por Salazar. En casa de su cuñado se organizaban veladas musicales familiares en donde participaba el compositor.

²¹⁰ Emilia (1903-1994) y Concha Sidar (1908-1990), amigas y vecinas del compositor. Fueron miembros del Orfeón Burgalés. Se conservan 16 cartas datadas entre 1933 y 1936. Cuando ambas se trasladaron a vivir a Madrid efectuaron varios encargos para el músico, destacando las labores ante Salazar y Esplá para poder consultar el original de su *Cancionero* recién premiado, del cual Antonio José no tenía copia. Ellas mismas copiaron el prólogo de dicha recopilación. El contenido de las cartas es eminentemente personal, aunque aparecen comentarios interesantes sobre personas como Turina o Julio Gómez. También, como era habitual en el compositor al vivir lejos de Madrid, les solicita la compra de libros y partituras.

²¹¹ Consuelo Mediavilla (1912-1994), amiga y vecina del músico. Existen 56 cartas correspondiendo a los años entre 1933 y 1936, destacando entre ellas las 36 enviadas desde el penal antes de su ejecución. Son el conjunto de cartas de contenido más personal. Apenas hay datos referentes a su obra, aunque contiene bastante

Las semanas previas a su fusilamiento envió a Mediavilla treinta y seis cartas desde la prisión de Burgos. Mucho menor en número, y con información musical poco relevante, es la correspondencia con su amigo Julián García Blanco²¹².

Como conclusión en relación al corpus de textos conservados del autor (artículos, conferencias y epistolario personal), hay que señalar que constituyen una fuente enorme de información tanto referida a su vida como a su obra y estética. Los escritos de Antonio José componen un precioso testimonio de una época, con innumerables comentarios sobre hechos y problemas relacionados con la vida cultural del momento, gracias a lo cual se dispone de más datos que permiten conocer este periodo de la Historia de la Música en España. Musicalmente, aparece mucha información que facilita el análisis de las obras del compositor. No se limita a enumerar tendencias, recursos, o estilos, sino que regala verdaderos estudios sobre recursos técnico-musicales; y así se observan textos que analizan las escalas modales, la escala de tonos, la cadencia andaluza, los sistemas de afinación, la formación de acordes novedosos o las tendencias armónicas de finales del s. XIX y principios del s. XX. Por esto, sus escritos y cartas constituyen un valiosísimo compendio de las nuevas corrientes que surgían en Europa a principio de siglo. Estos textos han constituido una de las fuentes documentales principales para la elaboración de este trabajo de investigación.

información sobre el Congreso de Barcelona puesto que desde allí redactó varias cartas. La lectura de las treinta y seis tarjetas postales y cartas enviadas por el autor desde la cárcel a Consuelo Mediavilla es emotiva y sobrecogedora. Como nota anecdótica, en una carta el músico hace una referencia a una pianista de siete años que se presentaba en Madrid: “Hoy iré al concierto de la Sinfónica, Arbós mismo me recomendó que fuera a oír en este concierto a una pianista genial de 7 años”. Por la fecha del concierto se puede afirmar que Antonio José tuvo el privilegio de asistir al debut en Madrid de la gran pianista Alicia de Larrocha. Dicha carta no está fechada por el compositor y Palacios Garoz la publica adjudicándole entre corchetes la fecha de 27 de marzo de 1936. Alicia de Larrocha debutó en Madrid el 1 de abril de 1936, interpretando un concierto de Mozart con Arbós y la Sinfónica. Con este dato, la fecha adjudicada por Palacios a dicha carta debería ser cinco días más tarde de lo datado, es decir, el 1 de abril, día en que el compositor señala que fue a oír a la joven pianista. La edad de la niña no es correcta, puesto que tenía entonces doce años. ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 27-III-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 243.

²¹² Vid. nota 121.

5. PERFIL INTELECTUAL

En este capítulo se presentan algunos aspectos generales de su pensamiento que no han encontrado hueco en otros capítulos de este trabajo, pero que ilustran características destacadas de su personalidad. Por ser temas muy transversales, algunos puntos han sido ya mencionados, como su concepción educativa para facilitar el acceso a la formación a todas las clases sociales, aunque es ampliado ahora relacionándolo con el espíritu institucionista de la Residencia. Otros focos de interés son el autodidactismo, presente en gran parte de los artistas de la época y que fue fundamental en el artista burgalés, y una visión de sus preferencias literarias y políticas. Cuestiones de las que se cuenta con menor información, como es el caso de su religiosidad, serán tratadas en otros capítulos y referidas a composiciones concretas.

5.1. Formación general

La lectura de sus escritos revela la enorme cultura que poseía el músico. Esta inquietud por el conocimiento no sólo iba dirigida hacia el mundo musical, sino también a otras facetas del ámbito cultural y artístico. Como señala Palacios Garoz, durante los primeros años vividos en Madrid “la inquietud intelectual de Antonio José no se limitaba sólo a la música: todos los temas le interesaban. De modo que no era difícil encontrarle rebuscando partituras y libros de viejo en el pasaje de la Montera o en la Cuesta de Moyano. O bien entretenido en amena conversación con alguno de aquellos librereros”²¹³. Existe un texto del autor dividido en varios apartados, “Perfil de Antonio José”, en donde él mismo describe sus inclinaciones culturales y musicales, inquietudes sociales y concepciones generales de la vida. El primer apartado se refiere a la cultura en general, donde el maestro escribe: “He estudiado allí donde he vivido: en Burgos, en Madrid sobre todo, en París y en Málaga”²¹⁴.

En la educación musical del joven compositor en Burgos destaca la figura de Beobide, cuya personalidad se estudiará en un capítulo posterior por considerarse un referente en su vida y legado. Aparte del contacto en París con Ravel, hecho del que como ya se ha explicado, no se tiene constancia documental, se puede afirmar que el resto de su formación fue autodidacta. El autodidactismo de la Generación del 27, y en concreto en el Grupo de los

²¹³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁴ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 320.

Ocho, es un elemento común con el burgalés. Los compositores que tuvieron una formación más académica de dicha Generación fueron Fernando Remacha, Salvador Bacarisse y Julián Bautista, los cuales estudiaron en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo. También era frecuente suplir esta falta de formación reglada con consejos de personalidades reconocidas, pero en el caso de Antonio José, no se conocen más relaciones que las ya explicadas. Julio Gómez señala, refiriéndose a Salazar, que estas dos realidades, autodidactismo y recepción de consejos, eran algo habitual en la época:

La formación musical de Salazar fue, él mismo lo dice, autodidacta, aunque, también lo dice él mismo, recibió consejos de Falla, hacia 1914. Esto de recibir consejos estaba muy de moda por aquellos tiempos. No solamente Salazar, sino varios jovencitos de los que le rodeaban, recibieron consejos de Falla y Esplá. Estos dos maestros, y nunca por propia declaración, fueron consejeros de los que rehuían la enseñanza oficial²¹⁵.

El estudio y análisis de partituras eran para Antonio José y para la mayoría de los músicos del momento, la fuente de conocimiento musical principal. Esta formación fue importante incluso para los autores que pasaron por el Conservatorio, como es el caso de Remacha, tal como señala Andrés Vierge: “cuando el propio Remacha hablaba en una entrevista concedida a *La Gaceta del Norte* de sus orígenes musicales, recordaba cómo él y sus compañeros se reunían en la tienda de su tío, en la que había un piano y allí hablaban de asuntos musicales, estudiando las partituras más vanguardistas del momento”²¹⁶. Rodolfo Halffter también manifestó en diversas ocasiones su autodidactismo. Se observan recomendaciones del burgalés donde aconseja el estudio y lectura como formas de comprensión de las nuevas estéticas: “Los lacerantes juicios que oí de la obra de Ravel me irritaron y no puedo menos de aconsejar algo más de calma para juzgar lo que no se ha entendido; leer todo cuanto trate de los procedimientos que hoy usa la escuela moderna”²¹⁷. En contraposición a este autodidactismo que padecieron gran parte de los músicos de la época, se encuentra la figura de Julio Gómez. Este compositor, perteneciente a la Generación del 14, realizó estudios universitarios aparte de los realizados en el Conservatorio, hecho que, como señala Tomás Marco, era completamente infrecuente en los músicos de la época²¹⁸.

La necesidad de adquisición de partituras por parte de Antonio José, se muestra en diversas cartas enviadas desde Burgos, donde era difícil encontrarlas. Así, encarga a distintos

²¹⁵ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 375.

²¹⁶ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit., p. 48.

²¹⁷ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”. *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

²¹⁸ MARCO, Tomás. *Historia de la música española...*, op. cit., p. 55.

amigos de Madrid que le busquen y comprendan distintas obras, como es el caso de sus amigas Emilia y Concha Sidar²¹⁹. Hay que señalar también que en sus últimos años de vida, prácticamente aislado en Burgos y en un momento de graves problemas económicos, continúa sintiendo la necesidad de conocer más música y libros en general, y le pide varias veces a Subirá que le envíe libros o partituras que no utilice. Este texto dirigido al prestigioso musicólogo muestra el interés del burgalés no sólo por partituras sino también por la literatura.

El artículo suyo de “El Socialista” de ayer me hace envidiar a Ud. por tantos libros como lee y tan interesantes como son los que cita. Varias veces lo he pensado y nunca se lo he dicho: Ud. como amigo que es de autores y editores, y además como crítico de innumerables publicaciones, recibirá sin duda verdaderos montones de libros y de obras musicales. Es posible que alguno de ellos tenga repetido (como ocurrió con mis Evocaciones para piano) o que no le interese. En fin: si alguna obra de música o algún libro no le sirve tenga la bondad de regalármelo. -Y dispense mi atrevida franqueza-. Quizá yo necesito lo que a Ud. le sobra²²⁰.

5.2. Compromiso con la labor educativa de la música

Los músicos autodidactas de la Generación del 27 encontraron en la Residencia de Estudiantes una vía para tener acceso a la cultura y relacionarse. De ella heredaron, en distinta medida, alguno de sus aspectos más característicos. Allí se ofrecían conciertos, conferencias, exposiciones en un ambiente culto y fue lugar de paso de grandes personalidades tanto españolas como internacionales del momento. Yolanda Acker señala que Antonio José visitaba regularmente la Residencia²²¹, lo cual era de esperar en una persona con inquietudes establecida en Madrid en esa época, pero en los escritos del compositor no existe constancia de asistencia a ningún acto concreto o que conociera a alguna persona directamente en dicho lugar. Lo que sí existe es una referencia a un libro publicado por la Residencia. Se trata de un cancionero, temática importantísima en la vida del burgalés, como se analizará en otro capítulo, y que también ocupó un importante lugar dentro de la labor realizada por la Residencia. El compositor lo nombra en su conferencia en Barcelona en 1936 sobre folclore burgalés con la siguiente cita bibliográfica propia: “*Cuarenta canciones españolas*

²¹⁹ ANTONIO JOSÉ. Cartas a Emilia y Concha Sidar. 6-I-1934 y 16-I-1934. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 217-218.

²²⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá”. 24-II-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 203-205.

²²¹ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 32.

armonizadas por Eduardo M. Torner, vol.10, serie IV de las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1024”²²². Ésta constituye la única referencia directa a dicha institución.

La Residencia, fundada en 1910, fue una herencia de Giner de los Ríos y su pensamiento educativo. Se propugnaba un nuevo tipo de universidad con un programa de estudios más integral que abarcara las diversas ramas de la cultura y dirigido a todas las clases sociales. Así, aboga por universalizar la educación, y entre los fines de este modelo de enseñanza destaca “no el adiestramiento cerrado de una minoría presumida, estrecha y gobernante, sino una educación... que llegue a todas las clases”²²³. Esta misma posibilidad de acceso a la cultura y formación para los distintos estamentos sociales aparece en Antonio José. Reflexionando sobre su sistema político deseado, el compositor deseaba “que estableciera centros de enseñanza numerosos y completos donde todo el mundo estudiara, desterrando así esa cruel y perniciosa distinción de educación de pobre y educación de rico”²²⁴. Es evidente el contexto regeneracionista heredado de Joaquín Costa y Giner de los Ríos que subyace tras estas ideas. Los orígenes humildes del compositor evidentemente le acercaron a estos posicionamientos.

Giner propugnaba “una educación abierta a todos los horizontes del espíritu... e irradie a todos lados su acción vital, no sólo de conocimiento del espíritu, y no digamos de mera instrucción”²²⁵. El burgalés se manifiesta en la misma línea, y desea una formación global del hombre desdeñando el aprendizaje ceñido y estrecho de cada materia. Así señala que “cada alumno es un caso pedagógico que un solo libro no puede prever ni encauzar... nos abrumaron con libros serios de geografía, geometría, historia universal, religión con filosofía y todo, ética... ¡lógica! ... ¡química!, ¡¡derecho!!”²²⁶. El modelo de educación ginerino, que aspira a una formación integral no centrada exclusivamente en los libros²²⁷, y otorga gran importancia a la instrucción mediante el contacto directo con la cultura y excursiones al aire libre, también tiene su reflejo en el ideal de Antonio José: “Países, razas, animales, flores,

²²² ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. Conferencia leída en el Instituto de Estudios Catalanes de Barcelona el 23 de abril de 1936 dentro de las Sesiones Científicas del III Congreso Internacional de Musicología. Publicado como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 38. La obra de Martínez Torner es una publicación dentro de la colección del Instituto Escuela, con un perfil educativo y divulgativo. En capítulos posteriores aparecerán referencias sobre ella por parte de Antonio José. MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical*. Madrid: Instituto-Escuela, 1928.

²²³ Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, *op. cit.*, p. 457.

²²⁴ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 320.

²²⁵ Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo...”, *op. cit.*, p. 64.

²²⁶ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 320.

²²⁷ De hecho esta corriente es contraria a los libros de texto.

estrellas..., todo esto explicado sin libros y al alcance de nuestra inteligencia, lo hubiéramos oído entonces como un cuento maravilloso e inolvidable”²²⁸.

El concepto de cultura y enseñanza accesible a todas las clases sociales aparece con frecuencia en los textos del autor. Esta idea no fue compartida por Salazar, influenciado por Ortega, como ya se comentó. Antonio José, en cambio, siempre apostó por la educación y el derecho a la cultura del pueblo, aspecto que se comentó también en un capítulo anterior:

... la misión de las Sociedades Filarmónicas debe ser la de educar artísticamente a su pueblo y la nuestra una vez más lo ha conseguido... por eso la felicito y quisiera que al mío se unieran los aplausos de todos los buenos aficionados, que cada vez están dando mejores pruebas de su buen gusto... Un sincero aplauso para los artistas que tan grande placer nos proporcionaron y otro no menos acendrado a la junta de la simpática Sociedad Filarmónica, por su divulgadora labor tan digna de ser alabada²²⁹.

El mismo tema aparece en una carta escrita en París, donde comenta la facilidad del pueblo francés para asistir a la Ópera de París debido al bajo precio de las localidades, siendo así el arte accesible a toda la población. Antonio José critica el elitismo existente en el Teatro Real: “la Ópera es el teatro más barato de París. Por este modo, el arte se divulga con suma facilidad. Cualquiera diría al observar los precios del Teatro Real de Madrid que la sensibilidad estético-musical española es una especie de reservado para los pudientes”²³⁰.

Como resumen de su concepción del derecho a la cultura y formación se muestra aquí un texto elocuente fechado en 1935, un año antes de morir. El contexto del tema es una polémica habitual en la época, el nacimiento de la radio y los discos, la así llamada en ese momento “música mecánica”. Aunque el panorama general de 1935 con la Segunda República ya no era tan elitista como fue en los años veinte, llama enormemente la atención la definición, por parte del burgalés, del concepto de “masas” como “auténtico pueblo”. Así su concepción de la “masa” está completamente alejada del significado despectivo con que era utilizado por Ortega y Salazar. Antonio José escribe que la masa reclama su alimento, la cultura, la cual ya no es un privilegio de las clases altas o adineradas, discurso muy en consonancia con el socialismo del momento. Señala de nuevo que el pueblo se instruye poco a poco gracias a su deseo y posibilidad de acceso a la cultura. Hay que resaltar la referencia que

²²⁸ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 320.

²²⁹ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”. *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

²³⁰ ANTONIO JOSÉ. “Desde París. Boris Godounov”. *Diario de Burgos*, 18-VIII-1926, p. 1.

hace a uno de los avances tecnológicos más destacados del momento, la radio²³¹. Comenta que hasta ahora la música había sido “manjar exclusivo de una clase con dinero”, pero la gran capacidad de la radio para la difusión de la cultura, y en concreto de la música, lo convierten en uno de los medios de educación más accesibles para el pueblo. El espíritu regeneracionista de la sociedad española a través de la cultura está presente en este texto. La radio, como su trabajo con el Orfeón o su labor en la escuela de música aneja a dicho coro, son distintos medios de acceso a la cultura para las clases sociales más desfavorecidas. La referencia que hace a los discos, con su gran poder para difundir la música, lo relaciona con el trabajo realizado por otro foco institucionista, las Misiones Pedagógicas y su Servicio de Música realizando audiciones fonográficas y prestando discos a las poblaciones que visitaban²³². He aquí lo más destacado de dicho texto del compositor:

También las ediciones baratas de libros a cinco, diez, veinte céntimos asustaron al pronto a los libreros a muchos autores, como ahora los instrumentos mecánicos -la radio sobre todo- asusta a los músicos. Luego se ha visto, y comprobado que es todo lo contrario. El caso es que el interés por la lectura, y en nuestro caso por la música, prenda en las gentes de pocas disponibilidades hasta convencerlas de que la cultura ya no es un privilegio de los adinerados... Hasta hoy la música -las artes todas- ha sido manjar exclusivo de una clase con dinero pero sin vocación. Salvado este difícil paso de transición, las masas, el auténtico pueblo, se encargarán de reclamar su alimento espiritual... El pueblo, que no puede -por intuición- vivir sin artes bellas, sin darse cuenta va educándose paulatinamente con los discos y la radio...²³³.

La posibilidad de relación del compositor con la Residencia estuvo lógicamente influida por su breve estancia en la capital, ya que sólo fue continua su presencia en Madrid de 1920 a 1924, aunque posteriormente realizara viajes esporádicos a la capital. Esto le diferencia de la facilidad de acceso a dicho centro cultural para otros colegas de su Generación que residían en Madrid.

El artista burgalés encontró en su ciudad natal un colectivo, la Tertulia del Ciprés, con muchas concomitancias con el espíritu abierto, tolerante y asociacionista que caracterizaba a la Residencia madrileña. Esta asociación fue creada por Eduardo de Ontañón²³⁴ en Burgos en

²³¹ Este tema ha sido estudiado en profundidad por ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU, 2008.

²³² Vid. nota 148.

²³³ ANTONIO JOSÉ. “¡A la coda!”. En: *Burgos Gráfico* I, IX-1935, p. 4. También publicado en: *Musicografía* 30, 1935, pp. 220-221, y en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 348-349.

²³⁴ Eduardo de Ontañón (1904-1949), escritor burgalés y fundador de la revista *Burgos Gráfico*. Colaboró con diversas revistas, como *La Linterna* y la *Hora de España*. Fue promotor principal de la Tertulia del Ciprés y

1932, y tomó como símbolo el famoso ciprés de Silos. El tío de Ontañón, así como otros miembros de su familia en Madrid, habían sido personas destacadas dentro de la Institución Libre de Enseñanza. El compositor tuvo una gran amistad con Eduardo y le dedicó alguna de sus obras. Este tipo de tertulias fueron comunes en la época, pero la presencia e importancia que tuvo en ella la figura de Ontañón establece un vínculo destacado con el institucionismo. La descripción que realiza Palacios Garoz de esta tertulia confirma su herencia y relación con el espíritu propugnado desde la Residencia de Madrid:

La tertulia del Ciprés fue un espacio de tolerancia y pluralismo en aquel Burgos de la República, en el que compartían mesa y conversación personas de ideologías tan diferentes... Allí convivían músicos, escritores, pintores, escultores, orfebres, historiadores, arqueólogos, médicos, ingenieros de caminos y de montes, periodistas, maestros, políticos, etc. Y tal diversidad no hacía sino enriquecer humana y profesionalmente a los cipresianos, estimulando y fomentando su creatividad²³⁵.

Participó activamente en la Tertulia del Ciprés desde su regreso a Burgos y su colaboración quedó reflejada en un escrito para una de sus sesiones dedicado a la figura de Salinas y Cabezón. También hay constancia de un acto de dicho grupo reconociendo el estreno y éxito en Madrid de su *Preludio y danza popular*²³⁶.

5.3. Antonio José y la literatura

El compositor manifestó ser un lector infatigable de literatura. Se comentó su continuo deseo y problemas para adquirir libros y partituras. Destaca la enumeración que hace de sus literatos predilectos: “mis autores predilectos son: Unamuno, Dostoyevsky, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Benavente, Pío Baroja, Gabriel Miró, Pirandello y Fernández-Flores”²³⁷. También nombra los textos literarios con los que se ha sentido más ligado: “los libros que han influido en la formación de mi espíritu han sido muchos; pero recuerdo muy especialmente las vidas de los grandes hombres, ‘Ayúdate’ de Samuel Smiles, ‘Vida de Don Quijote y Sancho’ explicada y comentada por D. Miguel de Unamuno y ‘Sin novedad en el frente’ de

vicepresidente del Ateneo Popular entre 1933 y 1934. Tras la Guerra se exilió a México, aunque volvió a Madrid en 1949, donde murió.

²³⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 64.

²³⁶ ANTONIO JOSÉ. “Tertulia del Ciprés. Un homenaje a dos burgaleses eminentes. Los músicos ciegos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón”. *Diario de Burgos*, 21-VI-1934, p. 1. Publicado bajo el título “Carta-invitación al homenaje a Salinas y Cabezón, organizado por la tertulia del Ciprés” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 338-340. “Un jueves cipresiano. En honor del maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 22-XI-1934, p. 1.

²³⁷ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 321.

Remarque²³⁸. No es extraño que un compositor nacionalista, y más concretamente castellano, se interese por la personalidad de Unamuno y el mito de Don Quijote. Inman Fox señala que el personaje cervantino fue un “icono” para el nacionalismo y explica la importancia que tuvo Unamuno en la valoración del Quijote²³⁹.

La figura de Unamuno aparece destacada y comentada en algunos textos del compositor. El tema del dolor y del sentido trágico de la vida parece estar muy presente en el burgalés. Así, comentando la creación de una obra hoy perdida, el *Poema del dolor*, señala que “la obra llevará por lema un pensamiento magnífico de Unamuno, en cuyo saboreamiento paso día y noche. Dice así: ‘El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí’ (*Del sentimiento trágico de la vida*, págs.140 y 141). Palabras verdaderas y obsesionantes cuyo sentido quiero musicar... y no puedo... Lo cierto es que mi inquietud ante ellas me angustia. ¿Podré dar a entender ese pensamiento con música pura? No sé qué responder²⁴⁰. En otro escrito posterior volverá sobre este tema y el literato del 98: “El dolor purifica; por eso es necesario. El maestro Unamuno, que tan hondo cala en nuestro yo interno, ya ha dicho en su admirable ‘Del sentimiento trágico de la vida’ que ‘el dolor es el camino... Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite’ (op. cit. cap. VII)”²⁴¹.

La sintonía espiritual de Antonio José con Unamuno refleja la pervivencia del espíritu regeneracionista del 98. Otro concepto relacionado con el literato, el cual será materia de reflexión en otro capítulo, es la idea de Castilla como refugio de la esencia española y motor del resurgimiento de la Nación. La lista señalada de autores preferidos por Antonio José muestra una predilección por los escritores de la Generación del 98.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 320.

²³⁹ FOX, Inman. “La invención de España: literatura y nacionalismo”. En: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Celebrado en Birmingham, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham: Doelphin Books, 1998, p. 10.

²⁴⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 29-XII-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 107.

²⁴¹ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 318-319.

5.4. Ideología

Las ideas políticas y sociales del compositor aparecen resumidas por él mismo en un texto de 1929 ya citado, [“Perfil de Antonio José”], con un apartado dedicado a sus convicciones. Comienza mostrando que, a pesar de sus posibles afinidades, no era una persona politizada ni con vida política activa. El compositor estaba completamente dedicado a su arte y profesión: “confieso sinceramente que de política no entiendo una palabra. Estoy desorientado entre tanto proyecto, tanto sistema y tanto partido”. Los comentarios que siguen a continuación manifiestan una concepción bastante utópica de la vida política. Comenta su rechazo tanto a la Dictadura de Primo de Rivera como a la Monarquía: “otro sistema político deseearía; pero no puedo precisar su organización. Desde luego, no quiero reyes, ni dictadores, ni ninguna de estas costosísimas e inútiles figuras decorativas”. Su descripción del sistema anhelado muestra aspectos ya comentados, como el acceso a la educación, y otros que confirman su espíritu idealista sobre la política: “Un consejo de hombres inteligentes, rectos y buenos... sin soberbia... encargados tenazmente de la cultura y el bienestar del pueblo... que suprimiera totalmente el ejército y la marina de guerra... que estableciera centros de enseñanza numerosos y completos donde todo el mundo estudiara... un consejo así, liberal y demócrata...”. Acaba dicho texto apostando por una opción política concreta y que rebaja el nivel idealista anterior: “el socialismo bien entendido y bien dirigido es cosa perfecta”²⁴².

Sus palabras son bastante elocuentes sobre su idea de la actividad política y muestra su consonancia con las tendencias de regeneracionistas e institucionistas. Eduardo de Ontañón, pocos años después del fusilamiento del compositor, también comenta la proximidad del burgalés con las fuerzas de izquierda, pero sin ningún vínculo ni actividad más allá de la simple simpatía: “no pertenecía a un partido ni a una organización. Ni tenía otra actividad política que la de su temperamento de hombre de izquierdas”²⁴³. En este mismo sentido, hay que señalar que el músico era una persona abierta que tuvo fuertes lazos de amistad con personas de la más variopinta orientación política, desde progresistas como Ontañón o Antonio Pardo Casas²⁴⁴ a conservadores como Matías Martínez Burgos²⁴⁵ o Florentino

²⁴² *Ibíd.*, pp. 326-327.

²⁴³ “Antonio José. Historia de un asesinato fascista”. *Frente Rojo*, 17-II-1938. Cf. PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁴ Director de la revista *Burgos Gráfico*. Vid. nota 196.

²⁴⁵ Matías Martínez Burgos (1880-1957), carlista y director de la Biblioteca y Museo Arqueológico de Burgos hasta 1944 y 1950, respectivamente. Intercedió sin éxito ante el gobernador civil tras el encarcelamiento del compositor.

Martínez Mata²⁴⁶. Ruiz Vilaplana insiste en la poca importancia de la política en el pensamiento del músico y que su adhesión a centros con tendencias más determinadas, como fueron sus trabajos en *Burgos Gráfico*, se debieron más a su preocupación por difundir la música entre las clases más desfavorecidas que a un posicionamiento político concreto²⁴⁷.

El triunfo de la República en 1931 le alegró, y así lo muestra en una carta a Subirá: “Yo estoy encariñadísimo con España y su magnífica República”²⁴⁸. Con la llegada de este nuevo régimen se convocó un concurso para escoger un nuevo himno nacional, al cual se quiso presentar. La convocatoria de procesos de elección de himno aparece con frecuencia en España desde la segunda mitad del s. XIX. Así, María Nagore comenta concursos en 1860, en 1870 con el advenimiento del Sexenio Democrático, en 1873 con la proclamación de la Primera República, o en 1896 solicitando una letra para la marcha *¡Viva España!* de la zarzuela *Cádiz* de Chueca deseada como himno²⁴⁹. Instituciones culturales como el Conservatorio de Madrid o la sociedad El Fomento de las Artes, de inspiración krausista, también realizaron convocatorias con tal objetivo, esta última en el contexto de la Primera República²⁵⁰.

Antonio José quería presentar a este concurso convocado por la Segunda República en 1931 su *Himno a Castilla*, compuesto en 1929, adaptándole una nueva letra de su propia creación, “¡Hermanos, levantad, levantad!...”. La simpatía que le produjo la llegada del nuevo régimen es evidente, tal como ilustra la carta a Subirá señalada. Por ella se sabe que el músico, conocedor de las “intrigas” de este tipo de concursos, dudó de su posible elección y éxito en el mismo. Así lo explica el compositor:

Yo escribí un Himno soñando con que toda España lo cantara: un himno nacional que ocupase el hueco que no podía llenar la marcha real; de esto hace dos o tres años. Como esta realización me pareció imposible, acomodé después ese himno para Castilla. En esto se proclamó la República y pensé presentarle a concurso con verdadera fe y optimismo. Y en esto está. ¿Pero ahora? Yo quisiera nada más que ese himno se estudiara y oyera por un

²⁴⁶ Florentino Martínez Mata (¿-1979), ingeniero de montes. Fue jefe local de la Falange Española y concejal del Ayuntamiento de Burgos. Era amigo de Antonio José e integrante de la Tertulia del Ciprés. Fue alcalde de Burgos entre 1940 y 1941.

²⁴⁷ RUIZ VILAPLANA, Antonio. *Doy fe, Un año de actuación...*, op. cit., p. 115.

²⁴⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 175.

²⁴⁹ Vid. NAGORE FERRER, María. “Historia de un fracaso: el ‘himno nacional’ en la España del siglo XIX”. En: *Arbor*, vol. 187-751, 2011, pp. 827-845.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 839-840.

tribunal competente, justo y desapasionado. Un tribunal que fuera de Egipto, o de Moscú, o de California; de aquí no por todo lo que dicho queda²⁵¹.

En esta carta el compositor expresa un deseo que también ha sido materia de reflexión para María Nagore en el artículo señalado, la problemática entre himno nacional y marcha real en la segunda mitad del s. XIX y primeras décadas del s. XX. El concurso al que se presentó fue finalmente anulado, y como señala Nagore “el himno de Riego había vuelto a imponerse durante la Segunda República. Ambas marchas se habían convertido en símbolos de las dos Españas”²⁵².

Años más tarde, en otra carta enviada también a Subirá en febrero de 1936 y en la que desde su aislamiento en Burgos, habla de su mala situación económica y personal, realiza otro comentario bastante preciso sobre sus tendencias políticas: “mis desgracias me han amargado nuestro triunfo electoral. En otra ocasión cuánto hubiera gozado y gritado”²⁵³. Tampoco esta simpatía mostrada hacia la victoria del Frente Popular el 16 de febrero de 1936 tiene reflejos en alguna actividad pública del compositor. Antonio José, a diferencia de otros compositores del 27, no tuvo en 1936 ni en todos los años anteriores de la República, ninguna participación en ningún organismo, asociación política o cultural con tendencia política alguna. Su fusilamiento no se debió a razones políticas, sino a celos y envidias frente a su actividad artística, especialmente relacionada con su dirección del Orfeón en una ciudad provinciana como era Burgos.

²⁵¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 175-177.

²⁵² NAGORE FERRER, María. “Historia de un fracaso: el ‘himno nacional’...”, *op. cit.*, p. 842.

²⁵³ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-II-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 205.

6. CORRIENTES ESTÉTICAS DE LA EDAD DE PLATA QUE INFLUYEN EN ANTONIO JOSÉ

Es un hecho conocido la diversidad de corrientes estéticas y musicales que confluyeron en España en las primeras décadas del s. XX, siendo ello una característica fundamental del momento. Esta multiplicidad de tendencias fue, seguramente, una de las razones del florecimiento musical y cultural experimentado. Las clases burguesas encontraron una gran variedad de música para escoger y disfrutar, y los compositores se vieron rodeados de distintas tendencias y corrientes nuevas donde colmar sus aspiraciones creativas.

Los principales movimientos estéticos que confluyen en estas décadas son el nacionalismo, en sus distintos grados y variedades, con el regionalismo y casticismo como derivados del mismo, el neoromanticismo o postromanticismo, el impresionismo, el neoclasicismo, y en menor medida, otras vanguardias como son el atonalismo o dodecafonismo. Mientras que las corrientes nacionalistas tienen un evidente origen nativo propio, aunque heredero de las corrientes nacionalistas europeas del s. XIX, las demás tendencias se consideran corrientes extranjeras. Dentro de las foráneas se observan dos líneas, la germánica y postromántica que alababa a Wagner y Richard Strauss, y la francesa que incluía a Debussy y Stravinsky, entre otros, siendo esta última adoptada por la crítica y compositores vanguardistas españoles. El enfrentamiento entre estas corrientes es enorme desde 1915. Así se hablaba de estéticas muertas y vivas, y como señala Casares, este conflicto “da a la vida musical española de los años 20 y 30 una curiosa impresión de anacronismo, de tradicionalismo y modernidad”²⁵⁴.

La Nueva Música y el Grupo de los Ocho se sitúan a favor de la vanguardia y la línea francesa, y el nacionalismo populista y el postromanticismo son considerados retrógrados. El principal intelectual y “director” de la Nueva Música, Adolfo Salazar, dejará bien claro en sus escritos lo que debía hacerse y lo que no, creando grandes polémicas y discusiones estéticas, y orientando a los compositores del Grupo para que se situaran en esta misma línea, aunque seguramente hubo una gran dosis de influencias ideológicas y artísticas mutuas entre el crítico y los creadores. No obstante, el análisis del desarrollo de la trayectoria creativa de muchos

²⁵⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 304.

compositores vanguardistas permite pensar que la cualidad que más define su estética es su eclecticismo, tal como se explica en distintos momentos de este trabajo.

Junto a estas corrientes estéticas que confluyen en España en las primeras décadas del siglo, es necesario mencionar y detenerse en otro gran movimiento intelectual y cultural, el regeneracionismo, tendencia fundamental para comprender la creación musical de la Edad de Plata, y en concreto la figura y obra de Antonio José. El regeneracionismo fue una respuesta ante la depresión que inundaba el país en el cambio de siglo, pero no significó en sí mismo un único camino como solución. Manuel de Puelles señala en su trabajo sobre las reformas educativas que “el regeneracionismo fue, en realidad, un fenómeno complejo, ambiguo y multívoco”, y por ello debería hacerse referencia mejor en plural, es decir, regeneracionismos²⁵⁵. En líneas generales existía un regeneracionismo tradicional y católico representado por Menéndez Pelayo, y otro más progresista cuya figura más representativa fue Joaquín Costa, muy ligado al institucionalismo krausista²⁵⁶. A este respecto, Leticia Sánchez señala un regeneracionismo propiamente institucionalista y a Giner de los Ríos como uno de sus primeros representantes²⁵⁷. A pesar de las diferentes propuestas o caminos, el interés por el papel y significado de Castilla será un punto común a todos ellos, aspecto sobre el que se volverá más adelante. Las distintas opciones reclamadas se manifestaron en las diversas ramas de la cultura y también se reflejaron en el campo musical.

Este movimiento intelectual tuvo su punto álgido con el desastre colonial del 98, pero numerosas demandas que inspiraban su ideario aparecían ya anteriormente. Celsa Alonso resume los problemas existentes en el campo musical, manifestados por numerosos músicos en el s. XIX y que era necesario solucionar para regenerar la música en España:

El empobrecimiento de la vida musical española, el estancamiento de la música sacra tras las desamortizaciones, la salida de la música de la Universidad, el deterioro de la imagen del compositor, la falta de una formación integral del músico, la carencia de una infraestructura adecuada de enseñanza musical, la inoperancia del Conservatorio de Madrid y la falta de protección oficial que estimulase la creación musical de un drama lírico son diversas caras de un panorama que era necesario cambiar, denunciado de forma reiterada por un buen plantel de músicos a lo largo del siglo XIX²⁵⁸.

²⁵⁵ PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. “Política y educación. Cien años de Historia”. En: *Revista de Educación* nº extra 1, 2000, p. 8.

²⁵⁶ El posicionamiento regeneracionista de Menéndez Pidal aparece explicado en: FOX, Inman. “La invención de España: literatura y nacionalismo”..., *op. cit.*, pp. 5-8.

²⁵⁷ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, *op. cit.*, pp. 32 y 21n.

²⁵⁸ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. V, Madrid: ICCMU, 1998, p. 87.

El regeneracionismo adoptó e instrumentalizó elementos destacados del nacionalismo, como son la mistificación del folklore nacional o la revalorización de la historia musical de España, aspectos en general, aceptados por todas las visiones regeneracionistas. Sobre estos puntos se incidirá más adelante al detenerse en las tendencias nacionalistas de la época, temática fundamental en el legado de Antonio José.

A continuación se presentarán las distintas corrientes estéticas y su influencia en la obra del artista burgalés. Se ha prestado especial atención aquí al nacionalismo y regionalismo, mientras que las corrientes extranjeras se tratan de manera menos profunda dado que su relevancia se detallará en el análisis de las obras. El capítulo siguiente, dedicado a los referentes compositivos, profundizará en los compositores pertenecientes a cada tendencia considerados como pilares para el músico.

6.1. Impresionismo y Neoclasicismo

- Impresionismo

Casares señala que dentro del contexto de las discusiones a lo largo de la primera y segunda década del s. XX sobre el tipo de nacionalismo que los compositores debían hacer, es la presencia y aceptación del impresionismo lo que distingue “lo nuevo de lo viejo”²⁵⁹. Es decir, la apuesta por elementos impresionistas para el tratamiento del folklore es lo que diferenciaba el nacionalismo de tradición decimonónica del nacionalismo progresista. La introducción de esta corriente en España suele situar a dos obras de Falla como principales exponentes, *La Vida Breve* y *El Amor Brujo*, aunque no se puede olvidar las anteriores *Iberia* o *La Vega* de Albéniz, creaciones completamente imbuidas de esta vanguardia francesa. Los grandes debates en torno al impresionismo se dieron en los años anteriores al florecimiento de la Generación del 27. Cuando los compositores del 27 iniciaron sus carreras profesionales al inicio de la década de los veinte, esta corriente ya estaba aceptada entre los músicos considerados “cultos” por Salazar. Todos los compositores en mayor o menor medida vanguardistas, se vieron influenciados por dicha estética francesa, y como señala Salazar, “la entrada del impresionismo en nuestro país actuó como una lejía, arrastró esa capa superficial de un germanismo tardío y, con Falla, puso al vivo nuestra carne española”²⁶⁰. Los compositores del Grupo de los Ocho, y en general toda la Generación del 27, encontraron en esta vanguardia uno de sus pilares estéticos fundamentales, y por supuesto también lo fue para Antonio José.

²⁵⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 307.

²⁶⁰ Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 219.

París era el centro de atracción para la cultura española. Beatriz Martínez del Fresno hace hincapié en que el influjo francés en Barcelona fue un hecho temprano y señala la estela de compositores postrománticos de ese país, tales como César Franck, Vicent d'Indy o Ernest Chausson²⁶¹. Su herencia se manifiesta en Pedrell, Albéniz o Granados y ello justifica la aceptación de estos autores franceses del s. XIX en los círculos catalanes musicales de las primeras décadas del s. XX.

Casares reflexiona y compara el número de músicos de la Edad de Plata que fueron a París a perfeccionar sus estudios y los pocos que fueron a Alemania²⁶². Señala que casi toda la Generación de la República acudió a París a buscar educación musical, aunque Yvan Nommick piensa que “en las generaciones de compositores de los años veinte y treinta, con excepción de Joaquín Rodrigo... el influjo de Francia ya no llegó a través del magisterio directo de los compositores franceses, sino por la vía de un mediador -por ejemplo, Falla transmitiendo su saber y experiencia a Ernesto Halffter, o siendo ‘guía y acicate’ de los compositores de esa generación-, o por el contacto directo con la música francesa, en Francia o en España”²⁶³. A este respecto, hay que señalar que Antonio José pasó dos veranos en París donde, según se ha explicado, pudo tener contacto directo y recibir consejos de Ravel.

Junto a esta línea de influencia hacia España es necesario apuntar la presencia española en Francia. La imagen exótica del país había cautivado a la cultura y sociedad francesa desde el s. XIX, y en gran medida, el estereotipo español se creó allí. París significó el centro cultural, y España, su periferia exótica, del mismo modo que para la cultura alemana, lo húngaro o turco era lo periférico; es decir, lo que ha venido a llamarse “el yo” frente a “los otros”. Algunos musicólogos han analizado estas relaciones bajo el prisma del colonialismo cultural²⁶⁴.

Las características musicales que exporta el impresionismo son diversas. Muchas de ellas fueron fácilmente asimilables por el estilo español, como el gusto por el color tímbrico, la sonoridad o el refinamiento sonoro. Las escalas modales españolas, especialmente la frigia, no sólo facilitaron también la entrada de esta estética sino que los mismos músicos franceses, como Debussy o Ravel, se sintieron inspirados por el propio folklore español. La relación entre nacionalismo español e impresionismo francés estuvo basada en afinidades musicales e interrelaciones mutuas.

²⁶¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo...”, *op. cit.*, p. 645.

²⁶² CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 290.

²⁶³ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, pp. 429-430.

²⁶⁴ Vid. LLANO, Samuel. “España en la vitrina: Maurice Ravel, el mito de la autenticidad y el neoimperialismo”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 2010, pp. 1-15.

La música española aceptó de esta vanguardia numerosos elementos técnico-musicales que facilitaban esta tarea colorista. Destacan entre ellos, la ausencia de desarrollo formal, la incorporación de escalas exóticas, el uso de la escala de tonos enteros, la emancipación de la tonalidad, el desarrollo modal armónico, la incorporación de acordes por formaciones distintas como cuartas o quintas, disonancias, las notas pedales o el uso del color de la sexta napolitana²⁶⁵. Todos estos elementos musicales son características y puntos fundamentales para el análisis de la obra de Antonio José como se podrá comprobar al estudiar su obra para piano.

La importancia que alcanzó la estética impresionista se manifiesta también en ámbitos filosóficos, y ejemplo de ello aparece en la figura de Ortega, quien comenta el impresionismo en su obra *La deshumanización del arte* (1925). El filósofo, en concordancia con su concepción elitista de la cultura, defiende la figura de Debussy por su papel de liberalizador de la música ante los sentimentalismos democráticos propugnados por la expresión romántica del s. XIX²⁶⁶. Una publicación fundamental de ese momento apoyando la estética del músico parisino es el libro *En torno a Debussy* del crítico César Arconada²⁶⁷.

- Neoclasicismo

En 1920, Salazar consideró superada la batalla a favor del impresionismo, y esta fecha coincide con el surgimiento de los compositores del 27 y de sus primeras obras. La nueva estética neoclásica vendrá también de París de manos de un ruso afrancesado, Stravinsky. Esta corriente propugnaba una vuelta a los clásicos, a los siglos XVII y XVIII, y un rechazo a la exageración romántica. La estética wagneriana y su herencia se consideraba lo opuesto a sus ideales. Se quería revivir el equilibrio de las formas clásicas y barrocas con texturas transparentes y claras, usando una armonía disonante pero no cromática, y un colorido refinado. El concepto de música pura aparece con frecuencia, y se asimila a la música anterior al romanticismo, promoviendo a Mozart como prototipo de la perfección²⁶⁸. Analizando la programación de las sociedades y filarmónicas amoldadas a los gustos musicales de la burguesía, se comprueba el poco peso que tenían figuras como Haydn o Mozart en relación con Beethoven o Wagner. Este clima facilitó la identificación apoyada por Salazar de música

²⁶⁵ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 419.

²⁶⁶ Cf. CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 310.

²⁶⁷ ARCONADA, César. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa Calpe, 1926.

²⁶⁸ El concepto de música pura dentro del neoclasicismo está ampliamente estudiado en: PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010.

romántica como música de las masas, y música nueva, clasicismo o música neoclásica, como música para la élite.

De la misma forma que la revitalización de Castilla y su realidad austera fue impulsada, entre otros, por los institucionistas, algunas ideas que defendía el neoclasicismo imperante en los años veinte habían sido impulsadas anteriormente por esta corriente, heredada de Giner y transmitida al Grupo de los Ocho a través de su contacto con Residencia. Así, Giner apreciaba el modelo de belleza clásica griega, admiraba a los clásicos frente a los románticos y valoraba el equilibrio, claridad y desenvolvimiento formal, características que tuvieron reflejo en el campo musical. Como señala Sánchez de Andrés, el rechazo hacia aspectos de la música romántica por parte de Giner también aparece en Ortega y Salazar, como por ejemplo el “mismo desprecio por la subjetividad romántica, el exceso sentimental y la vulgaridad de la música decimonónica...”²⁶⁹. Giner critica a Wagner por su grandilocuencia orquestal y su técnica de melodía infinita, y lo concibe como un estilo que se contrapone a la forma y melodía clásica²⁷⁰.

Junto con Stravinsky como impulsor del neoclasicismo aparece la influencia de Satie y el Grupo francés de los Seis, en donde lo grotesco, irónico y cómico adquiere gran importancia. Esta faceta burlesca enclava a la Generación del 27 dentro de la estética hedonista de los felices años veinte, y así numerosas obras del Grupo de los Ocho manifiestan su influencia.

Salazar volvió a abanderar la lucha y el retorno a los clásicos. Músicos como Debussy o Ravel eran considerados ya superados por el crítico, quien señalaba ahora a Falla, Stravinsky o Halffter como prototipo de músicos actuales. A los ojos de Salazar, Falla, al igual que anteriormente había sido el impulsor del impresionismo, era también el valedor de la presencia del neoclasicismo en España. También apuntaba a Ernesto Halffter como su continuador y único heredero. *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo* supusieron el inicio y modelo de la nueva corriente, y la *Sinfonietta* de Halffter el “punto culminante de la estética neoclásica del Grupo de Madrid”²⁷¹.

En España el neoclasicismo revitalizó la figura del Padre Soler y Scarlatti. Como Rodolfo Halffter cita, Falla y el monje escurialense fueron los referentes nacionales del

²⁶⁹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo...”, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁰ Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, *op. cit.*, p. 67.

²⁷¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 343.

Grupo²⁷². Hay que señalar que la herencia de Scarlatti y Soler pervivía en la escritura para piano de las épocas anteriores a la Generación del 27, siendo los legados de Granados o Albéniz un ejemplo de ello, como en otro capítulo posterior se explicará. Esta presencia scarlattiana ayudó a que el neoclasicismo fuera rápidamente aceptado entre los compositores.

La influencia de la corriente neoclásica en Antonio José es patente desde sus primeras obras. El cuidado de la forma, las líneas claras, el desarrollo contrapuntístico de las partes o los procedimientos de crecimiento formal son algunas de sus expresiones. No obstante, mientras el término impresionismo y la defensa y apuesta por esta corriente aparece continuamente en sus escritos, sus referencias al neoclasicismo o retorno a los clásicos no son tan habituales. Tampoco se encuentran referencias al Padre Soler o Scarlatti, tan frecuentes en los textos de músicos del Grupo de los Ocho. La presencia de la escritura pianística scarlattiana se hará patente en sus últimas obras, especialmente en la *Danza burgalesa* nº 4. En cambio, sí que manifiesta un gran aprecio por la música de Stravinsky. El estilo del ruso-francés influye claramente en el burgalés en distintos grados a lo largo de toda su vida y encuadra su estilo dentro de la corriente neoclásica.

6.2. Postromanticismo

Martínez del Fresno sitúa al wagnerismo como una de las corrientes extranjeras que llegan a España a finales del s. XIX fruto de la “progresiva apertura a Europa en la vida concertística”²⁷³. Desde la década de 1870 se interpreta a Wagner en la Península, aunque es a principios de siglo cuando se estrenan sus obras más importantes. Barcelona es el principal foco para ello, fundándose la Asociación Wagneriana en 1901. En 1911 se crea la Asociación Wagneriana de Madrid tras el estreno de *Tristán e Isolda*²⁷⁴.

Frente a la estética francesa, considerada moderna, la corriente germana o prusiana, heredera del wagnerismo y sinfonismo straussiano, fue muy criticada por los intelectuales más vanguardistas. Salazar lanzó duros ataques hacia el romanticismo alemán, que en el mundo de las letras se vio reflejado en las posturas antirrománticas de Ortega, D’Ors o Machado, y dentro del campo más filosófico en el mismo Giner, aunque en este caso como se ha comentado, dirigido hacia alguno de sus excesos. La actitud antirromántica tuvo una

²⁷² HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”. En: *La Música en la Generación del 27...*, op. cit., p. 40.

²⁷³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo...”, op. cit., p. 642.

²⁷⁴ Para profundizar en la recepción del wagnerismo en España, especialmente en Madrid, véase ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2007.

presencia y fuerza enorme. Casares señala que uno de los posibles motivos de esta lucha contra el romanticismo, fue el ímpetu por recuperar el tiempo perdido ante el estancamiento musical español anterior cuya principal manifestación había sido un nacionalismo afincado en estéticas románticas²⁷⁵. El postromanticismo fue considerado como una estética muerta por los compositores más vanguardistas. Además, la Primera Guerra Mundial introdujo un componente ideológico y político a estas corrientes. Los intelectuales asociaron la estética alemana con germanófilos y la francesa con los aliadófilos. Así, Celsa Alonso señala que mientras las estéticas germanas se asimilaron al conservadurismo, “la aproximación a Francia es símbolo de progresismo no sólo estético, sino político y filosófico”²⁷⁶.

Wagner y Strauss fueron duramente censurados por su opulencia y “excesos” en la orquestación, opuesta a la ligereza estética del neoclasicismo, así como por algunas de sus características armónicas. A este respecto, hay que señalar la recomendación de Salvador Bacarisse, leída en el Manifiesto del Grupo, de no hacer nunca séptimas disminuidas con el fin de evitar la modulación cromática²⁷⁷. Tampoco se libraron de la crítica compositores como César Franck, o escuelas como la Schola Cantorum de París, todos ellos considerados germanófilos por los vanguardistas.

Entre los compositores catalogados dentro de la estética postromántica y germana destacan Conrado del Campo y Julio Gómez, este último participando activamente en el debate desde sus críticas en periódicos. Joaquín Turina fue también incluido dentro de esta estética, hecho avalado por sus estudios en la Schola francesa. Antonio José siempre manifestó en sus escritos su amor por Wagner y Franck, pero no entró en polémicas ni enfrentamientos entre postromanticismo y vanguardismo. Él siempre se consideró un compositor vanguardista, pero no renunció al pasado musical inmediato. Esta herencia se manifiesta en el uso del cromatismo, y en la utilización de la forma cíclica postromántica y la forma sonata del s. XIX. Por esta razón es frecuente encontrar en los estudios realizados sobre el compositor burgalés, referencias al uso de técnicas compositivas postrománticas junto a sus tendencias impresionistas y otros vanguardismos, aspectos sobre los que incidirá en distintos capítulos.

El estudio y pervivencia de fórmulas postrománticas en los compositores de la Generación del 27 es un trabajo que todavía está por hacer. Un análisis y comparación del

²⁷⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 291.

²⁷⁶ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, p. 104.

²⁷⁷ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 216-218.

rechazo al postromanticismo a nivel teórico y a nivel práctico de los músicos considerados vanguardistas sería necesario realizar. Y desde el campo contrario, profundizar en la modernidad de los compositores catalogados como tradicionales o germánicos. María Palacios ha comentado este tema en relación con Conrado del Campo²⁷⁸. Este autor, de raigambre postromántica, muestra en un escrito de 1922 una aceptación de elementos asociados a “la otra corriente” y una asimilación del progreso de la armonía y estéticas que sorprenden al lector. El enfrentamiento entre las dos tendencias contrapuestas aquí no aparece, aunque lógicamente tenga una visión estética determinada. La radicalización de las posturas lanzadas por Salazar no permitió aceptar un eclecticismo estético que, en mayor o menor grado, cultivaron la mayoría de los compositores de la época. Este texto de Conrado del Campo, uno de los compositores criticados por Salazar, es bien elocuente de ello.

El acorde sometido a las exigencias tonales y expresivas de la melodía o frase lírico-preponderante, durante gran parte del siglo XIX, conquista su libertad de expresión y adquiere valor estético preponderante, de un modo inicial con R. Wagner y C. Franck; en un sentido de plenitud maravillosamente intuitivo, por el genio latino de C. Debussy y sus continuadores. Ya no será el acorde elemento sumiso en sus enlaces y sus resoluciones cadenciales a un principio tonal riguroso y limitado; el cromatismo, primero; la incorporación de la música de formas de cadencias correspondientes al sentimiento de otras épocas, de un sano poder evocador a través de su fuerte sabor arcaico, después, consiguiera abrir honda brecha en la densa muralla tonal, que permitió a la fantasía dilatar ampliamente el horizonte maravilloso de sus sonoras inspiraciones. De otra parte la disonancia, al librarse de las pesadas cadenas de la preparación y resolución obligadas...²⁷⁹.

Como señala en su estudio María Palacios, Conrado del Campo acepta distintas tendencias armónicas progresistas en este escrito, aunque su concepción de la emancipación de los acordes no llegue al nivel que propugnaba la música más vanguardista. Pero el enfrentamiento y posturas antagónicas que hubo en la época, aquí no se constatan. La referencia a formas arcaicas cadenciales es básica en el neoclasicismo, y en concreto, en Antonio José. La liberación de la disonancia a la que alude Conrado es otro elemento fundamental de la vanguardia, aunque lógicamente existe una graduación en el proceso y no alcance la altura de los más progresistas. Aunque los teóricos e intelectuales del 27 no lo reconocieran, la revolución armónica de Wagner fue fundamental para la concepción armónica que ellos mismos propugnaban. La figura de Wagner fue esencial para la superación

²⁷⁸ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 162-169.

²⁷⁹ DEL CAMPO, Conrado. Prólogo a CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. *Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia: Imp. de la Federación Católica-Agraria, 1922, p. XIII. Cf. *Ibíd.*, p. 167.

de la tonalidad, por su camino emprendido hacia la emancipación de la disonancia, adquiriendo los nuevos acordes independencia, y por los numerosos progresos de su armonía que la conducen hacia el atonalismo. En este texto, Conrado parece tener un espíritu más abierto que Salazar y no reniega del futuro o de estéticas consideradas lejanas a su persona.

El documento de Conrado del Campo ha servido para enmarcar las distintas tendencias, muchas contrapuestas, sobre todo a nivel teórico aunque también práctico, que confluían en la época en que Antonio José realizó su labor creativa.

6.3. Nacionalismo y Regionalismo

Sin duda la primera característica que se señala habitualmente en el compositor es su inspiración folklórica y su raíz burgalesa, por ello ha sido frecuentemente encasillado, y en cierta medida relegado, dentro de un regionalismo castellano.

El tema del nacionalismo musical y uso del folklore musical fueron problemas continuos en la toda la Edad de Plata. Celsa Alonso ha estudiado el nacionalismo español de los siglos XIX y XX y rechaza la tesis del inicio tardío del nacionalismo en España frente al de otros países periféricos (Polonia, Hungría, Rusia...)²⁸⁰. A pesar de la aceptación habitual como inicio del nacionalismo español con las figuras de Barbieri y Pedrell a finales del s. XIX, esta musicóloga explica su existencia ya desde el s. XVIII, cuando todavía no estaban definidos los conceptos de nacionalidad y nacionalismo. La identificación de lo popular con lo nacional, la tonadilla y el majismo como variante del casticismo -conservador- y su enfrentamiento con la ilustración -afrancesada-, o la música de salón y su apuesta por la música popular, son elementos de ese siglo que se mantendrán en el s. XIX e incluso su estela se verá reflejada en numerosas disputas estéticas de los inicios del s. XX²⁸¹. Los escritos de Antonio José mostrados a lo largo de este trabajo son una prueba de ello.

En el s. XIX, el deseo de creación de un teatro nacional era uno de los pilares del nacionalismo, surgiendo así uno de los puntos de conflicto frecuentes en toda la Edad de Plata, la disyuntiva entre ópera y zarzuela. Las disputas entre lo popular y lo nacional, que se mantendrán en las primeras décadas del s. XX, se ejemplifican en el s. XIX en las figuras de Soriano Fuertes, populista, y Masarnau, más cosmopolita²⁸². Ese siglo es también la época en la que se crea la imagen de España y lo español en el exterior. La llegada de extranjeros,

²⁸⁰ ALONSO, Celsa. "Nacionalismo". En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 924.

²⁸¹ Martínez del Fresno explica la pervivencia del casticismo del s. XVIII a lo largo del s. XIX y en el s. XX. Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo...", *op. cit.*, pp. 651-653.

²⁸² ALONSO, Celsa. "Nacionalismo"..., *op. cit.*, p. 926.

especialmente franceses, debido a la Guerra de Independencia y a los viajes de escritores e intelectuales por el país, ayudaron a crear y difundir una visión exótica de España, en donde se asimiló lo particular, Andalucía, a lo nacional²⁸³. El andalucismo como fundamento de la creación musical inunda no sólo toda la cultura musical española hasta gran parte del s. XX, sobreviviendo en nuestros días, sino también la visión de España desde otros países. Celsa Alonso explica este fenómeno y su evolución: "... siendo el hispanismo musical un fenómeno complejo y fundamental en la historia de la música europea de los siglos XIX y XX, como una variante del pintoresquismo primero, del exotismo tardo-romántico más tarde, y de la evocación impresionista con la llegada de la Nueva Música"²⁸⁴. Como exponente de este último estadio alcanzado se puede citar la obra para piano de Antonio José, *Evocaciones*, donde la comentada cualidad impresionista se manifiesta no sólo a nivel estético sino también terminológico. Las creaciones musicales del romanticismo fueron principalmente de carácter populista: tonadillas, sainetes y zarzuelas basadas en aires nacionales, y canciones y música para piano de inspiración popular, especialmente andaluza²⁸⁵. La zarzuela, género nacionalista por excelencia de la época, se debatía entre la imitación de modelos extranjeros dramáticos y el casticismo.

En la segunda mitad del s. XIX comienza a despuntar un nacionalismo denominado por Alonso "nacionalismo burgués y regeneracionista"²⁸⁶. La recuperación del folklore popular aparece como una de las grandes preocupaciones de los compositores, logrando así una mistificación del folklore nacional. Este hecho se materializa en el florecimiento de las ediciones de cancioneros. El folklorismo, como vía de regeneracionismo, es un concepto básico en esta época y ejemplo de ello es el legado de Inzenga, Barbieri o Pedrell. Es obligado señalar el escrito pedrelliano *Por nuestra música* como uno de los principales alegatos nacionalistas en donde establece las bases para la recuperación y europeización de la música nacional. Dochy Lichtensztajn incide en la primacía del regeneracionismo musical dentro de la conciencia de Pedrell²⁸⁷. Las investigaciones musicológicas sobre el pasado musical español, las ediciones de obras de Victoria y Cabezón, o los primeros cancioneros destacados,

²⁸³ El reflejo de España en "los otros" es el tema del capítulo cuarto del libro ALONSO, Celsa et álii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010.

²⁸⁴ ALONSO, Celsa et álii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, *op. cit.*, p. 83.

²⁸⁵ ALONSO, Celsa. "Nacionalismo"... , *op. cit.*, p. 926.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 927.

²⁸⁷ LICHTENSZTAJN, Dochy. "Felipe Pedrell. Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música". En: *Culturas musicales en el Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Celebrado en Madrid, 3-10 de abril, 1992. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993, p. 3656.

son una muestra del espíritu regeneracionista que inunda la época y que se verá reflejado posteriormente en los compositores del 27, y en concreto, en el trabajo de Antonio José.

Pedrell y Barbieri constituyen dos importantes hitos en el proceso de regeneración musical en las últimas décadas del s. XIX²⁸⁸. En los escritos de Antonio José apenas hay referencias hacia estos músicos, pero como se verá a lo largo de este trabajo, la herencia de su ideario sí que se manifiesta con claridad, especialmente referida al pensamiento pedrelliano regeneracionista. Los compositores del Grupo de Madrid fueron herederos también, aunque en diferentes líneas y grado, del ideario de Pedrell y ello se muestra en la línea Pedrell- Falla-Salazar-Halfffter trazada por Salazar. La postura de Barbieri, basada en gran parte en el apoyo a la zarzuela como vía de revitalización nacional, no fue compartida por los compositores del 27.

Celsa Alonso resume las distintas propuestas nacionalistas de las últimas décadas del s. XIX y que verán su reflejo en los compositores del s. XX²⁸⁹. En primer lugar, un nacionalismo pragmático muy ecléctico en el plano estético, defensor de la zarzuela, del canto popular y urbano, abierto a Europa pero también a la tradición. Esta tendencia fue liderada por Barbieri, compartida por Inzenga y Chapí, y sus herederos en el s. XX fueron Julio Gómez y Óscar Esplá. En segundo lugar, un nacionalismo basado en el ideario alemán romántico (Herder, Hegel) que rechaza el casticismo y la zarzuela, y su preocupación principal es la búsqueda de la esencia musical nacional mantenida en el folklore popular. Pedrell y Rafael Mitjana fueron sus máximos representantes, y tuvo como principales herederos a Salazar, Falla y los compositores del Grupo de Madrid. En tercer lugar, existe un nacionalismo conservador que contempla la regeneración musical rechazando las estéticas extranjeras, aunque también critica a la zarzuela. Fue protagonizada en los inicios del s. XX por Luis Villalba y Rogelio Villar. En cuarto y último lugar aparecen los nacionalismos catalán y vasco con sus peculiares reivindicaciones ideológicas. Esta herencia del s. XIX y su disyuntiva entre tradición y modernidad, casticismo y europeísmo, se mantuvo viva durante las primeras décadas del s. XX. Virgili Blanquet ha estudiado con detenimiento las tendencias nacionalistas conservadoras protagonizadas por Rogelio Villar y Luis Villalba. Esta musicóloga los encuadra dentro del regeneracionismo más conservador por su rechazo a las corrientes extranjeras, y destaca su interés por la recuperación de la tradición española del s. XVI²⁹⁰.

²⁸⁸ Vid. CASARES RODICIO, Emilio. "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española". En: *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 259-271.

²⁸⁹ ALONSO, Celsa. "Nacionalismo"... , *op. cit.*, 930.

²⁹⁰ La posición de Luis Villalba ha sido estudiada por VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla". En: *Actas del Congreso Internacional "España en la*

Las propuestas nacionalistas señaladas por Celsa Alonso han sido también materia de estudio para Beatriz Martínez del Fresno. Esta destacada investigadora del nacionalismo musical español, ha relacionado de una manera muy interesante y más amplia su evolución a lo largo de los siglos XIX y XX²⁹¹. Señala que la primera conciencia nacionalista importante aparece con la zarzuela a mediados del s. XIX que utilizaba melodías folklóricas como rechazo al italianismo de la ópera. En segundo lugar destaca la labor regeneracionista puesta en marcha por Pedrell y Barbieri. En tercer lugar sitúa las creaciones instrumentales de finales del s. XIX realizadas por Sarasate, el primer Albéniz y Granados, Bretón o Chapí, coincidiendo con la época de expansión del pintoresquismo andalucista que se manifiesta especialmente en la música de salón. En cuarto lugar apunta la creación de un sinfonismo muy influenciado por la estética rusa, especialmente Rimsky-Kosakov, que apuesta por la cita directa folklórica pero desarrollada con estilo culto. En quinto lugar aparece la introducción del impresionismo en España y su aceptación por Albéniz en la *Iberia*, y posteriormente por Falla. En sexto lugar sitúa la propuesta nacionalista de Falla y su superación del documento popular en *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo*. En séptimo lugar señala la concepción ambigua del folklore para los compositores de Generación de la República y el poco interés que sintieron hacia ello. Como última etapa sitúa la noción del nacionalismo en la época franquista.

Varios de estos niveles o propuestas aparecerán en distinto grado en Antonio José. Así, se constata su proximidad con el cuarto nivel señalado por Martínez del Fresno debido a la utilización de la referencia folklórica y sus alabanzas hacia la obra de Rimsky-Korsakov, y en general, hacia todos los compositores rusos por su apego a su propio patrimonio musical; no obstante, presentará muchos más elementos en común con Stravinsky que con otros compositores rusos anteriores. El nivel quinto señalado está en plena concordancia con la estética general del compositor: la aceptación del impresionismo y de sus recursos técnicos

Música de Occidente "..., op. cit., pp. 231-239; y de la misma autora "Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita". En: *Recerca musicològica*, nº 1, 1981, pp. 151-192, y "La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba". En: *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Profesor José López-Caló en su 65º cumpleaños*, vol. II. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Compostela, 1990, pp. 307-319. Un estudio interesante de esta misma musicóloga sobre las corrientes regeneracionistas a finales del s. XIX y primeros años del s. XX es el siguiente: VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La Regencia: tradición y europeísmo en la música española". En: *Dª María Cristina de Habsburgo-Lorena. Estudios sobre la Regencia (1885-1992)*. F. Javier Campos y Fernández (dir.). San Lorenzo de El Escorial: Estudios Superiores de El Escorial, 1992, pp. 271-298.

²⁹¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas". En: *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Profesor José López-Caló en su 65º cumpleaños*, vol. II. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Compostela, 1990, vol. 2, pp. 358-360.

para el tratamiento del nacionalismo. Como se señalará más adelante, el propio compositor declara su sintonía con esta estética. El sexto nivel comentado, el nacionalismo de las “esencias”, es una tendencia nacionalista que irá apareciendo en el burgalés a lo largo de su evolución. Si en un primer momento la cita directa es fundamental en sus creaciones, aunque tratada con medios vanguardistas, en obras más maduras como *Evocaciones* o la cuarta *Danza burgalesa*, la referencia folklórica textual se combinará con motivos nuevos en los que condensará la esencia de la tonada. Asimismo, el planteamiento armónico que presenta habitualmente en sus obras se basa en el respeto a la esencia modal del folklore, cualidad fundamental del mismo. El sexto nivel señalado por Martínez del Fresno, la concepción ambigua del folklore y poco interés hacia el mismo por parte del Grupo de los Ocho, no se constata en Antonio José. Tanto el folklore español como, y especialmente, el patrimonio burgalés, son partes fundamentales en su legado. No obstante, sí que se observa en su última etapa compositiva una proximidad con posturas postnacionalistas frecuentes en dicho Grupo, aunque su temprano fallecimiento le impidió desarrollar más esta faceta. A lo largo de distintos capítulos se profundizará en todos estos aspectos estéticos.

Casares resume, de una forma mucho más breve, las corrientes que confluyen dentro del nacionalismo musical en las primeras décadas del s. XX, tendencias que convivieron y se enfrentaron²⁹². Martínez del Fresno describe perfectamente el deseo de todas estas generaciones de la llamada Edad de Plata por crear música española, aunque bajo prismas completamente distintos:

De una u otra manera, todas las generaciones que escriben música en la primera mitad del siglo XX comparten la aspiración de desarrollar una escuela española y conseguir para nuestra música un papel digno en el panorama internacional. Esto une a los compositores decimonónicos que todavía son relevantes a principios de este siglo, con la Generación de los maestros, la Generación del 27, y la llamada Generación neocasticista. Ahora bien, las estrategias fueron muy diversas, y en ocasiones llegó a plantearse una oposición dramática entre actitudes fundamentales: el casticismo, la imitación de lo extranjero como vía de

²⁹² Casares precisa tres corrientes nacionalistas. En primer lugar, señala un primer nacionalismo inspirado en la primera Generación nacionalista europea, rusa, polaca o bohemia. Se caracteriza por la cita directa del folklore, pero elaborando el material popular con un estilo musical culto y de gran desarrollo armónico. La segunda corriente es la que copia el documento folklórico pero con un tratamiento musical pobre. Esta tendencia tuvo mucho desarrollo en España gracias a la zarzuela y a gran cantidad de música de inspiración popular. La tercera vía es el llamado “nacionalismo de las esencias” en donde no existe cita popular y el compositor se inspira en los giros, modos, escalas o ritmos del folklore. CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 306.

modernización, el compromiso entre lo nacional y lo europeo, y la búsqueda de una esencia nacional a la manera del segundo nacionalismo europeo²⁹³.

La vanguardia dirigida por Salazar y protagonizada por Falla encontró en el impresionismo la primera vía para europeizar el substrato nacional, siguiendo el modelo de la *Suite Iberia*. Así, esta tendencia francesa se convirtió en la línea separadora entre el nacionalismo culto y el nacionalismo conservador. Turina también halló en el impresionismo la estética apropiada para su visión y adaptación del folklore andaluz. Se ha señalado la facilidad de expansión que tuvo esta corriente estética en España debido a sus concomitancias con las características musicales del folklore propio. La evocación impresionista fue adoptada sin grandes problemas por los músicos abiertos a Europa, y el gran legado de Albéniz, Turina o Falla es una prueba de ello. Se alcanzaba así un nacionalismo del “color” que ha sido denominado “impresionismo folklorizante”²⁹⁴. Tanto el elemento nacional, el andalucismo, como el elemento extranjero, la adopción del impresionismo, sirvieron para que estos compositores se presentaran y triunfaran en París²⁹⁵. Aunque muchas características del impresionismo son consustanciales al folklore español, no deja de ser paradójico en el análisis del nacionalismo español que, tal como señala Martínez del Fresno, “la música nacionalista, para hacerse oír fuera de sus fronteras, acuda al lenguaje internacional... es la opción conveniente en las primeras décadas del siglo XX, como antes lo había sido el lenguaje romántico para el nacionalismo de otros países”²⁹⁶.

Tras la asimilación del impresionismo, algunos intelectuales empezaron a criticar el elemento pintoresco que alcanzaban algunas creaciones y, frecuentemente, el centro de sus acusaciones era Turina y su pintoresquismo impresionista. Arconada señalaba el anacronismo entre nacionalismo y modernidad, dudando de que la música tuviera que acudir al elemento popular para ser nacional e incluso rechazaba la adopción de procedimientos modernos aplicados al folklore al estilo de Stravinsky. El impresionismo folklorizante de Turina fue muy criticado por Arconada, quien tacha su música de insulsa y pobre, pero el rechazo hacia el uso del canto popular mostrado por este destacado intelectual en 1925 era, como señala Celsa Alonso, “un llamamiento al vacío”²⁹⁷. Los compositores eran conscientes de que para

²⁹³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁴ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁹⁵ Aunque como se ha explicado, muchas características del impresionismo son consustanciales al folklore español.

²⁹⁶ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 389.

²⁹⁷ ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, *op. cit.*, p. 130.

triunfar fuera de España debían presentar el substrato popular español que era reconocible y aceptado fuera de las fronteras. Salazar se dio cuenta de este problema y comprendió que se necesitaba el elemento pintoresco en la música española para que fuera admitida, pero también observó que Europa desdeñaba la música española por su falta de categoría universal propia. Se planteaba así la disyuntiva entre lo nacional y lo universal. El elemento nacional basado en el canto popular con su componente exótico era, por un lado necesario para su aceptación, pero por otro, criticado por su localismo. Así, Salazar escribe “España se hace por turno país de importación cultural europea y país de exportación exótica, pintoresca... esta doble corriente es la que establece la ‘caída de potencial’ en la música española... primero, el deseo de los artistas españoles para incorporarse al arte universal; segundo: el deseo de los europeos... de que el arte español permanezca asilado, como cosa aparte, en su cariz pintoresco. De este modo, lo que es fuente de nuestra vitalidad es al mismo tiempo causa agotadora de nuestras energías”²⁹⁸.

Salazar encontró en el neoclasicismo y en el nacionalismo de las “esencias” una solución a este problema. Así, la música española alcanzaba la universalidad tanto por presentar lo “auténtico” o “esencial” del folklore como por adoptar un idioma musical plenamente vanguardista²⁹⁹. De esta forma se superaba el nacionalismo del “color” y se alcanzaba un nacionalismo de las “esencias” que florecería con las obras postreras de Falla. Los músicos de la República siguieron la estela dictada por Salazar. La Nueva Música del Grupo de los Ocho adoptó una postura muy crítica con el nacionalismo, y aceptó únicamente la estética de las “esencias” de Falla, es decir, eludiendo la cita directa y basándose en los giros y características del canto popular, aunque hay que señalar que, en líneas generales, este conjunto de compositores no se sintieron demasiado atraídos por el patrimonio popular musical, y así Celsa Alonso explica que para los compositores más “elitistas” de la República “no estaba nada claro qué papel había de jugar el folklore”³⁰⁰.

A lo largo de este trabajo sobre la figura y obra de Antonio José, se comprobará que su obra pianística es una manifestación de estas confrontaciones estéticas, aunque lógicamente a

²⁹⁸ SALAZAR, Adolfo. “Nacionalismo y universalidad. La dramática disyuntiva en la música española”. *El Sol*, 2-VIII-1932.

²⁹⁹ Martínez de Fresno ha estudiado con detenimiento la confrontación entre nacionalismo y universalismo en la música de esta época. Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, pp. 385-390.

³⁰⁰ ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, *op. cit.*, p. 134.

nivel intelectual, el músico, como la mayoría de compositores, no muestre la altura de discernimiento que Salazar o Arconada.

Antonio José presenta en gran parte de sus obras material folklórico burgalés, aunque también de forma excepcional, gallego, y así en la *Sonata Gallega* recrea tonadas gallegas debido a las bases del concurso para el que fue creada. Utiliza la cita directa pero tratada con un gran dominio y variedad armónica que le alejan de la vía simple con que muchos compositores utilizaban el folklore. La postura nacionalista de Falla y su estética de las “esencias” serán desarrolladas en profundidad al analizar la figura del gaditano como referente para Antonio José. Allí se comprobará la pervivencia real de documentos folklóricos textuales en Falla y también en miembros de la Generación del 27 en contradicción con la estética oficial europeísta lanzada por el mismo Falla y Salazar.

Un elemento fundamental para entender el folklore y el nacionalismo de la obra de Antonio José dentro del contexto estético de su época es el concepto de Castilla y el impulso del regionalismo castellano. Si el primer nacionalismo español se basaba fundamentalmente en el folklore andaluz, llegando a asimilarse música española a música andaluza, estilo e idea que triunfó fuera de las fronteras nacionales, florece en las primeras décadas del siglo una revitalización de Castilla y de su riqueza cultural y espiritual.

El desarrollo de las identidades regionales a finales del s. XIX y principio del s. XX es una realidad palpable. Los movimientos regionalistas activos surgieron con la llegada de la Restauración Borbónica (1874) y contra sus políticas centralistas³⁰¹. Los nacionalismos históricos (Cataluña, País Vasco y Galicia) alcanzaron un grado de beligerancia que no se constata en otros regionalismos de raíz más cultural (Andalucía, Castilla o Asturias), aunque poco a poco estos últimos tomarán mayor conciencia ideológica y posteriormente política. Los intelectuales y las clases burguesas fueron quienes primero asimilaron la conciencia regional. La revitalización de las fiestas populares, el desarrollo de orfeones o las armonizaciones y adaptaciones pianísticas de melodías folklóricas para aficionados, tuvieron en la clase media su principal promotor y demandante.

Dentro del auge del regionalismo y su integración en la realidad musical del momento hay que señalar la labor recopilatoria realizada en los cancioneros como forma de recuperación y divulgación del patrimonio local. Las instituciones públicas y privadas apoyarán esta recolección y sistematización del folklore de los pueblos como forma de crear

³⁰¹ Vid. LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XV, Madrid: ICCMU, 2008, p. 77.

una conciencia regionalista. Celsa Alonso ha señalado el gran poder que tiene la música como símbolo para la creación de un sentimiento nacional³⁰². La labor etnomusicológica realizada por Antonio José a través de su *Cancionero* y su importancia para comprender su legado serán materia destacada de estudio posterior.

Castilla y su paisaje fueron centro de atracción para distintos ámbitos humanísticos. Nicolás Ortega señala que “el paisaje castellano adquirió una gran importancia simbólica durante el periodo comprendido entre 1876 y 1936... Se conformó así la visión de Castilla como paisaje nacional, y esa visión estuvo en todo momento asociada al ideario liberal y reformista que promovió inicialmente la Institución Libre de Enseñanza y prolongaron después otros círculos intelectuales y artísticos que recogieron y enriquecieron su legado”³⁰³. El gusto por el paisaje regional y su conocimiento a través del excursionismo eran parte del sistema pedagógico de la ILE, y “acercarse al paisaje era un modo de acercarse al pueblo español, a su carácter y a su historia”³⁰⁴. El institucionismo era contrario a la homogeneización artística y respetaba el carácter autóctono del arte, otorgando gran importancia al folklore regional y fomentaba el excursionismo. Así, Leticia Sánchez señala que “consideraban el folklore como un elemento fundamental y reivindicaban la música popular como resorte para la revitalización y regeneración musical... El arte nacional debía fundamentarse en el folklore y en las fuentes históricas...”³⁰⁵. Un ejemplo del gusto por el paisajismo aparece en el pintor y gran amigo de Azorín, Aureliano de Beruete, que “fue partícipe en aquel excursionismo de los institucionistas para descubrir el paisaje de Castilla y en su reivindicación de lo castellano como expresión del espíritu nacional”³⁰⁶. En este mismo sentido, Nicolás Ortega explica que “la imagen gineriana e institucionista de Castilla procuró expresar la entidad de su paisaje, las cualidades que encerraba y su significado, lo que tenía de testimonio y símbolo de la propia historia y de la propia identidad nacional”³⁰⁷.

³⁰² ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, *op. cit.*, pp. 39 y ss.

³⁰³ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”. En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 51, 2009, p. 25. Otro estudio amplio de este mismo autor sobre el interés del institucionismo hacia el paisaje español y el excursionismo se encuentra en: ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*. Madrid: Raíces (Caja Madrid), 2001.

³⁰⁴ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Paisaje e identidad nacional en Azorín”. En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 2002, p. 121.

³⁰⁵ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo...”, *op. cit.*, p. 62.

³⁰⁶ FOX, Inman. “Azorín y Castilla. En torno a la creación de una cultura nacional”. En: *Anales Azorinianos* nº 5. Alicante: CAM, 1996, p. 114.

³⁰⁷ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Paisaje e identidad. La visión de Castilla...”, *op. cit.*, p. 31.

La Generación española de inicios del s. XX está influenciada por esta concepción, y muestra de ello son los trabajos de Javier de Winthuysen sobre el paisajismo de las distintas regiones. Este autor revitaliza las distintas identidades nacionales a través de la contemplación de los distintos tipos de jardines que caracterizan a cada una de ellas³⁰⁸. Lógicamente este aspecto no incide de forma directa en el surgimiento de la ideología regionalista, pero es indudable su relación con la revitalización de las particularidades regionales y certifica la existencia de un espíritu abierto hacia las peculiaridades de España prestando especial interés hacia Castilla. No obstante, y a pesar de que el institucionismo y los literatos del 98 mostraron atención primordialmente hacia el paisaje castellano, Nicolás Ortega comenta que “en la obra literaria de Azorín, no se agota en ese ámbito geográfico su horizonte paisajístico”³⁰⁹. Azorín, uno de los literatos de su Generación más próximos al espíritu institucionista, se interesó por otras regiones españolas como Levante, y dedicó un libro, *El paisaje de España visto por los españoles*³¹⁰, a presentar imágenes de diferentes provincias recopilando textos de escritores como Bécquer, Galdós, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán o Pío Baroja.

En el caso concreto de Castilla es fundamental el papel desarrollado por los intelectuales del regeneracionismo como Joaquín Costa y los literatos de la Generación del 98. Esta preocupación del 98 por la idea de Castilla había sido anticipada por el krausismo y Giner. Tras la pérdida de Cuba, los intelectuales sienten que la regeneración de España se sitúa en Castilla, y en este sentido, el papel de Joaquín Costa y los hombres del 98 es fundamental. Tal como señala Samuel Llano, estaban convencidos de que “la cohesión nacional ofrecía la salida a la crisis de valores que denunciaron, y consecuentemente movidos por una actitud de erosionar el potencial de desintegración que acusaron en los nacionalismos catalán y vasco... postularon a Castilla como el foco de unidad nacional”³¹¹.

Fox comenta que el nacimiento de España como nación llevó a “una interpretación castellanizante que parte de la idea de que Castilla nació afirmando su personalidad frente a los reyes de León y Navarra, al mismo tiempo que combatió contra el enemigo del sur, el musulmán”³¹². También explica que la vocación atlántica de Castilla, más prometedora que la mediterránea de Aragón, produjo que el apogeo de España fuera principalmente un apogeo castellano. La historiografía de la segunda mitad del s. XIX destacaba ya el dominio de

³⁰⁸ Cf. SANZ GARCÍA, Laura. “Jardines soñados, jardines recreados. La búsqueda de las esencias en el paisajismo de la Edad de Plata...”, *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁹ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Paisaje e identidad nacional en Azorín”..., *op. cit.*, p. 127.

³¹⁰ AZORÍN. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Espasa Calpe, 1969. (Austral).

³¹¹ LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, *op. cit.*, p. 86.

³¹² FOX, Inman. “Azorín y Castilla...”, *op. cit.*, p. 100.

Castilla en la formación de España y “la idea de que la cultura castellana se caracterizó por su capacidad de asimilación de todos los elementos asequibles: la intimidad del mudejarismo, el elemento francés de la escuela provenzal y la poesía caballeresca, y la influencia italiana y clásica”³¹³.

Tras el desastre del 98 los intelectuales quisieron recuperar el papel de Castilla para regenerar España. Figuras como Azorín, Unamuno, Ortega o Machado contribuyeron a infundir esta idea y la revitalización del concepto de Castilla. Azorín se refería a esta región como “esta parte de España, la más gloriosa, a la cual debemos nuestro espíritu”³¹⁴. Los tópicos de su paisaje, como meseta árida o páramo, se utilizaron para caracterizar al pueblo castellano como austero, férreo o individualista. Unamuno fue uno de los intelectuales del momento que más contribuyó a la formación del espíritu nacional y a conformar el papel de Castilla, pero una Castilla, como señala Unamuno, que formaba parte de un todo “superior a él, más complejo: el español”³¹⁵. Para los intelectuales del 98 los regionalismos se concebían como una parte dentro de la rica y variada identidad nacional. Como explica López Patau, para los intelectuales regeneracionistas y noventayochistas de finales del s. XIX, la identidad española podía dividirse en las distintas almas regionales que la formaban, y se concretaba en el folklore, arte, literatura y paisaje de cada región³¹⁶. El regionalismo, apunta también el mismo musicólogo, fue un fenómeno muy patente en la mayoría de los países europeos desde la última década del s. XIX al final de la Segunda Guerra Mundial³¹⁷.

La visión centralista que consideraba a Castilla como centro y esencia de España floreció en primer lugar en la literatura del 98, tal como se ha visto más arriba, y fue adoptada posteriormente por músicos como Falla y Salazar. Sin embargo, el sentimiento propio regionalista en Castilla y el regionalismo artístico son niveles ideológicos diferentes a la concepción centralista castellana del 98.

El foco de surgimiento de la conciencia castellana a finales del s. XIX fue Valladolid y desde allí se fue expandiendo por la región³¹⁸. A principios del s. XX esta idea sólo existía en algunas clases intelectuales y elitistas sin que traspasara a la sociedad³¹⁹. Joaquina Labajo señala que el castellanismo de estos años parece “constatar más una conciencia en defensa de

³¹³ FOX, Inman. “La invención de España: literatura y nacionalismo”..., *op. cit.*, p. 3.

³¹⁴ FOX, Inman. “Azorín y Castilla...”, *op. cit.*, p. 109.

³¹⁵ UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, p. 77.

³¹⁶ LÓPEZ PATAU, Juan. “La casta histórica Castilla...”, *op. cit.*, p. 577.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Centros impulsores destacados de esta conciencia inicial castellana fueron el Ateneo de Valladolid, el Círculo Mercantil de Salamanca y el Círculo Liberal de Valladolid.

³¹⁹ Vid. ORDUÑA REBOLLO, Enrique. *El regionalismo en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito, 1986, pp. 104 y ss.

valores e instituciones genéricas -con frecuencia no específicamente castellanas, si bien vinculadas patrimonialmente a Castilla-, que la formalización de un pensamiento alimentado por la necesidad de afrontar como pueblo problemas comunes³²⁰. La postura reivindicativa surgió en gran medida como respuesta al catalanismo y en defensa de cuestiones económicas frente a Cataluña. Francisco de Cossío³²¹, en un discurso leído en el Ateneo de Valladolid, señala la ambigüedad de la conciencia castellana y comenta que “se habla de regionalismo castellano, de política regionalista castellana, pero nadie sabe lo que es eso”³²². También lo compara con el catalanismo y apuesta por un castellanismo más en consonancia con el espíritu centralista del 98 que con cualquier reivindicación política: “La característica del sentimiento catalanista... es el ser a la vez un amor y un desamor, un amor a Cataluña que es desamor a Castilla... pero Castilla no puede ni debe sentir ese regionalismo.... El regionalismo castellano debe diferenciarse de los demás regionalismos españoles en que no trata de dividir a España en dos mitades o en varias partes, sino en hacer una España fuerte y compacta...”³²³.

En el campo musical, los orfeones fueron un foco importante de creación del espíritu castellano, especialmente con su reivindicación del folklore propio. Labajo señala que desde el s. XIX las masas corales eran ya un importante símbolo para el nacionalismo en España³²⁴. La visita de los prestigiosos Coros Clavé de Barcelona a Valladolid supusieron un espaldarazo para la expansión del fenómeno orfeonístico en Castilla y un modelo a imitar. El Orfeón Burgalés dirigido por Antonio José fue instrumentalizado por el regionalismo y objeto frecuente de reivindicación castellanista:

¡Bravo muchachos! ¿Quién dijo que en Burgos no hay ambiente musical? Hay que continuar el camino emprendido con tanto acierto. Es necesario seguir la ruta ya jalonada. Ha de ser Burgos la Cabeza de Castilla, la luz que irradie, el faro que ilumine, el timón que guíe... Existe en la empresa una enorme cantidad de futuro halagüeño, que es menester aprovechar. Que resurja potente y bravío el castellanismo ya que a nadie ha de inspirar temores, pues decir Castilla es decir España... sacudiendo la somnolencia, elevando los espíritus con un poco de voluntad y unos esfuerzos continuados, hay que unir apretadamente a todas las provincias castellanas.

³²⁰ LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Pianos, voces y panderetas...*, op. cit., p. 115.

³²¹ Francisco de Cossío (1887-1975), periodista castellano nacido en Sepúlveda (Segovia). Fue director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y trabajó en los periódicos *El Norte de Castilla* y *ABC*, en donde llegó a subdirector.

³²² Cf. LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Pianos, voces y panderetas...*, op. cit., p. 130.

³²³ Cf. *Ibidem*.

³²⁴ LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España...*, op. cit., p. 49.

Y para unir las hay que enviar embajadas espirituales, tal el Orfeón y los artistas de todas clases³²⁵.

El alcalde de Palencia, al recibir al Orfeón Buralés en una visita de la agrupación a esta ciudad, destaca el papel de Burgos como cabeza de Castilla, un tópico que también se encuentra en Olmeda y Antonio José. En sus palabras se muestra la reivindicación de Castilla y sus identidades, pero relacionado con lo expuesto más arriba, junto a esta demanda sitúa a Castilla integrada en España y sin pretender ningún tipo de exigencia política diferenciadora. De este modo se reclama su identidad propia artística, sus costumbres, ideas o sentimientos. En consonancia con la conciencia europeísta que inundaba la vida política y cultural, la afirmación de estos valores castellanos por parte del alcalde de Palencia sobrepasa los límites nacionales y se desea que se conozca fuera de España. Detrás de ello puede adivinarse el deseo de que el regionalismo castellano alcance el reconocimiento internacional que poseía la música de inspiración andaluza. He aquí las palabras de esta máxima autoridad palentina al recibir al Orfeón Buralés:

Recibid pues mi saludo de bienvenida... para que siga siendo Burgos Cabeza de Castilla, y su catedral la luz que nos guie por nuestra meseta para entregarnos al trabajo y engrandecer más a Castilla y a España.

... Palencia y Burgos, ciudades con las mismas costumbres y con idénticos sentimientos, que no se diferencian en ninguno de sus actos, y cuyo espíritu castellano no se perderá nunca, mirando siempre al porvenir, para ver a Castilla brillar en todo el arte, no sólo regional, sino con su arte y trabajo, inundar al mundo entero³²⁶.

Entre los primeros compositores con conciencia castellana destaca la figura de Olmeda, aunque con una visión dirigida más hacia el regeneracionismo nacional a través del conocimiento del folklore, en su caso de Castilla, que hacia una concepción regionalista en sí misma³²⁷. No obstante, Virgili recuerda que Olmeda persigue “claros ideales regionalistas” y muestra preocupación por la desaparición de las costumbres, tonadas y tradiciones castellanas³²⁸. Estos aspectos de Olmeda serán materia de reflexión al detenerse en su figura como referente para Antonio José. Samuel Llano califica al castellanismo inicial como un

³²⁵ CARDIEL. “Los burgaleses en Palencia. Acto de afirmación castellanista”. *Diario de Burgos*, 7-X-1929, p. 1.

³²⁶ Cf. *Ibidem*.

³²⁷ ALONSO, Celsa. “Regionalismo musical”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 89.

³²⁸ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, *op. cit.*, p. 235.

“estatus ambiguo” entre regionalismo y centralismo³²⁹. Otros compositores castellanos de inicios del s. XX que utilizaron material popular, aunque con distintos lenguajes, fueron Luis Villalba, Rogelio Villar, Gonzalo Castrillo, Facundo de la Viña o Félix Antonio González³³⁰, siendo seguramente estos dos últimos los de mayores logros creativos. Facundo de la Viña presenta elementos regionalistas dentro de un lenguaje postromántico expresionista con muchas influencias de Wagner y Strauss. La ausencia de elementos más vanguardistas le diferencia claramente de los logros finales de Antonio José. Félix Antonio Grande comparte con el burgalés el equilibrio formal de herencia neoclásica y el gusto por la modalidad que caracteriza al folklore popular.

Las manifestaciones del regionalismo musical en las diferentes regiones españolas producen un choque ideológico frente a la visión unilateral del folklore español que se tenía en Europa. El andalucismo era el estilo adoptado como nacional, fuera y dentro de España. De esta forma, como señala Martínez del Fresno, no es extraño que “las obras basadas en el folklore andaluz fueran defendidas como las del nacionalismo universalista, y las basadas en el folklore castellano, vasco, gallego o murciano se calificasen de regionalistas, con lo que ello tenía de jerárquico e incluso despectivo, para un Salazar, por ejemplo”³³¹. Así, algunos intelectuales, destacando la persona de Salazar, vieron en el regionalismo un elemento contrario a sus ideas europeizantes de la música española. La posición del famoso crítico apostaba por un florecimiento de la música española basado en la depuración de la canción popular y elevándola a una categoría universal que trascendiera su localismo³³². Definía dos líneas estéticas contrapuestas e incompatibles, una erudita frente a otra populista, y el propio crítico fue el que acuñó el término regionalismo aplicado a la música en su obra *La música contemporánea en España*. El regionalismo era, para él, un subproducto, una música hecha sobre lo provinciano y sin ambiciones universales, y explicaba que derivaba inexorablemente hacia música pintoresca.

Martínez del Fresno señala lo incongruente de esta posición de Salazar puesto que “el nacionalismo de estas décadas no es más que una suma de regionalismos; la línea utópica de una España única no era posible, desde un punto folklórico, más que cediendo a la imagen

³²⁹ LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, *op. cit.*, p. 86.

³³⁰ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, *op. cit.*, pp. 235 y ss.

³³¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 367.

³³² SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

parcial de España que se tenía en el extranjero, o bien acudiendo al mito de lo castellano como 'España eterna', y por tanto a la historia"³³³. Así, la musicóloga alude a selecciones y amnesias en el proceso de creación de la imagen del nacionalismo musical. No obstante, como señala Celsa Alonso, en numerosos compositores de inicios del s. XX existía una falta de ambiciones universalistas en sus creaciones, y con frecuencia incidían en un localismo exacerbado concebido para el consumo de la burguesía y plasmado en canciones y música para piano, principalmente³³⁴.

Para Salazar, y con su influencia, para el Grupo de los Ocho, el modelo de nacionalismo culto y de nivel europeo tuvo como primera obra modelo *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Falla. El giro hacia el neoclasicismo y la austeridad en esta obra junto con el posterior *Concerto* fueron ejemplo para la Música Nueva. Pero otra característica destacada de esta pieza es el abandono del folklore andaluz y la utilización para su creación de fuentes castellanas. Los críticos vanguardias situaban en este cambio el futuro del nacionalismo español: "pureza en el lenguaje, nacionalismo, retorno a los clásicos, y la anhelada universalidad"³³⁵.

Aceptando distinto grado de ataque en sus críticas a lo largo de su vida y siendo más virulento en los inicios de los veinte que posteriormente, es evidente que el influyente crítico arremetió claramente contra los músicos que él definía como regionalistas. Suárez-Pajares comprueba que relegaba a un segundo plano a la mayoría de los compositores frente a la línea fundamental de lo que él consideraba la música española: Pedrell, Albéniz, Falla y Halffter³³⁶. Así, a Granados, Turina o Esplá los consideraba desencaminados, integrados dentro de los compositores regionalistas o de segunda línea, y los estudiaba unidos a estéticas regionalistas tan dispares como las de Ángel Barrios, Rogelio Villar, Guridi, el Padre Donostia, Chavarri, Gerhard, Rodrigo o Mompou. Como señala Suárez-Pajares sobre las ideas de Salazar vertidas en su libro *La música contemporánea en España*, "es claro a lo largo de todo el libro que reduce a los compositores regionales a una categoría inferior y les considera incapaces de trascender lo local... lo que resulta más difícil de digerir del sistema que planteaba es el determinismo por el cual los compositores regionales (todos menos los tres que formaban el tronco esencial de la música española) debían quedarse en un segundo plano local preparando

³³³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo...", *op. cit.*, p. 650.

³³⁴ ALONSO, Celsa. "Regionalismo musical"... , *op. cit.*, p. 88.

³³⁵ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 270.

³³⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Adolfo Salazar: luz y sombras". En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 209.

un futurible³³⁷. Gran parte del origen de esta desfiguración de la realidad nacional musical hecha por Salazar, especialmente referida al regionalismo, se encuentra en su apoyo incondicional y exagerado a la figura de Ernesto Halffter, que le llevó a ocultar, consciente o no, a cualquier otro talento o realidad musical que pudiera hacerle sombra.

En relación con el dilema de regionalismo y nacionalismo, en recientes revisiones del musicólogo Yvan Nommick se señala como compositores nacionalistas a Falla, Conrado del Campo, Turina, Esplá, Julio Gómez y Guridi. Aclara este musicólogo que ninguno de sus estilos se puede calificar como nacionalismo folklorista porque “estilizan la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta, buscando lo español con proyección universal³³⁸”. Este mismo planteamiento es aplicable a Antonio José, y en su caso referido, como muchas composiciones de los maestros anteriormente citados, hacia una región concreta, Castilla. El artista burgalés trata el folklore castellano con la misma orientación y ambición musical con que Turina o Falla abordan el andaluz o Guridi el vasco.

Aunque el castellanismo de Falla no presentaba matices regionalistas y, como señala Llano, “es difícilmente comprensible de otra forma que como eco de un discurso que sí era marcadamente centralista³³⁹”, el retorno a Castilla de Falla es un contexto fundamental para la obra de Antonio José. El burgalés presenta tanto aspectos propios de este centralismo castellanizante compartido con el 98, como elementos regionalistas típicos de su época, los años veinte. Así, son frecuentes sus llamamientos noventayochistas a recuperar el papel que Castilla tuvo antaño, tanto a nivel político representando la unidad de España como artístico, y ejemplo de ello son afirmaciones suyas como “si Castilla fue Madre de Epopeya, no dejó de ser Santuario de Arte³⁴⁰” o “¿No era en tiempos lejanos Castilla norte, centro y guía de la unidad nacional? ¿No era Burgos -cabeza de Castilla- venero copioso de sabios ilustres, asombrosos guerreros y artistas geniales?³⁴¹”. Su reivindicación de las figuras de Cabezón y Salinas insisten en esta misma línea.

El regionalismo más reivindicativo se constata en Antonio José a nivel artístico reclamando un reconocimiento de la identidad castellana, y especialmente burgalesa, frente al

³³⁷ *Ibíd.*, pp. 211 y 209.

³³⁸ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 413.

³³⁹ LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, *op. cit.*, p. 95.

³⁴⁰ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”... *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁴¹ EBRO, María Cruz. “Artistas burgaleses. En el estudio de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 30-VI-1934, p. 1. Reeditado en 2002 con el título “Antonio José: `España ignora nuestro hermoso folklore”’. *Diario de Burgos*, 12-XII-2002, suplemento especial “Centenario Antonio José”.

resto de regionalismos nacionales. Por tanto, no aparecen en el músico exigencias regionalistas de carácter político, sino que, tal como ocurre en general dentro de esta fuerza castellanista, se trata de una demanda de valoración de su identidad propia. Ello fue el tema principal de su ponencia que presentó en 1936 dentro del III Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona, y así expuso que “Galicia, Asturias, Levante, Vasconia, Cataluña, Andalucía, todas las regiones presentan con legítimo orgullo sus cantos vernáculos, y no sólo nadie niega esas canciones características, sino que todo el mundo reconoce y aplaude su autenticidad... Castilla, Burgos, está resentida del injusto olvido en que los músicos la han tenido”³⁴². El contenido de esta ponencia en Barcelona, editada como prólogo a su *Cancionero*, será objeto principal de reflexión en un capítulo posterior.

En relación con la reivindicación del castellanismo por parte del burgalés hay que recordar su composición *Himno a Castilla*, obra ya reseñada por su contenido político. La pieza tuvo una primera letra de Ontañón y otras dos posteriores debidas al propio Antonio José, la primera con vistas a presentarlo para himno nacional, y la segunda de 1934 y titulada “¡Madre Castilla, guíanos tú!...”, con unas claras reivindicaciones regionalistas, fue destinada al Orfeón Burgalés. En este texto extraído de la partitura manuscrita se aprecia el deseo de recuperación del papel ancestral de Castilla junto con el reclamo por su propia identidad.

¡Madre Castilla, guíanos tú! Será éste nuestro grito
y tú has de ser la luz que el mundo ilumine de amor y paz.
En un abrazo inmenso y con la frente erguida unidos cantaremos la gloria de Castilla.
Flores, luz y espigas mil la fecunda tierra nos dará
y haremos llegar hasta el mismo sol el brío y la alegría del trabajo.
Vuelve a ser viva antorcha de luz que ilumine al mundo
y nuestro grito será siempre ¡Madre Castilla, guíanos tú!

Las críticas que se publicaron a raíz de sus primeras actuaciones públicas muestran también una tendencia a utilizar su figura para destacar la riqueza musical de la región castellana: “Burgos puede contar con orgullo dentro de su casa con figuras preeminentes en distintas manifestaciones del arte: tallistas, repujadores, ceramistas... Hoy tenemos que hablar de los artistas de la música, el arte de mayores riquezas estéticas después de la literatura”³⁴³. Y ante sus triunfos en el extranjero se reivindica este mismo valor regional: “Esta labor, además de enorgullecer a Antonio José, nos enorgullezca todos los burgaleses, ya que de Burgos se

³⁴² ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 25.

³⁴³ “Artistas burgaleses. Beobide. Antonio José”. *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 2.

habla en el mundo entero a través de las obras del joven músico”³⁴⁴. Regino Sainz de la Maza destaca el significado del compositor dentro de la tradición musical burgalesa, entroncándole con los grandes compositores castellanos del Siglo de Oro: “Nutrido en la esencia lírica de nuestra tierra, viene a recoger y continuar la buena tradición musical castellana, rota casi desde el siglo XVI; la herencia musical de los Cabezón, de los Salinas, de los Fuenllana”³⁴⁵.

El regionalismo de Antonio José fue objeto de reflexión por parte de Gustavo Pittaluga, uno de los compositores del Grupo de Madrid, a raíz de la interpretación en la capital de su obra *Preludio y la Danza popular* en noviembre de 1934 en el Teatro Monumental. Pittaluga se sirvió del espíritu castellano que inunda la obra para extenderse sobre el fenómeno de los regionalismos, y especialmente, del castellano. Su reseña fue publicada en *Diario de Madrid* y reproducida en el *Diario de Burgos* días después. Señala que gran parte de lo mejor compuesto en España se ha inspirado en Castilla, pero comenta la difícil frontera que separa la música de aspiración universal basada en el folklore y la que no sobrepasa el localismo.

El castellanismo es tan peligroso para dejarse resbalar por él como el andalucismo o el extremeñismo, cuando tales términos se toman en su sentido más literal. Musicalmente el “castellanismo” no puede ser otra cosa que el resultado fecundo del espíritu de Castilla -¡y cuidado si en la mejor música española de todos los tiempos está ese espíritu tremendo!-, labrado en muescas, en ángulos de visión, en la conformación de las ideas de quien pueda detenerlo. Pero de toda clase de ideas. Aunque éstas se refieran a direcciones universales. Así, Victoria, así Fuenllana, así Soler, así último Falla. Lo otro se queda en tipicismo³⁴⁶.

En sus comentarios parece mostrar cierta reserva hacia los regionalismos y su dificultad para alcanzar la universalidad. Este problema es común con la visión crítica de la intelectualidad vanguardista ante el fenómeno del regionalismo, lo cual no es más que una muestra de su ambigüedad, y en numerosas ocasiones, dificultad para aceptar la utilización del folklore en la música culta, aspectos sobre los que se volverá en capítulos posteriores. Hay que recordar que Pittaluga era parte destacada de este Grupo y que fue el encargado de leer el Manifiesto del mismo. La crítica que hace en el texto siguiente a la música “convencional” inspirada por “Alhambras y Giraldas” podría tomarse como una crítica a la música de compositores como Turina, y marca así la diferencia con su concepción estética. Si se utiliza

³⁴⁴ “Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”. *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

³⁴⁵ SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.

³⁴⁶ “Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1.

una terminología usada por Salazar, se podría decir que establece una dicotomía entre compositores del nacionalismo de la “esencia” y compositores del nacionalismo del “color”. En el caso de la obra comentada de Antonio José y en relación con sus palabras anteriores, Pittaluga considera que su *Preludio* es “impersonal... menos localista y más universal”, mientras que en la *Danza* encuentra mayor grado de localismo.

Carece el prelude -un fino trozo, finalmente expresado en una clara y sencilla orquesta- más impersonal en el sentido local del término. Menos localista y más universal. La danza viene a situarnos, con un tema no sé si inventado o transcrito, pero de un evidente y grato origen popular, definitivamente, en Castilla (Una Castilla un poquitín convencional, como hay por ahí Alhambras y Giraldas)³⁴⁷.

El estudio técnico-musical del legado pianístico de Antonio José mostrará que su tratamiento del material popular, y principalmente armónico, es el principal elemento que le diferencia de otros compositores regionalistas del momento. Lógicamente se puede comprobar una evolución estilística en su obra de inspiración folklórica, que comienza en posiciones más regionalistas, aunque tratadas de forma culta, como ocurre en sus primeras *Danzas burgalesas*, y poco a poco alcanza un estilo más acorde con el neoclasicismo. Así, su obra *Evocaciones*, también basada en temas burgaleses, muestra un gran avance, y aunque recurre a una primera cita directa, el desarrollo del folklore dentro de una estética neoclásica produce una obra más relacionada con creaciones emblemáticas del momento, como son el citado *Retablo* de Falla o *Petrushka* de Stravinsky, que con las anteriores *Danzas burgalesas*. El estudio pormenorizado de estas obras revelará estas características señaladas.

³⁴⁷ *Ibidem.*

7. REFERENTES MUSICALES DE ANTONIO JOSÉ

Como se señaló en el capítulo inicial de este gran bloque dedicado a la figura del compositor dentro del contexto de la Edad de Plata, si hay un calificativo que define de forma común a los músicos es su eclecticismo estético. Se ha indicado también que esta confluencia de tendencias se muestra en mayor medida en la práctica compositiva o creadora que en la intelectual de los artistas. A nivel teórico, las diferencias entre las corrientes y la posición que debían tomar los compositores de la Nueva Música, estaban completamente separadas y definidas. En cambio en Antonio José, estos posicionamientos distintos a nivel teórico y práctico no existen de manera tan patente. El burgalés alababa tendencias y compositores ampliamente criticados por la corriente moderna, como se señaló anteriormente. Muchas de las innovaciones armónicas admiradas en la época no se hubieran producido sin la herencia de los compositores desacreditados.

Los comentarios sobre sus principales influencias musicales y las citas a sus referentes musicales son abundantes en sus escritos a lo largo de toda su vida. Como punto de partida para su análisis y el de las corrientes que considera más próximas a su estética se han seleccionado dos textos. Debido a su importancia se transcriben de forma íntegra para después poder interrelacionarlos entre sí. En el escrito “Perfil de Antonio José”, fechado en 1929, el burgalés describe sus gustos musicales e incide en sus músicos referentes:

En música prefiero las obras escritas con emoción, con arte y con ciencia. Aborrezco el snobismo y me guío únicamente de mi criterio y mi sensibilidad. Ante una página hermosa no pienso en prejuicios de nombre, de escuela ni de época. Y así, me asombra Bach; me encantan Scarlatti, Corelli, Couperin, Rameau, Haydn y Mozart; me admiran casi siempre Beethoven y Wagner; me sorprenden Schumann, Schubert y Chopin; me deleitan Grieg y Debussy; me entusiasman Borodín, Rimsky-Korsakov, (a veces) Mussorgsky y más que ninguno Stravinsky; Scriabin y Falla me atraen, me inquietan como las alturas o los abismos; en Prokofiev hallo un infantilismo delicioso; y nadie me emociona tanto como Ravel... Las que me dejaron un recuerdo imborrable fueron “L’Après-midi d’un faune” de Debussy y “Dafnis y Cloe” y el “Cuarteto” de Ravel³⁴⁸.

³⁴⁸ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 321.

El segundo texto es posterior, en concreto de 1934, y se trata de una entrevista publicada en la revista *Ritmo*. Siendo interrogado sobre su orientación y escuela musical más querida, responde:

- Diga usted, maestro, ¿qué orientación musical le subyuga más?

-Vanguardista, sin duda, -contesta rápidamente. Es la esperanza de la generación presente y venidera, es la transformación revolucionaria, no de los principios armónicos, que alguien pretende derrumbarles por snobismo o por estupidez; sino, de adaptarles a las necesidades del arte de hoy...

-Y en ese principio vanguardista, ¿a qué escuela, cree usted, que ha de inclinarse el técnico y el oyente?

- Desde luego, a la escuela impresionista. Ravel, Stravinsky, Goossens, Falla, Honegger, Prokofiev, Poulenc, Schoenberg, etc., son manifestaciones consecuentes de mi afirmación de vanguardismo. En Arte hay que renovar, renovar siempre; pero con arte, no confundiendo los valores, ni involucrando las cuestiones³⁴⁹.

Antes de estudiar estos nombres ilustres de la Historia de la Música y referentes para el burgalés, llama la atención que ambos artículos comienzan con la misma reflexión: su rechazo al esnobismo. En los textos de la época, los términos “snob” y “snobismo” aparecen asociados con frecuencia al Grupo de los Ocho y especialmente al de su paladín intelectual, Adolfo Salazar. Este hecho también aparece comentado por una persona de la corriente más conservadora, Julio Gómez. Martínez del Fresno señala que “Julio Gómez consideraba que el *snobismo* y la presunción de los jóvenes iconoclastas se había desbordado y que su desprecio hacia la tradición española era excesivo”³⁵⁰. Con diferentes palabras y desde una posición estética distinta, el burgalés comenta en estos textos que la evolución armónica, base de la Música Nueva, es debida a su adaptación a “las necesidades del arte de hoy” y que no debe ser fruto del extendido esnobismo de la época. Asimismo, critica los prejuicios estéticos y las corrientes estéticas “dirigidas”, y explica que “ante una página hermosa no pienso en prejuicios de nombre, de escuela ni de época”³⁵¹.

Estas reflexiones son prueba de su aceptación y respeto, y en algunos casos, modelo o referente, que muestra hacia distintos compositores y corrientes sin importarle su tendencia concreta o las líneas marcadas desde la oficialidad vanguardista. Su apetito musical es muy grande y dirigido hacia ámbitos muy distantes, algo que él mismo señalaba como “extraño”

³⁴⁹ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”... *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁵⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 355.

³⁵¹ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 321.

para su época o tal vez insólito para la intelectualidad: “claro está que me interesan innumerables autores más, presentes y pasados, porque en música tengo gustos extrañamente amplios”³⁵². La alabanza hacia numerosos compositores no significa una aceptación pasiva de todo su legado, sino que, como se irá comprobando, realiza una labor crítica de los mismos, señalando varias veces lo que él considera mejor y lo censurable de estos músicos. El caso más elocuente se verá en sus alabanzas hacia Beethoven pero también la comprobación de sus críticas hacia alguna de las obras de este genio alemán.

Tras estas reflexiones sobre su amplitud de intereses musicales, hay que confirmar gracias a estos mismos textos transcritos, su adhesión firme a la corriente vanguardista, es decir, la misma que propugnaba Salazar y el Grupo de los Ocho. Así se lee: “¿qué orientación musical le subyuga más? -Vanguardista, sin duda... Es la esperanza de la generación presente y venidera, es la transformación revolucionaria...”³⁵³. En el entorno cultural de la época, con grandes confrontaciones entre las distintas tendencias estéticas, esta declaración tajante del compositor debe ser considerada de forma importante. Los estudiosos de la figura de Antonio José, y musicólogos en general, han incidido en la conjunción de corrientes que se hallan en el compositor. Se ha señalado la presencia de elementos relacionados con estéticas pasadas, especialmente por su uso de elementos postrománticos, o su vena regionalista, aspecto poco próximo a los compositores del Grupo de Madrid. Pero muchos de los compositores considerados modernos también muestran elementos de diferentes tendencias, y su propio posicionamiento ligándose a corrientes innovadoras es definitorio de su sintonía con las posturas vanguardistas, independientemente de que la línea evolutiva de cada músico a lo largo de la vida presentara divergencias estilísticas.

De la misma manera que líneas más arriba se utilizaba un texto de Julio Gómez para contextualizar y confirmar una crítica del burgalés al esnobismo de la época, otra cita de este longevo músico madrileño, testigo de varias generaciones de músicos desde la anterior a Antonio José a la que Gómez pertenece hasta la aún presente Generación del 51, sirve para separar completamente, al menos a nivel teórico e intelectual, las figuras de Julio Gómez y Antonio José. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1953, Julio Gómez dice: “Soy, por mi nacimiento, por irresistible inclinación de mis gusto personal -y en ello pongo la más alta razón de mi ufanía-, un compositor del siglo XIX”³⁵⁴. Es decir, el compositor madrileño se declara con orgullo como músico del s. XIX,

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”... *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁵⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 489.

con todas las connotaciones estéticas que ello conlleva y esto le diferencia claramente del posicionamiento del artista burgalés.

Resumiendo esta idea se puede señalar que, a pesar de las distintas corrientes que convivieron en los años veinte y treinta, de la confluencia de estilos en las obras de la mayoría de los compositores y en particular en Antonio José, de los elementos comunes entre unos compositores y otros, y los que en concreto pudiera haber entre Gómez y Antonio José, la adscripción personal a una corriente determinada ha de considerarse de forma destacada a la hora del acercamiento a estas figuras. Puesto que la mayoría de los compositores presentaron gran confluencia de estéticas distintas, esta aseveración realizada en el plano teórico, se podría decir que es tan determinante para su integración en un posicionamiento concreto como la que se pueda palpar a nivel creativo.

A continuación se analizan las influencias concretas de distintos compositores agrupados por tendencias estéticas.

7.1. Corrientes francesas

En el capítulo dedicado a la estética general de la Edad de Plata se presentó la importancia que tuvo el impresionismo como primera vanguardia que inunda la música española. Todos los compositores del Grupo de los Ocho, y en general, toda la Generación del 27, manifestaron su apuesta por esta corriente francesa.

En los dos textos iniciales de este capítulo Antonio José muestra su inclinación hacia el impresionismo dentro del conjunto de la vanguardia. Así, a la pregunta del entrevistador “y en ese principio vanguardista, ¿a qué escuela, cree usted, que ha de inclinarse el técnico y el oyente?”, el burgalés contesta: “-Desde luego, a la escuela impresionista”³⁵⁵. En el primer texto adjuntado, el compositor concreta sus preferencias dentro del conjunto de la nueva escuela francesa: “nadie me emociona tanto como Ravel... Las que me dejaron un recuerdo imborrable fueron ‘L’Après-midi d’un faune’ de Debussy y ‘Dafnis y Cloé’ y el ‘Cuarteto’ de Ravel”³⁵⁶.

Como se sabe, el compositor viajó dos veranos a París, en concreto en 1925 y 1926. La música francesa en general es una pasión constante en el autor, incluso desde antes de estos viajes a París. Así, desde sus primeros textos conservados de 1923 hay comentarios al

³⁵⁵ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”... *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁵⁶ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 321.

respecto y no sólo sobre Debussy o Ravel. Autores previos a la eclosión del impresionismo son también elogiados, como es el caso de Gabriel Fauré, y señaló en él al precursor del movimiento impresionista francés: “El gran técnico de refinada delicadeza, maestro del discutidísimo e incomparable Ravel, y del que se puede decir que con él empezó el renacimiento de la música francesa”³⁵⁷. Este texto corresponde a una crítica a un concierto de la pianista Blanche Selva en Burgos. La presencia de la prestigiosa intérprete, paladín de la música española y dedicatoria entre otras obras del segundo cuaderno de *Iberia* de Albéniz, en ciudades españolas es muestra del auge de las sociedades musicales en provincias, tal como se señaló en capítulos anteriores.

7.1.1. Claude Debussy

El primer músico francés que influyó sobre los compositores españoles de la Edad de Plata fue, sin duda, Debussy. Así lo reconoce Antonio José: “Todo el mundo sabe que el autor de ‘*Images*’ ha sido quizás el mayor revolucionario que el divino arte tuvo y de la misma manera es sabida la influencia que ha ejercido en la moderna escuela; influencia de la que no se ha podido librar ningún compositor actual”³⁵⁸. Esta misma idea la compartían muchos músicos españoles del momento, aunque también Debussy tuvo sus detractores en España. No se pretende realizar aquí un estudio sobre la recepción en España de este músico en la Edad de Plata, pero sí contextualizar estas palabras de Antonio José dentro de los compositores más destacados.

Falla estudió en París y recibió consejos y ayuda de Debussy. A lo largo de su vida dejó constancia de la importancia e influjo que tuvo el músico francés en su obra y en España. El gaditano fue uno de los primeros músicos en señalar que la primera presencia de Debussy en España aparece en la *Iberia* de Albéniz³⁵⁹. En su conferencia en el Ateneo de Madrid en 1915 titulada *Introducción a la Música Nueva* (publicada en diciembre de 1916 en la *Revista Musical Hispanoamericana*) señala: “He nombrado a Debussy porque puede afirmarse sin temor a ser disentido, que su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro... punto de partida de un arte sonoro esencialmente nuevo, y cuyo espíritu, al modificarse según los diversos caracteres personales y aún nacionales de aquellos artistas que han seguido el camino por él abierto, ha producido obras de tal fuerza de expresión y evocación, de tal variedad de sentimientos que jamás se hubiesen podido

³⁵⁷ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 75.

sentir³⁶⁰. Posteriormente, el 27 de abril de 1918, en otra conferencia en el mismo lugar titulada *El arte profundo de Debussy*, vuelve a comentar que Debussy “ha originado una transformación profunda y definitiva en el arte sonoro”³⁶¹.

Estas ideas de 1915-1918 están en la misma línea que las comentadas de Antonio José de 1923. Inciden en que Debussy revolucionó y transformó la música, y la enorme influencia que tuvo en el resto de los compositores. Falla además añade que la estética del parisino se adaptó a las distintas escuelas nacionales. Este elemento se apuntó en el capítulo anterior y es fundamental en la relación musical entre el nuevo nacionalismo español y el impresionismo. Del mismo modo, la asimilación por parte de Debussy de elementos españoles en sus obras, empleando ritmos, cadencias modos, pero sin melodías directas, es el modelo para Falla y posteriormente será para Salazar y todo el 27. Hay que destacar que el influjo y magisterio espiritual que tuvo la personalidad del gaditano en la Generación del 27 facilitó la asimilación de Debussy en España. Para todo el Grupo de los Ocho, Debussy es el primer modelo para intentar sacar la música española de los ámbitos casticistas o regionalistas del folklore.

En los textos iniciales, Antonio José señala que la obra *L'Après-midi d'un faune* de Debussy le dejó “un recuerdo imborrable”. A pesar de pertenecer el burgalés a otra Generación y que la gran polémica en España sobre el impresionismo tuvo su mayor auge en los años anteriores a los veinte, fue al inicio de esta década cuando se estrenaron en Madrid algunas de sus obras orquestales fundamentales, siendo sin duda este *Prélude à l'après-midi d'un faune* una de ellas. Su estreno en Madrid se efectuó en enero de 1922, año en el que Antonio José reside en Madrid, lo cual ofrece a su comentario de 1923 un gran valor testimonial. La recepción por parte del público de ésta y otras obras no fue del todo positiva, y por eso esta década fue básica para la difusión y asimilación de las obras de Debussy, tal como señala María Palacios³⁶². En el comentado estreno de la obra reseñada por Antonio José, el *Préludio a la siesta de un fauno*, hubo según Mantecón “algún rezagado que se atreve a murmurar”, pero tal como señala este crítico “también aplaudió la gente hasta hacerlo repetir la más acabada obra del arte contemporáneo. La belleza y perfección insuperable de esta obra se ha impuesto de un modo casi definitivo en el ánimo de los auditores de música”³⁶³. En estos comentarios Mantecón, bajo su seudónimo habitual Juan del Brezo, utiliza calificativos

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 38.

³⁶¹ Cf. NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 428.

³⁶² PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 221.

³⁶³ JUAN DEL BREZO. “Orquesta Filarmónica. Falla. Ravel. Debussy”. *La Voz*, 14-I-1923. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 102.

parecidos a los de Antonio José sobre la misma obra. La coincidencia de fechas hace pensar que el burgalés pudo asistir a dicho estreno.

Frente a la aceptación de Debussy como pilar estético básico por la Generación del 27 y especialmente del Grupo de los Ocho, hubo personas críticas con esta tendencia francesa y su implantación en España, destacando entre ellos, Julio Gómez. El madrileño en sus continuas disputas periodísticas con Salazar, le acusa a éste de “sistemático extranjerismo” y a los compositores vanguardistas los califica frecuentemente de imitadores de la estética francesa y “mariposillas que se queman en el fuego de la moda francorrusa”³⁶⁴, según sus propias palabras.

La influencia de Debussy en Antonio José se constata en el tratamiento modal de la armonía, habitual en el impresionismo, el uso de séptimas mayores y menores, y en general, en el gusto por las notas añadidas. También utiliza esporádicamente la escala de tonos y los acordes paralelos. No obstante, la escritura del burgalés parece más cercana al impresionismo neoclasicista de Ravel.

7.2.2. Maurice Ravel

La influencia de Ravel en España fue tan grande como la de Debussy. Es habitualmente comentado el origen español de su madre como nexo para sentir la cultura española como propia. La estética raveliana se aparta de la de Debussy por la inclusión del optimismo, el puntillismo y elementos neoclásicos que le hacen abandonar la estética ensoñadora de Debussy. Distintos estudiosos de Ravel, como Mariano Pérez, lo incluyen ya dentro del neoclasicismo que imperó en Francia tras la eclosión impresionista³⁶⁵. Junto a elementos impresionistas, como son el uso de séptimas y novenas mayores y menores sin preparar, el gusto por las notas añadidas o por los acordes paralelos, aparecen en la obra de Ravel características neoclásicas, como son el retorno al pasado (*Le Tombeau de Couperin*), la claridad de las líneas, la regularidad de las frases, el uso de formas clásicas o el cuidado de la forma. Su revalorización de Mozart frente a Beethoven es otro punto importante que lo encuadra dentro de las tendencias neoclásicas.

Los años veinte fueron la época de su difusión en España y la recepción de su obra fue más rápida y fácil que la de su compatriota que le abrió el camino, Debussy. Su influencia en la nueva Generación de compositores fue muy grande debido a la presencia de la nueva estética neoclasicista que imperaba ya desde el inicio de esa década. Hay que recordar que en

³⁶⁴ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., pp. 117 y 355.

³⁶⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *La estética musical de Ravel*. Madrid: Alpuerto, 1987, pp. 203 y ss.

1920 Salazar consideraba al impresionismo ya superado. Los compositores vanguardistas vieron en Ravel un modelo más cercano a sus inquietudes estéticas, así Salazar confirmaba en 1924 que “no hay quien no vea en Ravel al más legítimo sucesor de aquellos clásicos amados, los clásicos del XVIII... en el papel de creador... no tiene rival posible”³⁶⁶.

La influencia de Ravel en Antonio José se muestra, al igual que en muchos de sus contemporáneos, en el gusto por las notas añadidas, en el uso de séptimas y novenas mayores y menores sin preparar, en las líneas claras y el cuidado de la forma, elementos todos que se comprobarán a lo largo del análisis de sus obras para piano. El burgalés señala en los textos expuestos al principio del capítulo, dos obras destacadas para él del músico francés, *Dafnis y Cloe* y su *Cuarteto*.

Se tiene constancia de la interpretación de *Dafnis y Cloe* en Madrid el 22 de noviembre de 1922 por la Orquesta Sinfónica de Arbós. En dicha época el burgalés residía en la capital y pudo asistir a dicho acontecimiento. Mantecón sí que presencié dicho estreno, y, alabando la obra, da a entender el mismo “recuerdo imborrable” con que Antonio José califica la pieza. Mantienen sus comentarios la misma línea del Salazar de esos años y de Antonio José, concibiendo a Ravel como el mayor de los creadores del momento: “... acaso la página orquestal más prodigiosa en la historia de la música. No se puede llegar a mayor superación dentro del concepto sonoro de la moderna orquesta... Su eficacia sobre nuestra sensibilidad es de tal índole, que las palabras que procuran traer su recuerdo parecen querer hacerse música...”³⁶⁷. En la misma reseña, Mantecón sorprende comparando dicha pieza con una obra clave para una corriente considerada retrógrada en ese momento, el *Tristán* de Wagner, y así escribe: “[*Dafnis y Cloe*] Es un alarido inmenso de pasión carnal; ¡pobre segundo acto de *Tristán*, amor nocturno a la luz de candiles!”³⁶⁸. Debido a la posición distinta de Antonio José al respecto de esta estética y la confrontación que suscitaba la figura del alemán, se ha querido hacer aquí reseña de ello, aunque su análisis corresponde a otro apartado.

La otra pieza señalada, el *Cuarteto para cuerdas en fa mayor* de Ravel, fue interpretada en Burgos en febrero de 1923 y objeto de comentarios por parte de Antonio José en la crítica periodística al concierto. En dicho texto aparecen notas elocuentes sobre características básicas de la estética raveliana que él tanto admiraba. Así, alaba elementos relacionados con la tendencia neoclásica: la modélica forma constructiva, su ligereza o el gusto por líneas

³⁶⁶ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: Ravel en Madrid”. *El Sol*. 6-V-1924. Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 229.

³⁶⁷ JUAN DEL BREZO. “‘Rondas de primavera’ y ‘Dafnis y Cloe’, en la Sinfónica”. *La Voz*, 23-XI-1922. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 114.

³⁶⁸ *Ibidem*.

limpias y claras contrarias al exceso romántico. Sus comentarios sobre las sonoridades orquestales hacen referencia al gusto por el colorido variado. También aparecen elementos técnico-musicales de gran utilidad para trabajos de investigación como el presente, como la referencia a apoyaturas sin resolver y acordes de novena mayor. Este texto de 1923 confirma que en esta época, dos años antes de partir hacia París al encuentro y estudio junto a Maurice Ravel, el burgalés tenía un enorme conocimiento, respeto y amor hacia la obra del músico francés y sus avances musicales. La recepción de este *Cuarteto*, calificado por Antonio José como “sublime e inimitable”, no fue completamente unánime. El burgalés aboga por el estudio de las nuevas obras y corrientes como medio para el conocimiento frente a las críticas y rechazo hacia estas vanguardias. He aquí el texto donde comenta el *Cuarteto* de Ravel.

Los lacerantes juicios que oí de la obra de Ravel me irritaron y no puedo menos de aconsejar algo más de calma para juzgar lo que no se ha entendido; leer todo cuando trate de los procedimientos que hoy usa la escuela moderna... y por último: aprendamos a oír, y sólo así podremos ver en el cuarteto del autor de *Dafnis y Cloe* un modelo de forma. En su primer tiempo *Modéré* construido con apoyaturas sin resolver y acordes de novena mayor percibiremos sonoridades orquestales. En el segundo, *Assez vif-tres rithmé* saboreamos el apasionado canto de la viola y nos admirará la impalpable ligereza de los pizzicatos tan hábilmente combinados. y por último en el *Tres lent* y el *Vif et agité* en aquél sobre todo, por su suavidad extrahumana, donde están puestos de manifiesto todos los recursos con que cuenta la cuerda, si lo escucháis después de haber entendido debidamente, creeréis haber sorprendido a los querubines dando un celestial concierto³⁶⁹.

Hecho digno de destacar son las distintas visitas de Ravel a España, donde ofreció entrevistas y realizó conciertos. Se sabe que estuvo en Madrid en 1924, y volvió en 1928, visitando aparte de Madrid, Levante y Andalucía. En Málaga dio un recital en compañía de la cantante Magdalena Grey y el violinista Claudio Levy. Antonio José, que en ese momento residía y trabajaba en un colegio de Málaga, asistió al evento y dejó constancia de ello a través de una reseña periodística. Este concierto es también comentado por María Palacios, que sin citar la fuente, señala que Ravel visitó “Granada... donde la acogida de su música fue estupenda. Sin embargo, en un concierto en Málaga la gente comenzó a salir discretamente de la sala, y Ravel terminó su recital prácticamente solo; [Ravel] luego comentaba que la interpretación de su obra se había parecido más a la ‘Sinfonía de los adioses’ de Haydn”³⁷⁰. El burgalés, en su reseña a este concierto que presenció en Málaga y que tituló “De Música:

³⁶⁹ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”. *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

³⁷⁰ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 232-233.

Ravel. El público y la crítica³⁷¹, no sólo explica esta falta de acogida por parte del público, sino que todo su artículo es también un ataque a la crítica que hicieron los periódicos locales sobre el acto y a su incompreensión de dicha música. Ante las palabras del crítico local hacia la programación de las obras de Ravel diciendo “Schumann, Beethoven, Chopin, Liszt, ¿por qué no vinisteis a nuestra fiesta?”³⁷², Antonio José señala dos aspectos que inciden en el rechazo a la música moderna: la repetición constante del mismo repertorio en los conciertos de las asociaciones y filarmónicas, y la tendencia al gusto por el virtuosismo de los intérpretes. Estas dos ideas aparecen frecuentemente en el conjunto de textos del autor. En relación con Ravel y la música interpretada, destacan sus calificativos de “maravilloso y exquisito orfebre de la música actual... su música transparente, de ondulante y humorística finura, de sonoridad expresiva y graciosa...”³⁷³, características señaladas habitualmente en el compositor francés y su concepto musical neoclásico: humor, transparencia o perfección formal.

Este mismo programa malagueño había sido interpretado en Madrid unos días antes por Ravel en la Residencia de Estudiantes, teniendo reseñas del mismo por parte de Mantecón y Turina. Destacan las palabras de Mantecón que señala al francés como “orfebre musical” en la misma línea que haría Antonio José días después en el concierto malagueño: “intelectualismo neoclasicista a la fina, fría, transparente, perfecta y diamantina música del primer clásico de la época presente”³⁷⁴. También llama la atención la observación de este crítico sobre la mezcla de estéticas en otros compositores frente al purismo de Ravel: “en los otros grandes músicos de ahora los valores intelectuales no son tan puros, y mézclanse en ellos, más o menos subrepticamente, la pasión o el gesto apasionado”³⁷⁵. Este elemento comentado está en la misma línea de concepción purista y clásica de la música que las habituales señaladas para Mozart. Hay que recordar también que la distancia afectiva del creador con respecto a su obra es una característica típica de muchas estéticas del s. XX, especialmente del neoclasicismo. Turina, por su parte, apunta que Ravel había logrado ya ser una personalidad mundial y que el éxito que tenía en Madrid, superior al de Debussy, se debía a su origen español³⁷⁶. Detrás de estas palabras se puede entrever cierta relación con un concepto ya comentado en relación con el nacionalismo, en concreto la asimilación por parte de Turina de la idea del “yo”, su

³⁷¹ ANTONIO JOSÉ. “De Música. Ravel, el público y la crítica”. *Diario de Burgos*, 27-XI-1928, p. 1.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ JUAN DEL BREZO. “Mauricio Ravel en la Residencia de Estudiantes”. *La Voz*, 24-XI-1928. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 124.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ TURINA, Joaquín. “Concierto de Ravel”. *El Debate*, 24-XI-1928. Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 233.

nacionalismo de inspiración andaluza, que también está presente en el hispanismo francés de Ravel, frente a la percepción de “los otros”, en este caso representado por Debussy. El concierto en Madrid de Ravel contó con una presentación realizada por Salazar, y en sus palabras, el crítico coincide con ideas aquí expuestas; así resalta “la minuciosidad exquisita de la filigrana” de sus creaciones o encuentra en ellas “un equilibrio que no se había vuelto a presentar en la música después de Mozart”³⁷⁷.

Como justificación de la mayor presencia que se ha apuntado de la estética de Ravel frente a la de Debussy en la obra del burgalés, sirven las palabras con que Turina continúa su reseña del acto en la Residencia. Así, señala su mayor sentido rítmico y viveza de ideas como elementos diferenciadores, cualidades esenciales en Antonio José frente al estatismo debussyano: “A su calidad meridional debe indudablemente la viveza de sus ideas y su concepción del ritmo, cualidad que falta a la mayor parte de los compositores franceses (Debussy incluido), cuya noción del ritmo queda casi siempre en segundo plano”³⁷⁸.

Como última reflexión sobre la influencia de Debussy y Ravel en Antonio José, hay que volver a recordar que el aprecio por la estética impresionista que aparece en toda su obra revela su conocimiento de los avances técnico-musicales de las creaciones de Debussy y Ravel, y que estos elementos los utiliza en sus obras antes de partir a París. Exceptuando las composiciones de época adolescente, las primeras obras destacadas del burgalés son de 1922, y el contacto con Ravel es posterior, 1925 y 1926. En los artículos periodísticos de los años previos a sus viajes a Francia se observa el gran conocimiento que tenía sobre las características de esta vanguardia.

En los trabajos de Antonio José las referencias a otros compositores franceses son escasas o simplemente citas sin comentarios. En el texto transcrito al inicio de este apartado aparecen Honegger y Poulenc señalados como compositores vanguardistas. Existen en otro escrito referencias a Scott y Dukas como exponentes del impresionismo³⁷⁹. Sobre Hector Berlioz, Vicent d’Indy, Camille Saint-Saëns y Paul Dukas, el burgalés apunta que han realizado grandes creaciones dentro del poema sinfónico³⁸⁰, modelo compositivo que aparecerá en su *Poema de la juventud*. Saint-Saëns es citado también por su orientalismo³⁸¹ y

³⁷⁷ Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, op. cit., p. 483.

³⁷⁸ TURINA, Joaquín. “Concierto de Ravel”. *El Debate*, 24-XI-1928. Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 233.

³⁷⁹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

Chabrier calificado como “el compositor tan enamorado de España^{382c}”. Algunos de los elementos aquí señalados serán comentados en relación con distintas obras de Antonio José.

Una referencia más personal a Satie aparece en una carta enviada desde Burgos a una amiga en Madrid pidiéndole que le compre “cualquier cosa para piano de Erik Satie”³⁸³, estando fechada dicha carta en enero de 1934. La referencia a este músico francés se enmarca dentro de la tendencia humorística que presentaban los miembros del Grupo de los Ocho. Casares afirma que en la Generación del 27 “la presencia del Grupo de los Seis es efectiva y no olvidemos que Milhaud era buen amigo de Pittaluga y se cartea frecuentemente con él”³⁸⁴. La datación de carta de Antonio José con la petición de partituras de Satie a inicios de los treinta es reflejo del cambio estético que ha experimentado su obra a finales de los veinte. Así, la ironía y el humor constituyen elementos notables en obras como la *Marcha para soldados de plomo*.

7.2. Corrientes rusas

La música rusa fue muy popular en los años veinte en Madrid. María Palacios, al analizar las programaciones de las diferentes orquestas, comprueba que Tchaikovsky es el tercer compositor más interpretado por la Sinfónica de Arbós en los años veinte después de Wagner y Beethoven, y seguido por Falla, Albéniz y Rimsky-Korsakov³⁸⁵. Rimsky-Korsakov en la Filarmónica de Pérez Casas aparece muy programado tras Beethoven y Wagner, y situación muy semejante se constata en la Orquesta del Palacio de la Música. Así, “Rimsky-Korsakov con *Scherezade*, será uno de los autores, y obra, más representados en la capital”³⁸⁶. Se puede afirmar que la escuela y compositores rusos fueron admirados en España tanto por los compositores más tradicionales como por los vanguardistas, aunque en distinta medida y enfoque. Martínez del Fresno señala que, aparte de las conocidas disputas entre las corrientes francesas y germanas, existía la presencia de la estética nacionalista rusa como fuerza muy arraigada en España³⁸⁷. Hay que señalar que la música rusa comparte con la española la condición de “periférica” frente a los focos francés y alemán. Para estas culturas, Rusia, como España, significaban lo exótico. Por otro lado, los viajes de Glinka a España y la plasmación

³⁸² ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

³⁸³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilia y Concha Sidar. 16-I 1934. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 218.

³⁸⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, op. cit., p. 314.

³⁸⁵ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 68.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 97.

³⁸⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 117.

de elementos folklóricos en sus obras contribuyeron a exportar la música andaluza y la jota aragonesa. Celsa Alonso señala que los músicos rusos ayudaron a desarrollar el estereotipo musical español³⁸⁸.

La visión que tenían los críticos españoles vanguardistas del momento sobre la música rusa no es unívoca. Por un lado, alababan el uso del folklore y el colorido orquestal utilizando términos como “deliciosas composiciones” o “mosaico sonoro”³⁸⁹ referido a *Scherezade*, o el comentario sobre la *Sinfonietta* de Rimsky como “elocuente ejemplo de ello al infundir el elemento nacional popular en las formas más definidas y precisas de la música”³⁹⁰. Salazar también apreciaba las “novedades orquestales” de Rimsky-Korsakov aparecidas en la *Suite murciana* de Pérez Casas³⁹¹. Pero por otro lado, critican su opulencia orquestal, “dilatada sin justificación; con su orquesta aparatosa”³⁹², todos ellos aspectos contrapuestos a las líneas ligeras y transparentes de la estética neoclásica imperante. Las grandes obras sinfónicas de Tchaikovsky se calificaban de “dramas románticos de capa y espada llenos de sonoras tiradas de versos engolados; enfatismo y oquedad”³⁹³.

En el campo más conservador de la creación y de la crítica hay que señalar las reflexiones de Julio Gómez sobre los distintos referentes estéticos de origen ruso en los compositores españoles. Sobre él mismo y su *Suite en La*, muchos críticos habían encontrado influjos de Rimsky y de Borodin que lo alejaban del impresionismo. Así, el crítico de *El Heraldo* señalaba: “La manera del sr. Gómez se asemeja tanto a la de los compositores rusos, tan del gusto de nuestro público, como se separa del debussismo corriente”³⁹⁴. Por esta cercanía observada con respecto al mundo ruso y lejanía del francés, sus palabras son bien elocuentes de los diferentes posicionamientos de los músicos españoles. La visión de los vanguardistas al respecto del sinfonismo eslavo era más favorable hacia compositores avanzados que a los nacionalistas del s. XIX. En el siguiente texto Julio Gómez comenta este asunto y sus palabras serán de gran utilidad para contextualizar la postura de Antonio José respecto a la música rusa.

³⁸⁸ Vid. ALONSO, Celsa et álii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, op. cit., p. 89.

³⁸⁹ JUAN DEL BREZO. “Concierto por la Orquesta Filarmónica”. *La Voz*, 9-I-1924. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 72.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La nave, 1930. Ed. facs. Oviedo: Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1982, p. 292.

³⁹² JUAN DEL BREZO. “Un concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 10-III-1926. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 74.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 137.

Como ahora para mucha gente los compositores se dividen en vanguardistas y retaguardistas, la nota del programa advertía cautamente que Rachmaninof era más bien retaguardista y procuraba con habilidad y diplomacia darnos la píldora de su retaguardismo, solidarizándose con Borodin y Rimsky-Korsakof, mejor que con Stravinsky y Prokofief.

Una de las muchas cosas que este modestísimo compositor de música que os habla tiene que agradecer a la Naturaleza, es la de haberle liberado por completo de esa preocupación de lo antiguo y lo más moderno, que atormenta a tantos músicos del día. Por eso, a pesar de estar clasificado por nuestros más exquisitos críticos como un caracterizado retaguardista, no se hace esta vez solidario del retaguardismo de Rachmaninof³⁹⁵.

Las ideas que se extraen del citado texto son diversas. Gómez señala que los críticos, a los que califica irónicamente por elitistas como “exquisitos”, han dividido a los compositores en vanguardistas y “retaguardistas”. Alude a compositores rusos, como Borodin, Rimsky y Rachmaninov más propios de concepciones tradicionales, mientras que Stravinsky y Prokofiev son asimilados con la vanguardia. Es decir, deja entrever que dicha separación estética tiene su origen en los críticos y que tal vez en la práctica compositiva no sea tan marcada su distancia. Señala que esta división “atormenta” a los músicos, pero que él no siente preocupación por ella. En realidad, hay que señalar que el Grupo de los Ocho manifestó un interés hacia Stravinsky y Prokofiev que no mostró hacia Rimsky o Borodin.

Todo esto sirve para presentar las ideas de Antonio José dentro de una línea muy parecida. El burgalés no se considera nunca encerrado en tendencias dirigidas o conducidas por ningún crítico influyente, aspecto que le diferencia del Grupo de los Ocho y la dirección espiritual de Salazar. Por eso el planteamiento estético inicial puede tener similitudes con el de Julio Gómez, puesto que el madrileño dice estar alejado del gusto extendido entre los críticos por realizar divisiones estancas. Pero mientras este punto de partida inicial es parecido al de Gómez, el punto de llegada le asimila al Grupo más vanguardista de los Ocho por su predilección por los artistas rusos más progresistas. Este tema de la música rusa no es más que otro ejemplo de coincidencia con los movimientos más progresistas a pesar de las posibles divergencias en sus caminos evolutivos.

Antonio José alaba la figura y obra de Rimsky-Korsakov en diversos textos, destacando uno donde muestra su lectura y admiración por la autobiografía de este músico no sólo por

³⁹⁵ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Sinfónica”. *El Liberal*, 17-XI-1931. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, pp. 347-348.

contener dicho libro datos relativos al autor, sino por los “datos precisos e inéditos que ayudan a conocer la vigorosa personalidad de aquellos otros músicos” de la “maravillosa escuela rusa”, según sus propias palabras:

 Espasa Calpe, S.A., de Madrid, ha hecho otro libro delicioso: “Mi vida musical”, de Nicolás A. Rimsky-Korsakov, el celeberrimo compositor ruso. En esta sincerísima autobiografía nos cuenta el autor de la “Scheherezada” la gestación de sus obras, con datos precisos e inéditos que ayudan a conocer la vigorosa personalidad de aquellos otros músicos Balakirev, César Cui, Mussorgsky, Borodín, Arenski, Glasunov, Liadov, Tchaikowsky y otros, a quienes la maravillosa escuela rusa debe el origen de su difusión universal y su actual esplendor (10 pts)³⁹⁶.

 En relación con los músicos citados y obviando los más reconocidos, hay que señalar que tanto Liadov, Arensky o Glazunov, figuras hoy en día muy olvidadas, estuvieron presentes en las programaciones de Madrid en aquellos años. Glazunov llegó a visitar España en 1929 y ofreció entrevistas y conciertos que contextualizan el conocimiento por parte del burgalés de música rusa más infrecuente³⁹⁷. Liadov fue interpretado en los años en que Antonio José estaba en Madrid por la Orquesta Sinfónica, tal como ha dejado constancia Mantecón en sus críticas³⁹⁸.

 Los compositores rusos aparecen con asiduidad en los textos del compositor y casi siempre acompañados de grandes elogios, destacando de ellos su amor por el folklore tradicional de su país y sus innovaciones armónicas. Señala que “no se preocupan de simbolismo ni de formalismo, ni de generalización del pensamiento”³⁹⁹. Esta frase parece situarlos en una situación distinta a la de los españoles, separados o enfrentados por estéticas diversas y con planteamientos dirigidos sobre qué es lo moderno o qué corriente hay que evitar. Los músicos rusos toman como punto de partida el folklore nacional y crean, en palabras de Antonio José, una “escuela cerrada, arte local y limitado, más por lo mismo admirable e intensamente expresivo de su deseo voluntariamente restringido”⁴⁰⁰. Los calificativos usados, señalándolo como arte nacional aislado, están en relación con el carácter exótico de su música, y gracias a su búsqueda de lo particular y propio crean una cultura

³⁹⁶ ANTONIO JOSÉ. “Bibliografía: La música en los libros”. *Diario de Burgos*, 22-V-1934, p. 1.

³⁹⁷ Referencias a obras interpretadas de estos compositores, así como una entrevista a Glazunov se pueden encontrar en: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 72-74, y 78-82.

³⁹⁸ JUAN DEL BREZO. “Concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 22-III-1922. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 73.

³⁹⁹ ANTONIO JOSÉ. “La Filarmónica. El Cuarteto Gewandhaus”. *El Castellano*, 19-XI-1924, p. 2.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

atractiva para los demás. En las palabras de Antonio José hay por tanto una constatación del concepto del “yo” y de “los otros” referido a la cultura rusa que lo asemeja a la española.

Pero a pesar de su manifestación de alabanza hacia los compositores rusos más nacionalistas, en el primer texto de este capítulo deja claro cuáles son sus referencias estéticas más cercanas dentro de la música de este país: “me entusiasman Borodín, Rimsky-Korsakov, (a veces) Mussorgsky y más que ninguno Strawinsky”⁴⁰¹. He aquí otra confirmación de que su estética está más cercana a la del Grupo de los Ocho que a la de Julio Gómez u otros exponentes de su Generación, aunque comparta también elementos con éstos.

7.2.1. Igor Stravinsky

La personalidad de Stravinsky es clave a la hora de estudiar la revitalización del mundo clásico en las primeras décadas del s. XX. Su obra *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913) constituye el primer exponente destacado de la idea del retorno al pasado y, en este caso, de una forma primitiva y desnuda. La correlación con el cubismo de Picasso, con quien tuvo mucho contacto, es patente, y también se asocia su neoclasicismo con el objetivismo o realismo⁴⁰². Desde el punto de vista musical, sus irregularidades rítmicas, cambios continuos de métrica, presencia de *obstinati* y el uso de la disonancia revolucionaron el lenguaje musical.

La influencia de Stravinsky en la vanguardia española es fundamental en los años veinte, hecho que se vio favorecido por la presencia frecuente del compositor en España. Sus visitas, como las de Ravel, son hitos importantes en la vida musical, especialmente para la música vanguardista española. En 1916 realizó su primer viaje a Madrid acompañando a los Ballets Rusos, volviendo en 1921, 1924 y 1933 entre otras estancias, y presentó distintas composiciones no conocidas en España. Las obras fueron muy bien acogidas por el público en general, que tomaba muchas veces la presencia del compositor como un gran acontecimiento social. En 1921, el propio autor dirige en el Teatro Real de Madrid *Petrushka*, obra comparada con el cubismo debido al juego de planos sonoros y su uso del ritmo⁴⁰³. En 1924, estrena en la capital su ballet *Pulcinella* dirigiendo él mismo a la Orquesta Filarmónica. Esta pieza, que el compositor consideraba como punto de partida de su posterior evolución, es básica para la introducción de la vanguardia neoclásica en España.

⁴⁰¹ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 321.

⁴⁰² PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 43-47.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 377.

La idea stravinskyana de retorno a los clásicos, junto a la misma línea propugnada por Falla en *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo*, fue el modelo estético propugnado por la Nueva Música de la época. Salazar publicó un artículo en 1924 titulado “Polichinela y Maese Pedro”⁴⁰⁴ en la *Revista de Occidente* relacionando el concepto del retorno en Stravinsky y Falla, y señala estas obras como fundamentales para la Nueva Música y la asimilación del neoclasicismo. No obstante, el crítico observaba una diferencia entre ambas, así mientras que la idea del retorno en Falla con *El retablo* se basaba en el respeto a la tradición, Stravinsky deformaba el pasado en *Pulcinella*.

También hay que apuntar la influencia de otras obras breves del ruso, como las *Tres piezas fáciles* de 1915 o las *Tres piezas para clarinete* interpretadas en Madrid en 1921, en donde su inclinación hacia la sencillez, simplicidad e intrascendencia fueron elementos que influyeron y asimilaron pronto los compositores españoles del 27. Mantecón destaca estos mismos aspectos en la presentación de las *Tres piezas para clarinete* en Madrid: “nos llenan de alegría y que provocan inteligente contento. Unas melodías perfectas, claras, asequibles para todos los libres de prejuicios...”⁴⁰⁵. Como señala María Palacios, la visión distinta de los conceptos de melodía y de ritmo por parte de Stravinsky, fueron su mayor influencia sobre los compositores de Madrid⁴⁰⁶. Sus melodías suelen ser cortas y sencillas, con tendencia a la monotonía y muchas veces basadas en la repetición de notas.

Su música, a diferencia de estéticas vanguardistas anteriores como el impresionismo, no desató enormes detractores en España. Es de suponer que la ruptura estética que había producido el impresionismo frente a posiciones más conservadoras en los años diez, facilitó la entrada de nuevas corrientes. En esta línea, Martínez del Fresno señala que Julio Gómez, compositor alejado de la vanguardia, “supo apreciar ponderadamente la obra de Stravinsky”⁴⁰⁷.

En los textos de Antonio José no aparecen demasiadas citas directas a Stravinsky. Esto, en parte, está justificado por el hecho de que la mayoría de sus escritos son críticas a conciertos de Burgos o reflexiones sobre folklore o música española. En Burgos, la actividad concertística se centraba en recitales de solistas o grupos de cámara, y lógicamente la posibilidad de escuchar allí obras orquestales de Stravinsky era muy escasa. Los conciertos a los que asistió en Madrid y donde escucharía todas las novedades de la época, no son objeto

⁴⁰⁴ SALAZAR, Adolfo. “Polichinela y Maese Pedro”. En: *Revista de Occidente*, nº 11, V-1924.

⁴⁰⁵ JUAN DEL BREZO. “Piezas de Strawinsky para clarinete”. *La Voz*, 19-IV-1921. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 133.

⁴⁰⁶ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 243.

⁴⁰⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 348.

de sus reseñas aunque puedan aparecer comentarios sobre ellos en distintos textos. Es por esto que, ante la escasez de comentarios hacia piezas concretas, su afirmación “me entusiasman... más que ninguno Stravinsky”, adquiera gran valor. Hay una referencia a la versión para piano de *Petrushka* interpretada por Rubinstein en Burgos en 1924, pianista a quien fue dedicada esta versión por parte de su autor. Aquí Antonio José señala que “‘Petrushka’ es una maravilla de color, de sonoridad, de ritmo y de optimismo. La transcripción para piano es soberana; de tremenda dificultad y de extraño parecido a la partitura de orquesta; únicamente resulta más dura que en la versión original orquestal por la monocromía del piano”⁴⁰⁸. Estos comentarios aluden a varios aspectos destacados, como son las nuevas posibilidades del color, la riqueza en la sonoridad o el ritmo, todo ello cualidades habituales en Stravinsky. Asimismo, el concepto de optimismo señalado por Antonio José para esta obra se enmarca dentro del ambiente cultural extendido de los “felices años veinte”.

La interpretación por parte de Rubinstein también forma parte del contexto cultural del momento, no sólo por el hecho ya comentado de la aparición de solistas reconocidos en provincias, sino y principalmente por la propia personalidad del intérprete. El hecho de que el pianista polaco incluyera en su repertorio la *Danza burgalesa* nº 4 de Antonio José no es algo baladí, sino que relaciona al músico burgalés con una personalidad ya muy destacada en el mundo musical de las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Rubinstein participó directamente en la vida cultural europea, principalmente parisina y española, de las primeras décadas del siglo. Fue intérprete, difusor y amigo de los compositores más vanguardistas de la época, como Ravel, Szymanowski, Poulenc o Stravinsky, entre otros muchos, así como de pintores como Picasso o Chagall. En España tuvo gran contacto con Falla, que le dedicó su *Fantasia Bética*, y con numerosos músicos y artistas españoles de estos años. Por distintas razones, Stravinsky, Falla y Rubinstein fueron tres referentes musicales dentro de la vida musical de España de los años anteriores a la Guerra Civil.

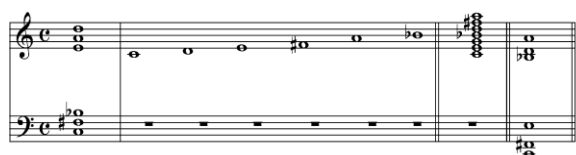
A lo largo del análisis de las obras para piano de Antonio José se comprobará que el uso del *obstinato*, el crecimiento formal mediante repetición de motivos o muchas de sus texturas pianísticas son ejemplos de la herencia stravinskyana en el burgalés.

⁴⁰⁸ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

7.2.2. Alexander Scriabin

Nacido en 1872 y fallecido en 1915, Scriabin es considerado uno de los mayores exponentes del postromanticismo y el atonalismo libre. Fue uno de los compositores más innovadores de la Historia de la Música y su estética está muy asociada a concepciones filosóficas. La presencia de este compositor ruso en la obra de Antonio José es puntual pero significativa. Aparte de algún texto en el que muestra su afecto por este compositor, la referencia más clara hacia él aparece en el uso por parte del burgalés del acorde *Prometeo*, básico en la obra de Scriabin.

La obra de madurez del músico ruso está fundamentada sobre este acorde complejo formado por seis notas a distancia de cuarta entre ellas, en concreto, una cuarta aumentada, cuarta disminuida, cuarta aumentada y dos cuartas justas. Es denominado acorde místico o *Prometeo*, y la escala musical resultante que origina es llamada escala *Prometeo*. A continuación se presentan las formas más habituales de esta formación:



La música de Scriabin tiene un importante componente de misticismo que se traduce en tensión, pasión y colorido armónico en el plano musical. Estos aspectos son aludidos por Antonio José al afirmar que este compositor es uno de sus predilectos: “Me gusta Strawinsky, por su técnica maravillosa; Ravel, por su sensibilidad encantadora; Falla, por su puro españolismo y su talento admirable, y Scriabin, por su inquietud apasionada”⁴⁰⁹. Gracias a su epistolario se sabe que el burgalés encargaba desde Burgos partituras de Scriabin, junto a otros compositores, aunque no concreta el título de ninguna obra del ruso. Por las críticas de Mantecón se comprueba que la música del ruso fue interpretada en Madrid en los años iniciales de la década de los veinte, justo cuando Antonio José se encontraba en la capital. El burgalés no confirma en sus textos su presencia en dichos conciertos, pero como se ha señalado, esto es habitual, puesto que los primeros documentos escritos conservados están dedicados a críticas de conciertos en Burgos. No obstante, se sabe que el compositor acudía a todos los conciertos que podía en Madrid.

⁴⁰⁹ CARDIEL. “El Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-V-1929, p. 1.

En 1921, la Orquesta Filarmónica interpreta su *Poema divino*, y un año más tarde Arbós y la Sinfónica estrenan en Madrid el poema *Prometeo*. En la crítica a esta obra, Mantecón explica el acorde característico de la pieza, el acorde místico o acorde *Prometeo*. Así escribe en *La Voz*:

La técnica musical de Scriabin, fundada en esta obra en una escala formada con determinados armónicos: el octavo, noveno, décimo, oncenno y decimotercero de la serie natural que producen las cuerdas en vibración y que corresponden a las notas do, re, mi, fa sostenido, la, si bemol de la escala temperada, si no es un cambio radical, una media vuelta a la izquierda, en la teoría armónica cuyas leyes estableció Rameau, es, por lo menos, una innovación, que puede significar un paso nuevo, un avance que ensanche el terreno de la modalidad, que constituya una invitación para construir nuevas escalas, sin necesidad de recurrir a lo arbitrario⁴¹⁰.

En dicha crítica aparecen otros dos datos muy elocuentes que revelan el alto grado de conocimiento del compositor ruso en el Madrid de la época. Por un lado, Mantecón indica que el propio director Enrique Fernández Arbós leyó unas cuartillas en el estreno de *Prometeo* donde explicaba la estética musical y filosófica de Scriabin, y por otro, comenta la presencia habitual de sus obras en las programaciones: “Hace tiempo que Scriabin ha entrado en nuestras costumbres musicales: conciertos enteros de piano han sido dedicados a él; las orquestas nos han hecho conocer el ‘Poema del éxtasis’, el ‘Divino poema’...”⁴¹¹. Mantecón vislumbra un futuro aún más prometedor en la divulgación de sus obras y lo compara con la popularidad de Richard Strauss, aunque señala un mayor grado de complejidad a las obras del ruso frente a las del alemán: “pronto Scriabin vendrá a disfrutar entre nosotros el lugar de Strauss, ya tan frecuentemente citado como Beethoven, aunque el ‘menú’ del primero no se componga de platos tan fáciles al paladar como los que nos sirve Strauss en el ‘Burgués gentilhomme’...”⁴¹². Estos textos ayudan a comprender el conocimiento que se tenía en los círculos musicales madrileños de la estética de Scriabin, y justifican y contextualizan el uso de sus avances armónicos en la obra del burgalés.

Antonio José manifiesta en alguna ocasión su admiración por otros compositores rusos, como Mussorgsky o Prokofiev, pero por su menor relevancia sus comentarios se incluyen en los pasajes concretos de las obras pianísticas donde adquirirán más justificación que en este capítulo.

⁴¹⁰ JUAN DEL BREZO. “El ‘Prometeo’ de Scriabin, en la Orquesta Sinfónica. Unas cuartillas de Arbós”. *La Voz*, 22-IV-1922. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 76-77.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

7.3. Corrientes germanas

En el capítulo inicial dedicado a una presentación de las diferentes estéticas y polémicas de la época, se esbozó el panorama antirromántico y antigermano de los intelectuales del momento, así como la pervivencia de estas corrientes en compositores considerados conservadores. La presencia de alabanzas a Beethoven, Wagner y Franck en los textos de Antonio José es, sin duda, el aspecto menos acorde con la estética intelectual oficial. La existencia en sus composiciones de algunos elementos musicales herederos de esta corriente es un rasgo que tradicionalmente se ha señalado en el burgalés.

7.3.1. Ludwig van Beethoven

En los años veinte Beethoven era considerado a menudo por la vanguardia como ejemplo de estética caduca y normalmente asociado en este sentido a Wagner. No obstante, la posición de la intelectualidad de la época frente al genio de Bonn no era completamente unidireccional. Hay que recordar el desprecio hacia algunos aspectos del romanticismo heredado, en cierta medida, de Giner y Ortega. Para ellos, la música después de Mozart decaía por su tendencia a la subjetividad y al exceso propios del s. XIX. El ideal de equilibrio clásico desaparecía con la exageración romántica. Giner reconociendo, como señala Sánchez de Andrés, el nivel, valor y genio del músico, valoraba más las obras de su primera etapa que el resto de su producción, ya que “el Beethoven más genuino y característico, el de la sonata 14, el de la 9ª sinfonía, el de sus último cuartetos... muestra el desarrollo violento, tempestuoso, patológico... rayando con tanta frecuencia en sombría desesperación”⁴¹³. Estos adjetivos relacionados con rasgos románticos contradecían la postura equilibrada propugnada por Giner.

En Salazar y otros intelectuales del momento se manifiesta la herencia de estas ideas ginerinas unido al desprecio hacia las masas de Ortega. Beethoven era de los compositores más interpretados en todas las asociaciones y filarmónicas, y fue el compositor preferido por las masas. Los sentimientos elitistas de los intelectuales vanguardistas no sólo le encontraron romántico sino también demasiado popular. La posición de Salazar y de distintas personalidades hacia Beethoven parece variar a lo largo de esta época. Mantecón señala de Salazar su “fobia beethoviana, brahmsiana, sus campañas contra Wagner”⁴¹⁴, pero en 1924

⁴¹³ Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, op. cit., p. 66.

⁴¹⁴ Cf. VILLANUEVA, Carlos. “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 236.

Salazar pensaba que llegaría el día en el que Beethoven se escuchara en audiencias privadas como lo era Mozart, y en textos de 1928 situó al genio alemán en la frontera del clasicismo y romanticismo junto a Goya⁴¹⁵.

Estas posturas, en cierta medida contradictorias en la valoración de Beethoven, se encuentran también en Stravinsky. Aunque ensalzó su figura posteriormente en *Crónicas de mi vida*⁴¹⁶, en una entrevista realizada en 1921 por Mantecón durante una visita a Madrid, el ruso desprecia la música alemana y a Beethoven en concreto, y señala que lo que realizaba no era música, sino matemática. Estos comentarios de Stravinsky sirven para contextualizar el rechazo generalizado hacia el músico alemán en los primeros años veinte por la vanguardia musical.

¡Lamentables! La influencia de Berlín, amigo mío, de las academias y de la tradición alemana. Defiéndanme ustedes, los españoles, de los alemanes, que no comprenden ni han comprendido jamás la música, a pesar de que a primera vista, parece que es la tierra de los músicos... Matemática pura. No tienen el sentido de la música... ¡Beethoven! No digo que no sea un genio; pero no hizo música; sentía en su alma grandes cosas, que revistió de notas, que nada dicen al oído⁴¹⁷.

Las palabras más arriba señaladas de Giner donde elogiaba la primera etapa compositiva del genio de Bonn sirven para presentar la opinión de Pittaluga, uno de los integrantes del Grupo de los Ocho, sobre este compositor. El acto donde se expuso fue muy significativo, ya que constituyó el día de la fundación concreta y real del Grupo, efectuado en la Residencia de Estudiantes el 29 de noviembre de 1930. En contraposición con la opinión de Giner repudiando la segunda y tercera etapa de Beethoven, en el texto que Pittaluga leyó en dicho acto como Manifiesto del Grupo, señala la modernidad de sus últimos cuartetos y lo considera tan revolucionario en su época como Stravinsky en la suya. En su reflexión también alude a la popularidad alcanzada por Beethoven entre los asistentes a conciertos en Madrid y al hecho de que estas mismas personas critiquen a Stravinsky. Todo este comentario de Pittaluga alude al problema ya comentado del desprecio de las vanguardias por la masa popular, que ama a Beethoven pero rechaza a Stravinsky. Aquí Pittaluga lo compara con las gentes de la época de Beethoven, que lo relegaban por “monstruoso” frente a la música popular de su momento: “Música moderna vale tanto como no decir nada. Moderno fue, en su tiempo, Beethoven (si oyerais, por ejemplo, sus últimos cuartetos, veríais lo moderno que sigue siendo hoy), y tan

⁴¹⁵ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 244-245.

⁴¹⁶ STRAVINSKY, Igor. *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur, 1935. Cf. *Ibid.*, p. 245.

⁴¹⁷ JUAN DEL BREZO. “Una conversación con Stravinsky”. *La Voz*, 21-III-1921. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 129.

moderno fue, que para las gentes del tipo de las que hoy le aman por encima de todas las cosas, Beethoven fue tan monstruoso como hoy les parece Stravinsky”⁴¹⁸.

Este texto de Pittaluga sirve para presentar la valoración que tenía Antonio José sobre el genio de Bonn. En primer lugar hay que señalar que entre los grandes compositores clásicos, Beethoven es el que aparece más frecuentemente en sus textos. Su conocimiento no sólo proviene de su música sino también de la lectura de libros, así en un artículo suyo dedicado a la bibliografía musical muestra su conocimiento y admiración hacia él: “Pero ningún libro tan lleno de ternura insospechada y de íntima emoción como el ‘Epistolario de Beethoven’, que acaba de traducir al castellano mi querido amigo el cultísimo escritor y crítico don Augusto Barrado”⁴¹⁹.

Antonio José siente gran reverencia por el gran compositor, y en las reseñas a conciertos asistidos en la Filarmónica de Burgos encuentra una buena ocasión para comentar sus obras y estilo, aportando una fuente de datos inagotable. Así, señala que en los *adagios* es donde su genio e inspiración se manifiestan con más fuerza: “En sus Adagios... su figura de coloso se agiganta más y más, y su serena mirada siente y abraza igual que los olímpicos dioses”⁴²⁰. Los calificativos que emplea para alabar alguna de sus obras muestran un enorme grado de admiración hacia su música; de este modo aparecen términos como “felicidad”, “dicha” y música “dulce”, “deliciosa” o “milagrosa”. También utiliza conceptos habitualmente queridos y asociados a la estética neoclásica de los años veinte, como son las referencias a la transparencia de la armonía o la noción de ideal, aunque con frecuencia expresado con gran dosis de romanticismo. Sobre uno de sus tríos con piano escribe:

Aquí Beethoven sueña una felicidad extrahumana, ideal y tan inmensa como necesitaba su gigante corazón; y esa deliciosa calma, tan soberanas variaciones, por su encanto expresivo, conseguido con tal dulce y transparente armonía, y por su dicha incomparable... ha de conmover, si la siente, al mundo entero... ¿Y qué músico, o verdadero amateur, si lo es, no ha de sentir esa divina página milagrosamente concebida en una humana imaginación?... Me doy por vencido: no sé decir lo que tan intensamente me emocionó⁴²¹.

⁴¹⁸ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 216-218.

⁴¹⁹ ANTONIO JOSÉ. “Bibliografía. La música en los libros”. *Diario de Burgos*, 22-V-1934, p. 1.

⁴²⁰ ANTONIO JOSÉ. “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

⁴²¹ *Ibidem*.

El artista burgalés se manifiesta en consonancia con la idea expuesta por Pittaluga, y resalta que los últimos cuartetos son la mejor producción de Beethoven y el inicio de un nuevo camino para el futuro de la música. Este pensamiento es contrario a la tendencia antirromántica frecuente en la época que apuesta por una estética mucho más clásica que la que ofrecen las obras postreras beethovianas. Cualquier valoración actual de las posturas distintas encontradas sobre el alemán, pasados los años y las tendencias estéticas o directrices preestablecidas, otorgan una visión mucho más intemporal a las palabras de Pittaluga o Antonio José sobre unas obras fundamentales para el devenir posterior de la Historia de la Música. Así, el burgalés señala una cualidad destacada en los últimos cuartetos al apuntar que “funda una nueva música”. Esta idea también la había señalado y comentado Pittaluga en el Manifiesto. La utilización del término “nueva música” por Antonio José, o “moderno” por parte de Pittaluga hacia estas creaciones, es muy indicativo de su valoración. No hay que olvidar que Nueva Música o música moderna son conceptos que muchos músicos e intelectuales del 27 empleaban para sus creaciones. En esta línea Antonio José escribe: “Después de oír el cuarteto en do mayor, op. 59 nº 3 de Beethoven, sigo pensando como Vicent d’Indy cuando cree que `en realidad, los diez u once primeros (cuartetos) no son más que un ensayo; la era del verdadero cuarteto beethoviano, la del que mediante los cuatro instrumentos funda toda una nueva música, esa data solamente de 1822´...”⁴²².

Hay que hacer hincapié en que este texto es de 1923, época muy polémica hacia la figura de Beethoven. El escrito comentado de Pittaluga es posterior, años en los que los ataques antibeethovianos de Salazar ya estaban más calmados. El burgalés en otro texto concreta más aún las grandes obras del genio de Bonn e incide en su última etapa creativa: “El `trío en si bemol (El archiduque) op.97´ de Beethoven, puede considerársele, sin duda alguna, y junto con las sonatas op.81 y op.110; el cuarteto 15, en la menor, op.132, y la `missa solemnis´ op.123, y la formidable novena sinfonía, con coros, op.125, como una más de las maravillosas obras maestras del autor de `Fidelio´”⁴²³.

La admiración que muestra Antonio José hacia el artista alemán y su legado no es una pasión ciega. El compositor realiza una valoración crítica de sus creaciones y en algunos momentos muestra su desagrado hacia alguna obra. Así, sorprende su comentario poco positivo hacia una obra cumbre del genio de Bonn como es la *Appassionata*: “La Sonata `appassionata´ de Beethoven, aunque es una de las más famosas obras del autor de la sinfonía en do menor, a mí no me convence y sigo creyendo en que otras muchas sonatas de la

⁴²² ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”. *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

⁴²³ ANTONIO JOSÉ. “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

segunda y tercera época de la obra del mismo glorioso maestro la superan en factura y sonoridad”⁴²⁴. En este texto, aparte de la referencia a dicha pieza, vuelve a manifestar que el segundo y tercer periodo creativo de Beethoven es la parte que más valora de su creación. No señala las razones para rechazar la *Appassionata*, pero dos factores pudieron justificar esta opinión: por un lado, su crítica a la repetición continua del mismo repertorio, aspecto más adelante comentado, y por otro, su rechazo al virtuosismo y exhibicionismo de los intérpretes. De ser cierto este último aspecto, su opinión sería bastante censurable puesto que, aunque se trata de una de las obras más virtuosísticas del compositor, también es verdad que constituye una de sus sonatas de mayor tensión y profundidad expresiva, y es, sin duda, uno de sus mayores logros pianísticos. El burgalés cometió un error si censuró a la obra por esta razón, su virtuosismo instrumental, aspecto no reñido con la gran expresividad de la composición.

La valoración crítica de Beethoven también aparece en otras personas de la época como Mantecón, y muestra en algunos aspectos coincidencias con el burgalés. Así, valora por encima de todo sus últimas obras, como la *Novena Sinfonía*, y señala en la misma línea que Antonio José y Pittaluga, su aspecto de “nuevo mundo”, y coincidiendo con Pittaluga, se pregunta sobre la recepción de la obra por parte de los contemporáneos del genio alemán: “La *Novena sinfonía* es, probablemente el monumento más recio del siglo XIX... es casi un nuevo continente, un nuevo mundo... Los contemporáneos de la obra debieron sentir cerca de ella como si la música se hubiera terminado, como si se hubieran agotado todas las posibilidades”⁴²⁵. El crítico madrileño, como Antonio José, señala obras que le disgustan, en su caso la *Sexta Sinfonía*⁴²⁶. A este respecto no hay que olvidar que Juan José Mantecón, aparte de su labor como crítico, era compositor y miembro del Grupo de los Ocho. Que un compositor miembro de la nueva estética vanguardista dirigida intelectualmente por el antirromántico Salazar, muestre en sus escritos alabanzas hacia la figura de Beethoven y especialmente hacia sus creaciones más románticas, hecho también observado y ya comentado en Pittaluga, muestra la diversidad de opiniones en contra de una única visión unilateral oficial.

Mantecón coincide con el músico burgalés en otro aspecto crítico relacionado con la figura de Beethoven, pero en este caso en lugar de referirse directamente, aunque lo hacen, a

⁴²⁴ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”. *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

⁴²⁵ JUAN DEL BREZO. “La ‘Novena Sinfonía’, por el Orfeón de Pamplona”. *La Voz*, 14-XI-1927. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 42-43.

⁴²⁶ JUAN DEL BREZO. “Último concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 22-IV-1921. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 42.

alguna de sus composiciones, la censura va dirigida principalmente a los programadores de conciertos e intérpretes. La repetición constante de las mismas obras, en especial de Beethoven aunque también de otros autores, es una realidad criticada en distintos textos de Antonio José y Mantecón. El burgalés señala que la *Quinta Sinfonía*, y las sonatas *Patética* y *Appassionata* aparecen de forma incesante en los programas⁴²⁷. Lo mismo observa Mantecón: “Nuestra vieja amiga la ‘Quinta Sinfonía’, de Beethoven, cuyo recuerdo no es fácil desterrar de nuestra memoria, por la reiteración en que aparece en los conciertos, lo que produce en el auditor demasiado consecuente cierta fatiga...”⁴²⁸.

Todos los comentarios expuestos sobre el músico alemán por parte de Antonio José ilustran su afirmación en el texto inicial y que sirve de base para exponer sus referentes musicales: “me admiran casi siempre Beethoven...”⁴²⁹. Esta aseveración indica, y así se ha confirmado por sus textos, que su acercamiento a la figura del músico está fundamentado en un espíritu crítico.

Como última reflexión y como conclusión general se puede afirmar que la confluencia de diferentes corrientes de opinión sobre la estética beethoviana, como son las de Stravinsky, Giner, Salazar, Mantecón, Antonio José o la comentada de Pittaluga en un escrito muy relevante para la vanguardia, no son más que una muestra de las distintas tendencias existentes. Que el objeto de esta diversidad de opiniones sea un compositor alemán con la carga de antigermanismo existente en el momento, que dentro del antirromanticismo imperante, sea un autor romántico en la gran mayoría de sus creaciones y desde luego en la parte de su legado más importante para la evolución posterior de la música, y que sea el compositor más programado en las sociedades musicales y más popular entre las “masas”, ilustran perfectamente este ambiente ambiguo y ecléctico en los círculos intelectuales y musicales. Ejemplo de ello es esta valoración positiva pero crítica de Antonio José hacia Beethoven.

La presencia de la influencia beethoviana en la obra de Antonio José se manifiesta principalmente en el uso de la forma sonata con formato extenso, tal como se ampliará en el estudio de su *Sonata gallega*.

⁴²⁷ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Christiansen”. *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

⁴²⁸ JUAN DEL BREZO. “Concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 4-XII-1925. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 40.

⁴²⁹ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 321.

7.3.2. Richard Wagner

Este músico alemán, valorado por Antonio José en los primeros textos citados de referencia, presenta aún mayores controversias que Beethoven. En la presentación del panorama estético de la época se comentó el sentimiento antigermano extendido en la época, y la figura de Wagner constituye, sin duda, el centro de la polémica. Mientras que Beethoven encontró una respuesta menos combativa, Wagner fue el foco de continuas guerras desde finales del s. XIX. No se pretende estudiar aquí la pervivencia del wagnerismo en España sino solamente reflexionar sobre algunos puntos, como son la posición de distintas personalidades y músicos, y algunas actitudes ambiguas ante el fenómeno wagneriano que contextualizan a Antonio José.

Como punto inicial hay que señalar que en los años veinte la personalidad de Wagner no planteaba en el plano intelectual y teórico situaciones intermedias. En este tema no se podría hablar de eclecticismo puesto que, en principio, las posiciones estaban muy radicalizadas. Anteriormente se señaló el antirromanticismo de Giner frente a parte del legado de Beethoven y este hecho se enfatiza ante la herencia de Wagner. Giner critica su tratamiento orquestal opulento que destaca demasiado frente al canto, así como la idea wagneriana de melodía infinita y continua. A este respecto, compara su línea ilimitada con el fraseo clásico y delimitado de Haydn⁴³⁰. La melodía concebida dentro de los cánones clásicos es el ideal formal del krausismo. En otros intelectuales, como Ortega o D'Ors, el rechazo a lo germano y al wagnerismo aparece con frecuencia en sus escritos⁴³¹, y se constata una afirmación de la cultura mediterránea y meridional frente a la centroeuropea, actitud habitual en el catalanismo intelectual. Salazar recoge esta idea y la aplica a la música, y de este modo asimila los conceptos de tonalidad y “disonancia cruda” con la estética meridional, y ultracromatismo y tonalidad “disuelta” con la estética centroeuropea en donde “la disonancia pierde relieve al fundirse en una masa gris que ya no puede llamarse realmente ni consonante ni disonante”⁴³².

También se critica el concepto programático de su música, puesto que para las vanguardias la música pura se situaba al margen de discursos descriptivos. Ruth Piquer señala que existían opiniones más intermedias que consideraban a Wagner un precedente de movimientos posteriores y que incluso Salazar llegó a plantearse en un escrito que “venimos

⁴³⁰ Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo...”, *op. cit.*, p. 54.

⁴³¹ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴³² SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: Los festivales de la Sociedad de Música Contemporánea”. *El Sol*, 28-VII-1927.

de Wagner y abominamos al wagnerismo”⁴³³. Más abajo se comentará que la postura del tándem Salazar-Falla frente al wagnerismo no fue tan radical en sus primeros años.

La estética antigermana española, interrelacionada con el antiwagnerismo de Debussy y sus sucesores, especialmente el Grupo de los Seis y Stravinsky, orientaron claramente a la nueva vanguardia. En Francia esta situación se veía apoyada por el rechazo a todo lo alemán, fruto de la Primera Guerra Mundial, y así Debussy llegó a decir: “¿Cómo es que no hemos adivinado que esta gente intentaría destruir nuestro arte, del mismo modo que han preparado la destrucción de nuestros países?”⁴³⁴. La influencia del antiwagnerismo de Debussy en la Nueva Música española se vio reflejada a través de la aceptación de su nueva estética impresionista, influjo favorecido por el puente cultural entre Francia y España que presentaba la figura de Manuel de Falla.

En un escrito de Falla de 1933 conmemorando el cincuentenario de la muerte de Wagner, el gaditano reconoció los méritos y genialidad del compositor alemán así como sus defectos. El músico español critica especialmente su uso de la melodía infinita y la califica como “uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades”⁴³⁵. Esto es debido a que el gaditano, imbuido por la estética neoclásica, valoraba la cualidad formal de la frase musical y así explica que “la música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, y para que la captación del espacio y del tiempo sea efectiva, forzoso nos será determinar sus límites, estableciendo de modo perceptible sus puntos de partida, medio y final...”⁴³⁶.

No obstante, hasta 1916 la postura de Falla y Salazar no fue tan radical ni tan unidireccional. Salazar no fue el primer crítico que vio en la figura del gaditano el posible renovador de la música española. El estreno en París de *La vida breve* en 1913 fue ensalzado por distintos críticos españoles de la época, entre los que no se encontraba Salazar, y que también veían en Falla y la corriente francesa la vía para modernizar el arte nacional. Y estos mismos críticos veían esta obra del maestro andaluz imbuida en herencias wagnerianas y denunciaban “la ausencia de ciertos procedimientos armónicos que, hoy en día, han entrado en el dominio común de los compositores”⁴³⁷. Vicente Arregui observó influencias francesas en la obra, pero mucho menor que las que aparecían en la *Iberia* de Albéniz o en Turina.

⁴³³ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 236-237.

⁴³⁴ Cf. NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, op. cit., p. 425.

⁴³⁵ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 117.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 118.

⁴³⁷ ZUBIALDE, I. [seudónimo de J. C. de Gortázar]. “La Vida Breve. Drama lírico en dos actos y cuatro cuadros”. *Revista Musical*, Bilbao, V, 9, IX-1913, p. 203. Cf. TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 267.

Elena Torres confirma que “hubo un tiempo en que Albéniz y Turina estuvieron situados a la vanguardia de Falla”⁴³⁸. Albéniz presenta influjo wagneriano importante en sus óperas, y sobre Turina se ha señalado siempre su afiliación a la estética tradicional de la Schola donde perfeccionaba sus estudios. Por eso considerar a Albéniz o Turina más vanguardistas que lo que por entonces creaba Falla, y señalar en éste herencias wagnerianas, tiene una importancia destacada para el estudio de la evolución del gaditano y para la entender la presencia e influencia de Wagner en España.

Poco después del estreno de *La vida breve*, Falla se instala en Madrid, y Salazar comienza a resaltarle en sus críticas, alabando los estrenos de las *Siete canciones* y de *El amor brujo*. Como señala Torres, en el mismo artículo donde Salazar ensalza *El amor brujo*, el crítico dedica un párrafo elogiando la obra de Conrado del Campo *La Tragedia del beso*, obra fuertemente imbuida de la estética wagneriana. Salazar dice de la misma, entre otras cosas, que *La Tragedia del beso* “es una de las obras más serias... intento mejor conseguido para la formación de un arte patrio, a pesar de su ausencia de nacionalismo... que pese a los que ven en él la única fase posible de la música venidera, es una tendencia y una sección dentro de la polifórmica variedad del arte...”⁴³⁹. Es decir, Salazar en 1915 alababa una obra de influencia wagneriana situándola entre las más serias creaciones, y comenta, y esto es seguramente lo más destacado, que su falta de nacionalismo es muestra de la “polifórmica variedad del arte” y que no existe una única tendencia en la música española.

Estas palabras son del verano de 1915, y, a partir de 1916, su pensamiento se radicaliza y considera a Falla el único camino para la música. Conrado del Campo ya siempre aparecerá desprestigiado, destacando su afiliación wagneriana y calificándole de ultra-romántico y ultracromático. Tanto la postura abierta de Salazar antes de 1916, con sus alabanzas a obras wagnerianas, como la evolución estética de Falla, en donde algunos críticos anotaban su herencia wagneriana inicial, muestran la variedad de posicionamientos no sólo en el campo de la creación, sino también en el de la crítica que convivían alrededor de 1916, y que posteriormente, la intelectualidad vanguardista combatió.

Antonio José llega a Madrid en 1920 y en esos años las representaciones de óperas de Wagner en la capital proliferaban, así como su programación en orquestas y festivales. Muestra de ello es su presencia en la temporada 1921-1922 del Teatro Real, donde aparecen *Parsifal*, *Los maestros cantores*, *Lohengrin* y la *Tetralogía* completa. Julio Gómez califica de

⁴³⁸ TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*, p. 268.

⁴³⁹ SALAZAR, Adolfo. “La música en España. Madrid”. *Revista Musical Hispano-Americana*, II época, VII, 17-18-19, VII-IX de 1915, p. 11. Cf. *Ibid.*, p. 271.

“tendenciosas” las campañas antiwagnerianas de este año 1921 y comenta que tienen un efecto rebote en el público ya que cada día se muestra más entusiasta hacia dicho compositor⁴⁴⁰.

Un modelo de conjunción entre wagnerismo y Música Nueva aparece en las figuras de los directores Lasalle y Saco del Valle al frente de la Orquesta del Palacio de la Música y de la Orquesta Clásica de Madrid, respectivamente. Como señala María Palacios “no deja de resultar especialmente significativo que los dos directores que dedicaron una mayor parte de la programación de sus orquestas a los jóvenes compositores, en realidad fueran dos grandes apasionados de la música de Wagner, probablemente la estética musical que se encuentra más lejana de la Música Nueva”⁴⁴¹. Saco del Valle fue muy elogiado por Salazar, y aunque Lasalle no disfrutó siempre de la simpatía del musicólogo, otros críticos de la misma órbita vanguardista, como Mantecón, sí que reconocieron su trabajo. El ejemplo de estos dos directores es una muestra más de variedad de opiniones, corrientes y estéticas en la realidad existente. La tendenciosa conjunción de ideas, habitual en la época, lanzada por los teóricos progresistas que asimilaban los conceptos de masa popular como poco educada y amante de Beethoven y Wagner, no concuerda con el “inteligentísimo maestro” que era LaSalle en palabras de Espinós, o con “el modelo de caballero” que era Saco del Valle según Salazar⁴⁴².

Mantecón, crítico y miembro del Grupo de los Ocho, muestra en sus escritos gran amplitud de miras ante la figura de Wagner. Alaba la mayoría de sus óperas, pero critica *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Incide en olvidarse de problemas filosóficos y estéticos “para quedarnos con lo específicamente musical”⁴⁴³. Explica que el mismo compositor alemán comenzó las futuras luchas estéticas sobre su persona, pero indica que lo importante a valorar es su música: “Wagner, antes que pensador, fue músico, y de su obra total lo único que persiste y persistirá son los momentos en que pensaba y sentía como músico, cuando no intentaba demostrar nada, sino producir una emoción de belleza sonora: timbres orquestales, ritmo, armonía...”⁴⁴⁴. Sorprende en este texto de un intelectual vanguardista, así en como otras de sus recensiones a obras wagnerianas, la ausencia de referencias negativas a la opulencia

⁴⁴⁰ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 231.

⁴⁴¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 102.

⁴⁴² ESPINÓS, Víctor. “Los conciertos. Festival César Franck en el Palacio de la Música”. *La Época*, 19-XII-1927; SALAZAR, Adolfo. “Saco del Valle”. *El Sol*, 11-X-1932. Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 93 y 103.

⁴⁴³ JUAN DEL BREZO. “Teatro Real. ‘La Walkyria’”. *La Voz*, 10-XII-1920. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 274.

⁴⁴⁴ JUAN DEL BREZO. “Teatro Real. ‘Sigfrido’”. *La Voz*, 15-XII-1920. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 276.

orquestal o cromatismo exagerado, tal como sería de esperar por su afiliación al Grupo, y que alabe los timbres orquestales y armonía, elementos rechazados por la vanguardia del 27.

Estas palabras de Mantecón son de 1920, año en que Antonio José llega a Madrid. Su ejemplo, junto con los de Lasalle y Saco del Valle, y las variaciones estéticas comentadas de Falla y Salazar, han servido para mostrar otras opiniones y posicionamientos ante un compositor habitualmente situado en el polo opuesto al de la Nueva Música, así como su presencia en compositores de distintas orientaciones artísticas, como son Falla o Conrado del Campo.

Antonio José no entra en sus textos en polémicas wagnerianas o antiwagnerianas. La presencia en sus escritos del compositor alemán es muy escasa comparada con la de otros músicos relevantes. Se sabe que cuando estaba alejado de Madrid solicitaba a sus amistades que le compraran partituras, y entre otros compositores de diferente tendencia, como Satie o Ravel, le interesaba la adquisición de obras de Wagner. Así, en una carta de 1934 escribe “cómprame para mí la partitura completa para canto y piano de ‘El Oro del Rhin’ y ‘El Ocaso de los Dioses’ de Wagner. Su precio debe ser entre 5 y 10 pesetas; más no (cada obra)”⁴⁴⁵.

Más jugosa es una carta a Subirá en donde reflexiona sobre la ópera nacional y critica a los imitadores de Wagner. Es muy reseñable que utilizando términos asociados a los críticos más vanguardistas, califica a estas obras de fatigosas y opulentas: “unos, los de talento de primera categoría, han seguido ciegamente los pasos de Wagner y el resultado han sido unas obras ampulosas, fatigantes, casi pedantes a fuerza de técnica parida con dolor, bien hecha, sí; pero... (Conrado del Campo, Guridi, Manén, Pahissa, etc...)”⁴⁴⁶. No se trata aquí de profundizar en un tema que sobrepasa los límites de las referencias musicales y diferentes estéticas que aparecen en su obra para piano, pero hay que dejar constancia clara de su crítica a seguidores del wagnerismo en España, como son Conrado del Campo o Guridi. La referencia a este último plantea más problemas, puesto que como más adelante se indicará en el apartado dedicado a los músicos españoles, Antonio José le alaba y señala como modelo nacional por distintos motivos. En este texto critica las obras imitadoras de la estética de Wagner, y señala su exceso y opulencia, tal como hacían los teóricos más progresistas. Tras el

⁴⁴⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilia y Concha Sidar. 6-I-1934. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 217.

⁴⁴⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 175.

rechazo a los wagnerianos, continúa su carta con críticas a los zarzueleros, también en consonancia con las tendencias vanguardistas.

El compositor utiliza el recurso wagneriano del *leitmotiv* en su ópera *El mozo de mulas*, asociando a cada personaje o sentimiento un motivo musical determinado. El propio autor explica este recurso al tratar el tema de su ópera en una entrevista: “Cada personaje lleva del mismo modo que un vestido escénico, su traje o tema musical característico, fácil y asequible, de manera que todos podamos reconocerle aun cuando la orquesta sola le presente”⁴⁴⁷.

En el resto de su catálogo general, la presencia de recursos de influencia wagneriana solamente se materializa en el uso del cromatismo. El concepto de melodía infinita no existe en el artista burgalés. El crecimiento formal a base de motivos cortos repetidos o variados le acerca al mundo neoclásico. Las frases musicales tienden a la periodización clásica en grupos de cuatro y ocho. En cuanto a la opulencia orquestal wagneriana tampoco está presente, y tiende más al juego tímbrico de influencia impresionista. Por todo esto su cromatismo está muy próximo al wagnerismo habitual en compositores franceses preimpresionistas como Fauré. Hay que señalar también que este cromatismo comentado se constata en alguna de las primeras obras de manera mucho más marcada, y siempre unido a grandes influencias impresionistas y neoclásicas, y posteriormente, la estética neoclásica se va imponiendo sobre las demás. Las obras pianísticas en las que el cromatismo aparece de manera más palpable son *La muñeca rota* y el *Poema de la juventud*.

7.3.3. César Franck

Si la presencia de referencias a Wagner es escasa en los textos de Antonio José, no se puede decir lo mismo de César Franck. El gran músico belga aparece frecuentemente alabado en escritos a lo largo de toda su vida, aunque en el texto comentado al inicio “Perfil de Antonio José”, el compositor no mencione el nombre de César Franck. Sin embargo, tampoco llega su presencia al nivel de Beethoven o de la temática relacionada con el folklore, en el primer caso justificado por las abundantes apariciones del músico de Bonn en los programas de conciertos origen de muchos textos, y en el segundo, por ser el campo que más aborda. No obstante, desde el primer texto que se conserva del burgalés, Franck aparece citado. En su primera crítica hecha a un concierto acaecido en 1923 en Burgos de la eminente pianista Blanche Selva, el compositor ya deja claro este aprecio: “no me explico el por qué no se

⁴⁴⁷ “Nuestros artistas. Una ópera de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 22-X-1928, p. 1.

pronuncia el nombre de César Franck con la misma veneración que el de Beethoven, pues con la grandeza de su talento sólo pudo compararse su excesiva humildad y bonísimo carácter”⁴⁴⁸.

La inclusión del compositor belga residente en Francia dentro de las estéticas germanas, se justifica por su uso de modelos formales románticos y del cromatismo. De igual manera pensaba Manuel de Falla, ya que Franck “no ha debido jamás ser considerado como músico francés... porque ni su estética, ni sus procedimientos, ni sus predilecciones y modelos tienen la menor relación con los distintivos que marcan el carácter y verdadero espíritu francés en cualquiera de sus manifestaciones artísticas y mucho menos en las musicales”⁴⁴⁹.

César Franck fue miembro de la Sociedad Nacional de Música de Francia fundada por su colega Saint-Saëns en 1871. Esta asociación produjo un renacimiento de la música francesa en el último tercio del s. XIX y, como señala Laura Prieto, se trataba de un “movimiento nacionalista, no tanto desde el punto de vista estrictamente musical, puesto que los compositores no acometieron la búsqueda y asunción de un folklore propio, sino desde un ángulo que podríamos denominar ‘político’, es decir, una filosofía que persigue la protección y promoción de los músicos franceses que respiren un ‘aire nacional’”⁴⁵⁰. Es decir, sus componentes ni buscaron caminos nuevos musicales ni se introdujeron de lleno en el folklore propio, sino que fue una asociación de promoción de los autores. Ejemplo de ello y de la valoración por parte de la vanguardia española hacia este grupo de compositores aparece en los textos de Mantecón, el cual lamenta que una figura como la de su fundador Saint-Saëns, músico dotadísimo, “nacido en un momento de lucha enconada contra el pasado... no se sintiera muy propicio a aceptar las nuevas fórmulas de la música”⁴⁵¹.

Franck no pertenecía a la órbita estética de los compositores y críticos vanguardistas españoles. Su nombre se asociaba en los años veinte y treinta a tendencias consideradas caducas para ellos, cuyo ejemplo más evidente se daba en la figura de Conrado del Campo, siempre acusado de franckismo, wagnerismo o straussismo. Muestra de ello se observa también en las críticas de Mantecón, donde señala que la *Sinfonía en re menor* (1889) de Franck es el “Nuevo Mundo”⁴⁵² para la forma cíclica y la califica de “grandilocuente, redundante, como discurso del pasado siglo, con sus finales patéticos y de latiguillo; pero en el que la sombra bondadosa y honesta de Franck pasa severa y con su especie de misticismo

⁴⁴⁸ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

⁴⁴⁹ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 48.

⁴⁵⁰ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 94.

⁴⁵¹ JUAN DEL BREZO. “La Sociedad Nacional y la música francesa”. *La Voz*, 21-XII-1921. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 94.

⁴⁵² JUAN DEL BREZO. “Festival Saint-Saëns por la Orquesta del Palacio de la Música”. *La Voz*, 21-XI-1927. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 97.

protestante solemne”⁴⁵³. Es decir, el crítico señala como principal defecto su grandilocuencia y opulencia, mismos calificativos usados por la vanguardia española contra Wagner y el romanticismo exacerbado en general.

A pesar de las palabras más arriba citadas de Falla sobre Franck, la estética del belga y su herencia en la Schola no parece haber sido tan combatida por parte de la vanguardia francesa como poco después sí que lo fue por la española. César Franck tuvo como alumno a d’Indy, fundador de la Schola Cantorum, de gran importancia en la educación de muchos compositores franceses a finales del s. XIX y principios del s. XX. También músicos españoles se educaron allí, destacando las personalidades de Turina, Guridi, Joaquín Nin o Usandizaga. La base de su enseñanza era el dominio de la forma musical, fundamentado en el respeto a la tradición, uso de formas clásico-románticas y la utilización de la forma cíclica. Nommick señala que los compositores formados en sus aulas también se vieron influenciados por las nuevas corrientes francesas y fruto de ello es que, aunque a esta escuela se la calificara de rígida o inflexible, sus alumnos mostraban rasgos de la nueva música francesa y ejemplo de ello fueron músicos allí educados tan rompedores como Satie o Varése⁴⁵⁴. A pesar de las diferencias estéticas evidentes, no hubo antagonismo entre la Schola y Debussy. Esto se muestra en un texto publicado en la revista de la Schola en donde se leía que “el sr. Debussy sabe que su técnica no asusta a nadie en la Schola y que le seguimos gustosamente en todas sus audacias”⁴⁵⁵. Debussy reconoció también los aportes positivos de esta institución.

En cambio en España, la figura de d’Indy y su herencia no fue valorada en absoluto por los intelectuales progresistas. Incluso Mantecón, en general más ecuánime que Salazar y con más visión de futuro en la valoración y juicios sobre compositores, ante el fallecimiento de d’Indy destaca principalmente rasgos como su wagnerismo o su “gesto conservador frente a la inquietud y novismo que inicia Debussy”⁴⁵⁶. En los textos de Antonio José aparece una referencia a d’Indy como discípulo de Franck y fundador de la Sociedad Nacional de Música de Francia al hilo de comentarios sobre la obra de César Franck *Preludio, coral y fuga*. Se puede ver la distinta valoración de d’Indy realizada por el burgalés, que le califica de “eminente crítico y músico”, frente a la ya comentada de Mantecón.

Del formidable “Preludio, Coral y Fuga”, el fuerte programa, no sé qué decir; o mejor, no sé por dónde empezar para elogiar tan extraordinaria obra. Pero lo mejor en este caso es oír lo

⁴⁵³ JUAN DEL BREZO. “Segundo concierto de la Orquesta Filarmónica en Apolo”. *La Voz*, 22-XI-1924. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 97.

⁴⁵⁴ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, op. cit., p. 420.

⁴⁵⁵ MÛRIS, J. de. Cf. *Ibid.*, p. 420n.

⁴⁵⁶ JUAN DEL BREZO. “In memoriam”. *La Voz*, 4-XII-1931. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 98.

que dice del desarrollo de esta composición el eminente crítico y músico, discípulo que fue del sublime autor de las “Bienaventuranzas”; me refiero a Vincent D’Indy. “Al comenzar a componer esta obra, que estaba destinada a levantar el interés de los programas de la Sociedad Nacional (en donde fue ejecutada por vez primera el 24 de enero de 1885, por la Sta. Poitevín)...”⁴⁵⁷.

En la continuación de dicho texto se observa otra diferencia de apreciación en relación con su *Sinfonía en re menor*, que Mantecón calificaba de redundante y grandilocuente, mientras que Antonio José la nombra como “sublime”. Las tres obras seguramente más conocidas de Franck son citadas por el burgalés. Antonio José aprovecha la figura del compositor belga para calificar con sarcasmo a los jóvenes vanguardistas, engreídos de sus éxitos ante la figura humilde de un artista que sólo triunfó en su última madurez. El objeto u objetos de su ataque no es difícil de adivinar dentro del ambiente elitista, y en cierta manera pedante, de gran parte de la intelectualidad y vanguardia madrileña tutelada por Salazar.

He ahí el análisis breve de tan hermosa obra maestra [el *Preludio, coral y fuga*]. Oyendo la cual, y el “cuarteto en re” y la sublime “sinfonía en re” y el final (canon) de la “sonata para violín y piano”,... De ejemplo debe servir tan venerable figura a tantísimo pedantuelo como anda por el mundo llevando entre los hombros y el sombrero una sandía llena de vaciedades: César Franck con su maravillosa pluma tuvo su primer triunfo a los 68 años... y ¡qué duda cabe que muchos antes le había merecido!⁴⁵⁸.

La herencia de Frank en el burgalés se puede encontrar en el uso de la forma cíclica y en la pervivencia del cromatismo. La forma cíclica es utilizada en su *Sinfonía castellana*, en la *Sonata gallega* para piano y en su *Sonata para guitarra*. En el estudio sobre la *Sonata gallega* se presentarán distintas referencias a Franck y a su concepto cíclico. La *Sinfonía castellana* es una obra de la primera etapa, en concreto de 1923, época que coincide con la utilización más marcada del cromatismo en sus obras. La *Sonata gallega* es posterior y fruto de un concurso de composición de sonatas. La *Sonata para guitarra* ha sido una de las creaciones más valoradas por los investigadores dentro del conjunto de su catálogo. No obstante, la presencia de obras basadas en grandes formas clásico-románticas no es lo más abundante en el autor. Aparte de las composiciones reseñadas sólo existen referencias a algunas sonatas para piano juveniles cuyas partituras están inconclusas o en su mayoría perdidas. El cromatismo, como se explicó, aparece más en sus primeras obras de Madrid. La figura de César Franck, aunque

⁴⁵⁷ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

en los textos del burgalés aparece muy alabado dentro de las pocas citas a su persona, en su legado compositivo no parece tener la misma relevancia que otras influencias más vanguardistas.

Para finalizar esta apartado dedicado a compositores germanos hay que mencionar la figura de Schoenberg. Dicho autor no tiene influencia en la creación de Antonio José, pero en algunos momentos alude a él con interesantes comentarios y alaba sus avances progresistas, especialmente referidos a la escala de 12 sonidos⁴⁵⁹ y al sistema duodécuple⁴⁶⁰. Sáiz Virumbrales ha encontrado ciertos indicios de dodecafonismo en piezas para órgano del compositor, en concreto en su *Improvisación* de 1928 y la *Elegía* para voz y órgano de 1929⁴⁶¹. En contra de esta opinión hay que señalar que el análisis de ambas obras demuestra que más que un proceso serialista se trataría de un cromatismo extendido dentro de una enorme vaguedad tonal. No obstante, muestra su cercanía estética y un campo nuevo de evolución que seguramente hubiera sido explotado por el compositor si no hubiera desaparecido en plena juventud. Puesto que Schoenberg no es referente para la creación del burgalés, sus comentarios sobre estos avances se presentarán en otros capítulos de este trabajo.

7.4. Otras corrientes europeas

Antonio José nombra otros compositores en “Perfil de Antonio José”, pero ellos no tienen gran presencia en su legado más allá de la lógica herencia por su valor y significación en la evolución de la música europea. Estos músicos son Bach, Scarlatti, Corelli, Couperin, Rameau, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert, Chopin y Grieg. A continuación y de forma somera se situarán estas figuras en el contexto de la cultura en las primeras décadas del s. XX y su presencia en la obra del burgalés.

La enumeración de autores de los siglos XVII y XVIII hay que situarlo dentro del fenómeno del neoclasicismo que se expandió por España en la década de los veinte. En el capítulo dedicado a presentar un panorama general de las estéticas españolas en la Edad de Plata se explicó este hecho. Se señaló que la presencia del neoclasicismo en Antonio José

⁴⁵⁹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis. “Crítica de discos. José María Beobide y su discípulo Antonio José: obras para órgano”. En: *OpusMusica*, nº 18, IX-2007, <http://www.opusmusica.com/018/beobide.html>, última consulta: 23-IX-2012.

parece más heredada de la figura de Stravinsky que de la idea de retorno a compositores del s. XVIII. Asimismo, se indicó que el influjo de Scarlatti aparece en su época más tardía.

Hay que hacer referencia a una obra perdida del músico burgalés, la tercera sonata titulada *Alla clásica*, obra no editada y cuyo manuscrito no se ha conservado en su integridad. Se cree que iba a estar formada por tres tiempos titulados *Alla Mozart*, *Alla Beethoven* y *Alla Haydn*, realizados en el estilo de estos compositores. Su temprana fecha de creación (1922-1924), la nula referencia a ella en los textos del autor o de otra persona de la época, y sobre todo, la inexistencia de comentarios valiosos hacia las figuras de Haydn o Mozart, hace pensar que su origen poco tuviera que ver con la idea del retorno a los clásicos y fuera más un trabajo “de escuela” o aprendizaje.

La referencia a Schumann, Schubert y Chopin como compositores que le “sorprenden” encuentra aún menos reflejo en su obra y textos. No hay ninguna reflexión de importancia sobre estos autores más allá del comentario sobre alguna pieza de los conciertos a los que se refieren sus críticas periodísticas, y la influencia de ellos en su obra no es relevante. El estilo y la escritura pianística de estos grandes compositores del primer romanticismo tiene muy poco reflejo en el burgalés. Existen algunas alabanzas a Chopin por el uso del folklore propio polaco en sus creaciones más nacionalistas, rasgo que siempre destaca el burgalés en cualquier compositor con esta estética. Más allá de la lógica influencia de Chopin en toda la producción pianística posterior y que fue muy importante para el impresionismo, se puede afirmar que el habitual estilo *cantabile* del polaco no tiene presencia en el burgalés. El concepto belcantista de melodía acompañada presente en Chopin y muchos otros compositores del s. XIX, no es habitual en Antonio José.

Los compositores vanguardistas de Madrid tuvieron una posición hacia estos románticos muy similar a la de Antonio José. La crítica que se hacía al romanticismo era debido a su faceta grandilocuente e iba dirigida principalmente hacia otros compositores como Wagner. Lógicamente la presencia de estos músicos de inicios del s. XIX en los textos de Salazar, por su doble función de crítico e intelectual, es mucho mayor que en los de Antonio José. Chopin era estimado por ser el precedente del impresionismo, por su uso de formas breves, por el tratamiento armónico y búsqueda de nuevas sonoridades y matices, y por su estilización del folklore. Pero como en Antonio José, el estilo y escritura belcantista del polaco no tienen mucho influjo en las composiciones para piano del Grupo de los Ocho.

Hay que destacar la referencia a Grieg, aparecido junto a Debussy: “me deleitan Grieg y Debussy”. Esta asociación encauza la valoración del noruego a través de su riqueza colorista, pero tampoco hay mayores comentarios sobre este músico en sus escritos.

7.5. Corrientes españolas

El amor y conocimiento de la música española es una constante en los textos del compositor. Escribe artículos de gran valor musicológico, como los referidos a sus dos paisanos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón, músicos por los que siempre manifestó gran respeto y veneración, a la vez que fomentó el conocimiento y difusión de sus obras⁴⁶². La recuperación de estas figuras se encuadra dentro el espíritu regeneracionista iniciado en las últimas décadas del s. XIX, especialmente tras el desastre del 98. La idea del retorno inspirada por el neoclasicismo español de los años veinte incidió aún más en la recuperación del pasado⁴⁶³.

Un rasgo fundamental en sus textos es la alabanza a los músicos que han utilizado el folklore en sus obras, pero tal como él señala, trabajando el material popular con “especialísimas cualidades”⁴⁶⁴, aspecto que más adelante habrá oportunidad de precisar. Es por esto que sus alabanzas hacia compositores españoles están dirigidas principalmente hacia los que han utilizado de forma esmerada el canto popular en sus obras. Aparte de su maestro Beobide y de Olmeda, a quienes alaba en distintas ocasiones, destacan sus referencias laudatorias hacia Bretón, Donostia, Guridi y Falla. Aparecen halagos hacia otros músicos de su época, como el padre Nemesio Otaño o Norberto Almandoz, debido a agradecimiento o amistad, pero no por proximidad estética. Hay comentarios muy puntuales reconociendo el valor de artistas como Joaquín Turina, Julio Gómez, Julián Bautista, Rodolfo Halffter o Ernesto Halffter, como meras anotaciones sin relevancia.

Las personalidades de Bretón, Donostia, Guridi y Falla son apreciadas por el burgalés y aparecen destacadas por encima del resto de compositores españoles. No todos ellos presentan el mismo nivel de influencia en el compositor, ni presentan el mismo grado de valoración. En este sentido es importante aclarar que, exceptuando a Falla, los otros tres músicos, aunque se estudien aquí, son más bien modelos de artistas y referentes de vida personal dedicada a la

⁴⁶² Vid. nota 118.

⁴⁶³ Cf. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 313-314.

⁴⁶⁴ ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, enero-marzo 1933, p. 414.

música, que referentes musicales propiamente dichos. Así en el citado texto “Perfil de Antonio José”, donde el autor reflexiona sobre los compositores más relevantes para él, el único español que nombra es Falla: “Scriabin y Falla me atraen, me inquietan como las alturas o los abismos”⁴⁶⁵. No obstante hay que señalar que, por mucho aprecio que muestre en algún texto hacia Bretón, Donostia, Guridi o incluso hacia Falla, ninguno de ellos aparece tan valorado en el conjunto de sus escritos como lo son los compositores impresionistas franceses, especialmente Ravel.

La figura de Falla ya ha sido objeto de reflexión por distintos motivos, y aquí se incidirá en otros aspectos. Bretón, aunque alejado de la estética de Antonio José, es alabado y su persona servirá para presentar algunas reflexiones del burgalés sobre el género escénico. Se finaliza este capítulo con las dos personas más cercanas al compositor, su paisano Federico Olmeda y su maestro José María Beobide.

7.5.1. Tomás Bretón

La personalidad de Tomás Bretón aparece resaltada en los textos de Antonio José, pero como se ha señalado, su aprecio es más hacia su personalidad, legado e inquietudes que como verdadero referente musical. El burgalés estima de él, por encima de todo, su defensa del folklore, es decir, es alabado por su defensa del nacionalismo español. Bretón fue una figura muy destacada dentro del regeneracionismo de finales del s. XIX⁴⁶⁶. Celsa Alonso explica que su regeneracionismo era claramente militante, tal como se comprueba con su apoyo al manifiesto de Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo* (1901), en donde se tratan temas como la europeización de España sin “desespañolizarla”⁴⁶⁷.

Tal como se indicó en el capítulo biográfico, se tiene constancia de que al llegar Antonio José a Madrid, Bretón, junto a otros ilustres colegas del Real Conservatorio de Música de Madrid, firmaron un certificado donde avalaban las cualidades del joven burgalés para la obtención de una ayuda económica por parte de la Diputación de Burgos y poder así realizar sus estudios en la capital. Esto confirma que tuvieron al menos ese contacto personal en enero de 1921. Por el texto que seguidamente se comentará se sabe que Bretón alabó las composiciones del joven y resaltó su uso de material folklórico burgalés. El viejo maestro

⁴⁶⁵ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 318-327.

⁴⁶⁶ Vid. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898.” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VI, Madrid: ICCMU, 1998, pp. 35-48.

⁴⁶⁷ ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, op. cit., p. 75.

puso de ejemplo al joven Antonio José ante los compositores españoles, como futuro para que España tuviera “música propia”. Este reconocimiento por parte de un compositor respetado y prestigioso ha de considerarse importante dentro de la valoración general de su figura. El músico burgalés, por diversas causas, no tuvo el apoyo incondicional en el Madrid de los años veinte y treinta de personas influyentes que pudieran ayudarle a lanzar su carrera. Así recordaba su presencia ante el maestro salmantino:

Por esto cuando yo hace tres años me presenté a él soltando su juicio sobre mis trabajos y su firma para lograr la pensión que después me concedió la Excma. Diputación Provincial de Burgos; y le manifesté, contestando a las preguntas que me hizo acerca de mis ideas artísticas, mi cariño hacia el canto popular español; y le enseñé al mismo tiempo algunas composiciones mías trabajadas con cantos populares burgaleses, entonces me abrazó fuertemente y me dijo: “Bien, muy bien. Si todos los compositores españoles que pueden hicieran como usted, España tendría música propia”⁴⁶⁸.

Dos años más tarde a dicho encuentro, Antonio José escribe un artículo muy emotivo tras el fallecimiento de Tomás Bretón. En el mismo, después de describir el anuncio de la noticia de la defunción por parte de Fernández Arbós en un concierto de la Sinfónica, muestra su labor en defensa de la música española. En el texto que sigue se pueden apreciar tres partes, la primera es una laudatoria al maestro muerto destacando su gran interés por difundir la música española. La segunda parte describe el encuentro ya comentado entre ambos. Se trata del momento en que el joven se presenta ante Bretón para solicitar su apoyo para la beca, alabando el viejo maestro las obras de Antonio José y su interés por la música popular. En la última parte, aboga por la defensa y el estudio del patrimonio musical popular siguiendo los ejemplos de Pedrell y Bretón.

Bretón era un músico verdaderamente nacional y su figura representaba la música española. De manera magnífica han sido cantadas por el maestro Madrid, Andalucía, Salamanca, Aragón y Cataluña, respectivamente, por sus hermosas obras... Su larga y gloriosa vida artística llena de triunfos como director de orquesta y compositor, fue enteramente y con verdadero apasionamiento dedicada en artículos, obras y conferencias a la música puramente española; y bien notorios han sido sus incesantes trabajos defendiendo la necesidad de un teatro lírico nacional, subvencionado por el estado. ¡Cuánto bien ha hecho a su patria con su nombre universalmente conocido!... Siempre ha sido su obsesión el amor al arte nacional.

... Es menester trabajar con brío en el canto popular. España posee un riquísimo caudal muy superior al que pueda presentar cualquier nación del mundo. Sigamos el consejo de

⁴⁶⁸ ANTONIO JOSÉ. “¡El Maestro Bretón ha muerto!”. *El Castellano*, 4-XII-1923, p. 1.

Bretón y no olvidemos tampoco los del eximio maestro don Felipe Pedrell, y continuemos la obra de estas dos legítimas glorias nacionales⁴⁶⁹.

Para realizar una valoración certera de estas palabras de Antonio José hacia Bretón hay que partir de varios elementos que se irán comentando paralelamente: la figura del salmantino y su posición ante la ópera nacional y la zarzuela, el poco interés hacia el tema de la ópera por parte de los compositores de la Nueva Música, y el rechazo que el burgalés en particular y los vanguardistas en general, sentían hacia la zarzuela y los zarzueleros.

Para Bretón, el tema de la ópera nacional constituye el eje de su producción, y como señala Víctor Sánchez, su legado operístico constituye “un corpus único entre los compositores de su generación, tanto por su continuidad como por la búsqueda de un lenguaje nacional asimilando la mayoría de las tendencias de la ópera de fin de siglo”⁴⁷⁰. Su impulso regeneracionista sobresale en su época y “con su larga lucha y su amplio trabajo, se había convertido en uno de los más firmes defensores de la dignidad del arte musical en España, ... con una fuerza que no tiene parangón entre sus contemporáneos”⁴⁷¹.

La ópera *La Dolores* constituye su herencia principal en el campo operístico, aunque a pesar de todos sus esfuerzos por dignificar la ópera, el reconocimiento le llegó a través de una zarzuela, *La verbena de la Paloma*. Consideraba que la ópera era el género que dignificaría el arte nacional a la altura de otros países europeos, es decir, planteaba un regeneracionismo de la música española a través de un teatro lírico nacional⁴⁷². Sánchez destaca que Bretón pensaba que “la zarzuela no podía considerarse como el camino hacia la ópera nacional, debido a que su planteamiento limitaba las posibilidades creativas del compositor”⁴⁷³ y que su “problema radicaba en su carácter híbrido, al tener que convivir de forma aislada la parte musical y la parte literaria... Su rechazo del género chico era aún más fuerte, dolido por la valoración excesiva de *La verbena de la Paloma*”⁴⁷⁴. Celsa Alonso señala que “el salmantino apostó siempre por un melodrama histórico, europeísta y ambicioso”⁴⁷⁵. Comprendiendo la significación del maestro dentro de la dignificación de la música nacional y su menosprecio hacia sus propias zarzuelas, se puede entender que Antonio José, que despreciaba completamente la zarzuela, “de las zarzuelas actuales y de nuestros detestables zarzuelistas,

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002, p. 17.

⁴⁷¹ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Bretón, Tomás”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 690.

⁴⁷² ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷³ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración...*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Bretón, Tomás”..., *op. cit.*, p. 690.

⁴⁷⁵ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, p. 91

sin excepción... ni hablar siquiera”⁴⁷⁶, pudiera elogiarlo a su fallecimiento como “músico verdaderamente nacional” y destacara su “amor al arte nacional”, tal como cita el texto más arriba expuesto. Hay que apuntar que la crítica del burgalés hacia la zarzuela se dirige tanto hacia los zarzuelistas de la década de los veinte, como hacia el estilo distinto de este género en época de Bretón.

En esta misma línea, Mantecón, músico del Grupo de los Ocho que también subestimaba la zarzuela, valora la figura del salmantino con términos parecidos a los del burgalés, y alaba a *La Dolores* por “las exquisitas bellezas de su música” señalando que fue “el más ardoroso y desinteresado defensor”⁴⁷⁷ del teatro lírico nacional. Como en el caso de Antonio José, algunas de estas palabras proceden del obituario del maestro hecho por Mantecón en 1923.

En relación con el tema de la ópera nacional y pertenecientes a esta época juvenil de Antonio José, hay que apuntar unas frases donde critica un libro extranjero de Historia de la Música, cuyo autor, Camilo Mauclair, no prestaba apenas atención a la creación española. El burgalés protesta por la afirmación de que no hay producción operística en España: “Por varios conceptos la magnífica enérgica *mentís* a tantos críticos, músicos y escritores extranjeros que pregonan sin cesar nuestra gran inferioridad musical y nuestra nula producción lírico-dramático... Para el señor Mauclair no existen Chapí, Óscar Esplá,... Vives, Usandizaga, Guridi, Pedrell...”⁴⁷⁸. Este texto sorprende por dos motivos que hacen referencia a dos aspectos fundamentales de su concepción estética: el vanguardismo y el nacionalismo. En numerosos apartados de este trabajo han aparecido ejemplos del conflicto que se establecía entre estas dos tendencias, y en las palabras adjuntadas de Antonio José ha vuelto a surgir este dilema. En primer lugar, el problema se plantea por la referencia a compositores de zarzuela. El burgalés, en concordancia con la intelectualidad progresista, siempre los rechaza y critica, pero aquí, reclama su mención en el libro señalado, lo cual pone de manifiesto su valoración de estas obras como exponentes de una vía de regeneracionismo nacionalista. Por otra parte, rechaza que se afirme que la producción dramática española es nula, mientras que en un texto suyo posterior, como se verá más abajo, señala prácticamente lo contrario, y comenta que la ópera no tiene futuro en España por falta de material de valor.

⁴⁷⁶ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 321.

⁴⁷⁷ JUAN DEL BREZO. “‘La Dolores’, del maestro Bretón”. *La Voz*, 26-I-1923 y “Ayer murió el autor de ‘La verbena’ y ‘La Dolores’”. *La Voz*, 3-XII-1923. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 344 y 345.

⁴⁷⁸ ANTONIO JOSÉ. “Impresiones musicales. Amaya”. 17-V-1923, Ms., AMBu. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 285-286.

Aparte de la evidente reivindicación de la escuela española frente a opiniones contrarias procedentes de Europa como la señalada de Mauclair, se constata una visión regeneracionista de Antonio José reclamando que se valore el legado español en general, aunque también muestre su posición acorde con la vanguardia al no vislumbrar futuro a la ópera.

El burgalés vuelve a valorar positivamente la figura de Bretón pocos años después. En 1926, lamentándose desde París al comparar la oferta operística de esta ciudad con la que ofrece el Teatro Real de Madrid, y al hilo del habitual tema de la falta de obras españolas en las programaciones, equipara a *La Dolores* con otras grandes creaciones de distintos compositores insignes y apuesta por su programación. Este tipo de discurso es típico del nacionalismo.

El Teatro Real levanta el telón casi exclusivamente para obras extranjeras, italianas, antiguas sobre todo; y eso que ahora no se nos puede engañar escudándose en la falta de músicos, porque todos conocemos de oídas que Granados dejó escrita *Goyescas*, y Albéniz su *Pepita Jiménez*, y Pedrell su trilogía *Los Pirineos*, y Usandizaga su *Mendi-Mendiyan*, y *La Llama*, y Guridi su *Amaya* y su *Mirenxu*, y Bretón, y Conrado del Campo y Manén y otros muchos músicos españoles eminentes sus óperas, estrenadas ya en el extranjero⁴⁷⁹.

Años más tarde, en 1931, Antonio José reflexiona sobre la ópera y vuelve a nombrar a Bretón, pero sus palabras no son ahora tan halagüeñas hacia el maestro como lo habían sido anteriormente. Se trata de una carta a Subirá donde comenta el deseo de la República de encargar un himno nacional a algún compositor prestigioso mediante un concurso al cual él pensó presentar una pieza propia, su *Himno a Castilla*. Señala, que en el campo de la creación operística en España, unos compositores siguen la estética wagneriana produciendo obras ampulosas y grandilocuentes, y “otros, queriendo hacer ópera, han sacado inmensos zarzuelones faltos de gracia, faltos de toda idea de composición conexiva, faltos del sentido indispensable de la dimensión y de la lírica... (Barbieri, Bretón, Arrieta, Chapí -en ópera-, Vives, Villa y muchos etc., etc., etc.)... Ni Luna, ni Alonso, ni Guerrero, ni Rosillo, ni Soutullo, ni nadie de nuestros acaudalados copleros tiene hoy el talento necesario ni el *esprit* [sic.] preciso⁴⁸⁰. Es decir, con el paso de los años Antonio José presenta una opinión mucho más crítica del músico salmantino y aproxima la valoración de sus creaciones escénicas hacia el mundo de la zarzuela. Lo que en el primer texto adjuntado eran alabanzas sin mostrar

⁴⁷⁹ ANTONIO JOSÉ. “Desde París. Boris Godounov”. *Diario de Burgos*, 18-VIII-1926, p. 1.

⁴⁸⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 175-176.

ningún aspecto censurable, ahora se convierte en una asimilación total de Bretón con los repudiados zarzueleros. El burgalés parece haber olvidado su anterior equiparación de *La Dolores* con *Pepita Jiménez* o *Goyescas*. En este texto ha agrupado compositores de distinta estética en sus creaciones despreciando sus composiciones escénicas, pero lo más sorprendente es que haga estas contundentes declaraciones a José Subirá, a quien acababa de conocer sólo unos pocos meses antes.

Para realizar una síntesis lo más ecuánime posible de la valoración final de Antonio José hacia Bretón, hay que considerar los tres textos donde lo menciona y otorgar a cada uno su justo valor dentro de su contexto. El primero se trata de una gran laudatoria en su obituario en un periódico; el segundo, también publicado en periódico, es una alabanza reclamando más presencia de operas en el Real; y el tercero y discordante aparece en una carta personal y puede ser fruto del desencanto por el funcionamiento de un concurso al cual pensaba presentarse con un himno. No obstante, el destinatario de las últimas observaciones, Subirá, otorga mayor valor a este texto en donde prácticamente equipara al artista salmantino con los compositores de zarzuela.

Algunos de estos defectos ya los nombraba Mantecón en sus artículos de 1923, es decir en los años en que el burgalés únicamente le alababa. El crítico de *La Voz* hace una valoración mucho más ecuánime de Bretón y justifica sus alabanzas y críticas. Así reconoce que la falta de éxito en su empresa por lograr una ópera nacional no sólo se debe a sus creaciones sino a “no haber encontrado un ambiente, una tradición, propicios para su drama lírico español”⁴⁸¹. Mantecón señala que los países en donde no existía una tradición operística tuvieron que recurrir a la introducción del folklore nacional como vía de creación de un lenguaje propio, y esto es lo que hizo el músico salmantino. El crítico, coincidiendo con Antonio José, reflexiona sobre las dos vías equivocadas que habían tomado los compositores de ópera. No obstante, no equipara a Bretón con los zarzuelistas como sí que hace el burgalés, y señala claramente la enorme diferencia frente a ellos del maestro salmantino y reconoce su aporte. El texto, sin las fobias ni filias de Antonio José ante el tema de la ópera y la zarzuela, es altamente revelador del problema escénico español de la época:

... pero los unos por hacer un género demasiado “universal” y los otros excesivamente local, y sólo adscrito al lugar en que se producía, motivaron al maestro Bretón a hacer unas obras que por su contextura tuvieran general solvencia y llevaran al mismo tiempo ambiente de hispana tierra. El pecado de estas producciones era que, por un lado, por el de su aspecto

⁴⁸¹ JUAN DEL BREZO. “La Dolores’, del maestro Bretón”. *La Voz*, 26-I-1923. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 344.

serio, estaban demasiado cerca de lo que se trataba de subsanar, de huir; eran las mismas aceptadas óperas italianas, en las que sólo variaba el argumento; y por otro, no se había depurado suficientemente lo que provenía de la zarzuela, para que pudiese gozar de la superioridad que sobre aquellas se intentaba conseguir⁴⁸².

Los compositores de la Generación del 27 no mostraron mucho interés hacia la ópera ni entraron demasiado en polémicas relacionadas con ella, pero en cambio fueron muy críticos con la zarzuela, género calificado despectivamente por Salazar como “populachero”⁴⁸³. La separación entre el mundo “culto” instrumental o sinfónico y los compositores escénicos fue patente. Uno de los mayores defensores de la música teatral y de la zarzuela fue Julio Gómez, quien ya en 1922 mostraba su deseo de interrelación entre el mundo sinfónico y el escénico: “el que la música sinfónica italiana o española suene a ópera y zarzuela no debe estimarse como defecto, sino como mérito relevante, ya que ello significa que tiene raíces en la tradición nacional”⁴⁸⁴.

Ilustrativo de la valoración de Antonio José acerca de la zarzuela, son unas palabras escritas en París, en donde desprecia este género, y utiliza un lenguaje y expresiones que bien podría haber firmado el propio Salazar: “dos cosas he visto que me han hecho gracia de veras. En un teatro de variedades ponían una revista con música tan mala, que podía ser firmada sin rubor por nuestros zarzueleros”⁴⁸⁵. En relación con el porvenir de la ópera, el burgalés, en conformidad con la opinión generalizada de sus colegas del 27 y a pesar de dedicarse en distintos momentos a la creación de una ópera, *El mozo de mulas*, observa el poco futuro de este género, hecho que se manifiesta en el mayor interés de creadores y público hacia la música sinfónica. Las siguientes reflexiones, datadas en sus últimos años de vida, son elocuentes de su pensamiento, siendo expuestas en una entrevista para la revista *Ritmo* de 1934. Sus palabras aluden al eterno debate en torno a la ópera nacional. Aquí aparece su afirmación ya señalada de que la música teatral española no tiene futuro por la falta de material y por falta de un camino o estética concreta donde pudiera dar frutos, y debido a esta ausencia, los compositores han volcado sus iniciativas hacia otros campos. Antonio José olvida aquí que, por encima de las posibles influencias extranjeras, la falta de unas

⁴⁸² JUAN DEL BREZO. “Ayer murió el autor de ‘La verbena’ y ‘La Dolores’”. *La Voz*, 3-XII-1923. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, pp. 345 y 346.

⁴⁸³ SALAZAR, Adolfo. “El primer centenario de Barbieri (Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual)”. *El Sol*, 4-VIII-1923. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 374.

⁴⁸⁴ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Sinfónica”. *El Liberal*, 14-III-1922. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 529.

⁴⁸⁵ ANTONIO JOSÉ. “De Música. El arte de dirigir”. *Diario de Burgos*, 14-VIII-1926, p. 1.

infraestructuras que hiciera posible el desarrollo de la ópera y facilitara los estrenos a los compositores, es la principal causa de su decadencia.

- ¿Qué opina usted de la decantada Opera en general?

- Sencillamente, que la Opera muere por falta de material. Juzgue usted mismo las óperas que se han escrito desde cincuenta años a esta parte, y ello le dará la respuesta. Por otra parte, se había concentrado en dos tendencias únicas; la almibarada italiana y la sinfónica alemana, y no cuenta la rusa, porque ésta no ha llegado a nosotros. Agotado Rossini, último sostenedor del baluarte operístico italiano (en España siempre se ha dado por entendido que la ópera había de ser paisana de D´Anunzio) el público español se entregó a las delicias sinfónicas, que descubren más panoramas y que presenta más facetas y policromías, al auditorio y al profesional⁴⁸⁶.

7.5.2. Jesús Guridi

Guridi es otro de los compositores que son especialmente estimados por Antonio José, pero como ocurría con Bretón y aunque su estilo sea diferente, no puede afirmarse que el vasco sea un referente musical propiamente dicho. Y de la misma manera que el viejo maestro salmantino, Guridi es alabado, en esencia, por su defensa y amor hacia el folklore propio.

Como en el caso de Bretón, Antonio José parece olvidar sus críticas a la ópera -en conformidad con su ideal vanguardista- en aras de una reivindicación del nacionalismo, y así alaba la ópera *Amaya* de Jesús Guridi. La primera mención hacia este compositor por parte del burgalés aparece en un texto de sus primeros años dedicado, en su mayor parte, a elogiar el estreno de *Amaya* en el Teatro Real en 1923. Años más tarde el burgalés criticará esta misma obra por su ampulosidad wagneriana. Ahora destaca que “es hermosa por sus bellos temas (mucho de ellos populares) de sabroso lirismo”, y recalca “las sonoridades orquestales y todos los momentos místicos de la obra, inundando el espíritu de una confortante y deliciosa placidez”. Entre las características musicales, comenta que “la música es lógica y sincera sin alardes ni rebuscamientos modernistas”⁴⁸⁷. La utilización de este término es importante puesto que muchos críticos de la época también alabaron, tanto en Antonio José como en su maestro Beobide, su modernismo, como en distintos capítulos se ampliará. En términos parecidos, Mantecón en su recensión de este estreno de *Amaya*, habla de su “modernismo templado”⁴⁸⁸, pero se muestra más interesado en realizar un perfil biográfico de Guridi que en mostrar

⁴⁸⁶ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José” ..., *op. cit.*, pp. 5-6.

⁴⁸⁷ ANTONIO JOSÉ. “Impresiones musicales. *Amaya*”. 17-V-1923, Ms., AMBu. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁸⁸ JUAN DEL BREZO. “La música vasca en Madrid”. *La Voz*, 16-V-1923. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 199.

alguna opinión estética sobre la obra. El burgalés finaliza su texto de forma apasionada y vuelve a alabar la ópera por su uso del folklore: “A las tres de la mañana aún seguía aplaudiendo a Guridi un grupo de vascos en la Puerta del Sol. ¿Y cómo no iban a ovacionar al artista querido que ha sabido honrar a su tierra cantándolo soberbiamente en su obra?”⁴⁸⁹.

Ruiz Tarazona señala en *Amaya* unas características musicales que, aparte del empleo del canto popular, ayudan a entender mejor este texto de Antonio José de 1923. Así el crítico madrileño señala: “la obra, de una estética oscilante entre Wagner, César Franck, las escuelas nacionalistas checoslovaca y rusa, y Richard Strauss, muestra el arte compositivo de Guridi, su estilo denso, ecléctico y a la vez personal”⁴⁹⁰. Guridi estudió de joven en París en la Schola Cantorum donde coincidió con Turina y Usandizaga, entre otros. Hay que recordar dentro de las distintas corrientes que influyeron en el burgalés, el influjo franckiano manifestado especialmente en sus primeras obras, época que coincide con este estreno. Por tanto, el uso del folklore y de estas distintas estéticas, alabadas todas ellas por Antonio José, son puntos comunes entre Guridi y el joven burgalés. Llama la atención la utilización por parte de Ruiz Tarazona del término “ecléctico” para referirse al estilo de Guridi. Aunque dicho calificativo es muy genérico y bastante poco definitorio en cuanto a un posicionamiento determinado, también es cierto que es habitual encontrarlo asociado con la Generación del 27 y en general con toda la Edad de Plata, tal como aquí Ruiz Tarazona comenta sobre Guridi.

Se tiene constancia de la interpretación en julio de 1924 por parte de Guridi de la *Danza burgalesa nº 3* de Antonio José, estrenando la versión coral. La lectura de una carta enviada a su amigo Julián García Blanco en 1926 desde Málaga, en donde le dice que si necesita alguna de sus composiciones para coro se la pida a Guridi, muestra que la relación entre ambos compositores existía: “Si quieres algo mío para voces a propósito de corales u orfeones, dirígete en mi nombre a Jesús Guridi (Compositor - Bilbao) y él te prestará dos partituras mías a seis voces mixtas, populares... y difíciles. Yo de todo lo mucho que he escrito (más de 150 obras) no conservo en mi poder apenas nada”⁴⁹¹. Las dos obras a las que hace referencia la carta y que estaban en posesión de Guridi seguramente son las *Danzas burgalesas* nº 1 y 3, esta última estrenada por el músico bilbaíno, como se ha reseñado. Años más tarde estas dos

⁴⁸⁹ ANTONIO JOSÉ. “Impresiones musicales. Amaya”. 17-V-1923, Ms., AMBu. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 286.

⁴⁹⁰ RUIZ TARAZONA, Andrés. “Guridi, Jesús”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 136.

⁴⁹¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Julián García Blanco. 21-XI-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 143.

piezas para coro se integraron en sus *Cinco coros castellanos* a seis voces mixtas, excepto uno de ellos a cuatro voces.

Composiciones de Guridi formaban parte del repertorio del Orfeón Buralés en época de la dirección de Antonio José. En una entrevista previa a una actuación, el burgalés valora positivamente las creaciones del músico vasco: “Y de Guridi, ¿no nos ofrecerán ustedes algo? -Desde luego [contesta Antonio José]. A Guridi siempre se le escucha con agrado. He incluido en el programa *Así cantan los chicos*, triples solo; en dicha obra toman parte de 40-50 voces”⁴⁹². La programación de esta obra no sólo es indicativa de las relaciones y conocimiento mutuo entre los dos músicos, sino también de la relevancia y dificultad del repertorio del Orfeón Buralés bajo la dirección de Antonio José. Ruiz Tarazona, una de las primeras personas que empezaron a rescatar la figura de Antonio José en los años setenta, califica dicha pieza de Guridi como de obra maestra y destaca su “admirable construcción, que favorece su unidad dramática, y un sabio tratamiento orquestal”⁴⁹³.

7.5.3. Padre José A. Donostia

Aunque tampoco se pueda nombrar como referente musical al nivel de Ravel, Stravinsky o Falla, hecho fácilmente comprensible por la herencia de estos compositores en la Historia de la Música, la personalidad del Padre José Antonio de San Sebastián, conocido como Padre Donostia, ocupa un lugar destacado para Antonio José dentro de los músicos españoles. Ambos músicos tuvieron contacto y afortunadamente se conservan seis cartas y varios artículos publicados por el Padre Donostia sobre diversas obras del compositor burgalés. El inicio de la relación entre ambos fue gracias a su amistad común con Norberto Almandoz, organista vasco, y compañero de estudios de Donostia en París. No es de extrañar la simpatía mutua que pudieran tenerse ambos músicos. Su pasión compartida por el folklore de sus propios pueblos y su estudio, es sin duda, su gran punto de confluencia.

El Padre Donostia pertenece a la Generación del 14 junto a Guridi, Julio Gómez o Turina, y con frecuencia se le califica e incluye dentro del subgrupo de los músicos nacionalistas de esta época⁴⁹⁴. Siendo ya bastante reconocido como compositor, marchó en

⁴⁹² “Ateneo de Burgos. El próximo concierto del Orfeón Buralés. Hablando con Antonio José”. *Diario de Burgos*, 17-XII-1929, p. 1.

⁴⁹³ RUIZ TARAZONA, Andrés. “Guridi, Jesús” ..., *op. cit.*, p. 135.

⁴⁹⁴ Vid. MARCO, Tomás. *Historia de la música española...*, *op. cit.*, pp. 76-77. Tomás Marco distingue en esos años entre los “Maestros” (Del Campo, Turina, Gómez, Guridi y Esplá) y la “Generación de los Maestros”, éstos a su vez divididos en “Románticos” (Arregui, Villar, Facundo de la Viña...), “Nacionalistas” (Nin, Obradors, Donostia...) y “Renovadores” (Pahisa, Isasi...). Como se explicó en la introducción a este bloque, en este trabajo de investigación se ha optado por la denominación Generación del 14 para enmarcar a todos estos compositores.

1919 a París para perfeccionarse donde tuvo contacto con Ravel, quien le recomendó que estudiara con Eugenio Cools. Donostia reconoce el influjo de Ravel y Debussy en su obra posterior: “la música de Ravel (como la de Debussy, Fauré, etc.) me había abierto la puerta del jardín de la música moderna”⁴⁹⁵. Esto es un punto de coincidencia con el compositor burgalés.

De igual manera que Antonio José, Donostia fue un apasionado investigador y defensor del folklore de su tierra. La canción popular centró sus trabajos e investigaciones durante años, buscando y catalogando melodías⁴⁹⁶. Recogió cerca de dos mil tonadas y con parte de ellas -como el burgalés- editó un *Cancionero vasco* (1922), y como señala Ondarra, “el amplio material de melodías es de un gran valor en sí, pero lo es además por la información que acompaña a cada canción”⁴⁹⁷. Todo este trabajo le sirvió para realizar numerosos artículos y conferencias a lo largo de su vida. Como en Antonio José, gran parte de sus composiciones tienen origen en este patrimonio musical propio, como sus famosos *Preludios vascos* para piano.

Su dedicación al mundo coral es otro punto de contacto entre ambos. Esta tarea fue continua a lo largo de su vida, algo lógico por su condición de sacerdote: “en la producción de música coral no se dan los grandes paréntesis existentes en el órgano, el piano y la orquesta; las composiciones corales, profanas y religiosas, fueron objeto de una labor continuada que se intensificó en los últimos lustros”⁴⁹⁸. En cambio, Antonio José se dedicará a este campo en una época concreta y con un destino muy determinado; así compuso sus obras corales en los años postreros de su vida, vuelto a Burgos, y son fruto de su trabajo con el Orfeón Burgalés.

Antonio José debía sentir mucha estima por el compositor, ya que en las cartas que le envía se dirige a él con las expresiones “admirado y querido amigo” y “admirador, servidor y amigo”. Se trata de breves escritos en los que se interesa por la música del vasco y por la opinión que siente dicho compositor hacia las propias obras de Antonio José. Le envía sus *Cinco coros castellanos* y varias veces le pide que publique alguna reseña y opinión en algún periódico, lo cual Donostia realiza. El vasco también le envía sus *Preludios vascos*. Muestra del aprecio que el burgalés siente son las siguientes palabras pertenecientes a un texto de

⁴⁹⁵ Cf. ONDARRA, Lorenzo. “José Antonio de San Sebastián, Padre Donostia”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 659.

⁴⁹⁶ Toda su obra musical ha sido publicada en: *Obras musicales del Padre Donostia*. J. de Riezu (ed.). Pamplona: E:RE, Archivo Donostia de Lecároz, XII vols., 1960-1980. Los escritos musicales se han publicado en: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, III vols., 1983 y *Obra literaria del Padre Donostia*. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, II vols., 1985.

⁴⁹⁷ ONDARRA, Lorenzo. “José Antonio de San Sebastián, Padre Donostia”..., *op. cit.*, p. 658.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 660.

1933: “En España sólo sé de un compositor que haya sabido trabajar de un modo tan nuevo y tan limpio la canción popular: El P. José Antonio Donostia en sus *Trois chants basques*”⁴⁹⁹.

Donostia alabó en sus escritos la personalidad del burgalés y varias de sus obras. En su primera reseña sobre el músico y publicada en *El Universo* en enero de 1933 (reproducida poco después en *Diario de Burgos*) dedicada a comentar las *Tres Cantigas de Alfonso X* (1929), destaca la madurez y juventud del compositor castellano y le define como “músico”. También señala el estilo “justo” y “preciso” con que ha sabido crear unas piezas del pasado.

Fundir en un crisol lo viejo y lo nuevo, tomando de cada uno lo justo, lo preciso para que las Cantigas no queden ni aventajadas ni ridículamente preciosas, no está al alcance de todos. Hay que saber limitarse para escribir, para componer bien. *Qui ne sut borner, ne sut jamais écrire*, dijo poco más o menos Boileau. Antonio José tiene ese don precioso: dice lo justo, lo preciso... La juventud y la madurez que campean en la música de este autor nos dicen que es músico, cosa más rara de lo que vulgarmente se cree⁵⁰⁰.

Existen también reseñas de Donostia donde alaba el dominio de la polifonía en los *Cinco coros castellanos*⁵⁰¹ y sobre su participación en el Congreso Internacional de Barcelona de 1936⁵⁰², donde ambos músicos coincidieron. En distintos capítulos se comentarán estos textos del religioso sobre los trabajos del burgalés.

Las cartas de Antonio José al músico vasco son de los años 1933 y 1936, siendo la última de junio de ese año, dos meses antes de ser encarcelado y cuatro antes de su fusilamiento. Estos textos son testimonio del aislamiento social y musical en que se encontraba en Burgos, sin apenas apoyo ni reconocimiento. Por esta razón, la valoración de sus obras por parte de un músico prestigioso que amaba el folklore como él, supuso un impulso a su trabajo. Así comentando el folklore, Antonio José le confiesa estos sentimientos: “yo trabajo en él con todo entusiasmo desde hace años; pero estoy solo y, lo que es aún peor, sin ambiente que ayude, que fomente, siquiera que aplauda mi esfuerzo. Pero no me importa: seguiré solo. Aún con más brío si Ud. con su talento y su prestigio me alienta”⁵⁰³. Es esta

⁴⁹⁹ ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, 1933, pp. 413-418.

⁵⁰⁰ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas musicales. *Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 9-II-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Universo*, 20-I-1933 y recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 165-167.

⁵⁰¹ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas biográficas. Antonio José. Hemi”. *El Universo*, 24-XI-1933. Recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia...*, op. cit., pp. 191-193.

⁵⁰² DONOSTIA, Padre José Antonio. “Burgos en el Congreso de Musicología de Barcelona”. *Diario de Burgos*, 11-V-1936, p. 1.

⁵⁰³ ANTONIO JOSÉ. Carta al Padre Donostia. 18-X-1933. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 210.

soledad y falta de ayudas en su carrera la razón por la que Antonio José le pide que publique algo sobre él.

En su última carta, fechada el 16 de junio de 1936, el burgalés realiza unos breves comentarios sobre los *Preludios Vascos* que acababa de recibir. Esta obra fue compuesta en 1912 y se caracteriza por su escritura pianística sencilla y sin dificultades, y por un desarrollo melódico sencillo de origen popular, expuesto sin gran arropo pianístico. Lorenzo Ondarra destaca la influencia de Schumann y Grieg en ella, algo reconocido por el propio Donostia: “estos dos autores no son ajenos a la manera en que enfoco estos ‘interiores’ y ‘exteriores’”⁵⁰⁴. Por el texto de la carta, parece que Donostia ya no sentía tanta estima por estas piezas, pero Antonio José le confiesa que: “para mí (y para todo el mundo), tienen el incalculable valor de ser los precursores de su género dentro del campo de la música española y de manera especial de la música vasca”⁵⁰⁵. Para comprender estas palabras es necesario precisar que los *Preludios Vascos* fueron creados en 1912, época anterior a la estancia de Donostia en París. Son de una escritura pianística sencilla y sin grandes complicaciones armónicas. Seguramente, el músico vasco en la época de la carta de Antonio José, 1936, encontraría algún defecto a su obra, y así el burgalés continúa este escrito valorando la obra dentro de la época de creación juvenil de Donostia: “Este mérito excepcional es superior a cuantos escrúpulos o reparos superficiales pudieran ponerse al analizar objetivamente dichos *preludios* en cuanto desarrollo, forma, armonización e interpretación rítmica”⁵⁰⁶.

La siguiente frase es esclarecedora del gusto compartido por ambos por la canción popular. Sus palabras, meses antes de su fusilamiento, evocan la gran pasión de toda su vida. Su asimilación poética de la melodía popular como fragancia, simple y pura es reveladora de su respeto por el folklore de los pueblos: “¿Qué hoy los haría de otro modo? Conforme; pero es posible que lo ganado en técnica lo perdería esa deliciosa ingenuidad que se desprende de ellos como una fragancia, simple y pura como el encanto de la canción popular”⁵⁰⁷.

Se ha incluido al Padre Donostia entre los referentes musicales por ser un modelo en su calidad de músico, en especial en su amor por el folklore de su propia región, y por los lazos personales entre los dos músicos. Pero ni el estilo de Antonio José ni el conjunto de su labor creativa se vieron influidos por la estética musical del vasco. Cuando comenzaron su contacto a finales de 1932, el burgalés ya había compuesto prácticamente toda su obra, y desde luego,

⁵⁰⁴ ONDARRA, Lorenzo. “José Antonio de San Sebastián, Padre Donostia”..., *op. cit.*, p. 659.

⁵⁰⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta al Padre Donostia. 16-VI-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 213-214.

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ *Ibidem.*

toda su obra para piano. El estilo pianístico de las piezas de Donostia de las décadas de los diez y veinte, que son las comentadas por Antonio José en 1936, es mucho más sencillo que el suyo. El desarrollo de procedimientos armónicos y pianísticos más complejos en las obras del Padre Donostia logrado en épocas posteriores, no pudo ser contemplado por el compositor burgalés debido a su temprana muerte.

Esta misma referencia a la sencillez armónica en la obra del vasco aparece reseñada por Mantecón. El Padre Donostia no está dentro de los referentes de los vanguardistas, por eso el breve comentario que ofrece Mantecón presenta gran valor. Sobre las *Ocho canciones vascas* para soprano y orquesta interpretadas en 1932, este crítico señala que “se ha limitado a una sencilla armonización y a una fina y recogida instrumentación, respetando en toda su pureza la trayectoria melódica de las canciones”⁵⁰⁸.

Para finalizar la referencia al Padre Donostia, señalar que en una entrevista realizada a Antonio José en 1934 en donde se le pregunta por sus músicos españoles preferidos, tras contestar el magisterio de Falla y nombrar a distintos compositores, aclara que “el más interesante de todos [es] el Padre Donostia”⁵⁰⁹.

7.5.4. Manuel de Falla

La cita anterior sirve para introducir un compositor que es referente destacado en la obra de Antonio José, modelo e hito de la vanguardia española de la época, y en concreto de todo el Grupo de los Ocho, Manuel de Falla. El burgalés, con las palabras señaladas al principio de este capítulo, define perfectamente la influencia de Falla en la Generación del 27: “Falla forma escuela”⁵¹⁰.

La figura de Falla ha sido y continúa siendo objeto de numerosos estudios y trabajos. El análisis del influjo del gaditano sobre la Generación de compositores a la que pertenecía Antonio José es fundamental para comprender el desarrollo del nacionalismo en estos años. Su influencia para la difusión del impresionismo y posteriormente del neoclasicismo es, asimismo, muy destacada, tal como se comentó en el capítulo dedicado a las corrientes estéticas de la época. Fue el principal transmisor de la vanguardia europea y modelo para los jóvenes compositores. Se ha señalado a Falla como la persona que abre España a Europa y

⁵⁰⁸ JUAN DEL BREZO. “Un notable concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 1-XI-1932. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 247.

⁵⁰⁹ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”..., op. cit., pp. 5-6.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

facilita la entrada de los nuevos movimientos artísticos: nacionalismo vanguardista, impresionismo y neoclasicismo.

A lo largo de este trabajo ha sido necesario detenerse en la persona del gaditano al analizar las diferentes estéticas que inciden en Antonio José. Lógicamente el estudio de la figura de Falla o el análisis de su influencia en la Generación posterior exceden los límites de los objetivos de este estudio⁵¹¹. Ahora se va a incidir en tres aspectos no comentados en el resto del trabajo en relación con el maestro gaditano. En primer lugar, su posición de referente para toda una Generación y para Antonio José, en segundo lugar detenerse en el concepto de nacionalismo de “las esencias” asociado a su estética y el problema de la cita folklórica directa, y en último lugar y como conclusión, comprobar las diferentes confluencias estéticas e influencias del gaditano que se pueden observar en la obra del burgalés.

- Falla, referente del 27

El músico andaluz es, sin duda, el modelo para los jóvenes compositores de la Generación del 27. Como señala María Palacios, “es el referente de música pura seguido por la nueva creación española, un referente que hasta él no había existido realmente en la historia musical de España. Su figura es por tanto fundamental para la creación musical posterior”⁵¹². No obstante, como es bien sabido, Falla sólo tuvo lazos directos como maestro con Ernesto Halffter y Rosita García Ascot. El resto de componentes del 27, no tuvieron relación o fue muy escasa y principalmente a través de cartas. Así se conocen contactos en distinto grado, personales o mediante correspondencia, con muchos compositores de la época como es el caso de Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rafael Rodríguez Albert o Roberto Gerhard.

Hay que señalar a este respecto, la existencia de dos cartas que Antonio José escribió a Falla. Dichos escritos han estado en posesión de Enrique Franco y hasta ahora no ha sido permitida su consulta a los investigadores. La última vez que estuvieron expuestas fue en 1962 con motivo la exposición que se organizó en Granada y Madrid por el estreno de la *Atlántida*. Como explica Palacios Garoz, tras la exposición, las cartas no se reintegraron al Archivo Manuel de Falla del que procedían y pasaron a manos de dicho crítico⁵¹³. Palacios

⁵¹¹ Una bibliografía muy exhaustiva sobre Manuel de Falla se puede consultar en: CHRISTOFORIDIS, Michael. “Falla, Manuel de”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 918-919.

⁵¹² PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 274.

⁵¹³ Todo este tema aparece explicado en: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 91-92.

Garoz piensa que corresponden a los años 1929 y 1932. Este musicólogo, que en distintos momentos solicitó copia o consulta de las mismas y se le negó, intentó descifrar su contenido gracias a los textos y correspondencia de Antonio José. Como se explica a continuación, gracias a estos escritos, las supuestas hipótesis sobre dichas cartas han sido confirmadas para la realización de este trabajo, a la espera de algún día poder corroborarlas a través de la propia fuente.

La carta enviada por Antonio José a Falla en 1929 seguramente está relacionada con su petición para que participara en una recopilación de canciones religiosas, colaboración que sin embargo, no llegó a producirse. En abril de 1930 muchos compositores españoles, y entre ellos Antonio José, contribuyeron con obras para la colección *Cantos al Corazón de Jesús*, publicada por *Boileau* en Barcelona en 1930. Entre ellos, participaron Guridi, P. Donostia, Viñas, Turina, Hernández Ascunce, y muchos más. Fue coordinada por Gaspar G. Pintado, jesuita burgalés, autor de los textos de las canciones y amigo de Antonio José. Palacios Garoz cree posible que Pintado solicitara a Antonio José que pidiera a Falla su participación. En dos textos del burgalés hay referencias a esta deseada colaboración. En una carta a Norberto Almandoz, fechada en febrero de 1930, le dice: “Por fin Falla no pudo escribir nada para esta colección; aunque ha prometido alguna cosa para la segunda edición”⁵¹⁴. Y unos meses después, en abril, confirma que “el maestro Falla prometió una composición suya, que no ha llegado a publicarse por no retrasar la salida del libro; pero que aparecerá incluida seguramente en la segunda edición”⁵¹⁵. Como se ha señalado, Falla no llegó a componer nada para esta publicación colectiva. El burgalés publicó en ella tres piezas religiosas: *El divino Rey abandonado*, *Ya sé...* y *Faro de Amor*.

La carta enviada por Antonio José a Falla en 1932 acompañaría a la partitura de sus *Tres Cantigas de Alfonso X*, que envió al maestro. Se puede comprobar que hay una copia de las *Tres Cantigas* en el Archivo Manuel de Falla en sus dos versiones, es decir, para coro y para canto y piano, dedicadas por el propio compositor. Las dedicatorias manuscritas de Antonio José dicen: “Devotamente a Manuel de Falla” y “Al gran maestro español Manuel de Falla, con admiración fervorosa”. Palacios Garoz considera que de confirmarse estas sospechas sobre lo tratado en las cartas, se puede pensar que su contenido religioso sería muy “incómodo”, según sus palabras, “porque presentarían una imagen de Antonio José que no se

⁵¹⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Norberto Almandoz. 28-II-1930. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 152.

⁵¹⁵ ANTONIO JOSÉ. “Temas artísticos. Bibliografía sacro-música”. *Diario de Burgos*, 4-IV-1930, p. 1.

corresponde con la que han venido ofreciendo quienes justificaron su asesinato”⁵¹⁶. Como finalización de este tema, señalar que para la realización de este trabajo se ha solicitado la consulta de dichas cartas a uno de los herederos del crítico poseedor de ellas, pero hasta este momento no se ha logrado dicho objetivo. La lectura del conjunto de textos y epistolario del compositor burgalés, así como el repaso de las obras de inspiración religiosa, tarea que se efectuará en un capítulo posterior, avalan la hipótesis de Palacios Garoz sobre el sentimiento religioso y catolicismo de Antonio José. Desde su etapa infantil estuvo muy próximo a diversas personas y círculos ligados a la religión, como eran su maestro Beobide, profesor y organista de instituciones jesuíticas, o su amistad con cantores de la misma que habían trabajado bajo la dirección de Olmeda al frente de su capilla, como su amigo íntimo y sacerdote Julián García Blanco. En este mismo sentido, es evidente la influencia procedente del gran foco cultural que suponía la Catedral de Burgos. Ya de adulto trabajó en un colegio de jesuitas en Málaga donde compone obras y canciones religiosas tanto para el culto como para la educación de sus alumnos. También destacan sus lazos estrechos con personas relacionadas con el mundo eclesiástico, como el Padre Donostia, Norberto Almandoz, sacerdote y organista de la Catedral de Sevilla, o el jesuita Gaspar G. Pintado, autor de varios poemas a los que el compositor puso música. Aunque en sus escritos no aparece una confirmación explícita de su fe o religiosidad, es evidente que no existía ninguna animadversión hacia la religión católica, sino más bien lo contrario, y es posible que las cartas dirigidas a Falla confirmaran estas ideas, incómodas para quienes justificaron su fusilamiento y durante cuarenta años ocultaron su figura.

Todos los compositores de la Generación del 27, y en especial los del Grupo de los Ocho, mostraron veneración por la figura de Falla, aunque muchos tuvieran muy poco contacto con él. Unas palabras de Rodolfo Halffter resumen perfectamente la posición que ocupaba Falla para el Grupo como vía y ejemplo de acceso hacia Europa: “nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta”⁵¹⁷.

Por presentar menor relación directa con el maestro, merece detenerse en sendas opiniones de Bautista y Remacha que verán su reflejo en un texto de Antonio José. Unas palabras de Julián Bautista, integrante del Grupo de los Ocho que no fue alumno de Falla ni

⁵¹⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 92.

⁵¹⁷ HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid...”, *op. cit.*, p. 38.

tampoco contó con el favor incondicional de Salazar, muestran la “escuela” en palabras de Antonio José, que legó el gaditano más allá de su contacto directo con Ernesto Halffter. Así señala Bautista “todos nos consideramos un poco discípulos suyos, espiritualmente, aunque no hayamos tenido nunca la suerte de recibir sus consejos”⁵¹⁸. Y en otra carta a Falla continúa: “Ud. ha sido, y es, nuestra estrella polar. Nos señalan influencias tuyas, ¡cómo no íbamos a tenerlas!”⁵¹⁹. De estas cartas de Julián Bautista se desprenden dos ideas: primero, que Falla era considerado maestro aunque no tuvieran relación con él, y así lo considera maestro “espiritual”, y segundo, que en las obras de estos compositores jóvenes, la crítica o el público observan influencias del gaditano.

Remacha es, seguramente, la personalidad más ecléctica del Grupo de Madrid y a lo largo de toda su vida (1898-1984) coincide, antes y después de la Guerra, con elementos estéticos que el burgalés presenta en sólo quince años de creación, los años 1920-1935, como se irá viendo a lo largo de este trabajo. No es hasta 1929 cuando Remacha conoce a Falla en Granada. Esta fecha ha de tenerse en cuenta al relacionar obras de Remacha de carácter nacionalista con las de Antonio José, puesto que en 1929 el burgalés ya había compuesto toda su obra para piano. En la visita que hizo al músico andaluz, Remacha apuntó los consejos musicales que le dio el maestro, hoy en día conocidos gracias a su hija Margarita Remacha. Marcos Andrés Vierge, en su biografía del músico tudelano, los enumera: “de estas notas destacamos en primer lugar el rechazo de Falla por la melodía infinita de Wagner. En segundo lugar, la necesidad que el compositor tiene de ser pianista. En tercer lugar, la importancia que Falla concedía a Scarlatti destacando el ritmo interno de la música. Por último lugar, la importancia de la tonalidad aunque ésta se plantee con una gran libertad”⁵²⁰. Vierge señala con razón que estos elementos ya estaban presentes en la obra de Remacha y que su encuentro con el gaditano sirvió más “para constatar algunos aspectos estéticos que para una orientación musical”⁵²¹.

La pervivencia de los consejos de Falla en la obra de Antonio José se analizará posteriormente. Ahora lo que se ha querido introducir es la existencia de músicos de la Generación del 27 que no tuvieron contacto con Falla, o que su relación fue esporádica o muy posterior a sus primeros años compositivos. Muchos de ellos manifiestan tener como modelo la figura del gaditano y en sus obras muestran su influencia, o lo que es más relevante, los

⁵¹⁸ Cf. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 262.

⁵¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 263.

⁵²⁰ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit., p. 33.

⁵²¹ *Ibidem*.

críticos ven estos influjos en sus obras. Estas ideas se verán reflejadas en el compositor burgalés.

Antonio José presenta unas características muy similares en relación con la figura de Falla. Aunque no se encuentran extensos halagos o comentarios de sus obras en sus escritos, sí que le nombra como el primero de los músicos españoles⁵²² o con adjetivos como “inmenso Falla”⁵²³. Sin embargo, lo más destacado es que la crítica le compare con Falla y seguidor de su escuela: “Antonio José emplea los materiales sinfónicos con un excelente estilo moderno, muy semejante a Falla, a cuya escuela parece haber pertenecido, o ser, al menos un admirador de ella”⁵²⁴. Este texto aparece en una reseña en el periódico *El Pueblo Vasco* al estreno en Bilbao de la versión orquestal de *Evocaciones* realizado por el reputado director Vladimir Golschmann. Las palabras son verdaderamente significativas puesto que él no pertenecía al círculo de Falla ni al Grupo de los Ocho con Salazar a la cabeza poniendo de modelo para sus integrantes al músico gaditano como único camino a seguir. Es relevante y en cierta manera da mayor validez a la reseña, el hecho de que un periódico, alejado de los círculos burgaleses del compositor y seguramente con poco conocimiento sobre su persona y estilo, comente estas semejanzas entre ambos músicos.

En relación con estas palabras de la crítica hay que señalar que en la carta a Subirá donde Antonio José le transcribe estos textos bilbaínos, el compositor confiesa que no ha podido estudiar apenas partituras de Falla. La carta está fechada en 1929, es decir, ya compuesta toda su obra pianística. Así se lee: “porque la crítica no sabe que yo no he visto ninguna partitura orquestal del inmenso Falla y que sólo conozco de él las *Danzas del Amor brujo* y alguna cosilla para piano, insuficiente todo esto para asimilar un estilo semejante”⁵²⁵. A pesar de la claridad de estas palabras, es necesario precisar algunas cuestiones. En primer lugar, hay que pensar en la gran dificultad en esos años para conseguir partituras orquestales de Falla. El gaditano tenía como editores principales a *Max Eschig*, editorial francesa, y, posteriormente, a la londinense *Chester*, cuyas distribuciones en España seguramente no eran tan divulgadas ni accesibles como las de otras compañías. El elevado precio de estas partituras tampoco facilitarían su difusión. Esta dificultad de acceso a la obra de Falla es un

⁵²² ANTONIO JOSÉ. “La Remuneración del espíritu”. En: *Ritmo* 45, 1931, pp. 9-10. *Ritmo* 593, 1988 (reed.), pp. 124-126. Fue publicado inicialmente en: *El Faro de Vigo* en noviembre de 1931.

⁵²³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 132.

⁵²⁴ *Diario de Burgos*, 16-IV-1929, p. 1. Citado también en: ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 131.

⁵²⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 131-132.

hecho bastante conocido incluso en épocas más recientes y a esto hay que añadir que la obra del gaditano tampoco es muy extensa.

En segundo lugar, se puede pensar que aunque reconozca que no ha visto ninguna partitura orquestal, no significa que no haya oído música orquestal de Falla durante sus años en Madrid. El gaditano, a pesar que había abandonado Madrid en 1920 y se había trasladado a Granada, gozaba ya de un prestigio indiscutible y la presencia continua de sus obras en las programaciones de las orquestas de Madrid es un hecho comprobado⁵²⁶. Gracias a la labor de la crítica del momento, se tiene constancia de interpretaciones del gaditano en los años en que el joven burgalés estuvo en Madrid de forma permanente (1920-1925). Así, por Julio Gómez, se conocen representaciones de *El sombrero de tres picos* en 1921 en el Teatro Real o la interpretación de las *Noches en los jardines de España* ese mismo año⁵²⁷. El estreno de la segunda suite orquestal de este ballet tuvo lugar en enero de 1922 con la Orquesta Filarmónica dirigida por Pérez Casas, según ha dejado constancia Mantecón⁵²⁸ (agrupación y director que también habían estrenado la primera suite dos años antes⁵²⁹). Incluso una obra paradigmática para el Grupo de los Ocho, como *El retablo de Maese Pedro*, fue interpretada en Madrid por primera vez en marzo de 1924, estando todavía Antonio José con residencia en Madrid⁵³⁰. En todos estos años el músico burgalés vivía de forma permanente en Madrid.

En sus textos no hay constancia de estas obras ni referencias a estos conciertos, lo cual no es extraño puesto que apenas hay referencias a obras interpretadas en Madrid, ya que sus críticas se refieren a conciertos en Burgos. Además, hay que tener en cuenta que el número de sus escritos es escasísimo si se compara con Julio Gómez, Mantecón o Salazar. En estos años madrileños publicó únicamente once textos, de los cuales, con la excepción de uno dedicado a la muerte de Bretón, el resto son reseñas a conciertos burgaleses. El hecho de que la figura de Falla no aparezca no se puede entender como falta de interés o alabanza hacia su obra. En conclusión es evidente que durante la estancia en Madrid de Antonio José se interpretaba música del maestro andaluz, y el burgalés, que tal como refleja su epistolario asistía continuamente a los conciertos y espectáculos de la capital, tuvo seguro la oportunidad de escuchar su música.

⁵²⁶ Vid. PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 37, 52, 68, 69 y 97.

⁵²⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., pp. 539 y 234-235.

⁵²⁸ JUAN DEL BREZO. "Orquesta Filarmónica. Falla. Ravel. Debussy". *La Voz*, 14-XI-1922. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 175.

⁵²⁹ PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 174n.

⁵³⁰ JUAN DEL BREZO. "El retablo de Maese Pedro", de Manuel de Falla". *La Voz*, 29-III-1924. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 176-177.

Antonio José confiesa en la carta a Subirá reseñada más arriba que conoce alguna “cosilla para piano”⁵³¹ de Falla. La obra para piano de Falla es escasa por lo que no es difícil adivinar el objeto de su alusión. La *Fantasia Bética* editada en 1922, no puede ser considerada dentro del rango de “cosilla”, por lo que seguramente las obras a las que hace referencia son las *Cuatro piezas españolas* publicadas por Durand en 1909, obra de mucho más fácil acceso para la adquisición de la partitura. Las composiciones para piano juveniles del gaditano no fueron publicadas hasta los años noventa del pasado s. XX por el Archivo Manuel de Falla, a excepción del *Allegro de concierto*, la *Serenata andaluza* y alguna otra pieza menor, siendo todas obras además muy poco difundidas. Su prácticamente seguro conocimiento de las *Cuatro piezas españolas* y del proceso de construcción de estas obras se mostrará a través del estudio y análisis de sus piezas para piano.

Resumiendo la postura de Antonio José ante la figura de Falla, se puede decir que el burgalés le consideraba como un compositor de calidad indiscutible, que no había tenido contacto con él y que apenas conocía partituras suyas, pero la crítica observaba semejanzas en su “estilo moderno”. Como se ha comentado, todo esto no ocurre solamente en Antonio José. Remacha presenta también una estética heredera de Falla sin tener contacto con el gaditano ni conocer sus enseñanzas. Del mismo modo que Antonio José y Remacha, Julián Bautista reconoce que la crítica le señala influencias de Falla aunque no haya disfrutado de su magisterio.

Falla protagoniza el triunfo del impresionismo en España, tarea que ya había iniciado Albéniz con su *Iberia*. Ambos músicos conocieron de primera mano esta corriente por su contacto personal con Debussy. Para los músicos de la Generación del 27, el impresionismo, Debussy y Ravel son referentes musicales. La presencia de elementos típicos de esta vanguardia en sus nuevas creaciones fue transmitida principalmente gracias al estudio de las obras de estos maestros franceses, aspecto que aparece también en Antonio José. Por tanto, pudieron llegar a soluciones musicales comunes con las de Falla gracias a esta vía. Tampoco hay que olvidar, como ya se ha reseñado en otro momento, que la música española tiene en sí misma muchos elementos comunes con el impresionismo, como son su gusto por la modalidad o las notas añadidas. Todo ello facilitaría la concreción de tratamientos del folklore similares a los de Falla, tal como señalan Remacha, Bautista o Antonio José, y aprendidos por el estudio de los compositores franceses.

⁵³¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 132.

- El nacionalismo de las “esencias”

La relevancia de Falla como ejemplo y camino a seguir en relación con el problema del nacionalismo es enorme durante toda la primera mitad del s. XX. Él fue el modelo en el deseo de europeizar la música española y de superar el nacionalismo del s. XIX. El camino que proponía es el llamado nacionalismo de las “esencias”, donde la cita popular es eludida: “yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior”⁵³². Proponía buscar esta substancia de la música popular en los modos, ritmos, giros y demás características técnico-musicales: “pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos...”⁵³³.

La noción de esencia fue desarrollada por Pedrell en su manifiesto *Por nuestra música* (1891), pero su idea aparece concebida más en un plano teórico que a un nivel compositivo real, puesto que como escribió el propio Falla, “el compositor español [Pedrell] emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música”⁵³⁴. El gaditano añade que lo planteado a nivel teórico por Pedrell revelando “las riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban”⁵³⁵, fue completado a nivel práctico por Debussy. El compositor francés, según Falla “ha huido de ellos [los documentos directos] para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales”⁵³⁶, situándose de esta forma en su modelo para tratamiento del folklore.

El concepto de la esencia del folklore también es mencionado por otros intelectuales regeneracionistas, tales como el padre Eustaquio de Uriarte o Luis Villalba. Uriarte escribe en 1890 un artículo titulado *Lirismo en música* en donde habla de la “quintaesencia” del canto popular como medio para componer lied⁵³⁷. Virgili Blanquet comenta que el vallisoletano Luis Villalba había definido en 1909 el significado de la esencia de la melodía tradicional: “permitir que las tonalidades, los giros melódicos, los ritmos y todo eso que constituye una expresión musical determinada influyera en la música erudita llevando al arte los modos

⁵³² FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., pp.106-107.

⁵³³ *Ibid.*, p. 60.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Vid. VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La Regencia: tradición y europeísmo en la música española”. En: *Dª María Cristina de Habsburgo-Lorena. Estudios sobre la Regencia (1885-1992)*. F. Javier Campos y Fernández (dir.). San Lorenzo de El Escorial: Estudios Superiores de El Escorial, 1992, pp. 271-298.

propios y peculiares de la raza”⁵³⁸. La esencia del folklore era lo que se podía ofrecer a Europa para la regeneración de la cultura española: “enseñando a su vez el valor de dos palabras: tradición y europeísmo, o si se quiere, lo característico nacional de la vena inspiradora y la cultura internacional de la técnica del arte”⁵³⁹. Virgili señala que toda la Generación del 98 presenta gran preocupación por la idea de la esencia como forma de presentarse fuera de España, y Sopena comenta como puntos comunes de esta Generación el repudio al fácil casticismo y su necesidad de asimilarse a Europa⁵⁴⁰. Como se verá más adelante, Olmeda también hace referencia a la “quintaesencia” del canto popular en su *Cancionero*.

El nacionalismo de las “esencias” se oponía fuertemente al nacionalismo más popular y al casticismo. El enfrentamiento intelectual entre las distintas corrientes nacionalistas fue un hecho continuo entre los músicos e intelectuales, y así se puede hablar de un eje vanguardista Pedrell-Falla-Salazar-Halffter frente al más tradicional protagonizado por Barbieri-Chapí-Julio Gómez. Los críticos avanzados del momento, con Salazar a la cabeza, rechazaban la cita directa y proponían como ejemplo el camino emprendido por Falla en su tratamiento del folklore. El Grupo de los Ocho tomó como ejemplo al gaditano como único modelo para europeizar la música española. Rodolfo Halffter así lo confirma: “para nosotros el canto popular adquirió el valor de ente abstracto cuya riqueza rítmico-armónico-melódico nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones”⁵⁴¹.

El concepto de nacionalismo de las “esencias”, sin apariciones de documentos folklóricos directos en la obra de Falla, se ha ido transmitiendo a través de muchos de los estudiosos que se acercaban a la figura del gaditano. Antes de comprobar las objeciones a este hecho, se presentan unas palabras de Antonio José que ilustran este concepto de nacionalismo fallesco. Se tiene la suerte de conservar un texto del burgalés donde habla exactamente del nacionalismo de las “esencias” de Falla. Los términos que utiliza, expresiones, y sobre todo el significado de sus palabras, son muy elocuentes.

Lo primero que llama la atención en este escrito de 1924, es que el compositor burgalés conoce perfectamente el concepto de nacionalismo de “las esencias” desarrollado por Falla, y con este mismo término lo nombra. En segundo lugar, se comprueba por sus palabras que la idea de la ausencia de citas en Falla era ya algo aceptado y extendido en su época. Más

⁵³⁸ VILLALBA, Luis. “Compositores líricos españoles del siglo XIX”. *Ciudad de Dios*, 1909. Cf. VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, *op. cit.*, p. 233.

⁵³⁹ VILLALBA, Luis. “El renacimiento Musical de España”. *Ciudad de Dios*, 1909. Cf. VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁴⁰ SOPEÑA, Federico. “La música en la generación del noventa y ocho”. En: *Arbor*, vol. XIII, 1948, pp. 459-464.

⁵⁴¹ Cf. CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 302.

adelante se reflexionará sobre este asunto. Y en tercer lugar, que este modelo de nacionalismo de “las esencias”, extendido por Falla y Salazar, es completamente aceptado por Antonio José como forma de planteamiento del folklore, y lo define como nacionalismo musical que emplea pura y artísticamente el folklore. He aquí este elocuente texto completo:

También la entrada en el arte de nacionalismo musical empleando pura y artísticamente las danzas y los cantos populares, ha traído giros exóticos y modificaciones de escalas antiguas; y con medios tales ha fertilizado el inmenso campo de la música salpicándole de multitud de flores de aroma delicioso y personal color...

A mi entender nadie ha conseguido la esencia pura de esas flores como nuestro Manuel de Falla con la canción española entre otras obras suyas en “El Amor Brujo”. He dicho con la canción española y no he expresado bien: Falla, contadísimas veces emplea auténticamente el documento popular; es la substancia de ese documento lo que sabe extraer el gran maestro español, que luego envuelve en maravilloso ropaje con los elementos que le proporcionan garboso ritmo, audaz armonía y soberana orquestación, frutos de su técnica formidable⁵⁴².

Antonio José señala en las últimas líneas el modo de trabajar ese folklore para lograr el tratamiento artístico y puro -según las palabras iniciales- que debe poseer el nacionalismo musical. Así señala que la substancia del folklore se “envuelve en maravilloso ropaje con los elementos que le proporcionan garboso ritmo, audaz armonía y soberana orquestación, frutos de su técnica formidable”. Es decir, que no sólo indica el concepto de “esencia” falliano, sino que señala lo que hay que hacer con él: envolverle con un “ropaje” musical rico fruto del dominio de los elementos técnico-musicales. El tratamiento de la armonía de forma “audaz”, del ritmo siempre “garboso” y el dominio de la orquestación son los elementos que Antonio José señala de Falla en su progreso del nacionalismo. Así la “técnica formidable” del gaditano es lo que el burgalés reclama como vía para el uso del folklore.

Se ha señalado anteriormente que los críticos veían en alguna obra del burgalés una aproximación parecida a la técnica moderna de Falla. Este comentario es importante para la inclusión de Antonio José dentro de la vanguardia nacionalista. La presencia de citas directas en las obras de Antonio José no determina su adscripción a un regionalismo del s. XIX, sino que es el tratamiento armónico evolucionado de las mismas, semejante según los críticos al de Falla, lo que caracteriza su enfoque del nacionalismo y lo entronca con las nuevas tendencias del s. XX. Este razonamiento se ha visto avalado por las conclusiones de distintos estudios

⁵⁴² ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

sobre el músico andaluz, donde se comprueba la existencia de numerosos documentos folklóricos en sus obras, aspecto que seguidamente se explica.

El concepto de nacionalismo de las “esencias” sin referencia folklórica textual ha sido una característica divulgada y aceptada en la obra de Falla. Esta idea también la asumía Antonio José, tal como se ha explicado más arriba. A pesar de que el eminente investigador García Matos estudió el folklore en Falla en los años cincuenta y demostró las citas directas que aparecen en su obra⁵⁴³, la idea de la ausencia de documentos folklóricos en sus creaciones se ha seguido transmitiendo. Así lo denunciaba en los ochenta Miguel Ángel Palacios Garoz en su estudio sobre el folklore castellano: “Acercas de la influencia del folklore en la obra de Falla se vienen repitiendo una serie de lugares comunes bastante erróneos. Se dice que Falla sólo busca el espíritu, la esencia del folklore, no la letra del tema popular, es decir, que utiliza el folklore según el tercer modo ya descrito, sin ninguna cita textual ni copia literal del elemento popular”⁵⁴⁴. Las reflexiones siguientes de Palacios son muy elocuentes puesto que señala al propio Falla como principal impulsor de esta idea y único camino para el nacionalismo:

Quienes así hablan seguramente se basan en palabras del propio Falla cuando dice, por ejemplo: “Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior”. (FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. [Introducción y notas de Federico Sopena. 3 ed.] Madrid: Espasa Calpe, 1972 [(Austral)], pp. 106-107)⁵⁴⁵.

Este musicólogo contradice la teoría lanzada por el gaditano y confirma la existencia de citas en sus obras, según ya había demostrado anteriormente García Matos: “Y, sin embargo, las propias obras de Falla se encargan de desmentir tal aserto, como ha demostrado Manuel García Matos y nosotros verificamos en seguida”⁵⁴⁶. Palacios cita como ejemplo, pasajes de *El retablo de maese Pedro*, *la Montañesa* de las *Piezas españolas* o temas de *El sombrero de tres picos*, en donde el músico toma frases literales del folklore español.

Las anteriores palabras citadas de Falla son de 1925 y en ellas destaca el uso del término “sustancia” para definir las cualidades de interés en cuanto a su sonido y ritmo, y que deben extraerse del folklore. En el texto último citado de Antonio José comentando el nacionalismo

⁵⁴³ Véase GARCÍA MATOS, Manuel. “Folklore en Falla”. En: *Música*, 3-4, 1953, pp. 41-68; “Folklore en Falla. II”. En: *Música*, 6, 1953, pp. 33-52; y “El folklore en *La vida breve* de Falla”. En: *Anuario Musical*, vol. XXVI, 1971, p. 173-197.

⁵⁴⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., pp. 86-87.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

de “las esencias” de Falla también había utilizado el mismo vocablo: “es la substancia de ese documento lo que sabe extraer el gran maestro español”⁵⁴⁷. Pero lo que llama la atención es que estas palabras son del 25 agosto de 1924, mientras que las de Falla, también señaladas y comentadas por Elena Torres⁵⁴⁸, son posteriores, en concreto del 31 de mayo de 1925. Es decir, que con anterioridad a estas palabras de Falla, Antonio José conocía ya esta idea, lo cual confirma que en 1925, Falla y Salazar ya lo habían difundido con éxito. Hay que recordar al respecto que la apuesta total de Salazar por el músico gaditano es anterior y parte desde el verano de 1916.

Matia Polo, en su estudio sobre Inzenga, constata la utilización por parte de Falla de canciones extraídas de las recopilaciones de Inzenga⁵⁴⁹. El gaditano toma el *Zorongo* y la *Música de gaita*, presentes en *Ecos de España*, para la segunda danza de *La vida breve*. También cuatro de las *Siete canciones populares españolas* proceden de Inzenga, en concreto el *Polo*, *Seguidilla murciana*, *Jota* y *Canción*.

Recientemente Elena Torres ha trabajado sobre la imagen de Falla difundida por Salazar, y entre otros aspectos, aparece el problema de la cita folklórica⁵⁵⁰. La musicóloga incide en que fue el propio Falla el primer interesado en difundir su rechazo al documento popular, y añade ella también la frase del gaditano apuntada por Palacios Garoz. Este concepto lo asimiló Salazar y lo difundió en sus escritos orientando a la Nueva Música de los años veinte. El crítico definió un modelo de nacionalismo culto que debían hacer los compositores como único camino para la europeización del lenguaje musical español, y en dicho modelo, la referencia textual del folklore no tenía cabida. Así, Salazar señala al comentar *El sombrero de tres picos*: “nada de copia. Se trataba de sentir la música y el baile, y hacer después una `transposición de arte´. Rara vez, en la música de Falla, puede señalarse un tema directamente transcrito `del natural´”⁵⁵¹. Estas palabras de Salazar pertenecen a 1920 y confirman que anteriormente al texto del gaditano de 1925, ya ambos difundían la idea de la ausencia de citas. Volviendo a relacionar estas palabras con las de Antonio José se comprueba la afinidad de sus ideas, y que el mensaje lanzado por Salazar y Falla estaba ampliamente divulgado. Así el burgalés dice: “Falla, contadísimas veces emplea auténticamente el

⁵⁴⁷ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

⁵⁴⁸ Esta fecha aparece confirmada por Elena Torres. TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*, p. 281.

⁵⁴⁹ MATIA POLO, Inmaculada. *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid: SEDEM, 2010, pp. 315-319.

⁵⁵⁰ TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*

⁵⁵¹ SALAZAR, Adolfo. “*El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y la crítica francesa”. *El Sol*, 4-VI-1920. Cf. *Ibid.*, p. 281.

documento popular”⁵⁵², concordando esto con el texto anterior de Salazar: “Rara vez... puede señalarse un tema directamente transcrito”⁵⁵³.

Elena Torres, amplía lo señalado por García Matos y Palacios, y demuestra que cualquier obra del gaditano, desde *La vida breve* a el *Concerto de clavicémbalo*, incorpora elementos folklóricos basados en citas más o menos directas. Es importante resaltar, tal como la misma musicóloga explica, las numerosas melodías populares de la obra *El corregidor y la molinera*, hecho que fue completamente silenciado por Salazar en sus críticas y comentarios sobre esta pieza. Torres confirma que “evidentemente, no es posible que tales citas escaparan a un oído tan fino e instruido; más bien hemos de pensar que Salazar, dejándose llevar por el programa estético que tanto Falla como él mismo defendían, optó por negar la evidencia”⁵⁵⁴. Este legado de Salazar se ha perpetuado dentro del desarrollo de la Musicología española sin apenas críticas. Torres resume el problema: “Lo grave del caso es que, transcurridos más de ochenta años, sigamos perpetuando estas imprecisiones al hablar de la obra del músico gaditano”⁵⁵⁵. En la misma recopilación de artículos sobre la Edad de Plata donde Elena Torres publica esta reflexión justificada con numerosos datos sobre el folclore en Falla, existen otros textos en donde se aborda también la figura del músico gaditano, y en uno de ellos realizado por un estudioso experto en Falla, Yvan Nommick, se señala que Falla, Turina y Albéniz recurren pocas veces a la cita textual⁵⁵⁶. La reflexión de Elena Torres sobre la herencia de estas ideas en los estudios musicológicos es algo que ha afectado completamente a la justa valoración de la figura de Antonio José y lo adscribe, por su uso del documento folklórico, a un regionalismo más próximo a la estética del 98. En el último capítulo de este primer gran bloque del trabajo se volverá de forma global sobre esta cuestión relacionándolo con otros aspectos estilísticos del compositor.

- Influencia de Falla en Antonio José

Debido a la ausencia de referencias amplias hacia el músico gaditano en los textos de Antonio José y su afirmación sobre la dificultad que tuvo para encontrar y analizar partituras de Falla, ha sido necesario buscar una vía alternativa de relación entre ambos artistas que permitiera realizar un estudio sobre la presencia del gaditano y su concepción estética en la

⁵⁵² ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

⁵⁵³ SALAZAR, Adolfo. “*El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y la crítica francesa”. *El Sol*, 4-VI-1920. Cf. TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*, p. 281.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 282-283.

⁵⁵⁶ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 429.

obra del burgalés. Las recomendaciones estéticas hechas por el andaluz a los jóvenes músicos en su aprendizaje compositivo es una excelente manera de interrelación entre ambos compositores. Así el repaso de los consejos anteriormente citados que recibió Remacha de Falla es un buen modelo para comprobar la utilización o posible influencia de la estética del maestro en la obra de Antonio José⁵⁵⁷.

El primer punto afectaba al rechazo de Falla hacia la melodía infinita de Wagner. Hay que recordar aquí el contexto ideológico aliadófilo de los vanguardistas frente a posturas más conservadoras germanófilas. El burgalés muestra numerosas alabanzas hacia Wagner, hecho que en el gaditano no existe debido, en parte a un estilo diferente y también a su fuerte antigermanismo, aunque como se comentó, algunos críticos vieron influencias wagnerianas en *La vida breve*. Pero Antonio José también se diferencia del alemán en su estilo, y no utiliza la melodía infinita sino que, al contrario, apuesta por motivos breves, repetidos y superpuestos, elementos propios de las técnicas constructivas neoclásicas. En su música pianística cuando usa una frase de inspiración popular también presenta un contorno melódico bien definido por la propia naturaleza de la misma con un inicio y final determinado. Únicamente en algunos pasajes de *La muñeca rota* y el fragmento central del *Poema para la juventud*, obras de su primera época, hay un desarrollo melódico más próximo a la estética wagneriana debido a su cromatismo extendido.

En segundo lugar, Falla alude a la necesidad de que el compositor domine el piano. Antonio José ofreció distintos conciertos a lo largo de su vida con obras propias principalmente, aunque también presentaba piezas de otros compositores. Aunque el nivel de dificultad de las composiciones ajenas no es excesivamente virtuosístico, la interpretación de sus obras sí que es elocuente de su alto nivel técnico debido a la gran dificultad que poseen. Estos temas serán materia de reflexión en el capítulo dedicado a su estilo pianístico.

El tercer punto se refería a la importancia que el músico andaluz concedía a Scarlatti y su estilo, y destacaba el ritmo interno de su música. Este punto es el más problemático como se irá comentando en distintos capítulos de este trabajo. Antonio José no muestra en la mayoría de sus obras gran influencia scarlattiana y sólo en sus últimas piezas, como la *Marcha para soldados de plomo* y sobre todo en la *Danza burgalesa* nº 4, aparece claramente la presencia del napolitano. Pero el comentario del gaditano sobre el ritmo, como elemento principal de la música y que se manifiesta en el estilo de Scarlatti, sí que es compartido por Antonio José. El ritmo en el burgalés tiene una importancia fundamental. La inspiración

⁵⁵⁷ Los consejos recibidos por Falla fueron comentados en la nota 520.

popular de muchas obras incorpora ya, en la misma materia para la elaboración, un fuerte elemento rítmico. Es un aspecto consustancial a la canción popular y frecuentemente es su característica más relevante. Asimismo, el uso de motivos breves repetidos como forma de desarrollo implica una presencia de células rítmicas repetidas.

Por último lugar, Falla señala la importancia de la tonalidad aunque ésta sea planteada con una gran libertad. El análisis de la obra para piano de Antonio José mostrará que el autor se mueve dentro de los límites de la tonalidad ampliada, tal como es común entre los compositores vanguardistas españoles.

Pero la influencia de Falla o pervivencia de su estética en el burgalés también se comprueba a través de la presencia en Antonio José de las tres corrientes que definen al gaditano y que él difundió con su obra: nacionalismo, impresionismo y neoclasicismo. Por eso la mención al músico andaluz también ha sido necesaria en otros capítulos de este trabajo. Su influencia en distintas estéticas es innegable. Ha sido obligado citarlo por su impulso al impresionismo presente en obras como las *Noches en los jardines de España*, su papel fundamental en el nacionalismo español como se observa en *El amor brujo*, y su enorme influjo como modelo de neoclasicismo más vanguardista a través de obras claves como *Concerto para clavicémbalo* o *El retablo de maese Pedro*. Mención necesaria a su persona también se ha hecho al mostrar la revalorización de Castilla y la idea del retorno. Se ha explicado su repulsa a las estéticas germanas a pesar de que hubiera elementos de wagnerismo en su época inicial. Se han comentado sus relaciones con dos figuras fundamentales para la renovación del lenguaje musical, como son Debussy y Stravinsky, por ser lazos que facilitaron el acceso de la música española a Europa. Sus relaciones con Adolfo Salazar y la adopción de un programa estético común como única vía musical para España ha sido un aspecto obligatorio de reflexión.

Se han citado los distintos caminos por los que Antonio José absorbe las nuevas estéticas impresionistas y neoclasicistas. Como en el caso de Remacha, la coincidencia con muchos puntos de la estética de Falla es evidente a pesar de la ausencia de relación directa. Para finalizar la mención a Falla como modelo y referente para Antonio José, sirvan estas palabras de 1931, en donde utilizando palabras que cualquier compositor del Grupo de Madrid corroboraría, Antonio José define a Falla como “primer músico español”. El texto hace referencia a los problemas económicos que sufría el gaditano, y el joven compositor lo aprovecha para lanzar su habitual crítica a la zarzuela, esta vez comentando los enormes ingresos que este género proporciona a sus autores. Por su mensaje, ironía y estilo, cualquier

estudioso que no esté familiarizado con los textos del burgalés, no dudaría en atribuirlo todo ello a la pluma mordaz de Salazar.

Y así palpamos injusticias que sonrojan por su disparate. Una: el primer músico español, Manuel de Falla, con sus 55 años y una producción admirable que universalmente le ha prestigiado, hace pocos años pedía, a cuenta de futuras obras, anticipos a sus editores de Londres. Otra, el último, Jacinto Guerrero, mucho más joven, con una producción tan copiosa y desjugada y tan vulgar que le ha valido ser el juglar indiscutible de soldados... cocineras y demás gustos afines... piensa levantarse en Madrid un monumental teatro en el que invertirá seis millones de pesetas; estupenda cantidad que ha tenido la gracia de reunir desde que era violinista raso en Apolo hasta que se ha hecho endémica la musiquita de “La rosa de azafrán”, lapso mucho más corto que el necesitado por Beethoven para concluir su novena sinfonía...⁵⁵⁸.

Para finalizar este apartado de compositores y músicos españoles referentes en la obra de Antonio José, se presentan dos figuras fundamentales en su vida y obra, Federico Olmeda y José María Beobide. Olmeda es una personalidad destacada en la vida cultural de Burgos a finales del s. XIX e inicios del s. XX, y aunque Antonio José no llegó a conocerlo personalmente, puesto que murió en 1909 cuando el joven músico contaba sólo con siete años, su impronta se cierne sobre toda su obra. Beobide fue su principal maestro y, posteriormente, su apoyo en su vida creativa y en su labor con el Orfeón Burgalés.

Un elemento común entre Olmeda y Beobide es su relación con la vida religiosa. Olmeda fue sacerdote, y Beobide siempre estuvo muy ligado a los jesuitas y a la música religiosa para órgano. Lógicamente la reforma del *Motu Proprio* promulgada por el papa Pío X en 1903 les afectará y, en especial, a Federico Olmeda. También la fuerte relación de Antonio José con Beobide incidirá en que varias de sus primeras composiciones de su adolescencia, muchas perdidas o incompletas, sean de temática religiosa.

⁵⁵⁸ ANTONIO JOSÉ. “La Remuneración del espíritu”. En: *Ritmo* 45, 1931, pp. 9-10. *Ritmo* 593, 1988 (reed.), pp. 124-126. Fue publicado inicialmente en: *El Faro de Vigo* en noviembre de 1931.

7.5.5. Federico Olmeda

El legado de Olmeda es fundamental en la producción de Antonio José, puesto que muchas de sus creaciones están basadas en temas tomados del *Cancionero* de Olmeda. Otros compositores que crearon obras a partir de esta misma recopilación fueron el P. Donostia, Henri Collet, Beobide o Raoul Laparra, entre otros.

Federico Olmeda, músico y sacerdote, nació en Burgo de Osma en 1865 y murió en Madrid en 1909. Durante veinte años (1887-1907) tuvo una gran importancia dentro de la vida musical de Burgos, siendo organista de la Catedral, fundador y director artístico del Orfeón Santa Cecilia y de la Academia Musical Salinas. Escribió numerosos artículos y conferencias sobre música religiosa, principalmente. En la Catedral tuvo como niños cantores a algunos futuros amigos de Antonio José, como Julián García Blanco y Norberto Almandoz. Palacios Garoz señala que su personalidad fue clave en la vida musical burgalesa de finales del s. XIX y principios del s. XX⁵⁵⁹. En 1907 se trasladó a Madrid como organista de las Descalzas Reales, componiendo numerosas obras religiosas, instrumentales y corales. La mayoría de las composiciones de Olmeda son religiosas, y en su catálogo los géneros que más cultivó son la música para órgano, voz y órgano, y piano. En su mayor parte no han sido publicadas, y así de las 337 composiciones localizadas, sólo 90 se publicaron en vida de Olmeda o inmediatamente después de su muerte.

Su legado más valorado es el *Cancionero popular de Burgos o Folklore de Castilla*, el cual fue premiado durante el festival de Juegos Florales en Burgos en 1902, siendo publicado ese mismo año por la Diputación Provincial y reeditado en 1975 y 1992. Durante muchos años fue la única recopilación de música popular de la provincia. Cuando Antonio José preparó su propio cancionero, *Colección de cantos populares burgaleses*, lo tituló *Nuevo Cancionero Burgalés*, en homenaje a Olmeda, quien había empezado a recoger canciones años antes de preparar su selección con el fin de presentarse a los Juegos Florales de 1902, tal como explica en el prólogo a su obra⁵⁶⁰. En esto se diferencia de Antonio José, que como se verá, se dedicó a recolectar las melodías con el fin de elaborar su *Cancionero*.

La obra de Olmeda es la antología de folklore musical español más importante hasta su tiempo, siendo 308 el número de documentos recogidos. Es una obra pionera y adelantada a

⁵⁵⁹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda...*, op. cit., p. 83.

⁵⁶⁰ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Ed. de María Auxiliadora, 1902. Ed. facs. Burgos: Diputación Provincial, 1975. Ed. facs. con introducción de Miguel Manzano. Burgos: Diputación Provincial, 1992, pp. 7-10.

su época, siendo habitualmente señalado como el primer folklorista que realizó el trabajo de recopilación y transcripción con un procedimiento sistemático. La mayor parte de los cancioneros anteriores habían sido editados con gran carencia de valor científico, como son las selecciones de Francesh Pelay Brit⁵⁶¹, José Inzenga⁵⁶², José Hurtado⁵⁶³ o Rafael Calleja⁵⁶⁴, editadas sin referencias a lugares, intérpretes, ni fechas, y con posible manipulación del material. Olmeda recorre él mismo los pueblos y es uno de los primeros folkloristas que no se valen de intermediarios que les proporcionen las canciones⁵⁶⁵. Pedrell no recogió de propia mano todo su *Cancionero*, sino que fue recopilado con ayuda de terceras personas, lo cual era bastante habitual. No obstante hay que señalar que en el s. XIX, Inzenga había recibido una ayuda económica por parte del Ministerio de Fomento para la recogida y catalogación y, gracias a ello, él mismo recogió el material folklórico. A este respecto, Inzenga señala dos problemas encontrados: la vergüenza de las gentes para cantar y el olvido de las mismas⁵⁶⁶. El compositor e institucionista Gabriel Rodríguez apoyó el trabajo desarrollado por Inzenga en su recopilación, pero le criticó la falta de datos y sistematización⁵⁶⁷.

Distintos musicólogos, como Manzano, Palacios Garoz, o el propio Antonio José, han señalado que el *Cancionero* de Pedrell no presta demasiada atención al folklore de Castilla y está principalmente dedicado al folklore de las regiones que rodean esta región central española, y por esta razón se constata el uso de la denominación música “periférica” española para situar el origen de sus tonadas⁵⁶⁸. Olmeda dejó constancia de que Castilla tenía un patrimonio musical propio en contra del enfoque tradicional a lo largo del s. XIX que

⁵⁶¹ BRIT, Francesh Pelay. *Cançons de la terra: cants populars catalans*. Vol. I, Barcelona: E. Ferrando Roca, 1866. Vol. II, Barcelona: Joan Roca y Bros, 1867. Vol. III, Barcelona: Alvar Verdaguer, 1871. Vol. IV, Barcelona-París: Alvar Verdaguer-Maisonnette, 1874. Vol. V, Alvar Verdaguer-Maisonnette, 1877.

⁵⁶² INZENGA, J. *Ecos de España: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: A. Vidal y Roger, 1874 y de este mismo autor *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero, 1888.

⁵⁶³ HURTADO, José. *Cien cantos populares asturianos escritos y armonizados para canto y piano*. Madrid: A. Romero, 1890. Ed. facs. en: MARTÍNEZ GARCÍA: Gabriel. *50 años de canciones asturianas armonizadas (1885-1935)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1989, pp. 143-229.

⁵⁶⁴ CALLEJA, Rafael. *Cantos de la montaña: colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: José D. de Quijano, 1901. Ed. facs. con el título *Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Ricardo Rodríguez, 1923.

⁵⁶⁵ Merece la pena recordar las palabras de Bartók al respecto: “Por lo demás soy de la opinión de que la música campesina sólo puede ejercer un efecto permanente y profundo, cuando es recopilada en el campo, entre los propios campesinos”. BARTÓK, Bela. *Del influjo de la música campesina en la música de nuestro tiempo*. Conferencia en Budapest en 1931. Cf. GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música del siglo XX. Modernidad y emancipación*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000, p. 238.

⁵⁶⁶ MATIA POLO, Inmaculada. *José Inzenga..., op. cit.*, pp. 270 y 288.

⁵⁶⁷ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal..., op. cit.*, pp. 146-147.

⁵⁶⁸ MANZANO ALONSO, Miguel. Prólogo a: OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular..., op. cit.*, pp. VIII-IX.

prácticamente identificaba música española con el folklore andaluz⁵⁶⁹. El *Cancionero* de Olmeda es la primera recopilación dedicada al folklore de Castilla, siendo anterior a las *Canciones leonesas* (1903) de Rogelio Villar⁵⁷⁰, al *Cancionero salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma⁵⁷¹, a los *Cantos Populares Leoneses* (1909) y *Folklore leonés* (1931) de Manuel Fernández-Núñez⁵⁷², y al *Cancionero segoviano* (1932, pero editado en 1964) de Agapito Marazuela⁵⁷³.

Su principal aporte dentro del mundo del folklore popular radica, como se ha comentado, en ser la primera antología donde los materiales recogidos son clasificados y ordenados conforme a un criterio sistemático. Las anotaciones que hace a propósito del material recogido son, asimismo, uno de sus mayores legados. Para su clasificación se basa en criterios musicales y en la función social de las tonadas. Divide su trabajo en tres secciones; la primera está formada por los cantos romeros según su propia denominación, la segunda por los coreográficos o bailables, y la tercera por los religiosos. Define los cantos romeros como los que no son bailables ni religiosos, es decir, siguiendo sus propias palabras “todo género de obras, que directamente no se usan como bailables, ni son religiosas, sino que se cantan en otras ocupaciones sociales”⁵⁷⁴. Los tipos de folklore que integran cada apartado son los siguientes:

- Sección 1ª. Cantos romeros: ronda; cuna; siega, trilla y escavaneo, esquilos; linos, cáñamos y yesos; epitalamios; varias clases.

- Sección 2ª. Cantos coreográficos o bailables:

Vocales: al agudo; a lo llano; ruedas, boleros y otras clases.

Instrumentales: al agudo; a lo llano; ruedas, danzas, pasacalles, entradillas, etc.

- Sección 3ª. Cantos religiosos: Resurrección; Navidad; misiones y calvarios; a la Virgen; Rosario; Rosario de la Aurora; desposorios; varias clases.

Posteriormente, en 1917, Pedrell clasificará su trabajo de forma distinta a Olmeda y se basará en la función social de la tonada. Palacios Garoz señala que este planteamiento general

⁵⁶⁹ El andalucismo y la creación de un nacionalismo musical español universal sobre un folklore particular han sido tratados en distintos capítulos de este trabajo.

⁵⁷⁰ VILLAR, Rogelio. *Canciones leonesas*. [sin pie de imprenta], 1903.

⁵⁷¹ LEDESMA, Dámaso. *Folklore o Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907.

⁵⁷² FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel F. *Cantos populares leoneses*. Madrid: Fernando Fe, 1909; y del mismo autor *Folklore leonés*. León: Ed. Nebrija, 1980 (reedición de la 1ª, Madrid, 1931).

⁵⁷³ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endimión, 1997.

⁵⁷⁴ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 23.

de Pedrell es, en principio, muy afortunado, pero su división concreta entre cantos “en la vida doméstica” y “en la vida pública” plantea problemas⁵⁷⁵. Así, explica que es complicado separar muchos cantos entre domésticos o privados, como romances cantados tanto en la casa como en la calle, o numerosas tonadas religiosas que afectan tanto a la vida privada como a la colectiva. También Palacios indica la escasa presencia de canciones castellanas en la selección de Pedrell, concretando que sólo aparecen ocho melodías de esta región frente a la enorme cantidad de material de otras zonas de España.

En contra de las costumbres de su época, Olmeda presenta las tonadas sin armonización. Celsa Alonso señala que las armonizaciones de cantos populares para canto y piano “tenían una ya larga tradición a la altura de 1888” y muchas de ellas estaban inspiradas por un “espíritu comercial que animaba a los compositores a ganarse un dinero”⁵⁷⁶. Pedrell, a pesar de alabar la recopilación de Inzenga, le critica enérgicamente por las armonizaciones de las tonadas, y en general, las realizadas en los cancioneros. El catalán califica de “desmañada” la propuesta armónica realizada por Inzenga en su antología⁵⁷⁷. No obstante, Inmaculada Matia señala que la razón para presentar las melodías con una armonización sencilla era principalmente para facilitar la difusión de las mismas entre la población. Comenta que era costumbre en Europa presentar las tonadas de esta forma y añade que pudo haber razones económicas al facilitar que sus melodías pudieran ser interpretadas en cafés y reuniones públicas⁵⁷⁸. La posición de Pedrell al respecto de las realizaciones armónicas en los cancioneros ha sido estudiada por Celsa Alonso. La musicóloga analiza cómo Pedrell fue variando su rechazo hacia las armonizaciones a la vez que desarrollaba sus ideas sobre la “esencia” del folklore. La lectura de diversos textos del catalán posteriores a sus comentarios sobre Inzenga muestran, en palabras de Alonso, que “lo óptimo para Pedrell es aplicar una armonización adecuada a las características modales de muchas melodías populares, ensanchando y modernizando de este modo el espectro de la música tonal, a la manera de los rusos y escandinavos”⁵⁷⁹. En el Prólogo que realiza a las *Cançons populars catalanes* de Francesc Alió⁵⁸⁰, Pedrell incluso parece admitir las armonizaciones como vía de introducción

⁵⁷⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷⁶ ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”. En: *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 308 y 314.

⁵⁷⁷ PEDRELL, Felipe. “José de Inzenga”. En: *Ilustración musical*, nº 3. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 29-II-1888, p. 18.

⁵⁷⁸ MATIA POLO, Inmaculada. *José Inzenga...*, *op. cit.*, pp. 302-303.

⁵⁷⁹ ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta...”, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁸⁰ Francesc Alió (Barcelona, 1862-1908), compositor. Se dedicó especialmente al folklore y fue uno de los primeros impulsores del renacimiento musical catalán.

y difusión en los salones⁵⁸¹. Toda esta progresiva variación en cuanto a su opinión sobre la necesidad de armonizar se materializa en su famoso *Cancionero musical popular español*, donde presenta las tonadas con armonizaciones. Falla compara las realizaciones armónicas de canciones presentes en el *Cancionero* de Pedrell y las mismas en otras recopilaciones anteriores y señala que “el carácter modal especialísimo que acusan determinados cantos, se ha traducido en aquellos cancioneros al sentimiento tonal invariable de la escala mayor o menor, mientras que Pedrell extrae de esos mismos cantos la verdadera esencia modal y armónica en ellos contenida”⁵⁸². A diferencia de esta opinión de Falla, Henri Collet coteja las armonizaciones de Pedrell con las transcripciones sin armonizar de Olmeda en su *Cancionero* y califica las propuestas de Pedrell como “armonizaciones escolares” y alaba la decisión de Olmeda por ser “el primero en haber restituido al canto popular su atmósfera armónica adecuada”⁵⁸³. Samuel Llano ha estudiado la visión de Pedrell y Olmeda a través de Collet, alumno de ambos. El musicólogo comenta que Collet reivindica con sus palabras la figura de Olmeda ante la reputación adquirida por Pedrell y señala que Olmeda “sale favorecido de la comparación”⁵⁸⁴.

Antonio José tomará varias tonadas del *Cancionero* de Pedrell para su *Sonata gallega*. Al analizar esta obra y el tratamiento de las tonadas utilizadas tanto por Pedrell como las mismas por Antonio José, se comprobará la mayor presencia modal en las armonizaciones del burgalés y su mayor variedad armónica frente a las propuestas por el músico catalán. Allí también se comentará, en la misma línea de Collet, la sencillez de muchas armonizaciones de Pedrell, y en desacuerdo con la opinión de Falla, la tendencia del catalán a tonalizar las melodías originales modales sin respetar así su esencia modal. A este respecto hay que recordar el magisterio y el papel que tuvo Pedrell ante Falla y Salazar, lo cual seguramente llevó a éstos a sobrevalorar su persona y obra sobre el resto de intelectuales y compositores.

Salazar señala en su libro *La música de España* que con Pedrell “el estudio del folklore de algún modo se sistematiza y toma, por decirlo así un cuerpo científico”⁵⁸⁵, pero el famoso crítico olvidó que varios años antes, Olmeda había hecho una rigurosa sistematización y estudio de las tonadas presentadas en su trabajo. Distintos estudiosos han hecho hincapié en el *Cancionero* de Olmeda como primera antología con entidad científica, así Juan Alfonso García señala que “Olmeda fue pionero no sólo en la recopilación fiel del canto popular, sobre

⁵⁸¹ Vid. ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta...”, *op. cit.*, p. 319.

⁵⁸² FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁵⁸³ Cf. LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁸⁵ SALAZAR, Adolfo. *La música de España*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1972. (Austral), pp. 152-153.

el terreno y a lo vivo; también en su análisis, sistematización y catalogación científica”⁵⁸⁶. Entre las principales contribuciones de la recopilación a la etnomusicología, Manzano destaca la presencia de cantos relacionados con el gregoriano, las tonadas con ritmos libres fuera de todo compaseado, el reclamo de la jota como parte del folklore castellano y la simplificación de los tipos de folklore. He aquí el texto donde el musicólogo explica estas afirmaciones.

Sus aportaciones acerca de la presencia en la tradición oral de sistemas melódicos modales que proceden de una cultura musical distinta de la música de autor y acerca del parentesco de ciertas melodías religiosas con las sonoridades del canto gregoriano; la detección de ciertos elementos de la organización rítmica que escapan a la regularidad de los compases, como el ritmo libre, que él transcribe en notación de puntas o notas desprovistas de significado mensural proporcional, o los esquemas quinaros de los cantos y toques “de proporción quíntuple”, que distingue y contrapone certeramente al zortzico vasco, dejando claro como éste no es el único ritmo asimétrico en la música de tradición oral; la reivindicación de la jota como un género que pertenece de lleno a la tradición musical castellana, como lo demuestra la naturaleza de las melodías con que se canta, perfectamente acordes con el contexto de los otros cantos y músicas del repertorio; la seguridad con que analiza los elementos musicales del repertorio de bailes populares que ha recogido, dejando claro cómo denominaciones y nombres distintos representan los mismos géneros y especies musicales⁵⁸⁷.

Palacios Garoz señala tres corrientes o fuerzas estéticas que se observan en la recopilación de Olmeda y que lo “explican y motivan”: el nacionalismo musical, el regionalismo castellano y el regeneracionismo español⁵⁸⁸. Estas influencias se verán también reflejadas en la concepción estética de Antonio José.

En relación con el nacionalismo, hay que señalar que Olmeda explica en la introducción a su *Cancionero*, una concepción del tratamiento del folklore que concuerda con el futuro nacionalismo de las “esencias” difundido por la vanguardia del 27. Comenta que los compositores podrán desarrollar sus obras en un estilo nacional transformando las melodías de forma “quintaesenciadas”: “Considerando la obra en relación a los compositores, que son los que realmente han de formar el arte patrio, quisiera yo ofrecer estas canciones... para que después aparecieran de nuevo asimiladas, transformadas, quintaesenciadas en un arte

⁵⁸⁶ GARCÍA, Juan Alfonso. Prólogo a PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda...*, op. cit., p. 10.

⁵⁸⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. Prólogo a OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. VIII

⁵⁸⁸ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda...*, op. cit., p. 116.

verdaderamente nacional”⁵⁸⁹. El uso de esta terminología pone en evidencia su concomitancia con el pensamiento nacionalista de Pedrell.

La presencia del regionalismo castellano en la recopilación es muy acusada. En la introducción a su trabajo reflexiona sobre una idea que posteriormente será compartida por Antonio José y que aparecerá también en su propio prólogo a su *Cancionero*: su lamento por la poca importancia que se daba al folklore de Castilla. Así lo expresa Olmeda: “Me dolía considerar que las demás regiones españolas, Vizcaya y Guipúzcoa, Galicia, Andalucía, Cataluña, Asturias, hacen algo en punto al arte popular, y aunque ello generalmente no sea gran cosa, toman, sin embargo, motivo de esto para echar en cara a Castilla su modo de ser y en no pocas partes se dice con menosprecio: Castilla no tiene costumbres tradicionales, ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional...”⁵⁹⁰. Olmeda continúa aludiendo directamente al regionalismo castellano y su falta de expansión por la región: “En Castilla desgraciadamente no se siente una molécula de regionalismo... Como consecuencia de esta situación las costumbres de Castilla se desarrollan hoy sin color, y porque los castellanos cantan tan poco y tan sin entusiasmo se cree unánimemente que aquí no hay canciones populares”⁵⁹¹. Como se comprobará en el capítulo dedicado a la recopilación de Antonio José, el burgalés repite la misma idea en su prólogo y será una de las bases de su conferencia en el Congreso Internacional de Barcelona de 1936. Samuel Llano ha comparado la carga regionalista de los *Cancioneros* de Pedrell y Olmeda. En relación con Pedrell, señala que de las 267 tonadas presentadas, 87 corresponden a Cataluña, Valencia y Mallorca, mientras que sólo 16 proceden de las dos Castillas y Madrid. Olmeda, en palabras de Llano, “pretende reparar la falta de atención que a su juicio ha sufrido la cultura castellana en comparación con la de otras regiones”⁵⁹². En la misma línea, Virgili explica que “Olmeda persigue también claros ideales regionalistas en sus tareas de recopilador de melodías populares”⁵⁹³.

El sentimiento de regeneracionismo de la cultura española aparece también expresado por Olmeda en la introducción a su recopilación. Sus comentarios parten de la idea frecuente en los regeneracionistas por renovar y reivindicar la música, y presentarla ante Europa. Señala que, frente a otras naciones europeas que brillan por su arte musical, España ha ido perdiendo entusiasmo. Comparte la reivindicación del pasado glorioso encarnado en San Isidoro, San

⁵⁸⁹ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 14.

⁵⁹⁰ *Ibíd.*, p. 8.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, op. cit., p. 93.

⁵⁹³ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, op. cit., p. 235.

Eugenio, la capilla mozárabe o la música polifónica del Renacimiento. Hay que señalar que la recuperación, estudio y divulgación del folklore era concebido como un medio para la regeneración del país no sólo por los músicos sino también para los intelectuales, y entre ellos, los institucionalistas⁵⁹⁴. La apuesta de Olmeda por buscar la identidad nacional en el folklore popular es otro punto común con esta corriente: “¿Se olvidaron las buenas tradiciones? Pues vuélvase a ellas y estúdiense. ¿No hay un arsenal variadísimo de canciones populares en nuestra patria? Rebúsquense; se saquen a flote y que sirvan de prototipo a los compositores para que idealizadas por ellos nos las devuelvan en obras que tengan digno olor, color y sabor nacional”⁵⁹⁵.

Antonio José en sus textos hace diversas menciones hacia la figura de Olmeda. En consonancia con las reflexiones apuntadas por Miguel Manzano sobre Olmeda, el compositor se detiene en el mismo problema de la jota y su origen. Antonio José comparte la tesis de la presencia de jotas en Burgos y señala que las recogidas por Olmeda tienen poco parecido con las aragonesas: “También dice Olmeda que la jota no es de Aragón exclusiva. Burgos tiene jotas y todas las regiones de España las tienen con ligeras variantes de apreciación melódica. Sin embargo, yo creo que las canciones a lo llano presentadas por nuestro insigne folklorista como tales jotas, aunque de ritmo, y movimiento, y animación semejante, no tienen el sabor típico del franco y retozón baile aragonés, tal como le conocemos”⁵⁹⁶. Antonio José también está de acuerdo con la determinación de la antigüedad de la jota realizada por Olmeda. El compositor presenta las reflexiones de Olmeda sobre este tema:

Más lógico y más sencillo es el juicio que nuestro malogrado músico don Federico Olmeda, escribió sobre la jota en el hermoso *Cancionero Popular de Burgos*. “Podré estar equivocado -dice- pero lo que no puedo notar en ella son las condiciones de antigüedad y de abolengo popular y regional que se le atribuye. Respecto a su *abolengo popular y antigüedad* tenemos que reconocer que ella está constituida para una idea musical de valores muy rápidos, recorre una extensión muy grande y después sus frases tienen una factura de fragmentos y miembros bien artificiosos como que los cantos que se le agregan (hablo de los musicales) son de los corrientes del día. Estas condiciones no son las ordinarias de la música popular y antigua. Sin documentos fehacientes y autorizados yo no la achacaría jamás al pueblo y a lo sumo no la dejaría remontarse más allá de fines del siglo XVIII”⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, op. cit., pp. 138 y ss.

⁵⁹⁵ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 7.

⁵⁹⁶ ANTONIO JOSÉ. “Sobre una iniciativa feliz respecto a la fundación de un orfeón y un Conservatorio de música en Burgos”. *Diario de Burgos*, 1-XII-1928, p. 1.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

En la documentación de Antonio José se encuentran abundantes halagos hacia la figura de Olmeda y su *Cancionero*. La labor recopilatoria del compositor y su llamamiento continuo hacia la reivindicación del rico folklore de su provincia tuvo en la figura de Olmeda a un referente fundamental. Propone al *Cancionero* de Olmeda y a su propia recopilación como ejemplos del substrato popular castellano frente a otros cancioneros en donde las tonadas castellanas apenas tenían presencia. Así, el músico señala que “bastó que, hace años, el inteligente músico Federico Olmeda saliera en busca de canciones populares por algunos pueblos -sólo algunos- de la provincia de Burgos, para que ingenuamente asombrado recogiera en pocos meses más de 600 motivos de canto y danza de la más legítima procedencia, sorprendente variedad y exquisito arcaísmo”⁵⁹⁸.

Como conclusión, señalar que el *Cancionero popular de Burgos* es una obra imprescindible para el estudio de la etnomusicología española, especialmente castellana, siendo sus aportaciones enormes no sólo por el valor y número de documentos recogidos, sino también por los estudios y anotaciones realizadas por el propio Olmeda.

7.5.6. José María Beobide

Beobide fue el principal maestro de música que tuvo Antonio José. Había nacido en Zumaia (Guipúzcoa) el 25 de noviembre de 1882 y falleció en Burgos el 1 de marzo de 1967. Fue organista y compositor, y su vida estuvo muy relacionada con los jesuitas. Gracias a esta orden religiosa fue profesor en un colegio en Quito, Ecuador, en 1900, y desde 1902 a 1906 fue también profesor de solfeo y piano en el Conservatorio de esa ciudad. Tras una estancia en Filadelfia, Estados Unidos, regresó a España para enseñar en el Colegio Salesiano de Baracaldo y en el Real Colegio Alfonso XII de El Escorial.

Antonio José, en uno de sus escritos, muestra el gran dominio instrumental con el órgano de su maestro y señala que este talento había sido reconocido en los lugares donde había residido y trabajado: “Pues bien: en don José María Beobide se da el caso de ser, además de uno de nuestros mejores organistas *buenos* actuales, un compositor con bien definida personalidad, según lo reconocen en España, Francia, Inglaterra y América del Norte y Sur las casas donde tiene editadas con gran aprecio la mayor parte de sus composiciones”⁵⁹⁹. Antonio José explica la poca importancia que se prestaba en esos momentos a los organistas.

⁵⁹⁸ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. Fragmento del prólogo a su *Colección de canciones populares burgalesas*. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 46, 1934, pp. 37-42.

⁵⁹⁹ ANTONIO JOSÉ. “De arte y artistas”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1927, p. 1.

Esta aseveración está íntimamente relacionada con la decadencia de la vida musical dentro de la Iglesia: “Es creencia muy extendida por aquí que el órgano (nada menos que `el rey de los instrumentos´) sólo sirve para cantar entierros o acompañar *gozos* místicos”⁶⁰⁰. Comenta también la gran capacidad de improvisación que tenía su maestro e indirectamente alude a la orden jesuita como mantenedora de la riqueza musical religiosa frente a la decadencia general que comentaba: “Es también Beobide un gran improvisador en el órgano. Quien le haya visto sentado ante su instrumento favorito tantos años como yo, puede dar fe de lo que digo. Muchos de sus momentos más felices los tiene improvisando en esas *Misas* y en esas *Bendiciones* frecuentísimas y selectas que los PP. Jesuitas dan en su iglesia”⁶⁰¹.

El musicólogo jesuita José López-Calo señala que no se conoce exactamente la fecha del regreso de Beobide de América⁶⁰². Pero se sabe que Antonio José comenzó a estudiar con él cuando contaba con diez años aproximadamente, y así lo confirma el propio compositor: “¿Me preguntas por detalles de su valioso mérito? Pues mira: yo lo conocí a poco de llegar a Burgos; andaría yo frizando en los 10 años”⁶⁰³. Es decir que alrededor de 1912, Beobide, tras sus pasos por Baracaldo y El Escorial, debía residir ya en Burgos. Fue organista de la Iglesia de la Merced y director de la Banda Municipal, y años más tarde refundador del Orfeón Burgalés junto a Antonio José. Cuando el compositor regresó a Burgos para hacerse cargo del Orfeón, Beobide tenía mayor reputación dentro del mundo de las agrupaciones corales y estaba más cualificado que él para hacerse cargo del mismo, pero el maestro rehusó en favor de su alumno. En 1930 ganó una cátedra de música para la Escuela Normal de Magisterio de Pamplona, y en 1949 fue profesor de la Academia de Música de esta ciudad, convertida desde 1957 en Conservatorio gracias al influjo del compositor Fernando Remacha. Desde entonces, Remacha fue el director del mismo, y Beobide, su subdirector.

Antonio José destaca la sencillez de su maestro como una de sus principales características confirmando su trabajo en la iglesia jesuita burgalesa:

El sencillo organista del Colegio de la Merced... ese señor es, con toda justicia y con toda la verdad, un hombre admirable. Pero los cretinos, los vulgares, los obtusos de cerebro, sólo creen en quien hace ruido y llama la atención, la baja atención; y como Beobide no se mete con nadie, ni lleva chalina, ni pipa, ni melena, ni chambergo, cosas que sin razón lógica hemos considerado como una especie de marchamo artístico, Beobide es simplemente un

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² LÓPEZ-CALO, José. “Beobide, José María”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 373.

⁶⁰³ ANTONIO JOSÉ. “De arte y artistas”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1927, p. 1.

músico, o sólo un organista, profesión ésta que en España generalmente goza de muy poco prestigio⁶⁰⁴.

Beobide publicó varios artículos sobre distintas obras de su discípulo. En noviembre de 1923 editó un texto en *El Castellano* donde ensalza la obra *Sinfonía castellana* de Antonio José, y en marzo de 1927 escribió una crítica en la que alaba el triunfo obtenido en un concurso con la *Sonata gallega*. También comenta en el *Diario de Burgos* el éxito del estreno orquestal de *Evocaciones*. Sus reseñas sobre todas estas obras serán muy útiles en capítulos posteriores al detenerse sobre cada composición. En septiembre de 1928 Antonio José recibió, por mediación de Beobide, una propuesta del Cónsul de Ecuador ofreciéndole una cátedra de música en el Conservatorio de Quito, pero el compositor lo rechazó.

La obra de Beobide no es numerosa y es en su mayoría de temática religiosa, dirigida tanto para coro como para su instrumento, el órgano. Se conservan también algunas canciones y una colección de cantos burgaleses publicada como *12 Canciones populares burgalesas, melodías del folklore burgalés del maestro Olmeda, armonizadas por José Beobide*. Maestro y discípulo colaboraron en la colección *Cantos de Amor al Corazón de Jesús*, antología de canciones religiosas en la cual numerosos compositores prestigiosos del momento participaron. Antonio José en un texto nombra a los integrantes de esta obra recopilatoria: “Guridi, Busca de Sagastizábal, Almandoz, Erauzquin, Massana, Beobide, Zubizarreta, Agüeras, Antonio José (sin duda por la antigua y fuerte amistad que me une al coleccionador), Fr. José Domingo de Santa Teresa, C.D., Arciniega Mendi, Valdés, Hernández Ascunce, Arabaolaza, Fr. José Antonio de San Sebastián (Padre Donosti), Urteaga, Iruarrízaga, Azara, Arregui, Más y Serracant, Viñas, Turina y Gabiola”⁶⁰⁵. Como se apuntó en un capítulo anterior, se solicitó a Falla que colaborara en dicha selección, hecho que no se produjo. El burgalés califica la obra de ejemplar dentro de la escasez de creaciones de calidad en la música religiosa, es decir, el compositor alude directamente al problema del *Motu Proprio* de la época. En el mismo texto destaca la armonización “exquisita” de la obra de Beobide: “El conjunto total es una muestra ejemplar, y rarísima vez repetida de lo que en música sacra se hace en España. Todas las composiciones, con excepción de las mías, son notables. Todas. Y para mi gusto dignas de atención especial y de elogio: la de Guridi, por su amplitud de expresión coral; la de Almandoz, por su lirismo suave; las de Beobide, por su perfección

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ ANTONIO JOSÉ. “Temas artísticos. Bibliografía sacro-música”. *Diario de Burgos*, 4-IV-1930, p. 1.

técnica y su armonización emotiva y exquisita; la de Arabaolaza, por su rico sabor popular... Es decir: ponderaría todas”⁶⁰⁶.

Dominio técnico formal y armonización cuidada son características de las composiciones de Beobide señaladas por Antonio José en los textos donde aparece su maestro. En 1926, Antonio José publica una reseña en *Diario de Burgos* para presentar una obra a estrenar de su maestro en donde destaca estos elementos musicales: la armonización brillante y robusta, y la elegancia de la línea formal:

Mañana, en el concierto de la noche, interpretará la banda de La Lealtad una hermosa *Marcha* del insigne músico don José María Beobide. Esto, por sí sólo, ya merece la atención de público selecto; pero otra noticia más importante quiero ponderar a los melómanos: esa *Marcha* acaba de ser premiada en el Certamen Literario Musical organizado por el Ayuntamiento de Irún con motivo de sus pasadas fiestas locales. La obra, por su brillante robustez armónica y su elegancia de línea, no puede negar la paternidad. Este es su mejor elogio⁶⁰⁷.

En este mismo texto el compositor recoge unos comentarios de un crítico o periodista publicados en una revista vasca sobre un villancico de su maestro. El contenido de los mismos es interesante puesto que se señala no sólo la cuidada y delicada forma de la obra sino también se califica de “moderna” su armonización. Es decir, la crítica considera que el estilo de la propuesta armónica del villancico de Beobide está realizado con técnicas modernas. Hay que recordar que la obra de Antonio José fue también alabada por el uso de técnicas contemporáneas. Maestro y discípulo son calificados así bajo una misma orientación. Es evidente que el calificativo “moderno” es bastante genérico e incluye un abanico enorme de tendencias, pero no es menos cierto que también señala una orientación evidente, siguiendo la estela de Casares, hacia estéticas “vivas” frente a otras realidades más próximas hacia posiciones o estéticas “muertas”. Se justifica así la modernidad armónica de la obra de Antonio José fruto no sólo de sus estudios y análisis de obras de la vanguardia europea, sino también de la enseñanza recibida de su maestro. He aquí el texto señalado:

También premiaron al mismo autor en el citado certamen un delicioso villancico, del que han hecho los inteligentes justísimos encomios. En aquellas fiestas de Irún, dice el semanario Uranzu, “la señorita Carmen Hernández cantó con voz bellísima y mucho gusto el villancico premiado, obra realmente delicada y fina de uno de los mejores compositores

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ ANTONIO JOSÉ. “Notas de arte”. *Diario de Burgos*, 28-VII-1926, p. 1.

españoles: Beobide. La melodía es de carácter sencillo y muy al alcance del sentimiento popular; y su armonización moderna y admirable le da mayor encanto⁶⁰⁸.

Se conserva un texto de Antonio José publicado en el *Diario de Burgos* con motivo de la interpretación de una *Misa* de Beobide, dirigida por Antonio José y con el compositor al órgano en julio de 1927. En ella se vuelve a resaltar su dominio armónico, y se alude a características musicales que fueron comunes con la vanguardia neoclásica, como son la sencillez y precisión formal. Aunque Beobide no haya sido calificado por la Musicología como compositor progresista debido, principalmente, a su escasa obra y al poco predicamento de sus creaciones dentro de este floreciente periodo, los comentarios de Antonio José vuelven a calificarlo afín a algunos planteamientos musicales de la Generación del 27: “La ‘Misa’ de Beobide que mañana oiremos está recientemente arreglada para tres voces iguales y órgano obligado. Su construcción es tan sencilla como perfecta. Muchas de sus frases melódicas parecen fundamentadas en motivos gregorianos. La armonización siempre es fina y distinguida. El movimiento en las voces es elegantemente natural. La sonoridad totalmente espléndida⁶⁰⁹.”

Elementos fundamentales para la estética neoclásica son asociados a Beobide en otro texto del discípulo. Así el “primor de la forma”, la elegancia y distinción de las líneas aluden al cuidado y gusto por la forma del neoclasicismo. El concepto de búsqueda de la belleza escondida, o el calificativo de belleza humilde son ideas asociadas a esta corriente y a su interés por lo bello. La equiparación de la exquisitez de sus creaciones con la belleza de una violeta, son similitudes poéticas que no hacen sino incidir en la misma perfección formal. He aquí estas palabras de Antonio José hacia un maestro: “Pero como músico es exquisito. Sus innumerables composiciones para órgano (instrumento para el que casi exclusivamente escribe) a nada mejor que a las violetas pudieran ser emuladas: por su tamaño de miniatura; por el primor de su forma; por la elegancia y distinción de sus giros melódicos; por lo selecto de su color; por lo sabroso de su aroma armónico personalísimo, y hasta por su atención humilde de escondida belleza⁶¹⁰.”

Revisiones actuales del legado organístico de Beobide inciden en su gran conocimiento armónico, la confluencia de corrientes de distinta procedencia y su apego por el cromatismo postromántico, características que serán heredadas por su alumno. Así, Sáiz Virumbrales

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ ANTONIO JOSÉ. “De arte. Una obra de Beobide”. *Diario de Burgos*, 30-VII-1927, p. 1.

⁶¹⁰ ANTONIO JOSÉ. “De arte y artistas”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1927, p. 1.

comenta que “en la música de Beobide se observan influencias de la música francesa, pero sobre todo de la alemana postromántica (Wagner y Richard Strauss) y otras varias, uniéndolas todas en un eclecticismo que caracteriza su estilo, denso, con melodías cuidadas y muy evocadoras, y armonías densas y complejas, con numerosas modulaciones”⁶¹¹. Su *Fantasia* para órgano es una de sus obras más conocidas, y contiene pasajes fugados sobre un motivo expuesto en su inicio. Su *Scherzo alla Beethoven* para órgano evoca el carácter juguetón de los primeros scherzos beethovenianos. Hay que señalar que varias de las primeras piezas que Antonio José compuso también estaban influidas por esta imitación de formatos clásicos e incluso utiliza el mismo título de su maestro; así compone *Alla Haydn*, *Alla Mozart* y *Alla Beethoven*, esta última incompleta. Otras obras destacadas de Beobide son su *Intermezzo sinfónico cromático*, que Sáiz califica como “una interesante obra muy densa armónicamente y realmente orquestal, tal y como anuncia el título, así como de un cromatismo que conlleva una gran riqueza armónica”, o su *Ofertorio en do menor*, “pieza magistral que encadena varios fugados y una última sección dramática de compleja armonía y pasajes virtuosísticos”⁶¹².

Antonio José declaró en varias ocasiones que su principal maestro fue Beobide y que casi todo su aprendizaje musical se lo debía a él. Maestro y discípulo mantuvieron contacto durante toda la vida de Antonio José: “... hemos continuado don José María y yo un trato ininterrumpido. Fuera del solfeo preliminar (las famosas cuatro partes de Eslava); que me enseñó el malogrado músico don Albino Soto; y de la instrumentación que aprendí con el infatigable y experto maestro don Pedro Iglesias, todo lo demás, piano, órgano, armonía, contrapunto, etc., etcétera... se lo debo a Beobide y sólo a mi maestro Beobide”⁶¹³.

En el siguiente texto, Antonio José comenta que la formación que ha recibido de su maestro le ha permitido conocer distintas corrientes estéticas. El conocimiento de Beobide sobre los maestros de la polifonía de las diferentes escuelas es una de las principales riquezas transmitidas al discípulo. Antonio José califica de “eclécticas” el conjunto de estilos y tendencias que absorbió de su profesor, y señala su enorme cultura en numerosos campos. Califica a su maestro como “su libro” del que asimiló tanto las diferentes corrientes y técnicas musicales como otras disciplinas, fruto del basto saber del maestro. La concepción educativa

⁶¹¹ SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis. “Crítica de discos. José María Beobide y su discípulo Antonio José...”, *op. cit.*

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ ANTONIO JOSÉ. “De arte y artistas”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1927, p. 1.

recibida, de carácter integral, fue importante para la formación del joven. He aquí las palabras de Antonio José que resumen la formación global recibida de José María Beobide.

Y, con ser mucha, no fue sólo su enseñanza material lo que me valió, fue él mismo, mi libro. Nunca, jamás, le oí en el órgano una vulgaridad (con este detalle importantísimo empiezo sus méritos, que no los míos insignificantes); gracias a él conocí bien pronto las mayores obras orgánicas de todos los países por sus representantes clásicos y modernos; y hasta logré distinguir sus características y sus estilos. En obras vocales escuché lo más hermoso que ha producido la polifonía: recuerdo a Vitoria, Palestina, Wagner, Liszt, Franck; después Perossi, Ravanello, Haller, Dubois, Saint-Säens, Fauré, Goicoechea, etc., etc...

Pregunto yo ahora: ¿cuántos discípulos encuentran tan sólidos y eclécticos principios, y, sobre todo, cuántos maestros pueden ofrecer educación semejante? Lo más cómodo en los profesores medianos es atrincherarse en un libro, sólo uno, y exigir al alumno su fonográfica repetición; y este procedimiento en arte, sobre todo en música, es fatal. Luego vemos las consecuencias en un tanto por ciento elevadísimo de músicos que no lo son, aunque saben algo, muy poco, del oficio.

Don José María Beobide, con su enorme cultura, ofrece siempre en el campo de estudio una amplitud ilimitada; si es preciso, habla con la profundidad de un especialista de Matemáticas, de Historia, de Gramática, de Lenguas, de Literatura, de Sociología, y, desde luego, de Arte en general: Difícil es saber en qué sobresale más⁶¹⁴.

Las Doce Canciones populares burgalesas, melodías del folklore burgalés del maestro Olmeda, armonizadas por José Beobide han sido localizadas en el archivo Villar depositado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Como su título indica se trata de tonadas extraídas del *Cancionero* de Olmeda y armonizadas por Beobide. Puesto que Antonio José también realizó en sus obras armonizaciones de tonadas extraídas de Olmeda, el estudio de este trabajo es sumamente interesante para observar sus principales características técnico-musicales y poder establecer alguna relación con la técnica de Antonio José.

Se trata de una colección de doce tarjetas impresas de forma independiente, desconociéndose la fecha de composición y publicación. En la primera tarjeta aparece una dedicatoria autógrafa del propio autor: “A mi admirado amigo D. Rogelio Villar. El autor. Burgos, 19.4.20”. Por tanto, la edición de estas piezas es anterior a abril de 1920. En la primera de ellas se indica que se trata de la primera serie y que son *Melodías del Folk-lore Burgalés del Mtro. Olmeda*. Se desconoce el paradero de la segunda serie, si es que existiera.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

Beobide presenta estas melodías armonizadas, y el análisis de estas breves piezas muestra que muchas características típicas de Antonio José aparecen también en su maestro, pudiéndose confirmar una clara influencia armónica del maestro sobre el discípulo. Entre las características comunes destacan una realización rica desde un punto de vista pianístico, su gran variedad armónica, su tendencia modal y su gusto por el cromatismo.

Observando estas realizaciones de Beobide, lo primero que llama la atención es la relativa complejidad pianística en relación con lo que es habitual para este tipo de trabajos. Cada mano presenta varias voces y mucho movimiento interno, implicando la necesidad de estudio para su interpretación. Se aleja así del cancionero de carácter divulgativo de melodías populares y de fácil acceso para el consumo entre clases burguesas. Ejemplo de esta dificultad interpretativa aparece en el final de la canción nº 2 “¿Dónde vas a dar agua mozo de mulas?”. Curiosamente esta canción recogida por Olmeda y subtitulada *El Calangrejo*, incluye en su título la misma denominación que Antonio José utilizará para su ópera *El mozo de mulas*, aspecto que ha sido reseñado por Palacios Garoz⁶¹⁵. El movimiento continuo de las voces le lleva a Beobide a utilizar signos para distribuir las voces entre las manos y así facilitar su interpretación. En varios compases se observan grandes saltos en la izquierda.



Canción nº 2. Final

Destaca la gran riqueza y variedad armónica de estas realizaciones. Beobide presenta multitud de acordes diferentes con muchas notas añadidas y funciones secundarias, alejándose de la sencillez de otros cancioneros armonizados. Existe gran cromatismo interno de las voces, cualidad ésta señalada como característica de Beobide en distintas piezas. Buen ejemplo de ello aparece en la canción nº 8 “Que dame las llaves del cuarto”, melodía que también fue utilizada años después por Antonio José para la parte central de su tercera *Danza burgalesa*. Presenta gran cromatismo, y sobresale el uso sucesivo del VII grado mayor y menor. El trabajo posterior de Antonio José mostrará la pervivencia de estas características de su maestro en su propia armonización.

⁶¹⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “La ópera *El mozo de mulas* de Antonio José”. Introducción a la edición de la partitura. Facsímil de la reducción para canto y piano. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote*. Burgos: Diputación Provincial, 1991, p. 13.



Canción n° 8. Inicio

Varias melodías de carácter modal están armonizadas dentro de un sistema modal, evitando así su tonalización. Ejemplo de ello es la canción n° 6 “La Virgen del Salterio”, cuya melodía se desarrolla en *la dórico* y Beobide plantea un armonización en este mismo sistema modal. He aquí sus últimos compases con la cadencia final:



Canción n° 6. Final

Llama la atención la vaguedad con que realiza la melodía modal jónica de la canción de cuna n° 5 “A la ro-ro a la ro-ro duérmete niño”. Se diseña un acompañamiento basado en una única fórmula que se va desplazando de forma cromática y evade así las fuerzas tonales.



Canción n° 5. Inicio

Destaca la riqueza modal con que trata una melodía eólica, como la de la canción n° 7 “Al villano al villano”. Realiza una armonización que incluye el segundo y tercer grado mayores y menores, enriqueciendo la armonización, y de este modo construye una escala mixta con segundo y tercero fluctuantes bajo la melodía original eólica. La fluctuación en los grados II y III también será muy frecuente en Antonio José, tal como se mostrará al estudiar su obra pianística. He aquí el ejemplo de Beobide:

♩ = 144)

Al vi-llano al vi-llano se noja se no ja a

willano al vi-llano se noja se no ja por tar a mi mo-re na por Za-ra-go-

za a-tri-ba-re sa-la da por Za-ra-go-za.

rall

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 144. The lyrics are: 'Al vi-llano al vi-llano se noja se no ja a'. The second system continues the lyrics: 'willano al vi-llano se noja se no ja por tar a mi mo-re na por Za-ra-go-'. The third system concludes the lyrics: 'za a-tri-ba-re sa-la da por Za-ra-go-za.' and includes a 'rall' (rallentando) instruction. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Canción nº 7

8. TRABAJOS ETNOMUSICALES DE ANTONIO JOSÉ

El impulso al regionalismo y nacionalismo de finales del s. XIX, así como la corriente regeneracionista española, trajeron consigo un aprecio por la música folklórica y una preocupación por recoger todo ese material y mantener su legado en antologías de canciones. Martínez del Fresno señala que el interés de esta búsqueda y conservación del patrimonio oral no era cultural o científico por sí mismo, sino basado en “el deseo de encontrar en la música popular la base del ansiado estilo culto nacional que nos permitiera reintegrarnos en el circuito europeo”⁶¹⁶.

En la década de los años diez del pasado siglo las recopilaciones de música popular eran abundantes. Se ha señalado el *Cancionero* de Olmeda como el primer trabajo con catalogación científica. Al estudiar la labor de Olmeda se explicó que muchos cancioneros eran más colecciones de melodías que catalogaciones analíticas. En 1912, Julio Gómez insistía en este problema:

La música popular ha tenido más fortuna y mejores investigadores en estos últimos tiempos que la erudita, y se han hecho varias ediciones de cantos regionales, dignas de todo encomio, aunque algunos coleccionadores, so pretexto de armonizar, corregir o dar condiciones artísticas de grafismo a las melodías, las han desnaturalizado; también ocurre en general que los coleccionadores se han limitado a hacer la labor de recolección y cuando más de aderezo o arreglo, no siempre fiel; nunca han investigado históricamente el carácter más o menos genuino de los cantos y por eso se da frecuentemente el caso de que una misma melodía se atribuya a varias regiones, sin que sepamos hasta hoy cual es su verdadera patria⁶¹⁷.

Gómez alude aquí a varios problemas arrastrados en relación con las recopilaciones de tonadas: el gran número de cancioneros nuevos muchas veces sin ningún tipo de estudio adjunto, el problema de la armonización de las melodías, o las tonadas atribuidas indistintamente a diferentes regiones. Este tipo de dificultades y argumentos circulaban ya a finales del s. XIX, hecho que se constata en Pedrell o Gabriel Rodríguez, entre otros. Algunas de estas cuestiones ya han sido reseñadas en relación con el *Cancionero* de Olmeda. Leticia

⁶¹⁶ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 24.

⁶¹⁷ GÓMEZ, Julio. “Los cuartetos de Manuel Canales y la música de cámara española de su tiempo”. 1912. Cf. *Ibíd.*, p. 94.

Sánchez explica que Gabriel Rodríguez censuraba a finales del s. XIX “las recopilaciones de piezas folklóricas que intentan transformar el canto popular en canción de salón, contaminándolo con elementos ajenos a su espíritu”⁶¹⁸. Por su parte, Martínez del Fresno señala que la convicción de que el canto popular se debía presentar en los cancioneros sin armonizar era una realidad reclamada por muchas voces en las primeras décadas del s. XX y ello se constata en las convocatorias y concursos, donde se obligaba a ello presentando las tonadas “con la mayor asepsia posible”⁶¹⁹. Como se verá más adelante estos problemas van a encontrar también reflejo en los textos de Antonio José.

La mistificación del folklore por parte del nacionalismo basado en la idea herderiana de la presencia de la identidad nacional en el canto popular (*Volkgeist*), y la asimilación de estas tendencias por el regeneracionismo musical a finales del s. XIX, favorecieron la creación de cancioneros⁶²⁰. Otra fuerza que fomentó la recopilación folklórica fue la corriente neoclásica y su idea del retorno. La recuperación de lo clásico necesitaba de material popular para su posterior tratamiento culto. Los institucionistas también dieron gran importancia a la investigación y catalogación del patrimonio popular musical. En esta línea, como señala Sánchez de Andrés “la expresión musical nacional propugnada por los krausistas e institucionistas era una simbiosis entre lo popular y lo culto, entre lo tradicional y lo moderno”⁶²¹. Esta concepción culta del folklore es la misma que se comprueba en Antonio José y en los compositores del 27 que trabajaron el material de forma moderna. En la Residencia de Estudiantes se celebraban reuniones musicales en las que se interpretaban tonadas de los cancioneros de Barbieri o Pedrell⁶²². Las figuras de Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner son fundamentales en el trabajo en este campo desarrollado desde la Junta de Ampliación de Estudios (JAE). Martínez Torner⁶²³ y Rodolfo Halffter⁶²⁴ realizaron o trabajaron en recopilaciones de tonadas auspiciadas por esta institución. Todo este esfuerzo en recuperación del folklore, que comienza a fin del s. XIX pero que tiene su gran florecimiento en la década de los treinta, no hubiera sido posible sin el apoyo político del Estado. En 1910 se creó el Centro de Estudios Históricos (CHE) dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) en donde una sección fue dedicada al folklore, siendo dirigida por Martínez

⁶¹⁸ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, op. cit., p. 146.

⁶¹⁹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, op. cit., p. 366.

⁶²⁰ Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo...”, op. cit., p. 649.

⁶²¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo...”, p. 62.

⁶²² *Ibid.*, p. 67.

⁶²³ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical...*, op. cit.

⁶²⁴ *Canciones populares recogidas por la ILE*. María del Carmen Nogués (ed.). Madrid: ILE, 1983.

Torner⁶²⁵. La llegada de la Segunda República constituyó un impulso fundamental a la labor musicológica. De los ocho puntos que el profesor Casares sitúa para el programa musical de la República, tres afectan directamente al fomento de los cancioneros⁶²⁶. Así la descentralización de la música debida al auge del regionalismo, la revitalización de la investigación musicológica, y el fomento y depuración de la música folklórica, son elementos que inciden directamente sobre este tema y justifican el auge de las recopilaciones folklóricas.

En el caso concreto del patrimonio castellano, no cabe duda de que la revitalización de la imagen de Castilla a lo largo de los años veinte supuso un impulso para el estudio de su tradición popular musical. Desde fines del s. XIX, y especialmente en las primeras décadas del s. XX, aparecen estudios sobre el folklore de esta región. Aunque no publicara un cancionero, la figura del vallisoletano Luis Villalba (1872-1921) es digna de mención por sus textos relacionados sobre el folklore, en especial castellano, destacando entre ellos “El estudio de la canción popular castellana y el cancionero salmantino de Dámaso Ledesma” o “El canto popular y el regionalismo musical”⁶²⁷. Las antologías destacables de estos primeros años, ya citadas todas, son las de Federico Olmeda, Rogelio Villar, Dámaso Ledesma y M. Fernández-Núñez, discípulo del mencionado Luis Villalba. También son dignos de resaltar los estudios sobre folklore castellano de Gonzalo Castrillo⁶²⁸, maestro de la Catedral de Palencia desde 1912 recopilados en el *Estudio sobre el canto popular castellano*. Todos ellos siguen la línea regionalista presente en Olmeda. Colecciones citadas por Antonio José son las de Inzenga, Pedrell, Calleja, Martínez Torner o la *Antología musical de cantos populares españoles* de Antonio Martínez Hernández. Sus comentarios sobre ellos irán apareciendo en referencia a puntos concretos.

8.1. El Cancionero de Antonio José

El compositor se dedicó principalmente a dos labores en los años en que residió en Burgos, de 1929 a 1936, tras su estancia de cuatro años en Málaga: la dirección del Orfeón Burgalés y los trabajos sobre folklore. Los puntos culminantes de su dedicación al patrimonio burgalés fueron la recopilación de un cancionero, *Colección de cantos populares burgaleses*.

⁶²⁵ Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un Ideal...*, *op. cit.*, pp. 148 y ss.

⁶²⁶ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 315.

⁶²⁷ Vid. VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, *op. cit.*, p. 232.

⁶²⁸ CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. *Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia: Imp. de la Federación Católica-Agraria, 1922.

(*Nuevo cancionero Burgalés*), por el que obtuvo el Premio Nacional de Música, y su brillante participación en el III Congreso Internacional de Musicología de Barcelona con una ponencia sobre la canción burgalesa.

El *Cancionero* no se editó en vida del compositor. En 1980 la *Unión Musical Española* lo publicó, siendo sus editores Miguel Ángel Palacios, Jesús Barriuso y Fernando García. Junto a su recopilación se añadió, como prólogo, el texto de su conferencia en Barcelona “La canción popular burgalesa” y el texto “Introducción a la canción popular burgalesa” que el músico había leído junto al artículo anterior en el Teatro Principal de Burgos dentro del homenaje recibido tras su éxito en Cataluña. Hasta entonces, el año 1980, ambos textos se conservaban como manuscrito, inéditos en el archivo familiar de los herederos. También se conserva una primera versión de la conferencia “La canción popular burgalesa” que fue redactada y editada en 1934 en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. En estos textos muestra numerosa información relativa a su *Cancionero*.

Antonio José denominó a su antología *Colección de cantos populares burgaleses* como *Nuevo cancionero Burgalés*, señalando así una clara referencia a una nueva recopilación tras el de Olmeda y su *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Antonio José no repitió ninguna tonada que apareciera en Olmeda.

La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos le otorgó por dicho trabajo el Premio Nacional de Música en 1932. Este logro constata el papel y la defensa del patrimonio musical popular promovido por el poder político de la República. En ese momento, Óscar Esplá era el presidente de la Junta, Salazar el secretario y Amadeo Vives el vicepresidente, y como miembros estaban Falla, Conrado del Campo, Turina, Ernesto Halffter, Bacarisse, Arbós, Pérez Casas, Saco del Valle, Eduardo Marquina, Guridi y Facundo de la Viña. El *Diario de Burgos* se hizo eco del triunfo de Antonio José el 12 de diciembre de 1932 en un artículo titulado “Artistas burgaleses. Antonio José triunfa de nuevo”.

En 1936 tras el Congreso de Barcelona, el compositor hace referencia en una carta a Subirá sobre la publicación de su *Cancionero*: “El Ayuntamiento de Burgos me va a publicar el cancionero burgalés, con las 178 tonadas que recogí por estos pueblos. Y además un tomo de canciones burgalesas y el *Himno a Castilla*. He pedido precios de todo a Boileau, de Barcelona, y cuando estén editadas esas cosas tendré mucho gusto en enviárselas”⁶²⁹. Este escrito es del 9 julio de 1936, último que envió a Subirá. La publicación de estas obras por

⁶²⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 9-VII-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 207.

parte del Ayuntamiento no se llegó a realizar. No es difícil suponer que el estallido de la Guerra Civil nueve días después de esta carta y el fusilamiento del compositor a los tres meses acabara con cualquiera de estas iniciativas. En relación con la correspondencia con Subirá, llama la atención que frente a la gran cantidad de información y datos sobre el Congreso de 1936, en las numerosas cartas de 1932 no haya ninguna referencia al Premio Nacional obtenido por el *Cancionero*. En el resto de escritos enviados a otras personas tampoco aparecen muchos datos al respecto.

La recopilación de Antonio José consta de 178 tonadas de las cerca de 400 que había recogido y esta labor de recolección le llevó cerca de dos meses. Miguel Manzano destaca que los motivos que llevaron al músico burgalés a recoger canciones, aparte del amor a su tierra, son de orden estético y que siendo un “músico de una sensibilidad refinada, como lo demuestra su obra de compositor, no podía menos escoger llevado por su fino instinto... Por el simple hecho de haber sido recogidas y escogidas por Antonio José, hay que pensar que las tonadas tienen algún rasgo musical valioso, o al menos interesante...”⁶³⁰. Se presentan sin armonización, y en alguna de ellas, siguiendo el modelo de Olmeda, añade un acompañamiento rítmico inspirado en instrumentos populares de percusión. Cada tonada presenta un texto explicativo de extensión variable señalando dónde la escuchó, y con frecuencia añade referencias sobre quién se la cantó y comentarios relativos a costumbres populares relacionadas con la misma. A este respecto, destacan las melodías relacionadas con fiestas populares de las localidades de Frías y Burgos con explicaciones imbuidas de aspectos costumbristas y regionalistas. Algunos amigos, como Eduardo Ontañón o las hermanas Sidar, le cantaron tonadas que habían escuchado en la provincia de Burgos y el compositor las transcribió y presentó en el *Cancionero*. Los textos introductorios a cada canción no son una mera presentación aislada sino que forman un discurso narrativo y explicativo continuo enlazando así unas tonadas con otras. No agrupa las melodías según el tipo de folklore utilizado a la manera de Olmeda, es decir, cantos romeros, cantos coreográficos y cantos religiosos; y tiende a presentar las tonadas agrupadas por localidad, aunque continuamente rompe este plan y expone las variantes en una población, saltando y mostrando las relaciones con las de otro lugar. Las canciones infantiles son muy numerosas y, en gran parte, aparecen juntas. Al editar el *Cancionero* en 1980, Palacios Garoz realizó y adjuntó una clasificación de las tonadas siguiendo el modelo de Olmeda.

⁶³⁰ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 83.

8.1.1. El manuscrito del *Cancionero* y su prólogo

Por su correspondencia con Subirá, y Emilia y Concha Sidar, se sabe que cuando el compositor presentó el manuscrito en la Junta para participar en el concurso de 1932, no se quedó con ninguna copia. Junto a la recopilación de canciones iba un prólogo del que tampoco tenía duplicado. Dichos manuscritos no podían ser sacados del archivo de la Junta. En enero de 1934, Antonio José escribe y pide a Emilia y Concha Sidar, las cuales residían en Madrid, que se presenten en la Junta y le copien el prólogo del *Cancionero*. Así se lee en dicha carta "... una obra premiada de la cual no tengo copia ni me pueden devolver el original, y de cuya obra necesito ahora el prólogo o estudio preliminar de la canción burgalesa con algunos y breves ejemplos musicales"⁶³¹. Destaca en este texto que el mismo Antonio José califique a su prólogo como un estudio de la canción burgalesa. La razón por la cual él no va a realizar dicha copia se lee a continuación y es ilustrativa de su mala situación económica en sus años finales en Burgos: "yo debería ir a Madrid a hacerlo y de paso copiar toda la obra; pero no puedo por falta de dinero"⁶³². Junto a esta carta les enviaba sendas autorizaciones del presidente y secretario de la Junta, Esplá y Salazar para poder realizar el trabajo. Dicho prólogo al *Cancionero* contenía ejemplos musicales que el músico también pide que se copien: "para hacer el trabajo deben llevar además de unas cuartillas una hoja de papel de música, donde copiarán los ejemplos musicales seguidos"⁶³³.

La carta anterior está fechada el 19 de enero de 1934, y el 24 del mismo mes Antonio José les vuelve a escribir a las hermanas Sidar agradeciéndoles el envío de su pedido: "ahora mismo he recibido el envío del trabajo que les encomendé. Estoy maravillado de su rapidez y de su perfección"⁶³⁴. En este escrito el compositor revela el objetivo de su necesidad urgente de dicho prólogo: "su labor llega puntualísimamente. Anteayer volvió a pedirme ese trabajo el sr. Concellón para el Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos... Esta tarde haré yo una copia ordenada e intercalando en ella los ejemplos musicales y a la noche la llevaré a la imprenta"⁶³⁵. Es decir, que el artículo que publicó en 1934 en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* bajo el título de "La canción popular burgalesa. Fragmento del prólogo a la 'Colección de canciones populares burgalesas',

⁶³¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilia y Concha Sidar. 19-I-1934. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 219-220.

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emilia y Concha Sidar. 24-I-1934. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 220.

⁶³⁵ *Ibidem*.

premiada en el Concurso Nacional de Música⁶³⁶, es el prólogo original de su recopilación con los ejemplos musicales que él presentó junto al manuscrito y que las hermanas Sidar le copiaron.

En 1936 tras ser invitado al Congreso de Barcelona, Antonio José tomó este mismo escrito, lo amplió y lo presentó como su ponencia “La canción popular burgalesa”. Dicho texto de la ponencia es el que en 1980, cuando se publicó el *Cancionero*, aparece como prólogo. Para la ampliación de su antiguo texto como comunicación para el Congreso, Antonio José necesitó de su *Cancionero* puesto que introdujo nuevos ejemplos musicales procedentes de dicha recopilación. El compositor pidió una ayuda económica a la Diputación de Burgos para poder ir a Madrid a copiar el *Cancionero* completo. En una carta a Subirá confirma todo este proceso y la reelaboración del texto original del prólogo para su ponencia:

Recibí una carta amabilísima de D. Higinio Anglés invitándome al Congreso Internacional de Musicología de Barcelona y aún no le he contestado. Verá Ud. por qué. Pensé utilizar para mi trabajo parte del estudio sobre la canción burgalesa que hice como prólogo a la “Colección de Canciones Populares Burgalesas” que obtuvo el premio nacional de 1932, cuyo original está secuestrado en Madrid desde entonces. Reglamentos absurdos me impiden rescatar dicho original y lo único que me conceden es sacar una copia de él allí mismo. Para lo cual he pedido una pequeña subvención a la Diputación de aquí y con los jaleos de las elecciones aún no me han contestado. Yo espero esta respuesta para escribir a D. Higinio Anglés: si la Diputación me da dinero, voy a Madrid, copio el original y sobre él escribo algo para el Congreso de Barcelona, y voy al citado Congreso, este sería mi deseo. Pero si no me dan dinero, como yo no lo tengo, sintiéndolo mucho, diré que no puedo hacer nada. Esta, en gran parte, es la razón de mi llamada al sr. Anglés⁶³⁷.

Hay que señalar que esta carta la escribe cinco días después de la muerte de su tía, con quien había convivido siempre, y tres días antes del fallecimiento de su madre. Acontecimientos que le afectan profundamente y contextualizan el carácter pesimista del texto.

La carta a Subirá es del 24 de febrero de 1936, y se sabe por su correspondencia, que a finales del mes siguiente Antonio José estaba en Madrid para copiar el original para su ponencia en Barcelona. Por ello parece confirmarse que recibió la ayuda por parte de la Diputación. La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos inicial había sido disuelta en

⁶³⁶ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. Fragmento del prólogo a su *Colección de canciones populares burgalesas*. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 46, 1934, pp. 37-42.

⁶³⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 24-II-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 203.

1934 tras las elecciones de noviembre de 1933 y el triunfo de las derechas, y los miembros de dicho organismo fueron sustituidos por otros mucho más conservadores. Estos hechos, sumados al ambiente social convulso de los primeros meses de 1936, debieron influir en los problemas que tuvo el músico en Madrid para encontrar el manuscrito. Salazar y Esplá, sus contactos de la Junta Nacional, ya no formaban parte de la misma en 1936, y los archivos de dicha Junta inicial debieron tener un paradero desconocido. Así, el 26 de marzo desde la capital escribe a una amiga: “hasta hoy no he hecho otra cosa que dar troteras en busca del original dichoso. Ya sospechaba que me costaría trabajo encontrarle. Por fin ya tengo una pista buena; si me falla no queda otra cosa que recurrir al director general de Bellas Artes o al ministro para que lo busquen... Si mañana he encontrado mi original y ya puedo copiarle estaré de mejor humor”⁶³⁸. Al día siguiente 27 de marzo, vuelve a mostrar su dificultad: “Estoy solito en un bar... para descansar y para celebrar la pista ya segura (¡creo, nada más, creo que segura!) del dichoso original. Por fin esta mañana me parece haber encontrado el buen camino”⁶³⁹. No existen más datos en su epistolario relacionados con el hallazgo del manuscrito, pero es un hecho confirmado que Antonio José logró copiarlo porque gracias a esta recuperación pudo participar, según sus deseos, en el Congreso de Barcelona.

Por todo esto se comprueba la íntima relación entre su *Cancionero* y su prólogo, y la ponencia del Congreso. Por tanto, debido a que el texto de su exposición lo dedicara a reflexionar sobre el folklore burgalés, y que este mismo texto fuera una reforma del prólogo que adjuntó al manuscrito, es necesario realizar el estudio del *Cancionero* y de su ponencia de forma conjunta.

8.1.2. Preocupación e interés por la difusión del folklore burgalés

En un texto anterior a su traslado definitivo a Burgos, en concreto correspondiente a un viaje a Burgos desde Málaga en abril de 1929 para preparar su traslado como director del Orfeón para la siguiente temporada, Antonio José se dirige a los componentes de dicha asociación y muestra su deber para que la canción burgalesa sea conocida y valorada como lo eran las del resto de España. Aunque el amor por la canción burgalesas se manifestaba en toda su época anterior, aparece aquí, unos meses antes de volver a su ciudad, su deseo de poderse dedicar a mantener ese patrimonio: “Es una necesaria obligación nuestra conseguir que

⁶³⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 26-III-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 241-242.

⁶³⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 27-III-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 242.

nuestra canción popular sea conocida y admirada en España. ¿No sienten ustedes un poquito de envidia, cuando los vascos, los gallegos, los catalanes, los valencianos, los andaluces cantan su música, y la elogian por encima de todas las demás?”⁶⁴⁰. Es decir que ya antes de establecerse en Burgos pensaba y sentía la obligación de trabajar por el conocimiento de su folklore.

También previo a este regreso, Antonio José ya se quejaba del desconocimiento general del legado popular burgalés en otros lugares de España: “¿Qué hacemos nosotros cuando nos niegan la existencia indiscutible de nuestros hermosos cantos? Hasta hemos dudado de nuestro espíritu lírico, y cuando nos han dicho con menos precio que Castilla no canta por no tener qué, nada hemos hecho por demostrar lo contrario. Castilla nunca fue muda, como ninguna región lo es. Castilla tiene su música característica y propia. Las canciones populares burgalesas no deben nada a nadie”⁶⁴¹. Llama poderosamente la atención su frase “nada hemos hecho por demostrar lo contrario”, donde el compositor parece manifestar su obligación por demostrar que “Castilla nunca fue muda”.

Esta misma denuncia realizada por el compositor aparece también en otro crítico burgalés, José M. Quesada, crítico musical del *Diario de Burgos*. Así, comentando la interpretación de una obra de Antonio José por la pianista Fermina Atarés, señala a propósito del folklore burgalés: “... Castilla, de Burgos, del que muchos, erróneamente dicen que en nuestra tierra no existen cantos populares”. Y continúa el crítico “tan falsa leyenda ha venido abajo estrepitosamente, gracias a la intensa labor de Antonio José”⁶⁴². Estas palabras son de septiembre de 1926, anteriores también al regreso del compositor para hacerse cargo del Orfeón y confirman el mismo reclamo sobre el desconocimiento del patrimonio burgalés. El compositor residía en Málaga y todavía no se había dedicado al trabajo etnomusicológico. También son una confirmación de que ya desde entonces, con sus obras basadas en el folklore a través de Olmeda, estaba situando a la canción burgalesas en el mismo rango que las de otras regiones. Es decir, que no sólo con esta labor recopiladora el compositor dignifica el folklore burgalés, sino también, como señala el crítico, con toda su producción anterior, ya que se basa en gran medida en el canto popular. Todo este punto confirma su adhesión al regionalismo castellano y su reivindicación de las particularidades de su tierra, demandas también señaladas por Olmeda en su recopilación a principios de siglo, tal como se explicó.

⁶⁴⁰ ANTONIO JOSÉ. “Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 2-IV-1929.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Fermina Atarés”. *Diario de Burgos*, 25-IX-1926, p. 1.

8.1.3. Los textos del prólogo original del *Cancionero* y la ponencia de Barcelona

El estudio de estos escritos revela muchos datos sobre la gestación, contenido y destino del *Cancionero*. Se ha comentado que el prólogo original del *Cancionero* que presentó al Concurso Nacional en 1932 fue publicado como un artículo en una revista en 1934 gracias a la copia que le hicieron unas amigas en Madrid, y posteriormente en 1936, lo amplió y lo presentó como comunicación al Congreso. Estos dos textos son la materia principal de análisis, junto con la recopilación misma de tonadas, para cualquier acercamiento a su *Cancionero* y a su ponencia. Otros datos destacados al respecto aparecen en el escrito que leyó el compositor en el Teatro Principal de Burgos dentro del homenaje recibido días después de volver de Barcelona titulado “Introducción a la canción popular burgalesa”, y que fue publicado en 1980 junto a la ponencia adjuntos al *Cancionero*.

Lo primero que llama la atención al comparar los textos del prólogo original del año 32 y el escrito del 36 es que son prácticamente idénticos. El prólogo consta de una parte donde plantea y explica sus ideas, y otra en la que mediante ejemplos musicales confirma su teoría. En la exposición para el Congreso copia todo el texto antiguo, es decir, repite todo exactamente igual y usa las mismas palabras. La ampliación para esta conferencia se realiza introduciendo, antes de los ejemplos musicales antiguos cuya misión era corroborar sus hipótesis, otras citas musicales que ilustren la variedad de tonadas que existían en la provincia de Burgos. También añade en la primera parte algunos párrafos nuevos y frases en medio del discurso antiguo. Por tanto, el estudio de la ponencia incluye, en sí mismo, el contenido del prólogo original del *Cancionero*.

Estos escritos son verdaderos estudios musicológicos sobre la riqueza del folklore de Burgos. Se muestra su concepción de Castilla como centro de España y como región propia, es decir, presenta una visión centralista propia del espíritu regenerador del 98, y otra, reivindicando un regionalismo castellano al mismo nivel que otros lugares de España. Él mismo define este texto en la introducción del homenaje como “algunas apreciaciones analíticas de orden técnico”⁶⁴³.

En la ponencia se pueden distinguir las partes fundamentales de todo estudio riguroso, es decir, un planteamiento del estado de la cuestión: desconocimiento en España del folklore

⁶⁴³ ANTONIO JOSÉ. “Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. Leído junto a la conferencia “La canción popular burgalesa” el 24 de junio de 1936 en el Teatro Principal de Burgos dentro del *Homenaje a la canción popular burgalesa*. Publicado como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 19.

burgalés; un objetivo marcado: demostrar su existencia; el cuerpo del trabajo: explicación de la abundancia en tonadas a lo largo de la historia y ejemplos musicales que confirman dicha riqueza con demostración del origen burgalés de otras regiones; y confirmación final del objetivo.

Como planteamiento inicial comienza su discurso explicando la dificultad del trabajo de recoger canciones populares. Señala que la gente apenas canta nada, y recurre a buscar la causa de ello en dos temas ya comentados en otros escritos: la zarzuela y la jota. Sobre la jota había escrito dos artículos destacando su poca antigüedad y su pobreza armónica, y la zarzuela era un tema habitual de crítica, como se ha comentado en distintos momentos. Ahora comenta que lo poco que canta el pueblo son jotas o pasajes conocidos de zarzuelas, y así según sus propias palabras, su dificultad para encontrar tonadas fue “porque en Burgos apenas canta nadie, y los pocos que cantan, si es gente moza sobre todo prefieren la despreocupada simpleza de una jota, de un tango o de un trocito zarzuelero, mejor que el intenso lirismo de una canción popular”⁶⁴⁴. A este respecto hay que recordar que el burgalés pronunció estas palabras ante numerosas personalidades de distinta procedencia y orientación estética. Defendió sus ideas y posturas ante un auditorio muy variado y heterogéneo, como se verá más adelante. Concluye su introducción señalando que, a pesar de esta dificultad, “los hallazgos son magníficos”⁶⁴⁵.

A continuación plantea el problema o punto de partida de su trabajo: el desconocimiento general del folklore burgalés en España y también en Castilla, y añade “si descontamos una selecta y reducidísima minoría de estudiosos”⁶⁴⁶. Esta frase no hay que considerarla como un halago hacia su selecto auditorio del Congreso ya que en el original de 1932 aparece exactamente igual. Incide en que “en el mismo Burgos, se niega con lamentable frecuencia la existencia real de nuestro genuino cancionero”⁶⁴⁷. Ya se ha señalado que en 1926 el crítico J.M. Quesada había denunciado esta misma realidad.

Tras una referencia a que en otras regiones se valora su propio legado folklórico autóctono, acusa directamente a “desaprensivos y poco enterados comentadores... que sostienen la concienzudamente, la errónea teoría de que las escasas canciones encontradas en Burgos llegaron de la Montaña”⁶⁴⁸. Aquí introduce unas frases nuevas respecto al prólogo

⁶⁴⁴ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 25.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

original. El compositor hace una precisión de la acusación anterior teniendo en cuenta su auditorio, entre quienes se encontraba el P. Nemesio Otaño, así añade “y conviene recordar, a este respecto, lo que dijo hace más de veinte años el ilustre compositor Nemesio Otaño, especializado como pocos en el estudio del canto montañés. El canto montañés, a juzgar por los datos por él recogidos, es `substancialmente castellano; burgalés especialmente”⁶⁴⁹. Antonio José califica esta opinión como “sincera y valiosa”, y señala que también era compartida por Pedrell. Le sigue otro párrafo de nueva redacción de carácter poético sobre el olvido de Castilla sin mayor interés musicológico, pero hay que tener en cuenta que reivindica todo esto, es decir un regionalismo castellano de raíz eminentemente cultural, en un foco de fuerte regionalismo político y hostilidad hacia Castilla, como era Barcelona.

En el texto de la introducción del homenaje en Burgos el músico completa estas afirmaciones. Allí explica que lleva muchos años estudiando y preocupado por el folklore burgalés, hecho también reseñado unas líneas más arriba. Interesante es su afirmación de que cuando compuso las *Danzas burgalesas*, en donde, como es conocido, utiliza tonadas de Olmeda, tanto en Madrid como en Burgos se extrañaban de que esas melodías fueran burgalesas: “Hace más de 12 años, cuando se publicaron mis danzas burgalesas, aquí mismo, en Burgos, con una lamentable falta de fe y criterio, se decía que aquella música no podía ser de Burgos. De la Montaña, tal vez; de Burgos, de ningún modo. Y en Madrid mis amigos músicos (no todos, claro) decían muy serios que aquella música burgalesas me la había inventado yo, porque la tal música no existía”⁶⁵⁰. De este texto se desprenden dos cuestiones: primera, que la afirmación de que el folklore de Burgos era originario de La Montaña, es decir, Cantabria, no sólo procedía de personas de fuera de Burgos, sino también de la propia localidad; y segunda, constata el desconocimiento general, tanto en Madrid como en su ciudad, del *Cancionero* de Olmeda de donde procedían dichas tonadas.

Después de este planteamiento del problema relativo al desconocimiento de la música popular de su provincia, el compositor pasa a señalar el objetivo de su ponencia. Así quiere demostrar la riqueza del folklore musical burgalés: “únicamente esta fácil demostración me propongo con este brevísimo trabajo... con poco esfuerzo podremos controvertir, sin pasiones ni prejuicios, la falsa sequedad lírica de Castilla, de Burgos”⁶⁵¹. En la introducción del

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ ANTONIO JOSÉ. “Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵¹ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 26.

homenaje señala también el mismo propósito, aunque lo concreta más al precisar que quiere manifestar, asimismo, su hermosura: “Yo me propuse demostrar la existencia indudable de la canción burgalesa y su excepcional hermosura”⁶⁵². Mostrar la realidad del canto popular burgalés, su riqueza, variedad, autenticidad y arcaísmo frente a influencias de otras regiones es el objetivo de su ponencia. El reclamo por la antigüedad y arcaísmo del folklore rural fue una constante en la formación del nacionalismo musical. Este elemento, aquí presentado por Antonio José para construir su reivindicación regionalista, era habitual en los textos de finales del s. XIX y principio del s. XX⁶⁵³.

Como cuerpo principal de su comunicación, intenta explicar de forma breve la riqueza musical de Burgos a través de la historia. Lo hace reflexionando sobre varios puntos: la gran tradición cultural y artística de Castilla y Burgos, las figuras de Cabezón y Salinas como ejemplo de ello en el plano musical, el *Cancionero* de Olmeda y el suyo propio como ejemplos de la riqueza de canciones en Burgos; y por último, expone la gran variedad de tipos de cantos existentes en la provincia.

Los dos primeros puntos están completamente relacionados con dos constantes del momento a las que ya se ha hecho referencia en distintos capítulos: por un lado, la revitalización de Castilla como corazón de la cultura española y esencia de la tradición española, y por otro, el concepto del retorno a los clásicos, aquí manifestado en las figuras de Salinas y Cabezón. Así, Antonio José señala a Castilla “como norte, centro y guía de la unidad nacional y a Burgos -cabeza y corazón de Castilla”⁶⁵⁴. Esta visión del músico coincide aquí con la concepción castellanista finisecular que Samuel Llano califica de “marcadamente centralista, como era el castellanismo de la Generación del 98 y los regeneracionistas”⁶⁵⁵.

Tras ello, el compositor reflexiona sobre la gran riqueza arquitectónica de la ciudad señalándola como “exposición estupenda de aquel arte espléndido y puro de burgalesa raíz” y apunta la enorme cantidad de representaciones escultóricas de “músicos cantores e instrumentalistas”⁶⁵⁶ que se pueden descubrir en ella. Es decir, aparece un reclamo regionalista más propio de su época concretado en la reivindicación de su riqueza artística propia.

⁶⁵² ANTONIO JOSÉ. “Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 372.

⁶⁵⁴ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵⁵ LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música...”, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁵⁶ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 26.

Continúa interrogándose sobre tres cuestiones relativas a este florecimiento cultural visto desde un punto de vista musical. En primer lugar, cree que es difícil pensar que luciendo en la ciudad tanta riqueza cultural faltara la presencia de la música. Como segundo cuestionamiento piensa que si este auge del arte de Burgos influyó claramente sobre otras regiones también es posible que Burgos tuviera pujanza en el campo musical. Así vuelve a contradecir a los que aseguran que las tonadas burgalesas no son originales: “¿cómo probar que no imitaron, en otras regiones cercanas, a nuestros músicos, y sí que éstos copiaron servilmente lo que otros cantaban?”⁶⁵⁷. El tercer punto que plantea es que es imposible el nacimiento de figuras como Salinas o Cabezón en un pueblo que no tuviera música.

A continuación pasa a exponer la riqueza de tonadas que encontraron Olmeda y él mismo para la elaboración de sus respectivas recopilaciones. En relación a Olmeda señala que recorrió entre 200 y 300 pueblos de los 1200 municipios que tiene la provincia, y que recogió en unos meses de dedicación más de 600 tonadas de canto y danza. Lo más significativo son las tres características que apunta para las tonadas de Olmeda: su procedencia legítima, la enorme variedad de tipos y su “exquisito arcaísmo”⁶⁵⁸. Estos puntos son los mismos que aborda a lo largo de su ponencia: el origen propio burgalés de sus tonadas, la riqueza de ejemplos, y el arcaísmo de la canción burgalesa fruto del bagaje ancestral de Castilla. Todos estos aspectos tuvieron gran relieve para la construcción de los nacionalismos y, en este caso, para el regionalismo castellano-burgalés.

Los datos que adjunta a continuación para destacar la riqueza que él mismo encontró al realizar su *Cancionero*, revelan algunos datos interesantes. Señala que recogió 400 tonadas de las cuales seleccionó 178, aunque no explica el criterio de selección. En cuanto a la duración de su trabajo de recolección hay ciertas diferencias entre el texto de la ponencia y el del prólogo original. En la ponencia dice “he oído, en unos meses empleados en esta labor de cazador lírico”⁶⁵⁹, mientras que el original decía “he oído, en uno o dos meses empleados en esta labor de cazador lírico”⁶⁶⁰. No es difícil determinar que el dato del original primitivo adjuntado como prólogo del cancionero en 1932 es el correcto, es decir, se dedicó a recoger canciones durante un mes o dos. En el texto de la exposición de 1936 y que es una copia del

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. Fragmento del prólogo a su *Colección de canciones populares burgalesas*. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 46, 1934, pp. 37-42.

original, el autor alteró posiblemente de forma consciente este dato tal vez para otorgar más relieve su trabajo de campo.

El otro dato importante que se puede observar hace referencia al origen del *Cancionero*. En ningún escrito ni correspondencia hay una confirmación plena de que Antonio José realizara su trabajo exclusivamente para presentarlo al Concurso Nacional, aunque todo parece indicar que éste fuera su origen. Cuando se ocupó en recoger canciones y recopilarlas, no tenía ningún encargo para su publicación. Se ha hecho referencia, gracias a una carta a Subirá, de la posibilidad de que años después, en 1936, el Ayuntamiento lo imprimiera; pero cuando se dedicó a ello en 1932 no tenía ninguna seguridad de su edición.

Por la frase donde comenta el tiempo de recolección de tonadas también parece dejar ver que lo hizo para presentarse al concurso. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que esta frase también aparece variada en el prólogo y en la ponencia. En el prólogo que presentó junto al *Cancionero* para el concurso dice: “Yo mismo, después, para seleccionar las 178 tonadas que presento en este proyecto de cancionero...”⁶⁶¹. Es decir, aclara que recogió las tonadas para hacer una recopilación y que dicho trabajo lo presenta como “proyecto”. Su *Cancionero* no era en ese momento una realidad sino un deseo. Lo cual hace pensar que hizo esta labor para presentarse al concurso, y para que gracias al premio, se publicara y viese la luz. En cambio, en la exposición del Congreso, ocurrido cuatro años después del premio, esta frase la modifica y dice: “Yo mismo, después, para seleccionar cerca de 200 tonadas populares insertas en el ‘*Nuevo cancionero burgalés*’ (aún inédito, aunque es premio nacional de 1932)...”⁶⁶². Aquí no señala que hace una recopilación para acudir a un certamen. Ahora lo que quiere destacar es que su *Cancionero* recibió un premio y que está todavía sin publicar. Pero la información del primer texto es relevante para creer que el origen y fin de su trabajo fue hacer un cancionero para presentarlo a un concurso.

Tras las referencias a la cantidad y riqueza encontradas tanto por Olmeda como por él mismo, insiste en uno de sus objetivos: la autenticidad de la procedencia burgalesa de estas canciones “¿No es absurdo que esas otras regiones volcaran espontáneamente en Burgos un inmenso tesoro lírico, para que Burgos quedase más rico que ellas?”⁶⁶³. Enumera la diversidad

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 26.

⁶⁶³ *Ibidem*.

de tipos encontrados y que conforma la clasificación realizada por Olmeda en su trabajo, destacando de nuevo su variedad y vetustez.

Otra característica que señala es su “interesante y atrevida construcción melódica y rítmica”⁶⁶⁴. Este dato es muy relevante. Musicólogos actuales han apuntado la mayor complejidad de las tonadas más arcaicas y más modales frente a las más tonales⁶⁶⁵. En los ejemplos que Antonio José adjunta comparando melodías burgalesas con otras variedades aparecidas en distintas regiones, el compositor pone de manifiesto este problema. En el texto de la introducción a su homenaje profundiza en este último elemento, el arcaísmo de sus tonadas, así dice que “el interés folklórico de una canción está principalmente en su vejez, y por eso también es tanto mejor una canción popular cuanto más cercana esté de su raíz originaria. En este sentido las canciones más interesantes de España son, por su auténtico arcaísmo, las burgalesas”⁶⁶⁶. Es decir, señala que el valor de una tonada está relacionado con su mayor antigüedad. Con la demostración que realiza en la ponencia sobre la influencia de la canción burgalesa sobre las de otras regiones, justifica la mayor antigüedad de las burgalesas, por lo cual califica la tonada de su provincia dentro de las más interesantes y valiosas.

Finaliza esta parte volviendo a criticar la adjudicación de tonadas burgalesas a un origen externo, y como una causa de ello no señalada anteriormente, alude en su comunicación a los prejuicios regionalistas: “Sólo quien, por miopía crítica, por desánimo, por prejuicios regionalistas o por pereza intelectual, no pase de la corteza objetiva, sin más detenida reflexión, podría afirmar despreocupadamente parecidos ilusorios -o, cuando menos, más aparentes que reales- con otras tonadas de la Montaña, o de León, o de otra región que casi siempre es la suya... Porque, antes de juzgar, es preciso saber oír y ver musicalmente”⁶⁶⁷.

Antonio José después de plantear y desarrollar el tema, presenta una serie de ejemplos como confirmación de su discurso. Consta de tres partes o bloques, siendo el primero y el último, ejemplos de tonadas. El bloque central explica costumbres burgalesas relacionadas con danzas, aspecto que se enmarca en la reivindicación de diversos aspectos del folklore, en este caso, fiestas y tradiciones populares como forma de construir una tesis regionalista. Los dos bloques de canciones llevan transcrita todas las partituras musicales en el texto y así se

⁶⁶⁴ *Ibíd.*, p. 27.

⁶⁶⁵ Vid. nota 1024.

⁶⁶⁶ ANTONIO JOSÉ. “Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁶⁷ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, *op. cit.*, p. 27.

publicó en 1980. En el primero muestra distintas variedades de tonadas, y en el segundo compara tonadas burgalesas con variedades melódicas de las mismas procedentes de otras regiones. El primer grupo de ejemplos no aparecía en el prólogo original de 1932, y es un conjunto añadido para la ponencia. El segundo bloque es común a ambos. El compositor cantó en su exposición dichas melodías que llevaba escritas en su texto, tal como él mismo con ironía señala: “Y como nada es tan convincente como el ejemplo, tengan Uds. la bondad de oír, sin ningún adorno y disculpando mi voz `poquita, pero desagradable’, algunas canciones típicas burgalesas”⁶⁶⁸.

El conjunto inicial de ejemplos es una muestra de distintos tipos de canciones burgalesas. Proceden de su propio *Cancionero*, aunque este dato no aparece reseñado. Comienza mostrando dos canciones de esquileo y dos canciones de cuna, sin comentarios adjuntos. Explica los elementos rítmicos característicos de los bailes a lo llano y al agudo, y adjunta dos ejemplos cantados a cada una de estas modalidades folklóricas. Tras una canción infantil, variedad de la que señala su abundancia, explica las características de las danzas de rueda.

El bloque central está dedicado a comentar distintas tradiciones y fiestas populares que incluyen danza y canto, como los *danzantes* de Burgos, el *cachidiablo* de Belorado o la *Sanjuanada* de Frías. Es la parte más descriptiva de la comunicación y con menos contenido musical técnico.

El bloque final es, sin duda, el más interesante por los ejemplos adjuntados, las comparaciones realizadas, y por algunos comentarios bastante atrevidos hacia la audiencia del Congreso. Así antes de comenzar con los ejemplos musicales, vuelve a hacer hincapié en la poca atención prestada a la canción burgalesa, pero ahora concreta el destino de sus críticas. En primer lugar hace mención expresa de “las *Cuarenta canciones españolas* armonizadas por Eduardo M. Torner, pp. 46, 47 y 48”⁶⁶⁹, en donde señala que cita musicalmente todas las regiones menos a Burgos, y que dentro de las canciones de Cantabria, incluye tonadas “de más justa procedencia burgalesa”⁶⁷⁰. El segundo ataque lo dirige a Pedrell “porque con pocos y vulgares ejemplos se la muestra en cancioneros generales (repásense los dos primeros tomos del ‘Cancionero Musical Popular Español’ de Felipe Pedrell”⁶⁷¹. Estas referencias concretas son comunes en el prólogo y en la ponencia, es decir, no son un añadido con algún fin

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

concreto. Lo más relevante de todo esto es que dentro de los participantes del Congreso, estaba el propio Eduardo M. Torner, y es de suponer que asistirían simpatizantes de Pedrell (entre ellos su alumno Roberto Gerhard).

Seguidamente Antonio José canta los ejemplos y las variantes, aunque no realiza un análisis comparativo de las mismas. Para las tonadas de fuera de Burgos utiliza distintas recopilaciones. Las fuentes por él citadas son el *Cancionero Musical Popular Español* de Felipe Pedrell, las recopilaciones de canciones de Cantabria de Rafael Calleja y *Antología musical de cantos populares españoles* de Antonio Martínez Hernández. Las tonadas burgalesas adjuntadas aquí proceden del *Cancionero* de Olmeda, a excepción de la última que pertenece a su propia recopilación. En todas cita la fuente y el número de catalogación de la tonada expuesta. Los ejemplos que expone son los siguientes:

- Vengo de pasar el puerto*, versión leonesa según Pedrell y versión burgalesa por Olmeda.
- Me casó mi madre*, versión valenciana según Pedrell y versión burgalesa por Olmeda.
- Salve Virgen bella*, versión de Cantabria según Calleja y versión burgalesa por Olmeda.
- La Tarara*, versión de Cantabria según Martínez Hernández y versión burgalesa por Olmeda.
- Canción del molinero maquilandero*, versión de Cantabria según Martínez Hernández y versión burgalesa por Antonio José.

Tras los ejemplos, finaliza su ponencia señalando que en las versiones burgalesas “los giros melódicos son más suaves en ellas, más bellos, más correctos y de un gusto más depurado que en las, respectivas canciones equivalentes”⁶⁷². La comparación de cada variante muestra que las burgalesas presentan una melodía más compleja y rica, frente a las de las otras provincias cuyo discurso es más lineal y sencillo, pero Antonio José no ahonda más en el problema. Su arcaísmo o su “interesante y atrevida construcción melódica y rítmica”⁶⁷³, comparado con las tonadas de fuera, podían haber sido perfectamente sacados a relucir sobre cada ejemplo, pero no profundiza ni explica más las razones musicales de este razonamiento. Se puede suponer que pensara que los límites de la ponencia no se lo permitieran, o tal vez supusiera que el auditorio estaba lo suficientemente preparado para sacar consecuencias por sí mismo de las tonadas propuestas.

Aquí finaliza su ponencia firmando como “Director del orfeón Burgalés y de la Escuela de Música. Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid”⁶⁷⁴.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

8.2. El Congreso de Barcelona

El III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología se celebró en Barcelona del 18 al 25 de abril de 1936. Este encuentro coincidió en la misma ciudad y fecha con una edición del festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Ambas sociedades estaban dirigidas en ese momento por la misma persona, Edward Dent. Los congresos se realizaban cada tres años, siendo los anteriores en Lieja en 1930 y Cambridge en 1933, y la celebración de estos actos en Barcelona constituyó un evento muy destacado dentro de la vida cultural española, y especialmente catalana, acaecida en los últimos meses de la República antes del estallido de la Guerra.

El triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 intentó revitalizar la vida cultural y musical de los primeros años de la República. Como señala Casares, la vuelta de Salazar a la vida política y la realización de estos dos congresos internacionales constituyeron un reflejo de este deseo⁶⁷⁵. No obstante, el triunfo de la izquierda y los desórdenes sociales que supuso, provocó que algunas delegaciones extranjeras disminuyeran considerablemente sus representantes. Las autoridades políticas catalanas vieron el enorme prestigio que aportaban estos eventos para Cataluña y participaron activamente en sus actos, como la inauguración con la presencia del presidente de la Generalitat Lluís Companys o visitas a Montserrat con personas destacadas del gobierno. El clima de reivindicación nacionalista catalán encontró en la organización del Congreso un magnífico medio de propaganda.

Estos datos que confirman la trascendencia que tuvo el Congreso aparecen reflejados en algunas cartas enviadas por Antonio José desde Barcelona: “Ayer tuvimos por la tarde solemne recepción en el palacio de la Generalidad y apertura oficial del Congreso. Presidió Companys. Luego cantó el Orfeón Graciencç en la plaza de los naranjos. Y en la plaza de la República se bailaron sardanas. Por la noche en el Palacio de la Música Catalana hubo un concierto espléndido del Orfeo Catalá”⁶⁷⁶. La visita a Montserrat, organizada por el Congreso dentro de las excursiones que programó por toda la región y por Mallorca, contó con la presencia del Ministro de Cultura. El compositor también reflejó este dato al comentar una foto suya publicada en un periódico: “estoy retratado con un pequeño grupo de musicólogos extranjeros en Montserrat. También hay algunos españoles (Pérez Casas, Subirá, Lamote de

⁶⁷⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 321.

⁶⁷⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 19-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 245.

Grignon, Otaño, Anglés, P. Pujol y en el centro el ministro de Cultura de la Generalitat, sr. Gasols [sic])⁶⁷⁷.

Como era costumbre en la celebración de estos congresos, la temática principal giraba alrededor de la Musicología del país organizador, así el de Barcelona tuvo como materia la música española. El prestigioso medievalista Higinio Anglés fue su organizador y la participación de músicos españoles fue de dieciocho personas. Las secciones habituales de Musicología antigua y moderna se ampliaron con secciones dedicadas al folklore, gregoriano y órgano, en sus apartados de organología y repertorio.

En la sección de gregoriano participaron los catalanes P. Gregori Sunyol y P. Josep Franquesa junto a Higinio Anglés; en la sección de historia antigua, el P. Donostia, José Subirá, Higinio Anglés, el compositor y musicólogo valenciano Vicenç Ripollès y el especialista en organología catalán Josep Ricart Matas; en la de historia moderna, José Subirá y el director de la escolanía de Montserrat P. David Pujol; en la sección de folklore participaron Joaquín Turina, el folklorista vasco P. Nemesio Otaño, el compositor mallorquín Baltasar Samper, el organista Vicenç de Gibert, el musicólogo catalán Francisco Pujol, Conrado del Campo, Eduardo M. Torner, el compositor catalán Josep Barberá y Antonio José; y en la sección de órgano participaron el mallorquín Joan Thomàs y el P. Nemesio Otaño. Asistentes a las sesiones también fueron personalidades destacadas en la vida musical española y catalana, tales como Rodolfo Halffter, Frank Marshall, Luis Millet, Pau Casals, Fernández Arbós, Jesús Arámbarri o Pérez Casas.

La gran categoría y prestigio de los participantes españoles al Congreso al que fue invitado Antonio José es evidente. Como señala Igor Contreras “esta delegación compuesta por casi la totalidad de especialistas españoles de aquella época y por compositores del prestigio de Joaquín Turina o Conrado del Campo, ilustra hasta qué punto se cuidó la imagen internacional de la Musicología española frente a la visita de figuras del renombre de Alfred Einstein, Santiago Kastner, Paul Marie Masson, Curt Sachs, Otto Ursprung o Manfred Bukofzer, por citar solamente unos pocos”⁶⁷⁸.

Unas palabras del Padre Otaño ilustran el éxito general que obtuvo la organización española y el Congreso en general. Dicho texto procede de una felicitación que envió Otaño a Antonio José tras el evento: “Este Congreso Internacional de Barcelona ha sido el más grande

⁶⁷⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 27-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 250.

⁶⁷⁸ CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 150.

acontecimiento musical que en España se ha celebrado hasta ahora, y aun de todos los Congresos a que yo he asistido ninguno me ha parecido ni mejor organizado, ni más espléndidamente realizado. Los extranjeros se han llevado una impresión altamente satisfactoria de esta incomparable asamblea artística”⁶⁷⁹.

El presidente de la sección de folklore, en la cual participó el músico burgalés, fue el compositor catalán y director del Conservatorio del Liceo, Josep Barberá. Barberá había formado parte, junto con Más y Serracatt, Cumellas y Ribó, del jurado del concurso que premió la *Suite ingenua* de Antonio José en 1929, obra incluida en los programas de la Orquesta de Barcelona dirigida por Pablo Casals en los años treinta.

Algunos datos importantes referidos a la invitación de Antonio José para participar en el Congreso aparecen en su epistolario. En una postal de Subirá felicitando las navidades al compositor en diciembre de 1935, le informa que se va a celebrar un Congreso en Barcelona. A esta carta el burgalés responde en enero de 1936 que le gustaría mucho asistir al mismo pero que no tiene dinero para ello. El músico le pide que intente que toquen en dicho evento sus *Cantigas* y le manifiesta su disposición para hacer un estudio sobre la canción burgalesa, solicitándole consejo para poder lograr estos deseos. Así escribe: “Me gustaría muchísimo asistir al Congreso... ¡Pero sospecho que no tendré dinero! ¿Ud. no podría conseguir que el Orfeó Catalá cantase en ese Congreso mis *Cantigas de Alfonso X*? También me sería grato hacer algún estudio sobre nuestra música burgalesa. ¿Cómo debo orientarlo? ¿A quién se debe enviar? Deme Ud. un plan y sobre todo no olvide Ud. mis *Cantigas*”⁶⁸⁰. Es decir, que el burgalés claramente le pide ayuda para poder asistir como participante. El compositor estaba en ese momento prácticamente aislado en Burgos y su único contacto de confianza es Subirá. Esta carta está datada el 16 de enero, y en la siguiente del 24 de febrero informa a Subirá que ha recibido una invitación de Higinio Anglés para participar, dato que ya se ha señalado al comentar los problemas para recuperar el manuscrito del *Cancionero*. La mediación de Subirá es, por tanto, prácticamente segura, aunque no hay dato que lo corrobore.

El músico recibió ayuda económica del Ayuntamiento de Burgos para acudir a Barcelona. Después de su celebración escribe al alcalde de la ciudad para agradecersele y dejar constancia del éxito que tuvo ensalzando el folklore burgalés: “tenga la bondad de hacer constar en ese Excmo. Ayuntamiento mi agradecimiento profundo por la subvención que

⁶⁷⁹ OTAÑO, Nemesio. “Una carta del P. Otaño al maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 13-V-1936, p. 1.

⁶⁸⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 16-I-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 202.

generosamente me concedió y gracias a la cual he podido asistir a... Con verdadera alegría puedo asegurarle que mi intervención... proporcionó a Castilla y especialmente a Burgos, un reconocimiento mundial de simpatía, de interés y de prestigio; y a mí el altísimo honor de ser su vocero en circunstancia tan solemne”⁶⁸¹.

Gracias a las cartas que escribió a varias personas desde Barcelona, especialmente las dirigidas a su vecina y amiga Consuelo Mediavilla, se ha obtenido mucha información sobre su estancia y participación en el Congreso. El compositor llegó a Barcelona el 17 de abril y las sesiones comenzaron el día siguiente. Finalizaron el 26 de abril, pero se organizaron varios viajes por la provincia y Mallorca, a las que el músico se apuntó, por lo cual no partió para Burgos hasta el 1 de mayo⁶⁸².

Durante la celebración de las jornadas se realizaron muchos conciertos, y ofrecía por las tardes y noches actuaciones de muy diversas agrupaciones: Sinfónica de Madrid, Filarmónica de Madrid, Orquesta Casals, Banda Municipal de Barcelona, Orfeo Catalá, y Orfeón Gracienc, así como formaciones de cámara. Prestigiosas personalidades acudían a los mismos y así lo reflejó el compositor: “Los conciertos que nos dan son sencillamente maravillosos, con directores eminentísimos y obras de más subido valor moderno. Aquí he saludado a infinidad de músicos: Arbós, Otaño, Subirá (a Salazar no le he dicho nada), Lamote de Grignon, Pérez Casas, etc.”⁶⁸³.

La referencia anterior a obras de “subido valor moderno” es importante puesto que alude a actos programados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Los conciertos que organizaba la Sociedad de Musicología eran de música antigua o folklórica e incluyeron una representación de la ópera *Una cosa rara* de Martín i Soler. La música más moderna era desarrollada por la otra Sociedad, destacando algunos estrenos de Britten. Mención especial por la categoría de la obra fue el estreno mundial en dichos actos del famoso *Concierto para violín* de Alban Berg. Todo ello muestra el prestigio internacional de ambas Sociedades. En las cartas de Antonio José no hay referencia concreta de su asistencia a estos conciertos, seguramente porque las personas a las que dirigía sus cartas eran amigos que no estaban vinculados con la música moderna. Pero la presencia del burgalés en los conciertos de música moderna es indudable y por ello es significativo el valor del anterior comentario

⁶⁸¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Luis García Lozano. 11-V-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 273-274.

⁶⁸² En una carta explica que el Congreso duró ocho días y que “las conferencias empiezan a las 10 de la mañana. Hay 4 seguidas o 5, cada día. Por la tarde y por la noche son los conciertos”. ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 19-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁸³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 140.

señalado. La única mención al Festival de Música Contemporánea es para indicar su finalización. Así comentando un concierto del Orfeón Graciencç señala “con ese concierto ha terminado el Congreso Internacional de Musicología y de Música Contemporánea”⁶⁸⁴.

Antonio José expuso su trabajo el jueves 23 de abril en el Centro de Estudios Catalanes y en la misma jornada participaron después, Eduardo M. Torner, Francisco Pujol y Conrado del Campo: “Hoy empiezan las conferencias. Turina rompe el fuego. Yo actúo el jueves; después de mí hablará Torner, Francisco Pujol y Conrado del Campo”⁶⁸⁵. El musicólogo Eduardo Martínez Torner participó en el Congreso justo detrás de él. Hay que recordar que el burgalés hace una referencia crítica en su comunicación a la recopilación de canciones de Torner.

Su lectura fue seguida por numerosos musicólogos que participaban representando el folklore de sus provincias: “A las diez y media en el Centro de Estudios Catalanes he hablado. Han ido a oírme los mejores folkloristas españoles -a los extranjeros no los conozco-. Allí he visto a Pujol, Barberá, P. Suñol, P. Otaño, Subirá, P. Donostia, Samper, Gorostidi, Usandizaga, Kastner (portugués), Boileau (el editor), etc, etc... No sé cuantos he visto”⁶⁸⁶. Tuvo un éxito enorme, hecho reflejado tanto en sus cartas como en textos de distintas personalidades. La exposición tenía que durar de diez a veinte minutos pero tal como él señala: “como tenía más cosas que decir y el público estaba tan interesado, me han prorrogado el tiempo. Habré hablado tres cuartos de hora... y después de la conferencia más de una hora en un corro en el Claustro del mismo Centro”⁶⁸⁷. Este último dato es muy revelador del interés que suscitó su participación, tal como él mismo amplía:

Y lo más magnífico para mí ha sido que al terminar ha empezado otra nueva conferencia mía, porque se han salido tras de mí todos de la sala y afuera han seguido interesadísimos preguntándome cosas de nuestro espléndido cancionero. Yo llevaba en la cartera, a prevención, el original mío, que tanto me costó rescatar, y uno quería ver una canción de trilla; otro, una de rueda; otro, un agudillo; otro, una de pandero. Y todos me pedían detalles ampliados⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 26-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁸⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁸⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 23-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 246.

⁶⁸⁷ *Ibidem.*

⁶⁸⁸ *Ibidem.*

Subirá también se hizo eco del éxito obtenido entre los musicólogos asistentes: “Franceses, suizos, alemanes e ingleses tenían frases de elogio para tan sabrosa comunicación, y para las muestras poético-musicales del solar burgalés que le habían ilustrado. Muchos expresaron su dolor de que no estuviese publicado aún el estudio laureado en el concurso nacional de 1932. Y también expresaron su deseo de que, cuando menos, esa conferencia y sus ejemplos ilustrativos pasasen muy pronto a las letras de molde”⁶⁸⁹.

Uno de los elogios más valorados por Antonio José vino de parte del director del Orfeó Catalá, Luis Millet, muy respetado por el burgalés y del cual poseía una fotografía en su estudio en Burgos. “Y lo que más ha impresionado a todas y a mí mismo ha sido la inesperada presencia de Luis Millet, el director del Orfeó Catalá y el músico más adorado en Cataluña... Millet me decía que es lo más interesante que ha oído, porque no esperaba una cosa dicha así... Me dicen que Millet (es muy viejo) -en mi estudio le tengo retratado- no va nunca a esas cosas. ¡Y hoy ha ido!”⁶⁹⁰. La figura de Millet ocupaba una posición conservadora frente a otros jóvenes músicos catalanes del momento, como Gerhard o Blancafort. La labor coral desarrollada por Millet y su apoyo al folklore propio justifican que este maestro catalán se pudiera sentir atraído por una ponencia bien desarrollada por un músico que reivindicaba su folklore y que también estaba ligado al mundo coral⁶⁹¹. Por su parte, la admiración y el agradecimiento mostrado por Antonio José hacia los elogios provenientes del catalán no deben asimilarse directamente como cercanía con su estética. Millet en ese momento era una persona mayor, muy importante y respetada en el mundo musical catalán, y evidentemente sus elogios supondrían un gran valor para Antonio José por encima de las posibles divergencias en sus orientaciones estéticas.

Otras de las palabras más laudatorias hacia su ponencia vinieron de la mano del Padre Nemesio Otaño. La valoración que realiza el jesuita es seguramente la más analítica dentro del conjunto de textos elogiando dicha conferencia. En sus palabras concreta las razones del éxito obtenido. A juicio de Otaño, la ponencia deslumbró por los datos que incluía, por la calidad de los ejemplos aportados y por la forma atractiva de exponerlos. Asimismo, lo sitúa entre lo más valorado del Congreso.

⁶⁸⁹ SUBIRÁ, José. “En el Congreso Internacional de Musicología. El folklorista Antonio José”. *El Socialista y Diario de Burgos*, 8-V-1936, p. 1.

⁶⁹⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a Consuelo Mediavilla. 23-IV-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 246.

⁶⁹¹ Luis Millet y Amadeo Vives fundaron el Orfeó Català en 1891 con el fin principal de “fomentar la música catalana”. Vid. BAGÜÉS, Jon. “El coralismo en España en el siglo XIX”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”...*, op. cit., p. 185.

Tu trabajo sobre el folk-lore burgalés fue quizá el más interesante en la sección correspondiente. Interesante por los datos que aportaste, muy admirablemente seleccionados y discutidos y de gran amenidad por la forma en que los presentaste, cantándolos y situándolos en su propia vida, de manera que todos se dieran cuenta de las bellezas presentadas por ti. Sin duda quedaste muy satisfecho de la acogida que tuviste y de los aplausos que al final todos te tributaron entusiasmados. Las impresiones que yo recogí luego fueron unánimemente laudatorias por tu trabajo. Burgos puede estar bien orgullosa de haber enviado en tu persona al mejor embajador de su gloriosa tradición musical⁶⁹².

Antonio José pidió a sus más cercanos amigos musicólogos, como Subirá o Donostia, presentes en el Congreso, alguna recensión sobre su éxito para poder publicarlo en el *Diario de Burgos* y así justificar de alguna manera la ayuda recibida por el Ayuntamiento de la ciudad. Así se lo dice al Padre Donostia: “¿Quiere Ud. precisar su opinión sobre mi trabajo en dos cuartillas para que aquí *Diario de Burgos* lo publique? Así, además del honor que a mí me haría, el Ayuntamiento que me pensionó vería, avalado con su prestigiosísima firma de Ud., que Burgos, por mí representada, ha hecho buen papel en el citado C.I. de M.”⁶⁹³. Con similares palabras se dirige a José Subirá, el cual publicó el escrito ya mencionado. Donostia también le correspondió con un texto elogiando su participación. El músico vasco, ya entonces prestigioso estudioso de su folklore patrio, subraya la calidad de la comunicación y la documentación aportada. Califica al burgalés como compositor exquisito y recio, y destaca su gran aportación al patrimonio musical de Burgos.

Los que nos dedicamos a recoger canciones populares oímos son singular deleite y con creciente interés la exposición, tan documentada y tan de primera mano que Antonio José nos leyó relativa a la canción burgalesa... Burgos estuvo representado en Barcelona, con todos los honores debidos a su estirpe espiritual, en este compositor tan exquisito, tan seguro de mano, tan recio; compositor, de quien antes de ahora nos hemos ocupado, si no con todo el elogio que se merece, sí con toda la simpatía y entusiasmo más sinceros. Burgos tiene su artista del que puede enorgullecerse. Antonio José hace revivir su música y con su trabajo de folklorista el alma burgalesa⁶⁹⁴.

El crítico local del *Diario de Burgos*, Cantero, asistió al Congreso y reseñó el triunfo obtenido destacando el entusiasmo de la audiencia: “No lo olvidaré nunca. Antonio José fue desmenuzando en su conferencia todo el folklore castellano pero en tal forma que el público

⁶⁹² OTAÑO, Nemesio. “Una carta del P. Otaño al maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 13-V-1936, p. 1.

⁶⁹³ ANTONIO JOSÉ. Carta al Padre Donostia. 4-V-1936. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 212-213.

⁶⁹⁴ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Burgos en el Congreso de Musicología”. *Diario de Burgos*, 11-V-1936.

entró tan de lleno en la conferencia, se interesó tanto, que le fue prorrogado el tiempo”. También señala que el compositor logró ser el tema de las charlas informales de los participantes: “... un burgalés, cosa rara en esta tierra, ha logrado destacarse de tal manera que su nombre ha sido el tema de las conversaciones entre los congresistas que han acudido a este certamen, el más interesante del mundo”⁶⁹⁵.

Como conclusión señalar el éxito que supuso para el músico su participación en este Congreso, y aunque el reconocimiento no sólo le llegó por parte de su círculo más cercano, como Subirá, Donostia o sus paisanos burgaleses, sino también procedente de respetados músicos españoles, este triunfo no logró lanzar de forma real su carrera compositiva.

⁶⁹⁵ CANTERO. “Desde Barcelona. Burgos en el Congreso de Musicología”. *Diario de Burgos*, 2-V-1936, p. 1.

9. VALORACIÓN Y REVISIÓN CRÍTICA

Como se pudo comprobar en el capítulo biográfico y en otros apartados de este trabajo, la difícil circunstancia vital de Antonio José influyó enormemente en la falta de reconocimiento que tuvo en su época y que se ha mantenido con posterioridad. Este hecho no es un caso aislado, y así se puede citar al compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert, nombrado con frecuencia al contextualizar la producción pianística del burgalés, como otro artista completamente relegado. Antonio José provenía de una familia de provincias con pocos recursos, realizó sus estudios musicales principales con el organista y compositor José María Beobide. Sus años en Madrid sirvieron para ponerle en contacto con los compositores de su Generación, pero no tuvo ni el apoyo ni el medio para integrarse dentro del colectivo de los Ocho, aunque tuvo la suerte de ir a París y establecer relación con el círculo de Ravel⁶⁹⁶.

A mediados de los años veinte, Antonio José tiene que dejar Madrid para trabajar como profesor en Málaga. Este hecho claramente le separa del foco cultural de la capital. Subirá se preguntó, sin alcanzar respuesta, por el futuro del compositor si hubiera establecido su residencia en Madrid:

¿Por qué se habla tan poco de dicho compositor, valiendo tanto? ¿Por qué no vive en Madrid? Si a los hombres se les conoce por sus obras, este autor de “Danzas burgalesas”, de “Sonata gallega”, de composiciones instrumentales interpretadas de tarde en tarde, como por puro compromiso, y acogidas felizmente, sin embargo, cuando han pasado por los atriles de nuestras mejores orquestas madrileñas, merecen mejor suerte. O, mejor dicho, mejor trato. A pesar de todo, quizá sea preferible que siga en su rincón burgalés, donde nos regala con sabrosos frutos artísticos, en vez de acudir a este Madrid, semillero de ambiciones y envidias, donde la lucha por la vida adquiere a veces proporciones desalentadoras cuando no se está endurecido por los embates o cuando no se llegó esa edad serena en que se reciben los zarpaos como si fueran sonrisas⁶⁹⁷.

Se ha señalado como hito referencial para los compositores del Grupo de Madrid el año 1925, debido al estreno de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. Ese mismo año, Antonio José

⁶⁹⁶ Rodríguez Albert también acudió varias temporadas a París donde tuvo contactos con Ravel y otros compositores franceses. Rodríguez Albert, aún más alejado de Madrid que Antonio José en los años veinte y treinta, es otro músico que no tuvo el apoyo necesario en esos años para el desarrollo y reconocimiento de su creación.

⁶⁹⁷ SUBIRÁ, José. “Un poco de folklorismo musical”. *El Socialista*, 11-XII-1932, p. 2. Reproducido como: “*Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1932, p. 1.

deja Madrid con destino a Málaga. Su vuelta definitiva a Burgos en 1929, ciudad en la que residió hasta su muerte, constituyó su aislamiento definitivo respecto a los círculos influyentes de Madrid. En una carta a Norberto Almandoz de 1931 se lee: “¿Qué es de mi vida? Trabajando mucho sin utilidad ni lucimiento y sufriendo muchos silencios culpables de crítica y aliento. Tan sólo el meritísimo músico José Subirá está espontáneamente ocupándose de mí en distintas publicaciones. Absolutamente nadie más. No me desalienta la injusticia claramente manifiesta; pero me resta estímulo para hacer labor cien veces más copiosa y mejor”⁶⁹⁸.

En fecha próxima a esta carta el Grupo de Madrid o de los Ocho se constituye como tal, concretamente en noviembre de 1930 en el acto de la Residencia de Estudiantes donde Pittaluga lee el famoso Manifiesto del Grupo. No cabe duda del papel fundamental que jugó Salazar para la creación, apoyo y reconocimiento que tuvo este colectivo desde entonces. García Gallardo ha revisado tanto la denominación como la inclusión de sus componentes frente, como señala, a las “cómodas etiquetas con las que queremos representar ciertos conceptos considerados relevantes”⁶⁹⁹. Así, precisa que dicho círculo se formó por lazos de amistad entre sus componentes y un ideario estético común, pero también añade que otros compositores de esa Generación que compartían el mismo ideario no se adhirieron o no fueron adheridos al Grupo de los Ocho. Hay que señalar que, a pesar de que aquí se aluda a un ideario común, había muchas diferencias entre ellos. Es indiscutible que no todos sus componentes tenían la misma valía ni relevancia en su momento, y en relación con su reconocimiento en aquella época, hay que sumar el papel de Salazar, ensalzando a alguno de sus componentes e ignorando el talento de otros. Pero también es indudable que su integración en una agrupación ayudó a desarrollar su labor creativa, y sobre todo a difundirla durante los años veinte y treinta. Este apoyo en cambio, no existió en Antonio José.

El excesivo favor hacia algunos músicos y la omisión de otros, es mencionado también por José Subirá aludiendo directamente al compositor burgalés. Se ha hecho referencia en distintos capítulos al olvido por parte de Salazar de compositores como Bautista, Remacha o Antonio José. Subirá comparte esta opinión: “Antonio José, uno de nuestro jóvenes compositores, que, como Julián Bautista, parece ser olvidado por los fabricantes de reputaciones, aunque su producción, bien copiosa y en buena parte inédita, le hace digno de

⁶⁹⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Norberto Almandoz. 29-XII-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 155-156.

⁶⁹⁹ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. “La imposible inocencia del musicólogo: El proceso de construcción histórica de la Generación Musical del 27 o de la República”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 39.

figurar entre los mejores de nuestra generación... tal vez porque la independencia del citado artista es un obstáculo invencible para el triunfo fácil que otros, mucho menos dignos que él, obtienen, aunque con sacacorchos⁷⁰⁰. El musicólogo sitúa al músico burgalés como ejemplo de gracia, finura, distinción y espontaneidad frente al estilo de otros compositores más prestigiosos. Sus palabras son previas a que ambas personas se conocieran.

Rebosante de gracia, finura, distinción, claridad, espontaneidad, y espíritu juvenil... Cuyas obras, tanto por su cualidad como por su calidad le colocan en un terreno muy superior al que indebidamente ocupan otros colegas suyos... Yo a Antonio José no le conozco sino por sus obras, pues jamás he tenido la ocasión de estrechar su mano; pero le estimo cordialmente desde que puse ante el atril de mi piano sus tres Danzas burgalesas⁷⁰¹.

Distintas personalidades de la vida musical de la época valoraron de forma muy positiva la obra del músico burgalés. El crítico de *El Heraldo de Madrid*, Ruiz de la Serna, auguraba una gran carrera artística al “joven compositor”, un futuro con “magníficas jornadas” y deseaba que sus éxitos en Madrid estimularan “a Antonio José a seguir sin desmayo un camino que con buen ánimo comienza y en el que pueden esperarle magníficas jornadas”⁷⁰². Turina solicitaba que se interpretase más su música, e insistía en el problema señalado por Subirá, de la dificultad de los músicos residentes fuera de Madrid para ser escuchados en la capital. Así escribía el sevillano en *El Debate* reproducido en *Diario de Burgos*:

Cada capital de provincia tiene su músico; el que resume por decirlo así, las actividades musicales de la región. Pues bien, Burgos tiene a Antonio José. Este hombre es tan activo que a los 30 años lleva escritas más de ciento cincuenta composiciones y un buen número de artículos y trabajos literarios, y aún le queda tiempo para organizar un homenaje a Antonio de Cabezón... En Madrid se conoce poca música de Antonio José, pues las orquestas no incluyen en sus programas otras obras que las de compositores residentes en la Villa del oso y del madroño. Convendría conocer el movimiento musical en las regiones, ya que hay músicos que se dedican seriamente al arte de los sonidos⁷⁰³.

Antonio José no tuvo un estímulo exterior para componer ni un impulso para lanzar sus creaciones, y ello hizo que la producción de sus últimos años descendiera considerablemente. Así, compone casi toda su obra conservada en los años veinte; y tras su vuelta a Burgos, entre su dedicación al Orfeón y los problemas familiares y económicos, apenas hay producción

⁷⁰⁰ SUBIRÁ, José. “Músicas de Madrid y de Burgos”. *El Socialista*, 4-V-1932, p. 4.

⁷⁰¹ SUBIRÁ, José. “Ecos musicales. El compositor Antonio José”. *Diario de Burgos*, 12-XI-1931, p. 1.

⁷⁰² “Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1.

⁷⁰³ *Ibidem*.

nueva, siendo lo más destacable la *Sonata para guitarra* de 1933, varios de los *Cinco coros castellanos* y la continuación de su inacabada ópera *El mozo de mulas*.

La Guerra Civil supuso para la Generación de la República el exilio y olvido en España. Las circunstancias históricas que les tocó vivir influyeron decisivamente en su vida y obra, así como en el nulo valor que se les dio en los años posteriores. Pero también es indudable la recuperación y justa revalorización que ha experimentado todo el Grupo en su conjunto a partir de los años de la Transición democrática española, aunque hay que precisar que esta revitalización ha afectado más al estudio de su legado que a la difusión de sus composiciones. La figura de Antonio José, no ha tenido esa suerte. Mientras que para sus compañeros, el fin de la Guerra llevó consigo la salida de España, para el burgalés, el inicio del conflicto supuso su fusilamiento. La recuperación del Grupo de los Ocho, y en concreto de cada uno de sus componentes, impulsada por instituciones políticas y culturales del inicio de la democracia en España, apenas alcanzó a Antonio José.

La mayoría de los compositores de la Generación del 27 continuaron componiendo después de la Guerra, los del Grupo de Madrid en el exilio a excepción de Remacha, y otros en España con distinta fortuna, como Joaquín Rodrigo o Rodríguez Albert. Se ha comentado repetidas veces que el Grupo de Madrid tras la contienda apenas muestra evolución respecto a lo logrado en los años previos a la Guerra, exceptuando el caso de Rodolfo Halffter. No obstante, esta afirmación hay que tomarla en su justa medida, porque cada uno de ellos tuvo la oportunidad de continuar desarrollándose y madurar aunque fuera lejos de España.

En el estudio que se realiza en este trabajo sobre la obra pianística de Antonio José a menudo se señalan divergencias y convergencias con obras de estos autores. Se realizan paralelismos con obras de su misma época, pero también se señalan algunas piezas de épocas posteriores. La justificación a este hecho proviene de dos vías; por un lado, la citada poca evolución estilística posterior con que se suele caracterizar a la mayoría de ellos, y por otro, para constatar estéticas presentes en el burgalés en los años veinte y que aparecerán mucho más tarde en otros compositores.

Pero cualquier comparación del legado de Antonio José con sus compañeros del 27 implica en sí misma un defecto. Mientras todos los compositores tuvieron una vida entera para poder madurar y dejar un legado sobre el que los musicólogos han podido hacer un estudio y justa valoración de su conjunto, la figura del músico burgalés es estudiada únicamente con menos de quince años de dedicación a la composición y habiendo desaparecido en plena evolución estética, tal como demuestran sus obras. De esta forma no

tuvo el tiempo para madurar que sí tuvieron otros autores del 27. El eclecticismo general de la época debido a las diversas corrientes que conviven, en Antonio José puede parecer más patente que en otros simplemente porque no le dio tiempo a desarrollar todo su potencial. Así, en muchos artículos sobre él, las referencias al regionalismo o impresionismo se encuentran con más frecuencia que las referidas a la corriente neoclásica, que aunque se presenta de forma indudable desde sus primeras obras, se aprecia de forma rotunda en sus obras más tardías. La evolución estilística del compositor es claramente progresiva. Mientras que elementos de la estética impresionista, neoclásica y regionalista aparecen, aunque en distinto grado, en toda su obra, el componente postromántico que se manifestaba en sus primeras obras por el uso del cromatismo va desapareciendo, y se tiende mucho más hacia posturas neoclásicas.

En relación con las valoraciones de la época y que afectaron a los compositores, y en concreto a Antonio José, hay que volver a el papel jugado por Salazar. La concepción estética de Salazar sobre lo que era o no considerado moderno hizo olvidar la realidad de las distintas corrientes presentes en la época. Europeísmo, nacionalismo, regionalismo, casticismo y modernismo fueron actitudes simultáneas. Martínez del Fresno destaca que no se pueden considerar “estéticas muertas” a tendencias que gozaron de una enorme vitalidad, alcanzando el impulso regenerador de la época a todas ellas. Señala, asimismo, que la aceptación de la visión contrapuesta habitual en Salazar entre estas corrientes “muertas” con la modernización y europeización de España, “simplifica de tal manera los términos que acaba resultando irreal”⁷⁰⁴. Rodolfo Halffter, compositor vanguardista del Grupo de los Ocho, hace también mención a los problemas estéticos en Salazar en este campo y su silencio hacia determinados compositores: “Adolfo Salazar, el ladino y astuto crítico musical, pudo ser, en determinado momento, el punto de convergencia de nuestros anhelos, la masilla aglutinante; pero sus vaivenes en el terreno de la estética, sus campañas periodísticas tendenciosas y su exclusivismo frenético nos apartaron pronto de él”⁷⁰⁵.

Una muestra del eclecticismo general de la época, incluso dentro de las corrientes más vanguardistas del momento, se puede apreciar en la clasificación que hace Henri Collet al final de la década de los veinte en su libro *L'essor de la musique espagnole au XX^e siècle*⁷⁰⁶, donde dentro del nacionalismo popular incluye tanto obras de Julio Gómez o Moreno Torroba

⁷⁰⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 251.

⁷⁰⁵ HALFFTER, Rodolfo: “Bautista, Julián”. En: *La Música en la Generación del 27...*, op. cit., p. 89.

⁷⁰⁶ COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole...*, op. cit., pp. 144 y ss.

como determinadas composiciones de Ernesto Halffter, Bacarisse, Remacha y Manuel Blancafort. Es decir, junto a compositores de una estética tradicional criticados por la pluma de Salazar, sitúa a obras de los representantes de la vanguardia más avanzada. Independientemente de aceptar los criterios de Collet, lo relevante es que no clasifica a los autores dentro de una única tendencia, y frente a la postura de Salazar señalando las obras de Falla y Ernesto Halffter como único camino y vía de modernidad, Collet muestra otras estéticas “no oficiales” y criticadas por Salazar que se manifiestan en estos compositores prototipo de la vanguardia.

De esta forma, y contrariamente a clasificaciones estancas de los músicos y con posturas muy delimitadas frente a otros artistas que parten no sólo de los musicólogos sino también de los propios compositores, el posicionamiento en relación con la plasmación práctica del nacionalismo no es unidireccional en la mayoría de ellos. En Antonio José ocurre esto, experimentando una evolución en su desarrollo como compositor nacionalista. Dentro de los estratos o parcelas que Martínez del Fresno señala para el nacionalismo español, la figura del burgalés abarcaría varios de estos posicionamientos⁷⁰⁷. Eludiendo los propios del s. XIX (primera conciencia nacional, la labor de Barbieri y Pedrell, y las primeras obras en ese siglo) aunque heredando su espíritu regeneracionista, la obra de Antonio José comparte en su evolución puntos con todas las parcelas. Así, participa de elementos del nivel quinto según Martínez del Fresno, la Generación de los Maestros⁷⁰⁸, por su apego al sinfonismo y uso de la cita directa, aunque es desde el punto siguiente, el sexto, cuando su estilo aparece mucho más caracterizado, estando definidos por dicha musicóloga por la renovación gracias al impresionismo, el paso al neoclasicismo y el estilo general de la República.

Uno de los campos fundamentales en Antonio José y donde se puede apreciar disparidad de tendencias en los compositores, es el tratamiento del folklore. El modelo de nacionalismo de Falla y su utilización estética por Salazar ha sido analizado por Elena Torres⁷⁰⁹. Esta estudiosa señala cuatro corrientes estéticas diferentes en Falla que fueron modelo para los compositores de la época: el impresionismo de raigambre española presente en las *Noches en los jardines de España*; el lenguaje heredado del flamenco que exalta lo gitano y primitivo, como ocurre en *El amor brujo* y la *Fantasia Bética*; la simbiosis de escritura orquestal francesa y música popular española, como en *El sombrero de tres picos*; y

⁷⁰⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, pp. 359-360.

⁷⁰⁸ Así aparece denominada esta Generación por Martínez del Fresno, pero como se señaló en el primer capítulo de este trabajo, sería más riguroso denominarla Generación del 14.

⁷⁰⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*, p. 284.

la adaptación falliana de la vanguardia neoclásica presente en *El retablo* y el *Concerto*. Salazar señalaba esta última vía como el único camino a recorrer por el tratamiento del folklore como vía de europeización, y ocultaba así las demás tendencias señaladas en el gaditano. Martínez del Fresno encuentra una contradicción en esta sobrevaloración del nacionalismo vanguardista, y su identificación como única solución y vía de universalismo porque “tuvo en la teoría un peso que no correspondía al escaso porcentaje que éste representaba en el marco global de la creación española”⁷¹⁰.

A pesar de la idea del retorno y la valoración de Castilla surgidas en las últimas obras de Falla, el regionalismo castellano no fue punto de partida para la música considerada vanguardista aunque estuviera desarrollado mediante un planteamiento moderno, como lo hizo Antonio José. Salazar y Falla quisieron dar una orientación moderna del folklore en su camino para la europeización, pero partiendo, en la práctica, de la estilización del folklore andaluz. El patrimonio musical popular de otras regiones encontró grandes problemas de ser entendido como material exportable y así el regionalismo de inspiración vanguardista tuvo dificultad para lograr el reconocimiento a su camino europeísta. Falla fue el modelo y guía sobre el que se construyó el estilo nacional inspirado en el folklore que se consideraba auténtico para toda la Generación posterior, pero acudiendo casi siempre al canto andaluz, tal como era habitual en el nacionalismo musical español desde el s. XIX. Como señala Martínez del Fresno, el hecho de proyectar un arte nacional sobre el estilo concreto de un compositor determinado no es exclusivo para España, y en este sentido Alfred Einstein consideraba que los estilos nacionales han sido frecuentemente estilos individuales sobre los que *a posteriori* se proyectan sentimientos nacionales⁷¹¹.

Guridi también comenta este mismo problema, el cual lo han sufrido los compositores que se han dedicado principalmente al folklore de sus regiones exceptuando Andalucía: “La música andaluza llamada por antonomasia, especialmente en el extranjero, música española, es conocida en todo el mundo gracias a los grandes músicos que la han cultivado, ya que sin ellos no hubiera alcanzado el rango artístico en que se halla... ¿No habremos tropezado aquí en un círculo vicioso? ¿No será precisamente porque aquellos otros filones regionales no han

⁷¹⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, pp. 393 y 393n.

⁷¹¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 25n.

pasado por el crisol del compositor?”⁷¹². Tesis parecida es la ya comentada de Elena Torres, que lamenta que el famoso crítico no apreciara el valor de corrientes distintas a la “oficial”. La musicóloga reflexiona sobre lo que esto supuso para los compositores que no estaban entre sus “elegidos”: “nunca lamentaremos bastante que el crítico no pusiera su mente privilegiada al servicio de esa pluralidad de corrientes que presentaba la música española, y que en principio él mismo había alentado”⁷¹³.

Una muestra de la difícil línea que separan los planteamientos cultos y europeístas del folklore y la música nacional más localista, aparece en una de las primeras críticas a *El sombrero de tres picos* donde es tachada de “españolada”. Así el reconocido crítico granadino Francisco de Paula Valladar escribe en 1921: “Los granadinos... debemos protestar contra los que siendo españoles de origen y apellidos, convierten en *españolada* una de las más admirables obras de la literatura española del siglo XIX”⁷¹⁴. Con estas palabras y reflexiones hacia una obra de un compositor emblemático para la Generación del 27, se constata el gran abanico de posibilidades para utilizar el material popular que estaban realizando también los compositores considerados “cultos”, tendencias ocultadas frecuentemente por Salazar y que son muestra de la realidad del tratamiento ecléctico del folklore.

En los numerosos textos del famoso crítico se encuentran también algunas reflexiones más ecuanímes y menos selectivas sobre el empleo del patrimonio popular en donde alaba posiciones cercanas a las de Antonio José. Así, en el siguiente texto propugna un regionalismo basado en el cuidado de la modalidad de las tonadas populares y hace una defensa del impresionismo como lenguaje armónico, siendo ambos puntos esenciales en el estilo del burgalés. Salazar constata el triunfo de estos elementos en el uso del canto andaluz y señala que los músicos levantinos trabajan correctamente en el mismo sentido. Frente a otros artículos más radicales y unidireccionales en relación con el camino a desarrollar, finaliza este escrito recomendando a cada joven artista que encuentre su propia forma de expresión.

... pareció que no había más remedio que escribir obras basadas en canciones populares para que quedara fundado el regionalismo. Vino en seguida un gran desencanto. Al nacionalismo musical así creado le faltaba el principio vital: el canto popular así utilizado no era más que una cosa pegadiza, incorporada artificialmente a un cuerpo ya organizado...

⁷¹² GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído el 9-VI-1947, pp. 8-9. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, pp. 367-368.

⁷¹³ TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica...”, *op. cit.*, p. 273.

⁷¹⁴ PAULA VALLADAR, Francisco de. “Otra `españolada`. *El sombrero de tres picos*”. *La Alhambra*, 15-IV-1921, pp. 62-63. Archivo Manuel de Falla P 6401/54. Cf. *Ibid.*, p. 277.

Los rusos se dieron cuenta en seguida: consistía el error en haber aceptado para expresar el idioma propio una gramática extranjera que no podía corresponder al genio local... Comprendieron que la canción popular no es nada privada de su aroma, esto es, de su ambiente armónico y de timbre. Para el primero, las armonías implícitas que toda melodía lleva en sí, había que rebuscar por los campos abandonados en lo que la flor popular había nacido: surgió la cuestión modal, y, con ella, una porción de cosas más... y, respecto a lo segundo, a la cuestión de timbre, de color, se comprendió que una música popular es inseparable de los instrumentos en que se ejecuta, y cuyas resonancias son la base fundamental de sus armonías y de su colorido peculiar. La máxima de Eximeno venía a convertirse: “Sobre la base de los instrumentos populares debe fundamentar su técnica cada pueblo”.

Se dice que Debussy encontró buena parte de su sistema estético escuchando atentamente los instrumentos exóticos. Y es cierto que si nuestra música andaluza (a partir de Albéniz) tiene esa vitalidad que hace que un extranjero la perciba como una cosa real y verdadera, es porque los compositores actuales, guiados por aquellos principios que descubrieron en Francia, se han esforzado por crearse una técnica propia; esfuerzo que han realizado de un modo ya admirable, aunque no tan definitivo, otros compositores levantinos...

... músicos naturalistas que provengan únicamente de la observación de la realidad musical de un modo análogo al de los pintores que no tienen más modelo que el espectáculo soberbio de la naturaleza... Que cada músico joven, con sinceridad ingenua y desnuda, examine cada día en su obra lo que es suyo y lo que le prestaron los ajenos, y que, a toda costa, procure encontrar su expresión⁷¹⁵.

El texto anterior es de 1918, y Salazar dedicó un artículo en *El Sol* algo más de una década más tarde a reflexionar sobre la música en las regiones españolas y, especialmente, a la figura de Antonio José, siendo dicho artículo reproducido en el *Diario de Burgos*⁷¹⁶. El conjunto del texto es, en general, muy laudatorio con el músico burgalés, y destaca su visión, bastante realista y certera, de la situación y problemática del compositor. Hay que resaltar que no aparece ninguna referencia hacia la presencia de estéticas “caducas” o tratamientos poco vanguardistas del folklore, tal como otros musicólogos actuales han apuntado y más adelante será explicado. Así, el contenido del texto anterior de 1918 donde criticaba la forma de tratar el canto popular, no aparece en relación con Antonio José.

Salazar, tras resaltar la enorme capacidad del compositor, comienza su artículo con una afirmación fundamental para caracterizar el estilo del burgalés, señalando que en él se unen el

⁷¹⁵ SALAZAR, Adolfo. “El Nacionalismo musical en España”. *El Sol*, 1-XII-1918. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 395.

⁷¹⁶ SALAZAR, Adolfo. “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930. Reproducido en: *Diario de Burgos*, 11-VII-1930, p. 1.

regionalismo castellano y las nuevas técnicas musicales de las vanguardias europeas. De esta forma Salazar entronca su tratamiento nacionalista del folklore con las corrientes progresistas armónicas, es decir, con las mismas ideas que propugnaban Salazar y Falla. Esta aseveración, proveniente de uno de los máximos intelectuales del vanguardismo español, parece que es desconocida, o al menos no citada, por musicólogos posteriores. Así el crítico señala: “Entre los más jóvenes y de un talento más generoso encuentro al burgalés Antonio José. En su producción abundantísima para sus veintitantos años se unen en perfecto consorcio lo que proviene de la región natal y lo que proviene de Europa, llevado por el viento hasta el páramo castellano, alto, silencioso, hosco”⁷¹⁷.

Salazar coincide con Subirá y otras personas cercanas al músico al apuntar el principal obstáculo del compositor: su aislamiento en Burgos y su falta de apoyo institucional. Comenta que el burgalés dedica su tiempo a otras actividades para ganarse la vida; dato certero puesto que estuvo entregado a sus clases en Málaga o a dirigir el Orfeón Burgalés en los años en que está datada esta crítica, descuidando su trabajo creativo y su proyección mediática. Le recomienda salir de Burgos y establecerse en otros países para ampliar su visión. En un texto anterior comentado al inicio de este mismo capítulo, Subirá se preguntaba también si la salida de su ciudad natal hubiera sido la solución para desarrollar su carrera. He aquí las palabras de Salazar:

¿Quién hay en su región que pueda superar en abundancia de conocimientos y espontaneidad de ideas a este joven compositor, que gana difícilmente su vida entregado a deberes subalternos para su talento? Yo no los conozco, a lo menos, y creo que entre las gentes de su generación Antonio José es el compositor de más firme arraigo en la vieja música de esta comarca, que es una de las más rancias y prestigiosas de toda España. Y al mismo tiempo uno de los jóvenes en quienes más se puede esperar.

No sé de medios hábiles que puedan ayudar a los compositores jóvenes más que los que proporcionan los centros que conceden pensiones: Diputaciones e Institutos de distintas disciplinas. En este caso, como en tantos otros, lo que yo desearía para Antonio José, como lo he deseado para mí mismo o para los amigos de mi mayor fe, y, es que puedan salir a Europa, ver lo bueno y lo malo que hay en todas partes, y que puedan juzgar sobre el terreno, orientándose, haciéndose una personalidad con experiencias y opiniones de “primera mano”.

Pocos músicos lo merecen tanto: Antonio José desde su soledad burgalesa ha escrito cinco obras de teatro, todas ellas sin estrenar... y entre las obras orquestales Golshmann ha hecho oír su cuadro sinfónico “Evocación número 2” y, actualmente Arbós tiene en su estudio los

⁷¹⁷ *Ibidem.*

“Cuadros de danza campesina”, cuya partitura he tenido la ocasión de ver, clara y fácil de sonoridad en un ambiente suavemente castellano, trazado con poesía y delicadeza⁷¹⁸.

Seguidamente, el crítico comenta algunos de los problemas que advierte en el músico, aunque analizándolos, se puede observar su íntima relación con su aislamiento y falta de estímulo. Señala que debería olvidarse de preocupaciones mundanas y dedicarse a la composición, consejo que evidentemente es consecuencia de su anterior afirmación sobre los problemas económicos. Destaca su aserción sobre la necesidad del compositor de experimentar más “presión” para componer. Salazar no concreta lo que entiende por “presión”, aunque parece referirse a una mayor ambición artística o deseo de triunfo. El burgalés tenía gran ambición profesional, pero ni contaba con ayuda ni era adulator, contradiciendo lo que también señala el crítico. Los halagos que recibió provenían de su círculo más íntimo. Así escribe Salazar: “Si Antonio José desatendiéndose de menudas preocupaciones, se concentrase en sí mismo, desdeñando a aduladores o contrincantes y sometiese a presión su vena creadora, demasiado fácil, podría llegar a ser muy pronto uno de esos compositores a los que me refiero al principio, en los que el sentido regional y el universal se unen estrechamente. Pero la música como la cerveza necesitan `presión´ para ser potable”⁷¹⁹. Alaba el talento del compositor, pero insiste en esta falta de “presión”: “Antonio José tiene una imaginación rica, infatigable. Crea con una espontaneidad admirable y sus obras tiene altura y distinción... un crítico tiene que señalar esa menor presión que la deseada para llegar a una categoría universal”⁷²⁰.

El siguiente punto crítico de Salazar es más claro en su contenido, aunque también más discutible. Señala que el estilo del burgalés es demasiado improvisatorio y que necesita mayor disciplina técnica: “Me desasosiega un poco Antonio José, su forma a mi juicio demasiado suelta, un poco en el carácter de improvisación, y que, sometida a una disciplina más vigorosa, imponiéndose restricciones y complejidades, ganaría riqueza de expresión y una condensación que acentuaría todas sus cualidades y las elevaría de tono y ampliaría su valor”⁷²¹. Evidentemente las opiniones cualitativas sobre el estilo de cualquier parcela del arte son siempre discutibles y llevan consigo una gran carga de subjetividad. En contra de la opinión de Salazar, hay que señalar que el conocimiento técnico del burgalés ha sido una de las características que más se han resaltado. Su dominio de la proporción y de la forma es una

⁷¹⁸ *Ibidem.*

⁷¹⁹ *Ibidem.*

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ *Ibidem.*

de sus cualidades más destacadas que muestra el estudio de su obra, y en concreto, su producción pianística, aspecto éste que se comprobará con el análisis de su legado.

Distintos músicos importantes y con orientaciones estéticas muy diferentes entre ellos, también han comentado estas mismas cualidades del compositor, contradiciendo así las palabras de Salazar. El Padre Donostia explica que “Antonio José tiene ese don precioso: dice lo justo, lo preciso”⁷²² y posee “técnica acabada, segura”⁷²³. En el mismo sentido, Regino Sainz de la Maza insiste en que en las obras del burgalés “nada falta ni sobra”⁷²⁴, o Joaquín Turina, que confirma su “sentido de la proporción”⁷²⁵. Incluso un compositor vanguardista, como era Rodolfo Halffter, también destaca el dominio técnico del compositor, su “discreción y la solidez y pericia técnica”⁷²⁶. Todas estas opiniones contradicen el sentido peyorativo que pudiera presentar el calificativo empleado por Salazar, “improvisatorio”. El estilo del burgalés es muy meditado, medido y con un gran sentido de la proporción que demuestra su consonancia con la corriente neoclásica imperante.

Salazar finaliza este artículo dedicado al músico volviendo a destacar su gran talento y la necesidad de que sea ayudado para lograr sus fines. Así comenta: “Esto es una apreciación personal; pero a lo menos quiere decir que yo veo en Antonio José al músico castellano actual de más valía de su generación, y del que cabe esperar más, a poco que las entidades que tienen en su mano el porvenir, como antaño los dioses en su regazo, se decidan a atenderle y le pongan en el camino que conduce al resultado debido en justicia a los artistas de talento, sacrificados en un trabajo tenaz y fervoroso”⁷²⁷. Desgraciadamente y como sucedió con otros compositores poco favorecidos, e incluso algunos pertenecientes al Grupo de los Ocho, el famoso crítico se olvidó de apoyar a estos jóvenes autores para los que reclamaba ayuda. En el caso concreto de Antonio José, a pesar de este texto tan laudatorio de 1929 y de que el artista lograra reconocimientos importantes pocos años después que no pudieron pasar inadvertidos para el crítico, como fueron su Premio Nacional de Música por su *Cancionero*,

⁷²² DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas musicales. *Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 9-II-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Universo*, 20-I-1933 y recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 165-167.

⁷²³ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas biográficas. Antonio José. Hemsí”. *El Universo*, 24-XI-1933. Recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 191-193.

⁷²⁴ SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.

⁷²⁵ [TURINA, Joaquín]. “Aportación interesante a la música coral. Otra obra nueva del compositor castellano Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XII-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Debate*.

⁷²⁶ “Antonio José. Cómo le juzgan los críticos”. *Diario de Burgos*, 20-XI-1934, p. 1

⁷²⁷ *Ibidem*.

su triunfo en Madrid con el *Preludio y Danza popular* o su reconocida participación en el III Congreso Internacional de Barcelona, a donde dicho crítico también acudió, Salazar no hizo mención posterior de su nombre en sus libros sobre la música española de esta época redactados en su estancia en Méjico.

La revisión de las posturas de Salazar por la Musicología más reciente ha llevado a valorar e intentar posicionar a distintos músicos de forma distinta a la marcada por el crítico. Dentro de la amplia y variada corriente que es el nacionalismo, compositores infravalorados por Salazar adquieren de esta forma una visión nueva. Así, Yvan Nommick señala a Falla, Conrado del Campo, Turina, Esplá, Julio Gómez y Guridi como compositores nacionalistas pero que aunque “los paisajes de España están presentes en sus obras, no podemos hablar de localismo. Ninguno practica un nacionalismo folklorista y generalmente, estilizan la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta, buscando lo español con proyección universal”⁷²⁸. Es decir, Nommick ya no hace hincapié en las teorías de Salazar y Falla caracterizando al nacionalismo de las “esencias” por la ausencia de cita directa, sino que incide en el tratamiento estilizado del folklore como método para elaborar obras de calidad. De este modo aún artistas de muy distinta orientación estética y que realizan distinto planteamiento del material popular, pero todos creando obras nacionalistas de calidad. Celsa Alonso comparte esta idea y señala que “es un error pensar que lo nacional es una cualidad estética (única, exclusivista, que renuncia de forma explícita al eclecticismo) y no sencillamente ideológica... lo cual trajo consigo una serie de juicios selectivos que otorgaban ‘patentes de nacionalidad’ sólo a los músicos innovadores en sus propuestas estéticas, negándose a otros músicos que proponían un lenguaje más conservador”⁷²⁹.

Dentro del contexto ecléctico de la época, la postura estética general de Antonio José debe ser considerada como la de un compositor vanguardista. El postromanticismo que aparece en sus primeras obras relevantes ha servido frecuentemente para ligarlo a compositores más tradicionales. Algunos estudiosos han valorado el postromanticismo inicial y el uso del documento folklórico por encima de los demás estilos que presenta el compositor. Así, Acker señala que, en general, su estética compositiva está basada en el uso de la canción popular regional y que se encuentra más cercana a la de los compositores de la Generación anterior, como Conrado del Campo, Guridi, Donostia o Usandizaga (llamada Generación del

⁷²⁸ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 413.

⁷²⁹ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, p. 85.

98 y en la que ella incluye a Falla) que a la estética de los compositores avanzados conocidos como Grupo de los Ocho en Madrid o Grupo de los Seis en Barcelona⁷³⁰. Para justificar aquí una valoración distinta a ésta e integrar a Antonio José dentro de la estética vanguardista, hay que recordar, tal como se indicó en otros capítulos, que compositores prototipos de la vanguardia tuvieron en su inicio elementos wagnerianos, y ejemplo de ello es Manuel de Falla. Los jóvenes autores del 27 también mostraron elementos expresionistas en sus inicios, como es el caso de Fernando Remacha en su poema *Alba* y en otras obras suyas posteriores a la Guerra, o Julián Bautista en su *Seconda sonata concertante a quattro*.

Un aspecto ya citado y utilizado para relacionar a Antonio José con estéticas no “oficiales” es el problema de la cita popular. Se justificó su uso en numerosas obras de Falla por su valor como ejemplo para toda la Generación del 27, pero elementos folklóricos directos se encuentran también en muchos compositores de toda la Edad de Plata. Ejemplo de ello es *El Corpus Christi en Sevilla* de Albéniz, basado, como es bien conocido, en *La Tarara*, o la *Danza de la pastora* de Ernesto Halffter que toma la melodía “Me casó mi madre” recogida por su hermano Rodolfo en su *Cancionero Musical Popular Español*. Después de la Guerra algunos compositores de los considerados vanguardistas también utilizaron material popular literal. Fernando Remacha utiliza en su suite *Cartel de fiestas* dos temas navarros, “Danza de los Volantes” y el famoso “Pobre de mí”, y diferentes temas populares navarros para sus obras *El baile de la Era* y la *Rapsodia de Estella*. Ernesto Halffter presenta citas folklóricas en creaciones como *El cojo enamorado* donde toma cantos andaluces, la *Fantasia galaica* basada en temas gallegos o el *Concierto para guitarra* donde utiliza temas populares castellanos y tonadas de Francisco Salinas. En algunos de estos casos el límite entre nacionalismo y regionalismo “culto” es difícil de establecer. Salvador Bacarisse en sus obras en el exilio recurrió frecuentemente a la introducción de temas folklóricos, y como señala Heine, utilizó el material tanto de forma vanguardista como tradicional⁷³¹. La añoranza que sentía por sus raíces provocó este cambio estético en un compositor que siempre había rechazado el nacionalismo.

Todo esto es fruto de la confluencia de estéticas diferentes y un eclecticismo imperante por encima de cualquier dirección teórica que se quisiera ofrecer. Así también corrientes como el casticismo, tan criticado por Salazar, tiene cierta presencia en los compositores

⁷³⁰ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 11.

⁷³¹ HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 21.

vanguardistas a través de su gusto por elementos de Scarlatti y Soler. El prestigioso especialista en Scarlatti, Ralph Kirpatrick, alude a la influencia en su música de sus estancias en Sevilla con la Corte: “a la luz de su música posterior, no resulta difícil imaginarse a Domenico Scarlatti paseando bajo los arcos moros del Alcázar o escuchando por la noche, por las calles sevillanas, el embriagador ritmo de las castañuelas y las melodías medio orientales de los cantes andaluces”⁷³². Estos comentarios asimilan el elemento popular presente en las composiciones de Scarlatti con el que pudiera haber en las tonadillas populares de la misma época o incluso con el pintoresquismo de Turina, visiones todas rechazadas por Salazar. La idea del retorno a los clásicos, tan en boga por la modernidad neoclásica, resucita así elementos casticistas a través de los maestros clavicembalistas. Martínez del Fresno denomina esta asimilación como “peculiar reinterpretación de elementos populistas y castizos”⁷³³. Para los intelectuales de la vanguardia “unos periodos de la historia tenían prestigio, otros no; unas influencias externas eran motivo de orgullo, otras de descrédito”⁷³⁴, pero dentro de estos procesos selectivos caen en la contradicción de rechazar el casticismo de la tonadilla del s. XVIII y aceptar la gran carga casticista presente en Scarlatti. Así, la ambivalencia con que se utilizó el concepto del casticismo es resaltada por Martínez del Fresno⁷³⁵. En Antonio José, el concepto estético habitual con que se concibe el casticismo basado en el gusto por lo urbano, goyesco o por el madrileñismo, no tiene ninguna presencia en su obra, y la influencia de Scarlatti aparecerá en sus últimas creaciones.

Una valoración crítica del compositor ha sido realizada por Emilio Casares. En relación con la obra pianística *Evocaciones* (1926 y posteriormente orquestada su segunda pieza), el musicólogo señala que “es evidente que la obra lo alejaba del tipo de creación que en aquellos años estaba generando sus colegas de Madrid y Barcelona, los cuales habían superado ese tipo de nacionalismo un tanto trasnochado, y se puede deducir que su estancia en París no tuvo las consecuencias deseables”⁷³⁶. En la misma línea escribe sobre la *Suite ingenua* (1928) para orquesta que “esta obra es definible con el concepto de regionalismo que Salazar aplicó a este tipo de músicas; desde luego muestra a un buen orquestador, pero de nuevo el tratamiento del folklore está muy lejos no sólo de lo que ya habían hecho Falla y Bartók, sino de lo que

⁷³² KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 76.

⁷³³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 251.

⁷³⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 384.

⁷³⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo...”, *op. cit.*, p. 653.

⁷³⁶ CASARES RODICIO, Emilio. “Martínez Palacios, Antonio José”..., *op. cit.*, p. 299.

hacían sus colegas de generación. La obra se enmarca en el mismo estilo que siguen múltiples compositores regionales, como los asturianos Manuel del Fresno y Baldomero Fernández, y los castellanos Facundo de la Viña, Federico de Olmeda y Jacinto Manzanares, entre otros⁷³⁷.

Es difícil establecer y justificar posturas estancas y radicales al comparar los posicionamientos de Falla, el Grupo de Madrid o Antonio José en relación con el folklore. Casares señala que el tratamiento del folklore de Antonio José está muy lejos del de Falla y del de sus compañeros del 27, y comenta que sus colegas de Generación habían superado ya un nacionalismo “trasnochado”. El tema del nacionalismo en el 27 ha sido expuesto en capítulos anteriores. Nacionalismo y vanguardia fueron dos conceptos difíciles de combinar para el progresismo. El nacionalismo que practicaron los componentes del Grupo de Madrid era heredero del de Falla, pero hay que recordar que los compositores de este colectivo no tuvieron mucha inclinación por el folklore, y en este sentido Rodolfo Halffter señala que el folklore era “un ente abstracto”⁷³⁸. Celsa Alonso confirma en un destacado artículo que para estos músicos “la aproximación al canto popular no era de índole sentimental, sino intelectual”⁷³⁹, y en otro texto diferente también explica que los músicos de la República “no tuvieron más remedio” que tolerar el nacionalismo⁷⁴⁰. Estas afirmaciones no serían muy aceptables para Falla ya que para el músico gaditano el amor al patrimonio andaluz era esencial dentro de su pensamiento y labor creativa. Lo mismo se puede decir de Antonio José y su devoción por el substrato castellano. Por tanto, no se pueden mantener posturas radicales al comparar el tratamiento del folklore por parte del burgalés con lo que hacían sus compañeros de Generación, puesto que el folklore no tenía la misma importancia para ellos.

A propósito de la utilización del calificativo “trasnochado” para el nacionalismo opuesto al progresista, Celsa Alonso señala que “habría que matizar muy bien cuál es la diferencia entre uno y otro”⁷⁴¹. Casares no explica la calificación de nacionalismo “trasnochado”, aunque en el uso de la cita directa puede estar el origen de dicha afirmación. En relación con el nacionalismo Celsa Alonso señala que “varía el lenguaje empleado para transmitir la nacionalidad, pero hablar de nacionalismo conservador o retrógrado es discutible... Salazar, Falla y los músicos de la República incurrieron en el error de identificar

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ Véase los comentarios al respecto en: HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid...”, *op. cit.*, pp. 38-42.

⁷³⁹ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”..., *op. cit.*, p. 106.

⁷⁴⁰ ALONSO, Celsa. “Nacionalismo”..., *op. cit.*, p. 939.

⁷⁴¹ ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta...”, *op. cit.*, p. 328.

la renovación estética con la autenticidad nacional⁷⁴². Lo más sorprendente es que Antonio José utilizó un lenguaje musical moderno para su tratamiento del material popular, es decir, mantuvo la misma postura que se lanza desde la intelectualidad vanguardista. La aceptación del impresionismo ha sido la línea divisoria entre las concepciones nacionalistas más conservadoras y las más europeístas.

En el estudio de sus obras para piano se mostrará el uso de procedimientos típicos de la escuela impresionista, tales como el gusto por la modalidad, la escala de tonos, los acordes con numerosas notas añadidas o las séptimas mayores y menores superpuestas a la nota fundamental. Este trabajo demuestra, en contra de lo escrito por Casares, que la estancia en París queda patente en su obra, e incluso se constata que antes de viajar a esa capital ya conocía y practicaba sus fundamentos armónicos. La estela del impresionismo en Antonio José ha sido siempre señalada como una característica fundamental por todos los estudiosos de su legado. Hay que añadir numerosos elementos innovadores propios de los estilos de Stravinsky, Prokofiev o Scriabin que también aparecen en su legado pianístico. La utilización del término “trasnochado” para definir el nacionalismo moderno del músico burgalés no sólo presenta una carga peyorativa sino que es inexacta. Casares, cuando engloba a Antonio José dentro de lo que califica como “concepto de regionalismo” de Salazar, parece olvidar que el mismo Salazar señalaba que en Antonio José confluía perfectamente “lo que proviene de la región natal y lo que proviene de Europa”⁷⁴³.

En algunas obras de Antonio José puede que el elemento folklórico sea muy destacado, pero el lenguaje musical utilizado y la realización pianística las sitúan a un nivel superior al habitual en piezas localistas o casticistas. El planteamiento de formatos cíclicos en obras de envergadura le puede acercar al estilo del exitoso Turina de los años veinte, pero, aceptando que el sevillano no era modelo de un vanguardismo rompedor, no sería justo tampoco aplicar el adjetivo de “trasnochado” para el andaluz debido a su asimilación del impresionismo progresista. La amplio abanico de intereses estéticos de Antonio José ha sido utilizado por algunos musicólogos para destacar unas tendencias sobre otras. En el estudio de la obra *Evocaciones* se presentarán valoraciones muy contrarias a la realizada por Casares procedentes de importantes críticos de la época, en donde se equiparaba su tratamiento del folklore con el de Falla. Una justa valoración del compositor burgalés debe incluir las obras

⁷⁴² ALONSO, Celsa. “Nacionalismo”..., *op. cit.*, p. 939.

⁷⁴³ SALAZAR, Adolfo. “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930. Reproducido en: *Diario de Burgos*, 11-VII-1930, p. 1.

de su última etapa, es decir, los últimos años de la década de los veinte y los primeros años treinta; en esos años, el aún muy joven compositor, creó obras muy evolucionadas.

En relación con estas posturas poco positivas realizadas hacia el tratamiento del patrimonio musical popular por Antonio José hay que señalar la crítica de Arconada a Falla por el mismo asunto, es decir, por el uso del folklore realizado por el gaditano. Arconada explica que Falla se movía dentro de “rincones temáticos” y practicaba un “exotismo popular, cansado y monótono”⁷⁴⁴, relegando así al músico gaditano a posturas casticistas. Arconada continuaba su argumentación explicando que lo que salvaba a Falla era su talento. Este tipo de crítica realizado desde posiciones bastante radicales pone de manifiesto la difícil convivencia que tuvo el nacionalismo con la modernidad.

Tomás Marco en su *Historia de la música española* comparte algunas de las reflexiones de Casares, aunque de una forma menos radical. Así escribe: “En los últimos años, la obra de este compositor ha sufrido una notable revaloración, aunque es difícil ver en ella los elementos progresistas que pretenden, ya que fue un autor de buena factura, pero bastante ligado a las consecuencias del nacionalismo y a un cierto conservadurismo. Ciertamente que tenía indudable talento, pero como víctima directa de la guerra, su posible evolución quedó cortada y hay que lamentar su prematura desaparición”⁷⁴⁵. Marco alaba la *Sonata para guitarra* calificándola obra singular, ambiciosa y acertada, y también plantea el problema del conservadurismo y progresismo en Antonio José. Se ha explicado la presencia de numerosos elementos vanguardistas en su obra y al realizar el estudio de las piezas pianísticas se insistirá en ello. La música del burgalés, como la de todos los compositores del Grupo de Madrid en los años veinte, era vanguardista en algunos aspectos y a la vez conservadora en otros, aspecto sobre el que ya se ha reflexionado y se seguirá realizando en este trabajo.

Una de las valoraciones más certeras sobre la figura del compositor procede de Palacios Garoz y se encuentra recogida en un artículo de Antonio Virgili sobre el regionalismo castellano. Palacios señala que Antonio José “avanza desde una orientación eminentemente nacionalista, con obras inspiradas en temas populares hacia una postura postnacionalista que se apoya en temas y estructuras más originales y que se vio truncada por su temprana y trágica muerte”⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ Cf. ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, op. cit., p. 118

⁷⁴⁵ MARCO, Tomás. *Historia de la música española...*, op. cit., p. 144.

⁷⁴⁶ Cf. VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical...”, op. cit., p. 238.

En un texto de Martínez del Fresno se nombra a la figura de Antonio José. Esta musicóloga señala que la música nacionalista castellana a excepción de *El retablo*, “cae por lo común más cerca del regionalismo que de un nacionalismo internacionalista... a pesar de que se produjeron en número considerable las obras de tema castellano”⁷⁴⁷. Seguidamente cita distintos compositores que crearon obras de inspiración castellana, entre los cuales incluye a Antonio José. Esta argumentación afecta a la valoración del legado del músico como compositor que es regionalista en un gran número de sus obras.

Martínez del Fresno parece aceptar con esto que sólo la música andaluza podría alcanzar la categoría internacional. Por un lado, es incuestionable que tras las figuras de Albéniz, Falla o Turina, muy pocos compositores españoles han alcanzado reconocimiento internacional. Las razones de ello superan a este trabajo pero es obvio que la dificultad para labrarse una reputación dentro de las fronteras, se multiplica al intentar sobrepasarlas, y tal vez sólo hayan logrado ese mérito Joaquín Rodrigo con su estilo neonacionalista y casticista plasmado en el *Concierto de Aranjuez*, y Federico Mompou y su pianismo intimista de herencia francesa aunque también con una gran dosis de nacionalismo-regionalismo catalán. Por lo tanto reduciría mucho el ámbito de estudio, y en cierta manera sería injusto, analizar el elemento nacionalista en relación con su reconocimiento internacional. Por otro lado, si el calificativo “internacionalista” aplicado al nacionalismo hace referencia, siguiendo el modelo de Salazar, a la presencia de elementos vanguardistas, parece evidente que un posible lenguaje vanguardista admitiría la utilización de cualquier folklore. Así, se podría hablar de un regionalismo internacionalista de inspiración castellana en Antonio José o un regionalismo catalán internacionalista en numerosas piezas de Toldrá y del propio e internacionalmente reconocido Mompou, de la misma forma que se acepta como internacional el andaluz de Falla o el regionalismo sevillano de Turina.

La argumentación de Martínez del Fresno sorprende debido a las líneas de análisis y planteamientos habituales en esta musicóloga, caracterizadas por la reflexión crítica ante las posiciones intransigentes de Salazar. Líneas más abajo a las señaladas, Martínez del Fresno retoma sus tesis habituales y explica la importancia del lenguaje musical en el tratamiento del folklore, indicando que debería estudiarse el nacionalismo “a través de la opción lingüística elegida dentro del abanico a disposición de los autores”⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 383.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 393.

En relación con las valoraciones y visiones estancas o selectivas del nacionalismo y la modernidad, es significativo destacar, por ser un músico modelo para toda la Generación del 27 y también para Antonio José, la postura de Ravel frente a las estéticas germanas. Frente a la posición beligerante contra la estética alemana por parte de Debussy, Ravel, prototipo de la escuela moderna francesa, no muestra en ningún momento rechazo a la misma. Hay que recordar el contexto político y cultural y la radicalización de las posturas aliadófilas y germanófilas en los inicios del s. XX. Ravel, en referencia a creaciones de compositores alemanes, se manifiesta contrario de “apartar de nuestro país... obras interesantes, llamadas quizá a ser a su vez monumentos, y de las cuales, mientras tanto podemos sacar una enseñanza útil”⁷⁴⁹. Es evidente que Antonio José siguió el camino indicado y permitido por Ravel. Al menos desde el plano teórico pero perfectamente propagado por Salazar, esta vía expuesta por uno de los grandes referentes y modelo para la vanguardia, no fue permitida para el Grupo de Madrid.

Algunos musicólogos actuales han apuntado que la valoración del componente vanguardista en el Grupo de la República fue excesiva y que en la realidad no fueron tan innovadores. Valls Gorina señala que este colectivo “es, en esencia, de carácter conservador”⁷⁵⁰. También se ha señalado que los compositores del Grupo de los Ocho son más vanguardistas en el plano teórico que en el práctico o, como afirma Martínez del Fresno, son “rompedores más de palabra que de obra”⁷⁵¹. Por esta razón y como ya se ha explicado en capítulos anteriores, el ámbito teórico y su adhesión personal a una determinada corriente ha de tenerse en cuenta a la hora de valorar la inclinación estética de cada compositor. En numerosas ocasiones el camino estético marcado por las composiciones de los autores no es tan recto ni tan claro como el manifestado en su dialéctica y, como ejemplo de ello, se ha señalado a Falla. Este sentimiento hacia el eclecticismo del gaditano lo muestra Julio Gómez. Este músico de la Generación del 14, con posturas bastante críticas ante piezas reconocidas como paradigmáticas de Falla, señala que el gaditano era menos revolucionario en los cantos que sus palabras y que esto se lo agradecía⁷⁵². En relación con este tema, Martínez del Fresno señala que el nacionalismo más vanguardista tuvo mucho más peso a nivel teórico que

⁷⁴⁹ NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 426.

⁷⁵⁰ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después...*, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁷⁵¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 354.

⁷⁵² GÓMEZ, Julio. “Teatro Real. *El sombrero de tres picos*, por los bailarines rusos”. *El Liberal*, 6-IV-1921. Cf. *Ibíd.*, p. 235.

práctico y ello se constata por el “escaso porcentaje que éste representaba en el marco global de la creación española”⁷⁵³.

Antonio José siempre se consideró un compositor vanguardista. Se han señalado en este trabajo numerosos escritos del autor que atestiguan esta afirmación, refrendada con el estudio de sus referentes musicales. En un texto procedente de una entrevista al músico, el periodista comenta: “procurando nosotros aprovechar el carácter franco e ingenuo del joven maestro para obtener de él una confesión amplia... [y Antonio José responde:] Me gusta Strawinsky, por su técnica maravillosa; Ravel, por su sensibilidad encantadora; Falla, por su españolismo y su talento admirable, y Scriabin, por su inquietud apasionada”⁷⁵⁴. Esta contundente respuesta no podría nunca encontrarse en personalidades como Conrado del Campo, Julio Gómez o Guridi. El burgalés se sentía un compositor moderno del s. XX frente a posturas como las de Julio Gómez. Así, Martínez del Fresno señala que este músico madrileño en sus últimos años se sentía compositor del s. XIX debido principalmente a que le hubiera gustado dedicarse con más intensidad al campo lírico-dramático⁷⁵⁵. Que en los años cincuenta o sesenta del pasado s. XX, un artista se declare estéticamente como compositor del s. XIX, muestra la enorme diferencia con Antonio José que se autoproclamaba seguidor de corrientes vanguardistas en los años veinte y treinta.

Es cierto que el músico burgalés no compartía algunos elementos de la oficialidad vanguardista divulgada por Salazar. Tal vez la independencia o falta de ligazón frente a cualquier grupo le facilitó poder aceptar estéticas censuradas por la intelectualidad más progresista, admitiéndolas simplemente por un gusto personal, libre de ataduras ni caminos preestablecidos. De esta manera no criticaba a Beethoven o a Wagner, y nunca se uniría a los ataques a estos autores, que, tal como señala Julio Gómez, los jóvenes vanguardistas consideraban que su programación frecuente les hacía “la competencia, ilícita naturalmente”⁷⁵⁶.

Se ha indicado en otro capítulo que Antonio José no manifiesta el desdén por el público, habitual en los teóricos y jóvenes compositores, y muy al contrario, siempre intenta educarlo. Esto le relaciona con la vía regeneracionista señalada por Joaquín Costa frente al elitismo de Ortega y Salazar. El sentimiento de superioridad intelectual que reinaba en el Grupo madrileño es apuntado con frecuencia, y ejemplo de ello es una reseña a una interpretación de

⁷⁵³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 393.

⁷⁵⁴ CARDIEL. “El Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-V-1929, p. 1.

⁷⁵⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵⁶ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Sinfónica”. *El Liberal*, 2-III-1932. Cf. *Ibid.*, p. 354.

la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, obra emblemática para la vanguardia y prototipo de obra culta, por la que Salazar, dentro de su línea completamente subjetiva, le destacó como el mejor compositor no sólo de España sino también de Europa⁷⁵⁷. Sobre dicha obra Gómez ironiza: “Para el aficionado sencillo, sin esa exquisita cultura que poseen los afortunados pertenecientes a la selecta minoría, la obra es agradable”⁷⁵⁸. Se ha comentado en distintos capítulos que Antonio José tampoco comparte el esnobismo, ni la concepción minoritaria de la música. En un texto propio también se burla de este sentimiento de superioridad de algunos componentes del Grupo de los Ocho denominándolos “grupito de los genios”⁷⁵⁹. Las continuas preocupaciones europeístas, las lucha entre casticismo y europeización, o casticismo y modernidad, tan habituales en el primer tercio del s. XX no tienen reflejo en los escritos de Antonio José. Él claramente habla siempre de música moderna, no plantea el problema de la confrontación entre corrientes, y no utiliza sus escritos para polemizar o debatir esta cuestión. El compositor se siente completamente incluido en la corriente moderna. Las luchas dialécticas observadas entre Salazar, Rogelio Villar o Julio Gómez no existen en el artista burgalés.

Su gran preocupación es el folklore popular y su tratamiento. Ensalza a todos los compositores que utilizan el substrato popular para la creación de sus obras, sean de la nación que sean. Así, aparecen alabanzas hacia Chopin, Liszt o todos los nacionalistas rusos, y los músicos de las distintas regiones españolas. Antonio José tiene un concepto de folklore ligado al mundo rural, heredado de la postura regeneracionista del s. XIX que asociaba y buscaba la autenticidad nacional en el canto rural, aunque lógicamente su origen burgalés facilitó esta asimilación. El casticismo de la zarzuela es completamente desdeñado por el compositor. El desprecio hacia este género en un dato importante para situarlo, a pesar de cualquier diferencia, dentro del colectivo vanguardista de los compositores de la época. Frente a los compositores que el burgalés señalaba como referentes, Stravinsky, Ravel, Falla o Scriabin, el punto de partida de la mayoría de compositores de la Generación anterior era la tradición escénica española. Aparte de la aceptación del impresionismo, y en general, de las vanguardias, la zarzuela se convierte así en otra línea divisoria evidente entre las distintas visiones nacionalistas.

⁷⁵⁷ SALAZAR, Adolfo. “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter”. *El Sol*, 6-IV-1927.

⁷⁵⁸ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Sinfónica”. *El Liberal*, 13-XII-1933. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁵⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 124-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 175.

Su exaltación frecuente de Salinas y Cabezón es un punto común con el ideario regeneracionista de numerosos músicos de finales del s. XIX e inicios del s. XX. La alabanza hacia los polifonistas y la concepción de lo popular como lo campesino y opuesto al mundo escénico zarzuelístico que se refleja en las siguientes palabras de Salazar, a pesar del sentimiento antiregeneracionista de éste, podrían ser suscritas por Antonio José: “Lo esencial al nacionalismo de Pedrell era la base erudita de nuestros polifonistas instrumentales, y la base del casticismo de Barbieri consistía en las tradiciones de escenario. Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo ‘popular’; pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. Y el pueblo de Barbieri es el de la ciudad. Aquello tiende a la sequedad de la antología y propende a las consideraciones técnicas (rítmica, modalidad, etc.). Este otro conduce a lo populachero”⁷⁶⁰.

En Antonio José se constata la ambición regeneracionista por renovar el lenguaje musical y hacerlo equiparable al europeo aceptando y asimilando las vanguardias del momento. Este hecho marca una diferencia clara entre las posturas de Antonio José y del Grupo de Madrid frente a posicionamientos regeneracionistas más tradicionales. El estudio de su obra para piano servirá para ratificar la presencia de distintas corrientes estéticas y determinar la importancia que tuvieron cada una ellas en su legado.

⁷⁶⁰ Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 374.

III. LA OBRA PARA PIANO DE ANTONIO JOSÉ

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN PIANÍSTICA DENTRO DEL CONJUNTO DE SU CATALOGO

En este capítulo se pretenden mostrar las principales obras no pianísticas del compositor, sus características estéticas y avances, e interrelacionarlo con el legado para piano, objeto posterior de estudio. La recepción de la obra no pianística será de sumo interés no sólo para el presente capítulo sino también para el conjunto de este trabajo de investigación. Así, las referencias hacia Antonio José provenientes de los más reputados críticos del momento corresponden precisamente a algunas de sus obras orquestales interpretadas en Madrid o Barcelona. Joaquín Turina, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, José Subirá, Carlos Bosch o Ángel María Castell dedicaron comentarios en sus habituales diarios a piezas como la *Suite ingenua* para orquesta de cuerda, el *Preludio y Danza popular* para orquesta o la versión orquestada de la segunda pieza de *Evocaciones*, entre otras. El estudio de estos textos, fundamental para realizar cualquier valoración del compositor, es una ayuda importante para comprender y situar estéticamente su obra para piano. De esta forma sus creaciones más destacadas orquestales, corales, y en general, las no dedicadas al piano, tendrán una dedicación especial. Como más adelante se explica, también se presentan aquí las obras pianísticas de sus años infantiles y obras menores de épocas posteriores que no serán objeto de un estudio mayor, integrándose así dentro del conjunto compositivo del músico.

Para la realización de este capítulo dedicado a la realización de una visión general de su catálogo en relación con su obra para piano, se ha revisado en profundidad el legado del compositor depositado en el Archivo Municipal de Burgos. La gran mayoría de las obras conservadas se encuentran en manuscrito y no han sido nunca publicadas. Gran número de ellas, especialmente las de su etapa más temprana se extraviaron en la Guerra Civil o en los años posteriores; otras están incompletas debido a la pérdida de partes de la misma o a que no fueron concluidas. El propio compositor tuvo también problemas para localizar algunos de sus manuscritos, hecho que se pone en relieve en distintos capítulos de este trabajo de investigación.

En dicho Archivo Municipal de Burgos (AMBu) se conserva un listado de obras realizado por el propio compositor en 1926 titulado *Obras de Antonio José*, que supone el primer inventario del músico. Dicho documento se adjunta en el Anexo I. Gracias a este texto

se conocen sus primeras creaciones, la mayoría de ellas perdidas. Las primeras obras conservadas corresponden a sus años infantiles de aprendizaje y son claramente menores. En dicho Archivo existe un listado mecanografiado de sus obras realizado por dos estudiosos del músico, Alejandro Yagüe y Juan José Sáenz Gallego titulado *Catálogo de obras de Antonio José. Extraído del Archivo particular de D. Julio Martínez Pascual (sobrino de Antonio José)*. En él se incluye todo el material conservado por los sobrinos del compositor. No está fechado ni se ha publicado, pero sin duda es una de las primeras catalogaciones realizadas y estableció la base para futuros estudios. Los trabajos de catalogación más exhaustivos han sido llevados a cabo y publicados por Yolanda Acker⁷⁶¹ y Miguel Ángel Palacios Garoz⁷⁶².

Al definir la estructura de este trabajo en el capítulo inicial del mismo, se señaló que se ha tomado como punto de partida para el estudio en profundidad de su legado pianístico, las obras creadas desde su llegada a Madrid con veinte años, desechándose así las de su época infantil o de adolescente por ser claramente menores. Por la misma razón, es decir por su poca entidad musical, también se han desestimado el análisis detallado de algunas piezas pianísticas de su primera época adulta, aunque el número de éstas es mínimo. Su llegada a Madrid coincide con los primeros escritos del compositor, documentos que abarcan desde 1923 hasta su muerte en 1936. Estos textos son fuente enorme de información, avalando de esta forma la época que se ha decidido estudiar con detenimiento. No obstante, todas estas obras primeras pianísticas que no serán objeto de un estudio más profundo, serán comentadas en este capítulo, donde de manera global se presentarán y analizarán sus aportes, a la vez que se interrelacionarán con su corpus para otras formaciones instrumentales. El primer apartado se ha dedicado a presentar de forma global sus primeras composiciones, es decir, las creadas antes de trasladarse a la capital a ampliar estudios; en cambio, el resto de su obra y su interrelación con la producción pianística, ha sido agrupada por géneros para así facilitar la visión completa de su catálogo.

1.1. Obras primeras. Etapa infantil y adolescente

Como se ha señalado, la información sobre sus primeras creaciones proceden del listado realizado por el compositor en 1926. La primera obra citada, *Cazadores de Chiclana*, está fechada el 12 de enero de 1915, teniendo Antonio José trece años, y la única información que adjunta es que se trata de un himno. La obra está perdida.

⁷⁶¹ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit.

⁷⁶² PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, op. cit.

Las referencias en dicho listado a obras compuestas al año siguiente, 1916, todas ellas también perdidas, corresponden a piezas para piano y religiosas. Así se puede leer en su listado: *Mi primo* (vals), *Schotis*, *Burgos* (pasodoble), *Ratos libres* y *Fantasía*, todas ellas para piano, y pertenecientes al campo religioso para voces y órgano, *O Salutaris* (cuatro voces y órgano), *Tota pulchra est* (cuatro voces mixtas y órgano), *Tantum Ergo* (dos voces y órgano) y *Meditación* (órgano).

Corresponden al año 1917 las primeras piezas que se conservan de Antonio José, contando quince años de edad en ese momento. Dichas obras son las siguientes: *Ave María*, *Tantum Ergo* y *Ave María Stella*, todas ellas para voces y órgano, y un tiempo de una *Sonata en sol* para piano⁷⁶³. Como se puede comprobar, las piezas creadas en estos años infantiles están dedicadas al piano o a la música religiosa, y lo mismo ocurre con la mayoría de sus composiciones de toda la etapa infantil y adolescente en Burgos. La labor musical y religiosa de sus dos principales maestros en estos momentos, Julián García Blanco y José M. Beobide, dedicados principalmente al órgano y al coro, justifica que muchas de las primeras obras de Antonio José se enmarquen dentro de ese mismo mundo, junto con creaciones para su instrumento principal, el piano.

La primera obra conservada para piano es el primer movimiento de una *Sonata en sol*, de ocho páginas. Presenta repetición de secciones a lo largo de su estructura dentro de una forma sonata cuyo segundo tema aparece en el V grado y se reexpone de forma ortodoxa en la tónica. Utiliza muy frecuentemente esquemas de acompañamiento muy elementales basados en bajos de Alberti.

Las composiciones del siguiente año, 1918, continúan estando dedicadas principalmente al piano, aunque también se encuentran piezas religiosas y obras perdidas para sexteto, entre otras⁷⁶⁴. Las piezas conservadas son: *Variaciones*, *Vals en la* y *El canto del dolor* para piano, y *Dulce cayado* para voz, coro y órgano.

⁷⁶³ Obras perdidas compuestas en este mismo año 1917, son las siguientes, según su propio listado: *¡Viva Burgos!* (pasodoble), *Marcha fúnebre*, *La ilusión* (cinco piezas fáciles), *Pasodoble*, *Fugueta* y *Preludio en do*, todas para piano. *Ecos burgaleses* para piano a cuatro manos, una *Melodía* (órgano), *Tota pulchra* para soprano y órgano, y *Pacorro* para banda, sexteto o piano.

⁷⁶⁴ Las obras de 1918 no localizadas y reseñadas en el listado realizado por el compositor son las siguientes: *¡Olé!* y *Vals fácil* para piano, *La canción del guachinango* y *Brisas de estío* para sexteto, *15 pequeños trozos de orquesta*, e *Himno a San Ignacio de Loyola* e *Himno a San Luis Gonzaga*, ambas para órgano. En relación con las composiciones para sexteto, hay que señalar que pocos años más tarde, en 1921, dedicó obras a este tipo de formación, aunque desgraciadamente se han perdido. Así, piezas no localizadas y que figuran en el listado del

Las *Variaciones* para piano constan de tema y tres variaciones. El tema lo conforman dos frases muy similares, pregunta y respuesta, de ocho compases más cadencia. Las tres variaciones no están completas, sólo realizó la primera frase de cada una, apareciendo a continuación la expresión *etc.* en cada una. Los procedimientos técnicos usados para las variaciones son bastante elementales, la primera variación introduce floreos y notas de adorno a la melodía sobre un elemental bajo de Alberti, la segunda presenta el tema en la izquierda con un contrapunto rítmico en la derecha, y la tercera varía la melodía con movimientos en retrogradación sobre el mismo bajo del tema. La pieza es más bien un ejercicio didáctico sobre la técnica de la variación que una obra para interpretar públicamente.

La catalogación que se ha realizado hasta ahora del *Vals en la* para piano presenta algunas contradicciones. Antonio José lo data en su listado el 13 diciembre de 1917. En el Archivo Municipal de Burgos este *Vals* se encuentra unido bajo el mismo número de catalogación a las *Variaciones* con nº AJ-4/53. En dicho número de catálogo también se presentan otros ejercicios de variaciones melódicas, desarrollos melódicos y ejercicios de armonía a cuatro voces. Estos ejercicios están paginados por el autor comenzando con el número 2 y aparece el número 1 en las *Variaciones* anteriormente comentadas, lo que parece mostrar que se trata de piezas unidas bajo un mismo espíritu didáctico. Las señaladas *Variaciones* anteriores parecen también un ejercicio escolar y no están completamente finalizadas ni acaban con doble barra. El *Vals* que sigue, sí que concluye con doble barra de finalización y presenta fecha 23 de febrero de 1918. Yolanda Acker cataloga este *Vals en la* como parte final de las *Variaciones* y lo data el 23 de febrero de 1918. También señala en su catalogación otro *Vals en la* calificado como perdido y lo sitúa inmediatamente anterior a las *Variaciones*⁷⁶⁵. Pero el análisis de ambas obras, *Variaciones* y el *Vals en la*, muestra que se trata de dos obras diferentes que no tienen ningún elemento musical en común. La calidad, colorido del papel y el nivel de fuerza en la escritura con el lápiz es completamente distinto. Por tanto, el *Vals* que Acker señala como perdido es precisamente este *Vals* que dicha musicóloga presenta como final de las *Variaciones*. Este *Vals en la*, aunque muy breve, presenta mucho más valor musical que las piezas anteriores conservadas. Destaca el uso de la quinta aumentada y la séptima mayor en el acorde de dominante, aunque no de forma independiente sino presentada como apoyatura. La textura pianística presenta progreso con respecto a las creaciones anteriores, apostando ahora por varios planos sonoros.

propio compositor son: *Rag-time chic* y *Kiriki* (foxtrot) para sexteto, y *Vida gitana* y *Guachinanguita* para voz y sexteto.

⁷⁶⁵ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 159.

El canto del dolor para piano se custodia en manuscrito en el AMBu y en la portada del manuscrito se dice que es una copia. El estudio de la grafía de la partitura muestra que la primera hoja la copió el compositor, mientras que el resto, es decir tres hojas más, fueron escritas por otra persona. Existen referencias a un posterior *Poema del dolor*. Así, se conserva una carta a Emiliano Artiz de 1925 donde muestra su interés en componer un *Poema del dolor*, obra que nunca llegó a realizar⁷⁶⁶. En esta carta le escribe en pentagrama los temas principales del mismo y ninguno de ellos aparece en este *Canto del dolor* de 1918. Se trataría, por tanto, de dos obras diferentes y sin ninguna relación. Existe un artículo periodístico en donde se señala que el pianista Serge Tarnowsky interpretó en Mallorca una pieza de Antonio José titulada *Dolor*⁷⁶⁷. Este título es impreciso y seguramente se refiere a esta composición, puesto que la única obra escrita con denominación similar es este *El canto del dolor*. Fue interpretada por el compositor en sus primeros conciertos, y la crítica señaló que fue “justamente aplaudida”⁷⁶⁸.

La pieza lleva la indicación *Andante con espressione* y se desarrolla en compás cuaternario. Su tiempo moderado, la tonalidad *do menor* y el uso de frecuentes ritmos de corchea con puntillo semicorchea le otorgan un carácter de marcha fúnebre. La obra muestra el avance musical y pianístico del joven de dieciséis años. La textura pianística está mucho más avanzada que en el anterior *Vals en la* y gran parte de ella presenta cuatro planos sonoros. La melodía no sólo se presenta en la parte superior sino que aparece a lo largo del desarrollo en la zona central ejecutada con la izquierda sobre bajos tenidos. El uso de los recursos del pedal está muy desarrollado.

Las piezas compuestas en 1919 se han extraviado en su mayoría, y sólo se conserva un pasodoble para banda titulado *Ecos taurinos*⁷⁶⁹. En cambio, las obras conservadas de 1920 son más abundantes que en los años anteriores y aparecen reseñadas en críticas periodísticas de la época. Antonio José comenzaba ya a realizar actuaciones públicas e interpretaba, entre otras, sus propias obras⁷⁷⁰. Las piezas que se conservan son las siguientes: *Preludio n° 1 en mi bemol* y *Nocturno. Paisaje*, ambas para piano, *Danza de bufones* para pianola o dos pianos, y las

⁷⁶⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 28-X-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 102-106.

⁷⁶⁷ “Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”. *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

⁷⁶⁸ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

⁷⁶⁹ Las obras perdidas de este año 1919 son las siguientes: *Impromptu* para piano, *Hojas sueltas n° 1* para sexteto o piano, *Danza de concierto* para violín y piano o banda, y *Dicha y llanto* para voz y piano.

⁷⁷⁰ Las obras de 1920 perdidas son las siguientes: *Preludio n° 2 en sol*, *Enriqueta* (vals) y *Vals en sol*, todas ellas para piano, y *Lucy*, vals para sexteto.

obras religiosas *Misa* en re para solistas, coro, orquesta y órgano y *Letanía Lauretana*, himno para solista, coro y órgano.

El *Preludio nº 1 en mi bemol* para piano fue interpretado varias veces por el compositor en sus primeros conciertos, y fue calificado por la crítica como “delicadísimo”⁷⁷¹. Se trata de una breve pieza de tres páginas y está dedicado a su maestro José María de Beobide. Comienza con un diseño al unísono que aparece varias veces en la obra y en su textura hay muchos pasajes en octavas en la izquierda. Utiliza con frecuencia el ritmo corchea con puntillo semicorchea alternado con el ritmo de tresillo, lo cual le confiere cierto carácter de marcha.

La *Danza de bufones* también fue interpretada por el autor en sus primeros recitales. Se conservan dos versiones, una para pianola y otra para dos pianos, siendo la versión para dos pianos posterior, tal como figura en la propia partitura fechándose en Málaga el 3 de marzo de 1926. La versión para pianola está escrita en tres pentagramas a lo largo de sus diez páginas, siendo impracticable para piano sólo puesto que necesitaría una mano más. La versión para piano solo que interpretara el autor en sus conciertos, o no llegó a realizarse por escrito por lo que él mismo tendría pensado un arreglo de la partitura de pianola, o si la hizo, no se ha conservado. La textura pianística muestra gran avance respecto a todo lo anterior, y se explotan tanto en la versión de pianola como en la de dos pianos, las zonas extremas del piano. Se demanda mayor dominio técnico que en obras anteriores y ejemplo de ello aparece en la mano derecha con numerosos pasajes de octavas seguidas con la tercera incluida, o en los grandes saltos en la izquierda. A nivel formal se observa la utilización de la repetición de breves motivos y células como sistema de crecimiento. Este aspecto será muy utilizado por el músico en sus futuras composiciones y muestra la influencia de procedimientos propagados por el neoclasicismo y su renuncia al desarrollo temático de herencia decimonónica. El título de esta pieza de 1920, *Danza de bufones*, muestra un carácter burlesco que está en consonancia con el espíritu satírico y grotesco que tanto gustará a la vanguardia neoclásica de los años veinte. En la mayoría de sus futuras creaciones, Antonio José abandona este elemento grotesco y apuesta por primar el carácter regionalista de su música. No obstante, en sus últimas creaciones para piano y coincidiendo con el auge del neoclasicismo en Madrid, lo burlesco vuelve a tener un papel fundamental; ejemplo de ello es su *Marcha para soldados de plomo*.

⁷⁷¹ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

El músico interpretó esta pieza varias veces en sus primeros recitales y fue muy bien acogida por la crítica. Las recensiones subrayan su espíritu descriptivo grotesco y el logro del compositor para este fin. “*Danza de bufones* en forma descriptiva parece que se ve y oye en su música la realidad de lo que su autor se propone: la danza, el cuento de uno de los bufones y la hilaridad que este cuento produce entre sus oyentes, terminando con el tema”⁷⁷². En 1922, *Diario de Burgos* vuelve a hacerse eco de ella en una reseña firmada por Trémolo, crítico habitual de dicho diario: “*Danza de bufones* es una página musical de valor extraordinario; describe admirablemente el asunto que el artista ha elegido para su composición; éste es precioso poniendo de relieve la ductibilidad del talento musical de Antonio José”⁷⁷³. También señala la excelente acogida que tuvo la pieza: “Ejecutó la obra admirablemente y fue premiado con una cariñosa salva de aplausos”⁷⁷⁴. Pocos días después y ante otro concierto del músico, el periódico *El Castellano* mostró tanto el carácter de la obra como su excelente recepción: “composición de intenso poder descriptivo que hubo de ser repetida”⁷⁷⁵.

El *Nocturno. Paisaje* para piano es una breve pieza de tres páginas que fue incluida sin alterar nada como tercer movimiento de su futura *Sonata castellana* y posteriormente orquestada como *Sinfonía castellana*. A nivel estilístico se advierte la influencia del mundo impresionista, tal como se ampliará más abajo al presentar la obra más ambiciosa de su primera época, la *Sinfonía castellana*. A nivel formal se aprecia la utilización de dos células motivicas como elemento de crecimiento. La presencia de dichas fórmulas está marcada a lo largo de toda la partitura con lapicero rojo, aunque no se sabe si estas marcas fueron realizadas por el compositor o por otras manos. La textura pianística presenta distintos aspectos que aluden a un pianismo orquestal, lo cual justifica su futura transcripción para orquesta. Ejemplo de ello son los trémolos en la derecha que evocan los trémolos en instrumentos de cuerda, o las apoyaturas en octava a los bajos en la izquierda, muy adaptables a la riqueza sonora y de registros propia de la orquesta. En una reseña a una interpretación propia, la crítica calificó la pieza como “inspirado Nocturno”⁷⁷⁶.

⁷⁷² DE TORRE, Vicente. “Un artista burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1921, pp. 1-2.

⁷⁷³ TRÉMULO. “En el Salón de Recreo. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 11-I-1922, p. 1.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

1.2. Obra para piano

Tras las obras para piano compuestas en su época infantil en Burgos, se presentan ahora las obras creadas desde su llegada a Madrid para ampliar estudios e intentar lanzar su carrera. Algunas de ellas habían sido esbozadas en Burgos en los meses anteriores, tal es el caso de la *Sonata castellana* compuesta en 1921⁷⁷⁷.

La *Sonata castellana* para piano está formada por tres movimientos *El Campo*, *Paisaje de atardecer* y *Nocturno*, y como se ha indicado más arriba, incluye, como *Nocturno*, la pieza del mismo nombre compuesta el año anterior, 1920. Esta *Sonata castellana* será orquestada poco después como *Sinfonía castellana* y adapta como cuarto movimiento la *Danza burgalesa* nº 1. El estudio estilístico y musical de esta *Sonata* se realizará más abajo al presentar la *Sinfonía* dentro de su obra orquestal, y se incidirá ahora en los aspectos pianísticos y gráfico-musicales.

El primer tiempo, *El Campo*, presenta elementos pianísticos de inspiración orquestal, como los trémolos en voz central. La letra de la canción “Penosita del alma”, sobre la que compone este movimiento, aparece escrita en la partitura la primera vez que surge, hecho que también realizará en sus futuras *Danzas burgalesas*. También se encuentra marcada con lápiz una célula descendente por grados que usará en todo el tiempo, procedente del inicio de la canción. La utilización de motivos y células repetidos como sistema de crecimiento formal muestra la presencia de elementos propios de las vanguardias, y será un pilar básico en todas sus futuras creaciones. En el segundo tiempo, *Paisaje de atardecer*, apuesta también por diseños orquestales, como los trémolos continuos en la parte central o superior, y arpeggios rápidos de inspiración arpística. Los modelos cromáticos de algunas células volverán en su obra para piano compuesta pocos meses más tarde *La muñeca rota*. El tercer tiempo es el *Nocturno* de 1920 ya comentado.

El compositor interpretó esta *Sonata* en distintos recitales, bien en forma completa o en movimientos aislados. En 1922, *Diario de Burgos* señala que es “una excelente y acertadísima sonata castellana basada en un canto popular burgalés incluido en la colección de Olmeda”, y que fue “justamente aplaudida”⁷⁷⁸. En diversos conciertos posteriores incluye la versión pianística del cuarto tiempo que añadirá a la versión orquestal, y aparece titulada ya

⁷⁷⁷ En el listado autógrafo del compositor aparece una obra no localizada de este año: *Vals estudio para la mano izquierda sola* (1921).

⁷⁷⁸ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

como *Sinfonía castellana*. La recepción de estos recitales versión se mostrará más abajo al detenerse en esta obra orquestal.

La pieza para piano *Tiempo de tarantela* pertenece a este mismo año 1921. Se trata de una obra breve de cinco hojas, de carácter efectista y desenfadado en conformidad con el espíritu alegre habitual de la *tarantela*. La tendencia a la repetición de motivos y frases en este baile de origen italiano es explotada por el compositor, y se adapta perfectamente a esta misma característica habitual en él. Fue interpretada por Antonio José en sus primeros recitales en Burgos, y fue recibida por la crítica como “muy original y agrada sobre todo por su espontaneidad y frescura”⁷⁷⁹.

En el año 1922 comienzan a surgir piezas pianísticas que serán objeto de estudio en este trabajo. Así, junto con piezas como *Alla Haydn*, *El paso de la galante estudiantina* o la *Canción escolar*, se encuentran creaciones de mayor entidad como son la primera *Danza burgalesa* y *La muñeca rota*.

La pieza para piano *Alla Haydn* posiblemente pensó utilizarla como tercer tiempo para su futura sonata *Alla Clásica* de 1924. Consta de diez hojas más portada. Un año más tarde a su composición para piano realizó una adaptación para orquesta reducida cuyo manuscrito se conserva en la SGAE. Es una obra bastante formalista con forma sonata y cuyo primer tema, muy rítmico, está basado en una única célula repetida continuamente con el mismo diseño, y su segundo tema elaborado sobre otra célula, pero ahora adaptada a distintos grados, logrando así mayor interés melódico. Dichos temas se reexponen transportados de forma académica, tal como ocurre habitualmente en Haydn. Fue interpretada por el compositor en sus conciertos juveniles y la crítica destacó su “conocimiento profundo del estilo de este autor”⁷⁸⁰.

La breve pieza para piano *El paso de la galante estudiantina* consta de dos páginas. Se trata de una pieza de gran fuerza rítmica acorde con el ambiente que recrea su título. El diseño del bajo es muy relevante y destaca su parte final elaborada a base de octavas continuas en la derecha.

A esta etapa pertenecen también las breves piezas pianísticas *La muñeca rota* y *Canción escolar*. Estas composiciones son ejemplos de creaciones alejadas del frecuente castellanismo del autor y que apuestan por una faceta de la estética neoclásica diferente, como lo es el mundo infantil y las nanas. Por ser una obra destacada, con entidad importante y representativa del eclecticismo estético de los primeros años veinte, *La muñeca rota* será la

⁷⁷⁹ TRÉMOLO. “En el Salón de Recreo. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 11-I-1922, p. 1.

⁷⁸⁰ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

primera pieza estudiada en profundidad en este trabajo de investigación. La *Canción escolar* iba a formar parte junto a *La muñeca rota* de una colección titulada *Impresiones románticas*, aunque no se conocen el resto de piezas que formarían esta serie. Ambas fueron interpretadas por el autor en la conferencia “La música moderna” celebrada en el Teatro Principal de Burgos el 24 de agosto de 1924, no obstante esta *Canción escolar* presenta mucho menor interés musical y estético que la otra pieza.

La *Canción escolar* es una pieza breve de cuatro hojas construida de forma muy sencilla sobre una melodía repetitiva que transmite cierto carácter infantil. El bajo presenta un único diseño basado en la tónica alternada con su quinta y el floreo de ésta. En el pasaje central, este diseño se intercambia con una escala cromática descendente en un ámbito de octava desde la tónica. Al igual que ocurre con *La muñeca rota*, y como se explicará al estudiar esta pieza, la sencillez y simplicidad de la *Canción escolar* están muy en conformidad con el neoclasicismo vanguardista del momento⁷⁸¹.

Pertenciente al año 1923 se ha perdido un *Tiempo de Minuetto* que seguramente formaría el segundo movimiento de la *Sonata en sol* de 1917. Este *Minuetto* fue interpretado por el compositor en sus recitales. De este mismo año se conservan las obras para piano: *La casa del gigante*, *Carnaval* para piano cuatro manos, y la segunda y tercera *Danzas burgalesas*. La pieza para piano a cuatro manos *Carnaval* es una transcripción de un fragmento de su opereta *La memoria del Doctor Coronado*, tal como aparece en la portada de la partitura manuscrita. *La casa del gigante* es una pieza breve de siete hojas con forma ABA. Toda ella está escrita en tres pentagramas, abarcando así un ámbito de extensión muy amplio. La primera parte se fundamenta en grandes y pesados acordes en ambas manos dispuestos en diferentes registros. La parte central es más lírica aunque también se construye sobre un mismo diseño repetido.

Como se ha señalado, entre 1922 y 1923 compone en Madrid una de sus obras más conocidas, las tres primeras *Danzas burgalesas*, en donde utiliza tonadas procedentes del *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos* de Federico Olmeda. Se trata de creaciones plenamente imbuidas del espíritu regionalista castellano que siempre inundó al compositor y que su legado creativo muestra en numerosas ocasiones. Las *Danzas burgalesas* para piano serán objeto de estudio profundo.

⁷⁸¹ Vid. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 208-212.

En 1924 compone para piano la *Tercera Sonata (Alla Clásica)* y el relevante *Poema de la juventud (Cuarta Sonata)*, habiéndose perdido un *Rondó* para piano⁷⁸².

La *Tercera Sonata* para piano fue titulada por el autor como *Alla Clásica*. Esta obra estaría formada por tres movimientos, *Alla Mozart*, *Alla Beethoven* y *Alla Haydn*. El texto del primero está completo, pero del segundo movimiento sólo fueron compuestos sus primeros compases, plasmados en el manuscrito a continuación del primer tiempo. Consta de cinco hojas incluyendo los pocos compases del segundo tiempo. El primer tiempo, *Alla Mozart*, presenta una forma sonata destacando el carácter eminentemente mozartiano de su primer tema. El último, *Alla Haydn*, corresponde a una composición de algunos años antes (1922) ya comentada, y se cree que Antonio José pensó incluirlo como tercer tiempo de dicha obra.

A este mismo año corresponde el *Poema de la juventud*, una de sus obras más importantes para piano de su etapa madrileña junto a las tres *Danzas burgalesas*. Esta extensa pieza incide en el estilo impresionista que ya se había mostrado en los movimientos centrales de la *Sinfonía castellana*. Como se señalará al estudiar con detenimiento esta obra, el *Poema de la juventud* fue concebido en su inicio como su *Cuarta sonata*.

De sus primeros años en Málaga sobresalen las pianísticas *Evocaciones* (1925-1926) y la *Sonata gallega* (1926), elaboradas sobre temas folklóricos castellanos y gallegos, respectivamente. En la *Sonata*, imbuida de espíritu regionalista, los elementos vanguardistas se aprecian en los procesos armónicos. Esta cualidad es común a la mayoría de los compositores del Grupo de Madrid, conservadores en cuanto a forma y más progresistas en la armonía. *Evocaciones* es más vanguardista, incluso desde el punto de vista formal. Su segunda pieza de fue orquestada e interpretada en Madrid por Arbós.

Perteneciente a sus últimos años en Málaga son las últimas composiciones para piano del músico, la cuarta *Danza burgalesa* (1928) y la *Marcha para soldados de plomo* (1929). La *Marcha para soldados de plomo* fue concebida para este instrumento, pero hay bastantes indicios por sus cartas de que iba a ser orquestada⁷⁸³. En ella se han visto influencias de Stravinsky y Ravel⁷⁸⁴. La obra se ha preservado hasta la actualidad gracias a una copia en braille del discípulo de Antonio José, Mariano Ortega Monedero. Se aprecia una tendencia

⁷⁸² Perteneciente a este mismo año es una de las pocas piezas de cámara que se conocen del compositor, a excepción de los sextetos ya referidos, *Apasionadamente* (1924) para violín y piano, conservada en el Archivo Municipal de Burgos, aunque desgraciadamente de forma incompleta.

⁷⁸³ El compositor Alejandro Yagüe orquestó esta pieza en 1988.

⁷⁸⁴ ACKER, Yolanda. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

hacia la sencillez y claridad formal muy conforme con el neoclasicismo imperante. En estas piezas pianísticas, la depuración y sobriedad textual continúan la tendencia marcada por el compositor en su *Suite ingenua* para orquesta, y se avanza hacia una escritura pianística muy relacionada con el estilo scarlattiano, especialmente en la *Danza burgalesa*. Esta influencia nunca antes se había reflejado a pesar de ser el tipo de pianismo más habitual entre sus contemporáneos del 27.

1.3. Obra para guitarra

Dentro del campo instrumental y fuera del mundo pianístico, hay que señalar que Antonio José compuso dos obras para guitarra, ocupando una de ellas un lugar muy destacado en su legado. Perteneciente a sus últimos años en Málaga, pero sin conocerse la fecha, se encuentra el *Romancillo infantil*, y posteriormente, en su última etapa en Burgos, compone una importante y extensa *Sonata para guitarra* (1933).

El *Romancillo infantil* está basado en la tonada “Cómo quieres que tenga”, recopilada por Olmeda dentro de la sección II, cantos coreográficos, grupo I, “Al agudo” nº 10 (143). Esta melodía también la usó Antonio José en el primer tiempo de la *Suite ingenua* y en la juvenil canción para voz y piano *Con el picotín*. La obra ha sido publicada en 1994 por *Opera 3 Ediciones musicales*. Se conoce una carta enviada por el compositor a su amigo Regino Sainz de la Maza en donde confiesa su poco conocimiento de la escritura y técnica guitarrística, y le solicita ayuda para el texto definitivo de la pieza. También señala su interés por componer una obra de más envergadura destinada a este insigne guitarrista y que se fraguará en su futura *Sonata*. Así escribe el compositor a Regino:

Te repito de nuevo que disculpes las inevitables faltas de técnica guitarrística que con toda seguridad he cometido en esta composición... Por tanto esto es solamente la idea rítmico-armónica que he querido conservar. Ahora, tú, amigo Regino, coloca esa melodía y esos acordes en la posición más adecuada, y si esto es posible no dudo del éxito del Romancillo cuando tú lo toques.

En cuanto hagas una copia arreglada y digitada, mándamela, porque yo no tengo más original que éste que tienes ahora en tus manos. Y haz el favor de avisarme en cuanto lo recibas, para mi tranquilidad.

Además, te prometo más adelante otra cosa mejor. Ahora con la ópera estoy ocupadísimo⁷⁸⁵.

⁷⁸⁵ Cf. ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., pp. 197-198.

La *Sonata para guitarra*, fechada en 1933, es una de sus últimas y más destacadas creaciones, siendo posterior a toda su producción pianística. Gracias a su dedicatario Regino Sainz de la Maza, y especialmente al redescubrimiento de la obra y difusión de la misma por el prestigioso guitarrista Ricardo Iznaola, la *Sonata para guitarra* es una de las obras más interpretadas de todo el legado del compositor. Fue publicada en Italia en 1990 debido a la labor conjunta del guitarrista italiano Angelo Gilardino, el español Juan José Sáenz Gallego, y el guitarrista de origen cubano Ricardo Iznaola, quien la ha interpretado en las más prestigiosas salas de Europa, América y Asia.

Estos intérpretes han valorado la *Sonata* de Antonio José como una de las mejores obras para guitarra nacidas en la primera mitad del s. XX. Gran parte del origen del repertorio para guitarra surgido entre 1920 y 1950 se debe al estímulo realizado por Andrés Segovia a los creadores, alentando la composición de obras de envergadura. Segovia no interpretó esta *Sonata* y seguramente no llegó a conocerla. Pero Gilardino señala que dentro del repertorio de sonatas escritas para Andrés Segovia hasta 1950, sólo la *Sonata "Omaggio a Bocherini"* de Mario Castelnuovo-Tedesco es comparable a la de Antonio José⁷⁸⁶. Iznaola también destaca que esta *Sonata* "es una de las obras más ambiciosas escritas para guitarra en la primera parte del siglo XX" y comenta que "sólo la injustamente menospreciada *Fantasia-Sonata* op. A-22 de Joan Manén^[787] es comparable en magnitud, aunque muy diferente en cuanto a enfoque compositivo y estético"⁷⁸⁸.

La *Sonata* de Antonio José no presenta ninguna raíz folklórica. Al revés que numerosas de sus obras, no sólo no presenta documentos directos populares sino que tampoco respira ningún tipo de esencia nacionalista. Tomás Marco la califica como una de las mejores creaciones del compositor por "la ambición de sus dimensiones y lo acertado de su escritura, que hacen de ella una obra singular en el abundante, pero casi siempre desconsolador, panorama de la guitarra española en nuestro siglo. Es por ello que la *Sonata* debe ser conocida, y sin duda tenderá a convertirse en uno de los pilares del repertorio guitarrístico español"⁷⁸⁹. El comentario de Marco sobre el "desconsolador" panorama de la composición

⁷⁸⁶ GILARDINO, Angelo. "Antonio José y la Sonata para guitarra"..., *op. cit.*, p. 22.

⁷⁸⁷ Juan Manén (1883-1971), compositor y violinista catalán. Entre sus obras destacan varias óperas estrenadas en Alemania y Barcelona, poemas sinfónicos, música escénica, piezas para violín y varias sardanas. La *Fantasia-Sonata* para guitarra de Manén se construye sobre una gran variación, o utilizando la expresión de Iznaola, como una "metamorfosis temática" heredada de Berlioz, Liszt o R. Strauss. Vid. IZNAOLA, Ricardo. "Prefacio". Introducción a la edición de la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Sonata para guitarra*. Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicali, 1990, p. 34.

⁷⁸⁸ IZNAOLA, Ricardo. "Prefacio"..., *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸⁹ MARCO, Tomás. *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 145.

para guitarra hace referencia a la persistente tendencia a crear obras de espíritu nacionalista para este instrumento y con poca o nula ambición vanguardista en su estilo.

Desde el punto de vista formal se trata de una composición cíclica en cuatro movimientos distintos pero relacionados por elementos armónico-temáticos comunes. Los cuatro tiempos son *Allegro moderato*, *Minuetto*, *Pavana triste* y *Final*. El último movimiento con forma rondó presenta un procedimiento formal que había sido ya utilizado en la *Sonata gallega* para piano, en concreto la aparición de temas de los anteriores tiempos para elaborar las coplas del rondó, otorgando de esta forma el carácter cíclico a la obra. La diferencia es que mientras que en la *Sonata gallega* utilizó temas populares, ahora todos ellos son de elaboración propia y sin ningún sabor folklórico.

En cuanto al estilo, la influencia francesa es patente, hecho reseñado habitualmente al presentar esta *Sonata*. Gilardino comenta la herencia de Ravel en el espíritu de la pieza, y así señala que “si Antonio José contrajo deudas al componer la *Sonata para guitarra*, su acreedor fue Maurice Ravel, el Ravel de la *Pavane pour une infante défunte*, de la *Sonatine*, de *Le tombeau de Couperin*, obras que sin duda Antonio José había asimilado perfectamente”⁷⁹⁰. Apoyando este comentario hay que confirmar la similitud de terminología de los movimientos de la *Sonata* de Antonio José, *Minuetto* o *Pavana triste*, con piezas de Ravel como la *Pavane pour une infante défunte* o movimientos de *Le tombeau de Couperin*. Asimismo, la escritura abigarrada del último movimiento recuerda un poco la *Toccata* de *Le tombeau* de Ravel.

Su armonía es muy rica y manifiesta la influencia vanguardista impresionista. Existe una tendencia hacia la textura vertical o armónica frente a la contrapuntística. La escritura instrumental es muy exigente y audaz, con frecuentes pasajes en registro sobreagudo. Debido a que Antonio José no era guitarrista, en la edición de la partitura los revisores decidieron cambiar de registro algunos pasajes del último tiempo para mejorar el efecto armónico de los mismos. También fue necesario realizar una revisión general de la escritura, más acorde con las peculiaridades del instrumento. Estos pequeños arreglos están en conformidad con la confesión ya comentada de Antonio José acerca de su poco dominio de la técnica guitarrística y su petición de ayuda a Regino.

Sainz de la Maza interpretó en concierto únicamente el primer movimiento de la *Sonata*, al cual el guitarrista se refiere como “Sonatina”. En 1932, Sainz de la Maza publicó un artículo en *Diario de Burgos* alabando a su paisano y dedica un párrafo a comentar esta obra en donde destaca su clara y limpia escritura, y su sentido de la medida y proporción. Llama la

⁷⁹⁰ GILARDINO, Angelo. “Antonio José y la Sonata para guitarra”..., *op. cit.*, p. 22.

atención que esta obra, una de las últimas del compositor, sea calificada por el guitarrista como pieza de juventud pero madura. La *Sonata*, aunque perteneciente a su última etapa y habitualmente señalada como ejemplo de la madurez del compositor, fue compuesta por un joven músico que contaba por entonces con 31 años. El futuro creativo que vaticinaba esta obra o las anteriores *Marcha para soldados de plomo*, *Danza burgalesa* nº 4 o las *Cantigas de Alfonso X* es necesario de reseñar al realizar una justa valoración del compositor en su época. Destaca también en las palabras de Regino el uso del término, tan habitual en esas décadas, de “esencia” para denominar los conocimientos ya adquiridos por el compositor. He aquí el texto del guitarrista donde muestra estos comentarios:

Particularmente le debo una inestimable ofrenda que me hace con su “Sonatina” para guitarra, con la que viene a enriquecer su ya abundante literatura. En ella muestra su claro instinto y su sentido del instrumento. Música sintética, de escritura limpia y eficaz, donde nada falta ni sobra. Toda su fina capacidad de invención pura se manifiesta en esta “Sonatina”, en la que aceptando el modelo clásico vierte en él espontáneamente su vena generosa, llena de ímpetu, de esa exaltación contenida propia de todo músico nacido. Obra de juventud ya madura en que empiezan a fraguar, a posarse todas las adquisiciones, todas las esencias de que se ha nutrido el artista⁷⁹¹.

En relación con estas palabras y la valoración de la obra en su contexto por parte de este eximio guitarrista, hay que recordar que Sainz de la Maza fue un gran defensor de la Nueva Música, y que tal como señala el estudioso de la figura de Regino, Leopoldo Neri, “Salazar y Sainz de la Maza compartieron la misma orientación estética, radicada en la vanguardia...”⁷⁹².

La obra de Antonio José ha sido llevada al disco en varias ocasiones, destacando las efectuadas por Iznaola⁷⁹³ y Juan José Sáenz⁷⁹⁴.

⁷⁹¹ SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.

⁷⁹² NERI DE CASO, Leopoldo. “La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 301. Leopoldo Neri ha trabajado sobre la guitarra en esta época y especialmente sobre la figura de Sainz de la Maza. Otro trabajo destacado de este investigador es: “Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el Renacimiento guitarrístico del siglo XX”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, nº 2, VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), 2009. En la actualidad finaliza su tesis doctoral sobre la figura de este eminente guitarrista burgalés bajo la dirección de Javier Suárez Pajares.

⁷⁹³ IZNAOLA, Ricardo (int.). *The Dream of Icarus*. [Sonata para guitarra]. IGW, 22874, 1990.

⁷⁹⁴ SÁENZ, Juan José (int.). *Integrales para guitarra de Joaquín Turina (1882-1949), Antonio José (1902-1936)*. Several Records (Tañidos), SCD-812, 1994.

1.4. Obra para voz y piano u órgano

Antonio José apenas dedicó atención a la canción para voz durante sus años en Madrid. Se catalogan sólo dos piezas, la canción para voz y piano *Con el picotín* (1922), donde utiliza el mismo tema de Olmeda que más tarde volverá a tomar para el primer tiempo de la *Suite ingenua* y para el *Romancillo infantil* para guitarra, y la canción *La primavera* (1924), ambas para voz y conservadas en el Archivo burgalés. En cambio, en los años pasados en Málaga recurrió con frecuencia a este género, especialmente inspirado por el ámbito religioso.

Pertenciente a los primeros años malagueños destaca la obra *Elegía* (1926) para tenor y órgano. Está basada en un poema del jesuita Gaspar G. Pintado y fue publicada en 1935 por la *Unión Musical Española*. Se trata de una obra con grandes audacias armónicas y así se destacó en la crítica tras su estreno en Semana Santa de 1926. Acker adjunta que, tras su publicación en 1935, los críticos señalaron que se trataba de “la obra litúrgica de más atrevida técnica y más expresivo modernismo que hasta hoy se había escrito en España”⁷⁹⁵. Una carta del compositor a su amigo Emiliano Artiz comenta que el día de su estreno produjo grandes controversias entre el público por estas innovaciones técnicas⁷⁹⁶. El crítico de *Diario de Burgos* se hizo eco de ello y destaca algunos de estos progresos: numerosas disonancias, resoluciones excepcionales de acordes, modulaciones lejanas y vaguedad tonal. Estos aspectos están en línea con avances armónicos presentes en su obra pianística, calificados aquí por el crítico Quesada como “ultramodernos”. Recientemente, y en consonancia con esta modernidad armónica señalada, Sáiz Virumbrales ha comentado indicios de dodecafonismo en esta obra, aspecto ya reseñado anteriormente⁷⁹⁷. Así se lee en el texto de Quesada:

Antonio José, haciendo alarde de sus portentosas facultades artísticas ha compuesto una inspirada melodía, más bien un lamento, que describe admirablemente aquella cruenta escena de la muerte de Jesús en la Cruz. La armonización es sorprendente en extremo. Un análisis detenido de esta última obra de Antonio José es tarea bastante ardua, mucho más si se tiene en cuenta los procedimientos musicales ultramodernos que emplea en sus maravillosas concepciones artísticas...

El efecto que musicalmente produce en el ánimo es emocionante; las disonancias, las sorprendentes resoluciones de los acordes, las inesperadas modulaciones, aquella premeditada indecisión armónica, en fin, aquella encantadora vaguedad tonal que la obra contiene, dan un carácter de sublimidad tal, que hay que confesar que la obra de Antonio

⁷⁹⁵ Cf. ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁹⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 27-V-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁷⁹⁷ Vid. nota 461.

José logra con éxito su propósito, es decir, sugestionar al oyente durante el tiempo que dura la ejecución de la preciosa Elegía⁷⁹⁸.

Entroncado con su labor malagueña para los jesuitas se encuentra su *Improvisación* para órgano de 1928. También corresponden a su etapa en Málaga dos canciones religiosas compuestas para la recopilación *Cantos de amor al Corazón de Jesús: Ya sé...* (1926) para voz, coro de tiples y órgano, y *Faro de Amor* (1929) para voz, coro unísono y órgano; ambas con letra de Gaspar G. Pintado. En abril de 1930, distintos compositores españoles, entre ellos Antonio José con estas dos canciones, contribuyeron con obras para dicha antología coordinada por Gaspar G. Pintado y publicada por *Boileau*. También participaron Guridi, P. Donostia, Viñas, Turina y Hernández Ascunce, entre otros. Según palabras de Antonio José, Falla prometió incluir una composición nueva, pero al final no se materializó, aspecto ya comentado⁷⁹⁹.

Otras canciones religiosas de esta época son *Un suspiro de amor* (1926) con letra de Gaspar G. Pintado y *A San Luis Gonzaga* (1926) para voz y órgano. En 1931, la Editorial *Bruño* de Madrid publicó tres canciones del burgalés en la *Colección de cánticos sagrados: Plegaria a María* (1927) con letra de José Zorrilla, *Abre tus manos* (1927?) con letra de Gaspar G. Pintado e *Himno a San José* (1927?) con texto del P. Luis Maestre.

Sin duda su trabajo en Málaga en un colegio de jesuitas donde enseñaba música e interpretaba al órgano en las funciones religiosas, está en el origen de varias de estas composiciones. Así por su correspondencia, se sabe que el músico quería crear obras de calidad para utilizarlas en sus labores pedagógicas. En una carta a Emiliano Artiz de su primer año en Málaga, 1925, le comenta estas intenciones: “He escrito también varias cosillas para el colegio, y es mi intención quitar la mayor parte de lo que cantan aquí, por malo y feo. El gusto artístico, por aquí más que nulo es pésimo, y yo me he propuesto enmendarlo con lo que me ayuden mis pocas fuerzas”⁸⁰⁰. En capítulos iniciales se comentó la cercanía del compositor con la música religiosa fruto de sus relaciones con personas relacionadas o procedentes de este ámbito.

Mariano Valdizán confirma la tesis expuesta en distintos momentos de este trabajo sobre la influencia de Beobide para sus creaciones religiosas. Señala que el sobrino de Beobide, Patricio Beobide, era miembro de la congregación La Salle que publicó las

⁷⁹⁸ QUESADA, José N. “Notas de Arte”. *Diario de Burgos*, 3-IV-1926, p. 2.

⁷⁹⁹ Vid. nota 515.

⁸⁰⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 29-XII-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 107.

comentadas canciones en Editorial *Bruño*, y fue además religioso de las Escuelas Cristianas. Beobide y su sobrino dirigieron dicha edición, y ello prácticamente confirma, como señala Valdizán, que “estas tres composiciones religiosas las hizo Antonio José a petición de su admirado maestro y fiel amigo José María Beobide; o al menos, las publicó con su mediación, si es que eran anteriores. Más bien sería el primer caso, pues en la introducción de la obra se afirma que gran parte de aquellas composiciones musicales eran `completamente inéditas y expresamente compuestas para ser en ella publicadas’”⁸⁰¹.

En un escrito de esta época en el que Antonio José comenta una composición de Beobide, alude sin nombrarlo, al problema del *Motu Proprio*. Antonio José insiste en su interés por elevar el nivel de las composiciones religiosas que se usaban en el colegio malagueño donde trabajaba:

Antiguamente, el arte puro se conservaba en los conventos con exquisito cuidado. Después quedó en los conservatorios; y más modernamente tuvo su último refugio en las Sociedades Filarmónicas. Ahora, en todos los sitios se consienten mixtificaciones de mala ley. Sobre todo, en la Iglesia, asombra contemplar un pasado tan glorioso como el nuestro (el español), y un presente por lo general tan anodino. Y, sin embargo, muchísimos son todavía los que creen a don Hilarión Eslava un genio esplendoroso o cuando menos un talento musical poderosísimo, siendo así que una enorme parte de culpabilidad de la decadencia religiosa-musical española le corresponde sin duda alguna al famoso autor del Método de Solfeo⁸⁰².

Perteneciente a su época final en Burgos se encuentra la canción *El Molinero* (1932), la cual es una versión para voz y piano de su segundo *Cinco coros castellanos* para seis voces mixtas de ese mismo año, obra más abajo comentada. La canción fue publicada por la *Unión Musical Española* en 1935 con número de catalogación 17208, e interpretada frecuentemente en la época por Angeles Ottein tanto en España como en el extranjero.

La *Elegía* para tenor y órgano ha sido llevada al disco en versión para soprano por Esteban Elizondo y Arantza Ezenarro⁸⁰³ añadiendo también la *Improvisación* para órgano.

⁸⁰¹ VALDIZÁN, Mariano. “Antonio José canta a la religión”. *Diario de Burgos*, 8-XI-2002, p. 55.

⁸⁰² ANTONIO JOSÉ. “De arte. Una obra de Beobide”. *Diario de Burgos*, 30-VII-1927, p. 1.

⁸⁰³ ELIZONDO IRIARTE, Esteban y EZENARRO, Arantza (ints.). *José María Beobide y su discípulo Antonio José: obras para órgano*. Aeolus Records, AE-10631, 2006.

1.5. Obra para orquesta

En 1923, el joven músico compone en Madrid una de sus obras orquestales más relevantes, su *Sinfonía castellana*. Se trata de una obra de gran envergadura coetánea de las *Danzas burgalesas* con las que comparte su espíritu regionalista castellano debido a la utilización de tonadas extraídas del *Cancionero Popular de Burgos* de Federico Olmeda.

La *Sinfonía castellana* fue creada sobre la base y orquestación de su anterior *Sonata castellana* para piano. La *Sinfonía* consta de cuatro tiempos, mientras que el manuscrito de la *Sonata* conservado en el AMBu contiene sólo los tres primeros tiempos, y se añade ahora el cuarto movimiento. La partitura de esta obra se extravió en Madrid en vida del músico. El compositor envió el manuscrito a Pérez Casas, quien lo pasó a Arbós. Ambos directores tuvieron interés en interpretarla. Posteriormente pasó a manos de Arregui y, a pesar de las averiguaciones de Antonio José, se perdió el destino de este único manuscrito y la obra desapareció. Miguel Ángel Palacios Garoz localizó la partitura en la Sociedad General de Autores de España cuarenta años más tarde. Aunque el autor la interpretó varias veces en su reducción pianística, no fue estrenada en su versión para orquesta hasta octubre de 1986 en Burgos por la Orquesta Ciudad de Valladolid dirigida por Luis Remartínez.

Como en muchas de sus obras, utiliza tonadas populares recogidas en el *Cancionero* de Olmeda. El primer movimiento está basado en la canción “Penosita del alma”, sección II, cantos coreográficos, grupo I, “Al agudo” nº 19 (152). El cuarto movimiento que añade a la *Sinfonía* es una recreación de su primera *Danza burgalesa* y como ésta, se construye sobre la tonada “Esto si que va güeno”, sección I, cantos romeros, “Linos y Cãñamos” nº 5 (70). Esta canción también la tomará para el primero de sus *Cinco coros castellanos*. La parte central del tiempo utiliza, como ocurre en la *Danza burgalesa*, la tonada “Échate niño que viene el coco”, sección I, cantos romeros, “De cuna” nº 2 (24); melodía también presente en un *Villancico* de 1923.

El primer tiempo, *Allegro, El campo*, se construye sobre forma sonata siendo su primer tema la tonada señalada, y el segundo tema un motivo deducido del primero y realizado sobre una escala de tonos. Utiliza cuartas y quintas superpuestas. El tema de la canción aparece también en el segundo y tercer movimiento, y se otorga así cierto carácter cíclico. Antonio José volverá sobre la sonata cíclica en sus dos futuras sonatas más destacadas, la *Sonata gallega* para piano y la *Sonata para guitarra*. Casares señala que el segundo tiempo, *Andante con calma, Paisaje de atardecer*, y el tercero, *Lento, Nocturno*, son los más interesantes de la

Sinfonía por su alejamiento del folklorismo y su mayor apuesta por la estética impresionista⁸⁰⁴. Esta opinión es difícilmente refutable y está en conformidad con lo señalado por alguna de las primeras críticas, tal como se comentó al presentar la *Sonata*, germen de esta obra orquestal. El arpa tiene un papel destacado en ambos movimientos. El último tiempo regresa al mundo nacionalista con la incorporación de la señalada *Danza*.

Martínez Miura comenta algunos elementos en esta obra como típicos en la creación del compositor: el uso de materiales procedentes del folklore, el gusto por el colorido, el dominio de la orquestación y el uso de elementos impresionistas⁸⁰⁵. José María Beobide publicó en *El Castellano* un extenso artículo sobre la *Sinfonía* en 1923, es decir, el mismo año de composición de la obra⁸⁰⁶. La estrecha relación de Beobide con el compositor otorga un valor especial a sus explicaciones, sin duda comentadas con el joven creador. Beobide analiza la pieza destacando numerosos elementos técnicos musicales aparte de descripciones con gran carga poética, habituales en la crítica musical de la época. Sus reflexiones ayudan a entroncar la obra con procedimientos frecuentes en sus creaciones para piano. A continuación se presentan algunos aspectos reseñables de este texto, relacionándolos aquí con su estética general y con elementos que aparecerán al estudiar su producción pianística.

El primer tiempo comienza con un largo trémolo en el bajo “sobre las cuales van sucediéndose diversos acordes a modo de repercusiones rítmicas” en palabras de Beobide⁸⁰⁷. El trémolo-pedal vuelve a aparecer en diversas partes del movimiento. El uso de grandes bajos pedales es habitual en toda su obra pianística, especialmente la inspirada en material popular. Así, las *Danzas burgalesas* están compuestas utilizando el bajo pedal continuamente y *Evocaciones* también presenta numerosos pasajes contruidos gracias a este recurso. Beobide explica que sobre el trémolo inicial la cuerda “expone sencillamente la ingenua canción popular”⁸⁰⁸. Este tipo de inicio es común a las *Danzas burgalesas*, *Evocaciones* o fragmentos de la *Sonata gallega*, donde se comienza con una exposición sencilla de la tonada sin variar su línea melódica. Beobide hace referencia a un pedal superior al final del movimiento en los violines con “agudísimas notas pedales”⁸⁰⁹ y este recurso lo vuelve a mencionar en el segundo tiempo. En su obra pianística también se puede apreciar el uso de

⁸⁰⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “Martínez Palacios, Antonio José” ..., *op. cit.*, p. 299.

⁸⁰⁵ MARTÍNEZ MIURA, Enrique. Notas del libreto del CD: POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003, p. 7.

⁸⁰⁶ BEOBIDE, José María. “Artistas burgaleses. La *Sinfonía castellana* de Antonio José”. *El Castellano*, 6-X-1923, p. 2; 8-X-1923, p. 1.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

pedales superiores, y ejemplo de ello aparecerán en distintos pasajes de *Evocaciones* y de las *Danzas burgalesas*.

En el desarrollo presenta “la misma canción popular variada por ampliación”⁸¹⁰. La utilización de la repetición más o menos variada de la tonada como forma de crecimiento formal es una característica del compositor que evidencia la influencia de la corriente neoclásica. El rechazo al desarrollo formal y la apuesta por la repetición es un elemento habitual en esta estética. La variación por ampliación es un recurso contrapuntístico basado en la aumentación proporcional de la duración de las figuras de la melodía, y su uso no desfigura la línea sino que la presenta ralentizada, es decir, reexpuesta con valores más largos, integrándose así dentro de los cánones técnico-musicales neoclásicos.

La tonada aparece más tarde tratada en sentido contrario, es decir, por disminución. También muestra, en palabras de Beobide, la canción “desmenuzada en pequeños fragmentos... en diversos aspectos instrumentales de color, tesitura y de ritmo”⁸¹¹. Como se verá en el estudio de su legado pianístico, este uso de motivos extraídos de la tonada y repetidos por diversos instrumentos creando colores distintos es habitual en obras extensas del compositor, como son el *Poema de la juventud*, *Evocaciones* o la *Sonata gallega*. Beobide califica este primer tiempo como “laboriosa factura contrapuntística”⁸¹². El dominio del contrapunto y la tendencia a una disposición pianística a cuatro voces es muy frecuente en la obra para piano. La influencia del mundo coral, en el cual el compositor trabajó especialmente desde su incorporación al frente del Orfeón Buralés, incide en su cuidado de las voces o partes.

En el segundo movimiento destaca el comentario de Beobide sobre “la flauta del pastor que repite siempre la misma tonada”⁸¹³. Dicha melodía corresponde a la canción del primer movimiento. Este elemento está indicando, por un lado, el carácter cíclico de la obra, y por otro, la utilización de la repetición como elemento de construcción, aspectos ambos ya comentados.

El tercer tiempo comienza también sobre una nota pedal y Beobide utiliza el término “imprecisa armonía” para calificar este inicio⁸¹⁴. Dicho calificativo alude a la influencia de las tendencias armónicas vanguardistas y su gusto por las armonías nuevas que se alejan de la tradición armónica. La presencia de la corriente impresionista y su gusto por desdibujar el

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

contorno de la frase y romper con el tradicional esquema melódico de frase de ocho compases aparece evocado por Beobide. Así, señala que “no se sabe cómo empieza esta frase ni cuándo acaba; parece verse todo con perfil desdibujado de silueta”⁸¹⁵. De esta forma, este movimiento es una de las creaciones más impresionistas del compositor, tal como se señalaba más arriba comentado por Casares. En su legado pianístico únicamente el *Poema de la juventud* logra momentos de un colorido impresionista tan fuerte. La ausencia de material folklórico como base de elaboración es seguramente una de las causas de esta apuesta tan clara hacia esta corriente francesa. Al final de este tiempo vuelve a hacerse referencia a la tonada del movimiento inicial “Penosita del alma”. En el cuarto y último tiempo Beobide vuelve a destacar el uso de la nota pedal en parte aguda.

El párrafo que Beobide presenta como colofón final a su artículo resume los logros más importantes de esta *Sinfonía*. Beobide destaca su herencia beethoviana manifestada en el uso de la forma clásica y la presencia de elementos franckianos presentes en el recurso cíclico. Estos aspectos ya han sido comentados en el capítulo dedicado a los referentes compositivos del músico. En una obra extensa con carácter cíclico y muy estructurada, como lo es la *Sonata gallega*, se volverá a manifestar la presencia evidente de estos dos compositores. Beobide señala, asimismo, que la obra es un “tránsito entre la sinfonía propiamente dicha y el moderno poema sinfónico”, y añade que el compositor se servirá de esta forma “para otras interesantísimas composiciones de las que hablaremos algún otro día, puesto que bien lo merecen”⁸¹⁶. Seguramente estas palabras están referidas al *Poema de la juventud*, obra en la que estaría trabajando Antonio José en los meses finales de 1923 y acabó en abril de 1924. Dicha pieza fue concebida y subtitulada como su *Cuarta sonata*, aunque posteriormente desechó este término y se publicó únicamente con la denominación *Poema de la juventud*. En el capítulo dedicado a esta pieza para piano se valorará su relación con el poema sinfónico. Por tanto, la relación entre una forma clásica y el poema sinfónico al que alude Beobide, aparecerá también en su legado pianístico.

Como se ha comentado anteriormente, el compositor interpretó en sus recitales la versión pianística de la *Sinfonía castellana* completa, es decir, los tres tiempos de la *Sonata castellana* más el cuarto que añade ahora. El periódico *El Castellano* señala que la *Unión Musical Española* quería editar la versión pianística completa de la *Sinfonía*, pero no se tiene ningún dato más al respecto que la mera reseña: “La *Sinfonía castellana*, de la cual, a petición

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

de la casa editora 'Unión Musical' hará Antonio José un arreglo para piano"⁸¹⁷, sin embargo, esta edición nunca se llevó a cabo. *Diario de Burgos* ilustra esta realización pianística de la obra en sus conciertos, señalando que "Antonio José ejecutó colosalmente, al piano, su *Sinfonía castellana*"⁸¹⁸. Como es habitual en muchas recensiones a sus obras, la reivindicación castellanista es un aspecto muy destacado y aprovechado por los críticos: "Son cuatro bellísimos cuadros, trazados tan magistralmente, que el oyente aplaude y se entusiasma, al contemplar, estupefacto, con qué vigor, con cuánta verdad artística, ha sabido Antonio José trasladar al pentagrama, el pintoresco cuadro sinfónico, retratando con fidelidad suma los paisajes y típicas costumbres de nuestra amada Castilla. ¡Bravo!, Antonio José; así se honra a la tierra que te vio nacer"⁸¹⁹. Su acogida fue excelente, tal como dejó testimonio Quesada. También se muestra implícitamente la proximidad, o posibles lazos personales, con el compositor: "La impresión que esta magnífica obra causó al distinguido auditorio fue de verdadera emoción... Inútil decir, que la ovación que nuestro querido paisano escuchó, fue imponente"⁸²⁰. Carlos Bosch también hace referencia a la obra y la define como "tributo a sus primeras emociones, pero no libremente expansionadas, sino formadas con todo el aquilatamiento de la sufrida perfeccionabilidad"⁸²¹

Obra destacada de los últimos años en Málaga es la *Suite ingenua*, compuesta en 1928 para orquesta de cuerda y piano. Está imbuida del carácter regionalista castellano frecuente en el autor, pero tratado aquí con una sencillez y simplicidad formal muy acorde con el espíritu neoclásico de la segunda mitad de los años veinte. El piano no posee un papel virtuoso de solista sino que aparece tratado con sencillez e integrado con la orquesta. En 1929, la *Suite ingenua* fue premiada en Lérida por un jurado formado por los compositores catalanes Mas y Serracant, Barberá y Cumellas Ribó. Está dividida en tres movimientos construidos sobre tonadas burgalesas recogidas por Olmeda y por el propio compositor.

- El primer tiempo, *Romanza*, está basado en la tonada "Cómo quieres que tenga" procedente del *Cancionero* de Olmeda, sección II, cantos coreográficos, parte primera, grupo I "Al agudo" nº 10 (143). Esta melodía la había utilizado en 1922 en su canción para voz y piano *El picotín* y en 1927 para su *Romancillo infantil* para guitarra.

⁸¹⁷ "Artistas burgaleses. Beobide. Antonio José". *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 2.

⁸¹⁸ QUESADA, José N. "Ateneo de Burgos. Concierto de Antonio José". *Diario de Burgos*, 28-IX-1926, p. 1

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ C.B. [Carlos Bosch]. "De música. Un nuevo compositor español. Antonio José". *Diario de Burgos*, 19-VII-1924, p. 1.

- El segundo movimiento, *Balada*, está basado en la tonada, del mismo título que la primera aunque con distinta música, “Cómo quieres que tenga” (*El Trepeletré*) procedente de la recopilación de Federico Olmeda, catalogada dentro de la sección II, cantos coreográficos, parte primera, grupo III “Ruedas, boleros” nº 28 (233).

- El tercer y último movimiento se construye sobre la canción “¡Ay amante mío!” recogida por Antonio José en su *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* con el número 117. Dicha melodía la utilizará en 1928 como base para su cuarta *Danza burgalesa* y posteriormente para el último de sus *Cinco coros castellanos* (1929-1932).

La obra fue estrenada en Barcelona el 12 de mayo 1931 por la orquesta de cuerda del maestro Joaquín Pecanins, formación muy prestigiosa en la época. Este estreno fue emitido por radio tal como anuncia un artículo en *Diario de Burgos* del día anterior a dicho concierto titulado “Una obra de Antonio José, radiada”; así en él se lee: “Mañana martes, a las diez y cuarto de la noche próximamente, la orquesta de cuerda del maestro Pecanins radiará desde Barcelona la ‘Suite ingenua’, obra de nuestro querido amigo Antonio José, premiada en Cataluña no hace todavía dos años”⁸²². Arturo Saco del Valle la interpretó días después en Madrid, el 29 de mayo, y el 24 de octubre en Burgos, esta vez con el propio compositor al piano. Jesús Arambarri la interpretó en 1934 con la Orquesta Sinfónica de Bilbao para la Sociedad Filarmónica de Bilbao. El artículo señalado en *Diario de Burgos* comenta que Pablo Casals la incluyó en su repertorio con la Orquesta de Barcelona en los años treinta y el logro que esto supuso para el autor: “El maestro Pablo Casals, uno de los artistas más prestigiosos del mundo, también ejecutará dicha obra con su magnífica Orquesta de Barcelona. Esto constituye un resonante triunfo para nuestro paisano, si tenemos en cuenta el amor de los catalanes a lo suyo, con exclusión de todo lo demás”⁸²³.

El éxito en Barcelona de la obra debió relacionar al compositor con alguna editorial francesa para publicarla, pero este objetivo no se logró y aún sigue sin haberse editado. No obstante, debió abrir al compositor alguna puerta en la capital parisina puesto que al año siguiente, en 1932, publicaría en la editorial francesa *Max Eschig* sus *Tres Cantigas de Alfonso X*. *Diario de Burgos* se hace eco de los avances en la edición de la *Suite ingenua* a raíz de su sonado triunfo, pero se desconocen las razones finales por las que lo señalado en el texto adjuntado no logró materializarse en la publicación de esta partitura.

⁸²² “Una obra de Antonio José, radiada”. *Diario de Burgos*, 11-V-1931, p. 1.

⁸²³ *Ibidem*.

La aludida obra ha conseguido nada menos que en París, abrir a Antonio José la puerta de una casa editora de gran importancia, que en estos momentos la está grabando para lanzarla al mercado mundial.

Se pondrá a la venta publicada en partitura de orquesta, honor tan grande que sólo han conseguido contadísimos maestros contemporáneos.

Después la misma casa editora, piensa hacer otra edición de la obra reducida para piano sólo⁸²⁴.

Tras el estreno en Madrid por Saco del Valle, *Diario de Burgos* recoge las críticas aparecidas en la capital firmadas por prestigiosas plumas del momento, como Salazar, Turina o Mantecón⁸²⁵. Salazar en *El Sol* incide en la sencillez, claridad y buen oficio del compositor, así señala que “la `suite` está formada por tres páginas de un carácter como de acuarela, limpio en sus tonos, de un matiz discreto y en donde modestia y buen gusto van de par”⁸²⁶. También destaca su construcción que evita los procesos de desarrollo, aspecto frecuente en el compositor: “está basada en temas populares castellanos, que el compositor expone sin apenas comentario, en toda la fragancia de su inspiración campesina”⁸²⁷. Este mismo procedimiento basado en la exposición de la tonada original sin variación y de forma sencilla será muy utilizado en las obras pianísticas elaboradas sobre material popular.

Joaquín Turina en *El Debate* (reproducido en *Diario de Burgos*) incide también en su aspecto formal, y subraya que la obra se construye mediante motivos yuxtapuestos, es decir, se descarta el desarrollo formal de herencia romántica y se apuesta por métodos constructivos propugnados por la vanguardia neoclásica. Así, comenta que “la `Suite ingenua` interpretada por las huestes orquestales de Saco del Valle, se compone de trocitos, con marcado estilo popular”⁸²⁸. El crítico y compositor sevillano manifiesta la excelente acogida, “fueron aplaudidos con efusión”, y que a pesar de ello el músico es muy poco conocido en Madrid: “muy poco conocido es Antonio José del público madrileño. Se trata de un joven burgalés, quien, según el programa, lleva escrito unas 150 obras, a pesar de no haber cumplido aún 30 años”⁸²⁹.

Juan José Mantecón señala, como Turina, la abundante obra ya compuesta por el autor y destaca su estilo sencillo y de fácil audición. El crítico escribe en *La Voz* y reproducido en el *Diario de Burgos*:

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ “Artistas burgaleses. Otro triunfo de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-VI-1931, p. 1.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ *Ibidem*.

La Orquesta Clásica ofreció una primera audición de la obra del joven compositor burgalés Antonio José, que al parecer, y a pesar de sus pocos años, posee ya una obra muy abundante. La obra de Antonio José llámase “Suite ingenua”, y su contenido musical responde con eficacia al propósito que anuncia el título. Son estas tres paginitas de claras y de grata música⁸³⁰.

José Subirá, presente en los conciertos de esa temporada en Madrid, comparó los estrenos de la *Habanera* de la ópera *La muerte de Carmen* de Ernesto Halffter y esta obra de Antonio José. El crítico escribió unas interesantes palabras al respecto:

Toda la gracia, finura, distinción, espíritu y espontaneidad que se hace admirar en la Suite ingenua los deseáramos encontrar más abundantemente en ese trozo operístico, en donde, si algo sobresale, es su aparatosidad materialista, con la adicción de dos pianos a la gran orquesta, mas una flauta en “sol”, y una trompeta en “re”. Se diría que el señor Halffter (Ernesto) ha escogido por modestia el trozo menos atractivo de su ópera, la cual, si en su totalidad fuese así, como no esperamos ni deseamos, haría muy problemático su triunfo. Amañada al estilo de “La Valse”, de Ravel... aprovecha retazos de la auténtica “habanera” bizetiana para desmenuzarlos y esfumar su substancia primitiva.

Contrastó igualmente el entusiasmo despertado por la primera obra -la cual fue premiada, por cierto, en un concurso en Cataluña- con la frialdad glacial que la segunda produjo. Esto tampoco ha privado que la obra de Ernesto Halffter fuese elogiada por sus amigos más adictos, como ha sucedido, prescindiendo del veredicto de la sala⁸³¹.

Los calificativos empleados por Subirá para la obra del burgalés, como finura, gracia o espontaneidad, pueden interpretarse como una asimilación o cercanía de la obra con la estética neoclásica imperante a finales de los años veinte en Madrid. El cuidado de la forma, el gusto por la sencillez y la gracia que renuncia a cualquier exceso, son elementos fundamentales para esta corriente. La comparación con la obra de Halffter es un dato destacado para comprender la recepción de la *Suite ingenua* y valorar la producción del compositor en su época por encima de los apoyos incondicionales que tuvieron otros autores. La referencia en este texto a los “amigos más adictos” de Halffter que ensalzaron y olvidaron el triunfo de Antonio José apuntan directamente a Salazar. Tras la actuación de Saco del Valle en Burgos en octubre de 1931, el crítico local José N. Quesada destaca “la exquisita y moderna armonización” de la pieza y el “dominio de los secretos orquestales” por el autor⁸³².

⁸³⁰ *Ibidem*.

⁸³¹ SUBIRÁ, José. “Madrid” En: *Revista Musical Catalana* 331 (1931), p. 271. Reproducido en: “Artistas burgaleses. La *Suite ingenua* de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-VIII-1931, p. 1.

⁸³² QUESADA, José N. “La Filarmónica. La Orquesta Clásica”. *Diario de Burgos*, 26-X-1931, p. 1.

Todas estas críticas muestran la buena acogida que tuvo e inciden, en general, en su sencillez, buena factura y finura. Por todo esto la mayoría de los críticos señalan el poco e innecesario conocimiento que se tenía del compositor en Madrid en el inicio de la década de los treinta. Más recientemente, Casares valora positivamente el trabajo de orquestador en esta pieza, pero señala que su tratamiento del folklore está alejado de los métodos de Falla o Bartók. Asimismo, la entronca con el estilo de Facundo de la Viña, Federico Olmeda, Baldomero Fernández o Manuel del Fresno, compositores de estéticas regionales alejados de las vanguardias del momento⁸³³. Estos comentarios de Casares ya han sido materia de reflexión en los capítulos iniciales de este trabajo.

El estilo marcado por la *Suite ingenua* hacia la sencillez y simplicidad formal, típico del neoclasicismo de finales de los veinte e inicio de la década de los treinta, aparecerá en las últimas obras para piano compuestas en esta misma época, la cuarta *Danza burgalesa* y la *Marcha para soldados de plomo*, tal como revelará el análisis de las mismas.

Junto con la *Sinfonía castellana* y la *Suite ingenua* hay que recordar que Antonio José orquestó la segunda pieza de *Evocaciones*. El estudio de esta obra y recepción del estreno orquestal se realizará en el capítulo dedicado a su versión pianística. Las tres composiciones orquestales comentadas han sido llevadas al disco en diversas ocasiones y destacan las realizadas por López Cobos⁸³⁴ y Alejandro Posadas⁸³⁵.

1.6. Obra para coro

La obra coral de Antonio José merece un lugar destacado dentro de su legado. La mayoría de las creaciones más conocidas dentro de este género corresponden a su etapa final en Burgos, aunque existen precedentes compuestos en los años anteriores.

En Madrid compuso un *Himno a la guadada* para coro de niños y un *Himno de la Asociación de Antiguos Alumnos de San Antón*, ambos de 1922 según su propia catalogación, y perdidas. Se conserva de esta época un *Villancico* (1923) para solista, coro y órgano, un *Himno escolar* (1924) para coro y piano u orquesta, y *Tota pulchra* (1924) para voces y órgano, todas conservadas en el Archivo burgalés.

Perteneciente a su etapa profesional en Málaga es la colección de *Diez canciones burgalesas* (1926) para coro, obra seguramente muy interesante por las referencias sobre ella.

⁸³³ Vid. notas 736 y 737.

⁸³⁴ LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.

⁸³⁵ POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003.

Desgraciadamente se conserva solamente una, la *Canción de fiesta*, pero se conoce la melodía de la mayoría. Todas se basan en tonadas de Olmeda con adaptación de distintos textos procedentes de Eduardo Ontañón o Juan Ramón Jiménez. En una carta a su amigo Emiliano Artiz el compositor comenta estas piezas y ofrece información sobre las mismas. Señala que el repertorio habitual que cantan los niños en sus inicios musicales es vulgar y “del peor gusto”, y que compone estas canciones para suplir esto y ayudar a su educación; es decir, fueron creadas con un fin pedagógico. Su trabajo en Málaga en el colegio de jesuitas le inspiró la necesidad de componer obras para tal motivo. Están realizadas para dos voces, con “verdadero refinamiento” y se evita la habitual disposición en terceras entre las partes. He aquí el texto del compositor donde comenta estas canciones infantiles no localizadas:

Estoy contentísimo de mi trabajo, y creo que nunca he escrito cosa más linda. Y tampoco me había percatado hasta ahora de la dificultad de hacer canciones para niños con arte. Por lo general, si no única, los niños cantan por primera vez vulgaridades del peor gusto; y es muy posible que su sentimiento musical (melódico-armónico-rítmico) se pervierta para siempre de ese modo. Mis canciones quizá evitan en parte ese peligro, porque, en primer lugar, sus temas son cantos populares seleccionados por su belleza y claridad. Luego su forma, su ritmo y su armonía la he trabajado con verdadero refinamiento. Los cantos que he escrito a dos voces son tan lógicos (sin recurrir exclusivamente a la marcha melódica en terceras) y tan amenos, que me parece imposible hacer con ellos titubear a los pequeños cantorillos; antes, por el contrario, les interesará contestarse cantando unos a otros, o marchando simultáneamente les parecerá su canción de amable sonoridad y expansión simpática. Algunos músicos que aquí las han oído están encantados con ellas. No sé cuántas haré. Ya se lo diré según vaya escribiendo⁸³⁶.

Otras creaciones perdidas e influidas por el entorno religioso de su trabajo malagueño, son un *Himno* para coro y una *Letanía en mi bemol* para solista y coro, ambas de 1925. Bajo el mismo espíritu se conservan de 1926 una pieza para coro y órgano, *A Beobide*, con texto de su amigo Gaspar G. Pinto, y de 1927, *Lamentación segunda* para orquesta e *Inmaculada* para coro y piano con letra de Maximiano Fernández del Rincón, obispo de Guadix.

En verano de 1929 Antonio José abandona definitivamente Málaga y retorna a Burgos para hacerse cargo del Orfeón Burgalés. Constituyen sus últimos años de vida y las principales creaciones estuvieron destinadas a su labor con el mundo coral. Así vieron la luz el *Himno a Castilla*, las *Cuatro canciones populares burgalesas*, los *Cinco coros castellanos* y las *Tres Cantigas de Alfonso X*, y corresponde también su mayor trabajo a nivel

⁸³⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 12-XI-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 113.

etnomusical, su *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés)*, obra que utilizará, junto a la recopilación de Olmeda, para estas creaciones corales. Su última pieza para coro fue *Romance de rosa fresca* (1932) para formación mixta, obra sin publicar y que el propio compositor estrenó con el Orfeón. Una pieza para canto y piano de estos años es el *Himno al “Valle de Valdivieso”* (1930) basado en tonadas recogidas en su propia *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés)*. El texto es de Gaspar G. Pintado y fue impreso por *Ediciones Ritmo*.

Las obras corales ocupan un lugar destacado en su legado y han sido objeto de atención de los críticos y musicólogos. A continuación se comentan las principales colecciones para este campo.

Las *Cuatro canciones populares burgalesas* están destinadas a coro mixto. Su fecha de composición, marzo de 1929, es anterior a esta época en Burgos, en concreto corresponden a su etapa final malagueña, aunque fueron pensadas para su futura labor con el Orfeón, quien las estrenó. Se publicaron en la *Unión Musical Española* con el número de catálogo 16715.

Tres de las canciones se basan en cantos de siega procedentes del *Cancionero* de Olmeda y una en un baile al agudo de la misma recopilación. Destacan en ellas su melancolía y su espíritu arcaico, manifestado éste en el carácter modal de la armonía y en el ritmo libre. Antonio José describió su armonización como “sobria”, y apostó por una realización sencilla y poco recargada. En una carta al organista de la Catedral de Sevilla y amigo suyo, Norberto Almandoz, escribe sobre ellas: “creo que la obra se venderá bien porque es fácil y de muy agradable sonoridad. Esas canciones van apenas sin comentario. Su armonización es sobria aunque firme y *sabe* a Burgos. Esas canciones populares cuando se recargan de modo innecesario pierden el encanto expresivo de su ingenuidad campesina”⁸³⁷.

Las canciones que integran la colección son las siguientes:

- “Yo sé cantar y bailar”, para cuatro voces. Basada en la tonada de mismo nombre recogida por Olmeda en su *Cancionero* dentro de la sección I, cantos romeros, “De siega” nº 10 (41). Fue estrenada por el Orfeón burgalés dirigido por el autor el 21 de septiembre de 1929 en el Teatro Principal de Burgos.

- “Aquel galán que allí viene”, para coro con tres grupos de sopranos, dos de tenores y dos de bajos. Está construida sobre la tonada de Olmeda del mismo título recogida dentro de la sección II, cantos coreográficos, parte I, grupo I, “Al agudo” nº 42 (175). La fecha exacta

⁸³⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Norberto Almandoz. 23-II-1932. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 157.

de su estreno es desconocida, pero se cree que pudo ser el 28 de septiembre de 1934 con el compositor dirigiendo al Orfeón Burgalés.

- “De tres manadas gavilla” para cuatro voces con soprano y barítono solistas. Está basada en la canción recogida por Olmeda dentro de la sección I, cantos romeros, “De siega” n° 2 (50).

- “Todo lo cría la tierra” para coro formado por tres grupos de sopranos, dos de tenor y dos de bajos. Está construida sobre la tonada recogida por Olmeda en su *Cancionero* dentro de la sección I, cantos romeros, “De siega” n° 1 (42).

El *Himno a Castilla* fue escrito en 1929 para seis voces mixtas. Tiene forma ternaria y se construye sobre dos marchas para clarines y timbales utilizadas por el Ayuntamiento de Burgos y recopiladas en su *Colección de cantos populares burgaleses*. (*Nuevo Cancionero Buralés*) con los números 106 y 107. El autor explica esta relación: “Esta inspirado en un arrogante tema de nuestros clarineros municipales burgaleses, por lo tanto con raíces castellanas; Castilla corazón de España y Burgos cabeza de Castilla”⁸³⁸. Según sus propias palabras recogidas en las explicaciones que acompañan a estas tonadas en su *Cancionero*, “son muy típicos y muy curiosos ‘los toques’ de los clarineros y timbalero del Ayuntamiento. Son tres motivos solemnes que se tocan desde el balcón municipal, con intermitencias de un cuarto de hora, los días de sesión y cuando el Ayuntamiento sale a la calle oficialmente. Van vestidos los dos clarineros y el timbalero con levita azul-oscuro y vivos rojos, botones *ad hoc*, calzón corto, media blanca o roja, zapato con hebilla y bicornio”⁸³⁹. Fue creado para estrenarse en la presentación oficial del Orfeón con motivo de las fiestas de San Pedro y San Pablo el 29 de junio de 1929. Con la llegada de la República en 1931 se convocó un concurso para escoger un nuevo himno nacional y Antonio José pensó presentar esta obra, hecho que se analizó al reflexionar sobre su ideología política.

El compositor comentó las características musicales de la pieza, y como es habitual en sus creaciones inspiradas en el folklore, la sencillez y naturalidad son las principales cualidades de su factura. Señala que es de fácil ejecución, siendo así posible su ejecución por el pueblo en general, tal como corresponde a un himno; así explica:

Es corto, de unos treinta y tantos compases que se repiten. De tal modo escrito que no pierde vigor ni aunque se cante unisonalmente sin acompañamiento, dato importantísimo.

⁸³⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 176.

⁸³⁹ ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. (*Nuevo Cancionero Buralés*), p. 131.

Es solemne y noble sin silencios intercalados (también importante), sencillo y natural en sus giros melódicos. En fin, puede cantarse en cualquier momento sin ayudas instrumentales, con voces ásperas y de tesitura corriente, y creo (perdone mi inmodestia si me equivoco) que tiene ese difícil *quid* que han de tener esta clase de composiciones para ser lo que han de ser...⁸⁴⁰.

El *Himno* tuvo varias letras, una escrita por su amigo Eduardo de Ontañón “Gloria y honor eterno...”, texto con el que fue estrenado en 1929, y otra con la letra “¡Hermanos, levantad, levantad!...”, escrito por el propio músico con el fin de presentarlo al comentado concurso para escoger himno. Sobre estos textos el compositor comentó a Subirá: “Ninguna de las dos letras que tiene me gustan, pero acomodar otra vibrante y mejor es cosa menos difícil”⁸⁴¹. En contestación a la carta y al envío de la partitura del *Himno*, Subirá le contestó: “El Himno que Ud. me envía me gusta y lo juzgo adecuado al propósito”⁸⁴². Posteriormente, en 1934, Antonio José escribió otra letra, “¡Madre Castilla, guíanos tú!...”, que adaptó al *Himno* y se estrenó el 9 de mayo de 1935 con motivo de la inauguración de la nueva sede del Orfeón Burgalés. Dicho texto ya ha sido materia de reflexión por su carga regionalista.

Las *Tres Cantigas de Alfonso X* fueron compuestas en 1929 y publicadas por la prestigiosa editorial francesa *Max Eschig* en dos versiones, canto y piano, y coro mixto. La versión para voz fue dedicada a la soprano Ángeles Ottein, hermana de Ofelia Nieto, quien llevaba en su repertorio obras de Antonio José como *El molinero* o las *Tres Cantigas*. La traducción de la letra al francés se debió al hispanista Henri Collet. Antonio José envió a Manuel de Falla una copia dedicada de cada versión que hoy en día se conserva en el Archivo Manuel de Falla de Granada. Las Cantigas utilizadas son las siguientes: “Maravillosos et piadosos...”, “Ben per está os Reis...”, y “Todo lograr miu bien pode...”.

Estas piezas están imbuidas por un espíritu de vuelta a las raíces medievales, elemento presente en el s. XIX pero también afín y muy propagado por el neoclasicismo imperante en la segunda mitad de los años veinte en España. La idea del retorno al pasado y, especialmente castellano por ser el foco primigenio de España, inspira a esta estética. En el texto adjuntado más abajo, el Padre Donostia comenta el sabor ancestral de las piezas, pero tratadas, tal como

⁸⁴⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a Subirá. 24-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 175-177.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² SUBIRÁ, José. Carta a Antonio José. 29-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 177.

dice el músico vasco, con elementos técnicos “de primera calidad”. Un importante calificativo que apunta es su precisión formal: “dice lo justo, lo preciso”. Estos aspectos son también fundamentales para la corriente neoclásica puesto que se rechaza el exceso y la ampulosidad, y se apuesta por la sencillez, precisión y medida. Donostia destaca que juventud y madurez se unen en estas piezas compuestas a los veintisiete años. El vasco coincide con la idea del burgalés sobre el tipo de textura apropiado para este tipo de melodías de procedencia popular o medieval. Así Antonio José, en la carta ya comentada al organista Norberto Almandoz sobre las *Cuatro canciones populares burgalesas*, había señalado su gusto por tratamientos no recargados que impidieran perder el “encanto expresivo de su ingenuidad campesina”⁸⁴³. El Padre Donostia en esta misma línea, destaca que estas melodías pueden “desaparecer bajo un montón de perifollos artísticos de última hora”. He aquí el texto del músico y religioso vasco donde comenta las *Tres Cantigas de Alfonso X*:

Hay en estas páginas un frescor, una claridad verdaderamente primitivos. Pero la claridad matinal del texto subrayadas por la mano fina, delicada del artífice que los ha engarzado en una armonización, en un ropaje artístico de primera calidad. Verter estas viejas melodías con un acompañamiento académico, sin color ni sabor, hubiera sido fácil de lograr. Hacerlas desaparecer bajo un montón de perifollos artísticos de última hora, no sería difícil para quien más o menos está al tanto de lo que se hace en el extranjero. Pero fundir en un crisol lo viejo y lo nuevo, tomando de cada uno lo justo, lo preciso para que las Cantigas no queden ni avejentadas, ni ridículamente preciosas, no está al alcance de todos. Hay que saber limitarse para escribir, para componer bien... Antonio José tiene ese don precioso: dice lo justo, lo preciso... La juventud y la madurez que campean en la música de este autor nos dicen que es músico, cosa más rara de lo que vulgarmente se cree⁸⁴⁴.

Una reseña sobre estas obras fue publicada sin firmar en el periódico *El Debate* de Madrid seguramente realizada por Turina, crítico de dicho diario en esos años. En él se destaca el dominio técnico del compositor al rescatar melodías antiguas mediante armonizaciones modernas: “sencillas melodías del siglo XIII admirablemente interpretadas por el compositor del siglo XX. Es siempre arriesgado revestir con ropaje moderno las desnudas cantilenas de otros tiempos; pero todos los críticos coinciden en afirmar que la tarea del artífice actual, al fundir en un solo crisol lo viejo y lo nuevo, es digna de la música fresca,

⁸⁴³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Norberto Almandoz. 23-II-1932. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 157.

⁸⁴⁴ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas musicales. *Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 9-II-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Universo*, 20-I-1933 y recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 165-167.

profunda, clara y rectilínea del original”⁸⁴⁵. Subirá también publicó en Madrid un texto en *El Socialista* bajo el título de “Un poco de folklorismo musical” que fueron reproducidos en el *Diario de Burgos*⁸⁴⁶. Junto con el reclamo frecuente en el musicólogo por reivindicar la figura del compositor, se destaca el carácter medieval que inunda la obra, así como el hecho de su publicación por una importante firma francesa.

Música española medieval que se olvidó en el solar ibérico. Está representada por “Tres Cantigas de Alfonso X”, con música -armonización y acompañamiento- de un compositor a quien numerosas veces hemos elogiado por imponerlo así la justicia y el arte. Antonio José ha utilizado tres canciones del valioso códice, presentando cada una bajo dos aspectos igualmente recomendables: el de la melodía con acompañamiento pianístico, y el de coro mixto. Excelente aportación para el repertorio de liederistas y el de orfeones.

De Burgos nos ha venido ahora este tributo folklórico medieval, para delectación de los verdaderos artistas. De Burgos, aunque pasando por París. Pues es en París donde ha visto la estampa, entre las reputadísimas ediciones de Max Eschig. Y si es grato ir de Madrid a París, no lo es menos venir de París a Madrid, como es el caso de Antonio José... Enhorabuena y adelante...⁸⁴⁷.

Los *Cinco coros castellanos* fueron creados para seis voces mixtas, excepto uno a cuatro graves. Se compusieron a lo largo de varios años, concretamente entre 1929 y 1932. Varios de ellos se basan en tonadas de Olmeda ya utilizadas en las *Danzas burgalesas* mientras que para dos canciones acude a su propia recopilación. Fueron publicados por la *Unión Musical Española* en 1933 con número de su catálogo 16930. Las canciones que forman esta colección son las siguientes:

I. “Esto va güeno”, para coro de sopranos, altos, dos grupos de tenores, barítonos y bajos. Se construye sobre la tonada “Esto sí que va güeno” del *Cancionero* de Olmeda catalogada en la sección I, cantos romeros, “Linos, Cáñamos” nº 5 (70). Esta canción fue utilizada años antes para su *Danza burgalesa* nº 1 y para el tiempo final de la *Sinfonía castellana*.

II. “El Molinero” para seis voces mixtas. Su estreno tuvo lugar el 26 de junio de 1932 por el Orfeón Burgalés dirigido por el autor en la Plaza de Toros de Burgos. Está basada en la tonada “Labrador, labrador, a tu mies”, recogida por Antonio José en su *Colección de cantos*

⁸⁴⁵ [TURINA, Joaquín]. “Melodías del siglo XIII con ropaje moderno. ‘Las Cantigas’, de Alfonso el Sabio, refundidas por un músico contemporáneo”. *El Debate*, 2-VII-1933, p. 10.

⁸⁴⁶ SUBIRÁ, José. “Un poco de folklorismo musical”. *El Socialista*, 11-XII-1932, p. 2. Reproducido como: “*Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1932, p. 1.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

populares burgaleses. (*Nuevo cancionero Burgalés*) con el número 76. También compuso una versión para voz y piano u orquesta.

III. “El agudillo” para cuatro voces. Fue estrenado el 6 de noviembre de 1932 por el Orfeón y el autor en el Teatro Principal de Burgos. Está basado en una canción popular zamorana.

IV. “La Tarara” para seis voces mixtas. Basado en la tonada recogida por Olmeda de título “Dice que no me quieres” dentro de la sección II, cantos coreográficos, parte I, grupo I ¡Al agudo” nº 2 (135). Esta canción había sido utilizada años atrás en su *Danza burgalesa* nº 3. Su estreno tuvo lugar el 21 de septiembre de 1929 en el Teatro Principal con el compositor y el Orfeón Burgalés.

V. “¡Ay, amante mío!” para seis voces mixtas. Fue estrenada el 14 de junio de 1930 por el Orfeón Burgalés dirigido por el compositor en el Teatro Principal de Burgos. Está basada en la tonada del mismo nombre procedente de la propia recopilación del compositor con número 117. Esta melodía había ya sido trabajada en su cuarta *Danza burgalesa* y en el último tiempo de la *Suite ingenua*.

Donostia, en un texto publicado en *Diario de Burgos* donde comenta estas canciones, destaca el dominio de la técnica polifónica del compositor, a la cual califica de “acabada” y “segura”. Esta maestría con el discurso de las voces es algo que se verá reflejado en el estudio de la textura de las obras pianísticas.

Son estos cuadros de un realismo sorprendente; de una técnica acabada, segura, que revela un maestro para quien el arte polifónico no tiene secretos... La aparición de un artista en un pueblo es un gran regalo divino. A Burgos se lo han dado en la persona de Antonio José. Proclamarlo así, sin ambages, es una alegría y un deber para los que andamos al acecho de valores artísticos de fina estirpe⁸⁴⁸.

El compositor sefardita Alberto Hemsí insiste en un texto publicado por el *Diario de Burgos* en 1934 en el dominio polifónico del compositor, calificando su técnica como “sólida” y de “rara perfección”. Señala, asimismo, el conocimiento profundo de las características de cada una de las voces humanas para las que se compone, aludiendo con su comentario a su trabajo como director del Orfeón Burgalés. El dominio de la técnica polifónica, aunque ya se manifestaba en las obras anteriores a su labor al frente del Orfeón, en esta época lógicamente alcanzó sus cuotas más altas.

⁸⁴⁸ DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas biográficas. Antonio José. Hemsí”. *El Universo*, 24-XI-1933. Recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 191-193.

La incomparable belleza de estos poemas, no obedece sólo al encanto propio de la canción popular, sino también, y muy principalmente, al arte magistral de su autor, que ha sabido sacar de ellas todos los recursos posibles poniéndolos al servicio de su imaginación creadora.

Dotado de una técnica polifónica sólida, de rara perfección, sabe sacar de insignificantes fragmentos de la misma canción derivaciones melódicas unas veces, rítmicas otras, que guardan perfecta homogeneidad con la materia y el espíritu del conjunto. La perfectísima unidad que llega a dar al complejo polifónico de tal manera resulta que la fusión de los diversos elementos se verifica con fluidez y ligereza naturalísimas: cualidades éstas propias de los grandes artistas⁸⁴⁹.

El sefardita califica a las canciones como poemas psicológicos castellanos. Con estas palabras, se entronca la obra con el espíritu regeneracionista del 98 y de principios de siglo que el neoclasicismo musical de finales de los veinte volvió a impulsar, especialmente desde la aparición de *El retablo* de Falla.

Más bien que “coros”, como las denomina su autor, con modestia que le honra, son breves poemas polifónicos. Escritos para seis voces mixtas -uno solo es para cuatro voces de hombre- describen aspectos psicológicos del pueblo castellano, siendo en consecuencia, su elemento constitutivo fundamental, temático diríamos mejor, canciones populares típicas de esta celeberrima provincia española⁸⁵⁰.

También hace una alusión a la gran tradición polifónica española, insistiendo en otro elemento unido al neoclasicismo, la idea del retorno, aspecto íntimamente ligado a la reivindicación del papel de Castilla. De este modo se enlaza al compositor burgalés con las grandes glorias del Renacimiento musical español, como son Tomás Luis de Victoria, Francisco de Salinas o Antonio de Cabezón. Hay que recordar que Antonio José dedicó varios escritos a ensalzar a estos insignes músicos, especialmente a los dos últimos, paisanos suyos burgaleses. Así Hemsí escribe: “Con esto demuestra que en él viven, como heredades, las bellas tradiciones del arte polifónico español. Esta convicción mía se confirma espléndidamente al ver en sus obras pruebas irrefutables del dominio absoluto que posee acerca de lo que son y deben ser las masas corales”⁸⁵¹. Insiste en la modernidad con que el burgalés trata este legado tradicional, basado en frecuentes contrastes y cambios.

Las atrevidas, atrevidísimas combinaciones contrapuntísticas ensayadas dentro de los límites naturales de los registros de cada una de las voces, los contrastes frecuentes de

⁸⁴⁹ HEMSI, Alberto. “Las obras de Antonio José fuera de España”. *Diario de Burgos*, 12-IV-1934, p. 1.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

timbre y de color, las cualidades eminentemente vocales de las líneas melódicas, hacen resaltar maravillosamente la destreza y rara competencia de su autor, justificando a satisfacción la creciente popularidad de los “Cinco coros castellanos” y la vivísima simpatía que aureola a estas joyas de la canción lo mismo que a su autor⁸⁵².

Diario de Burgos reproduce un artículo sin firma de *El Debate* en el que se comenta la aparición de estos *Cinco coros castellanos*. Fue probablemente escrito por Joaquín Turina, crítico habitual de dicha publicación. Yolanda Acker lo atribuye a este eminente músico sevillano en la bibliografía adjuntada en su tesis doctoral. *El Debate* señala que la crítica en general destaca la labor de Antonio José al folklore español en el campo del mundo coral como la “aportación más interesante” de la época⁸⁵³. En relación con el estilo musical se comenta que se logra aunar la tradición con la modernidad, y se destacan sus audacias armónicas. Este aspecto pone de manifiesto la integración del artista dentro de la creación nacionalista de raíz vanguardista y que tiene como ejemplo de sus máximos exponentes a Falla y Bartók. La utilización de procesos armónicos progresistas aplicado a tonadas procedentes del folklore es uno de los fundamentos de esta corriente.

Este joven compositor, director del Orfeón Burgalés acaba de enriquecer nuestro tesoro musical con una nueva obra. Otras veces su inspiración se despertó al eco de las viejas Cantigas de Alfonso el Sabio; ahora son las tonadas populares de Castilla las que le han dado motivo para regalarnos con algunas obras maestras. Ya los críticos empiezan a considerar su aparición como la aportación más interesante que hace a la música coral el riquísimo folklore español. Hay en ellas una riqueza maravillosa de ritmo, de expresión, de técnica, de sonoridad. Hemos visto la impresión profunda que la ejecución de estos coros causa en el ánimo del público. A nosotros lo que en ellos más nos admira es el arte con que el autor sabe ser antiguo y nuevo a la vez, recogiendo los ecos de la belleza eterna para vestirlos con las galas más espléndidas que le ofrecen todos los progresos en la música. Esto sólo es indicio de que se trata de un verdadero artista. Es un altísimo secreto el de juntar eso de la tradición con toda la originalidad de la inspiración auténtica y las armonías que no mueren con las audacias de la música moderna⁸⁵⁴.

En el texto atribuido a Turina se recogen unas líneas del propio Antonio José en donde el compositor define su estilo, palabras que son comentadas y resumidas por el crítico de *El Debate* mediante los términos “elegancia, sobriedad, interés, brío, pasión y todo armonizado

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ [TURINA, Joaquín]. “Aportación interesante a la música coral. Otra obra nueva del compositor castellano Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XII-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Debate*.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

por un equilibrio perfecto”. Varias de estas cualidades apuntan a fundamentos de la corriente neoclásica, así la elegancia, la sobriedad y la precisión fueron aspectos propagados por ella. La referencia a su armonización perfecta y equilibrada insiste en el elemento armónico acorde con esta corriente vanguardista. El texto finaliza señalando que el compositor “ha logrado eliminar todo lo feo, lo inútil, lo manido, lo vulgar”. Esta frase manifiesta un aspecto más fundamental para esta corriente, y en general, para todas las vanguardias de principios de los veinte, el anhelo por lo bello y su apuesta por la belleza clásica, proporcionada y alejada de cualquier exceso o vulgaridad. He aquí este texto que ilustra la recepción de esta obra y confirma la integración del compositor burgalés dentro de los músicos que se unirían a esta corriente.

¿Cómo logra Usted esto? Se preguntó al eximio compositor sin darse cuenta que el sentimiento estético es algo absolutamente intuitivo y de que aún al verdadero artista le es más fácil hacer que decir cómo se hace. Pero en la contestación del músico se halla algo que da la clave de sus éxitos, de que no es un triunfador inconsciente, sino que sabe perfectamente lo que busca.

“Mi técnica -dice- sólo guarda una regla: equilibrio. Y esto, que parece tan sencillo, es para mí motivo de honda meditación. Equilibrio en el conjunto, equilibrio en el detalle. En la melodía, elegancia. En la armonía, sobriedad. En la forma, interés. En el ritmo, brío. En el efecto, pasión”. Estas palabras son, en cierto modo, la autocrítica perfecta de estos cinco coros, que han de acoger con entusiasmo todos los orfeones y que ya empiezan a cantarse en algunos puntos de Norteamérica. Elegancia, sobriedad, interés, brío, pasión y todo armonizado por un equilibrio perfecto, que es fruto de un estudio largo y tenaz. Gracias a ese estudio ha conseguido el músico burgalés ese sentido de la proporción, que hace de su arte algo noble y maduro, sin quitarle nada de su vigor juvenil; gracias a él ha logrado eliminar todo lo feo, lo inútil, lo manido, lo vulgar, y darnos una música en que no se observa un solo momento de desmayo⁸⁵⁵.

La editorial *Unión Musical Española* publicó una separata como propaganda de la obra al imprimirla en 1933. Este documento se adjunta en el Anexo II. Evidentemente el contenido de dicho texto no alcanza el mismo valor que si hubiera salido de la pluma de alguno de los críticos del momento, que, aunque siempre contengan un grado de subjetividad, no presentan el interés publicitario de éste, editado sin otra firma que la de *Unión Musical Española*. No obstante, su contenido es sumamente elocuente del contexto estético y de la problemática del momento sobre el tratamiento del folklore. Se hace mención explícita al nacionalismo de las “esencias” y se entronca a esta obra con dicha tendencia. Se señala que el compositor “no se

⁸⁵⁵ *Ibidem.*

limita a armonizar las melodías populares añadiéndoles un acompañamiento sencillo⁸⁵⁶, es decir, que el tratamiento que realiza aquí del folklore se sitúa un grado más elevado que la mera armonización. Es elocuente que se comente que la realización no es sencilla, ya que éste es uno de los principales aportes del músico cuando utiliza tonadas sin apenas variaciones, como es el caso de las *Danzas burgalesas*. Pero en los *Cinco coros castellanos*, como también sucede en *Evocaciones* para piano, el uso del folklore no se limita a armonizaciones variadas y con distinta textura pianística, como en las comentadas *Danzas*, sino que logra extraer la “esencia” de las mismas para crear la obra artística. Esto mismo es lo que señala la separata en relación con esta obra coral: “llega a captar la esencia de la tonada popular, la esencia de su ritmo, de su melodía, de su tonalidad, consiguiendo que su desarrollo sea una consecuencia natural emanada de la propia canción”⁸⁵⁷. Incluso se explica que crea melodías nuevas y propias basadas en las características del folklore utilizado, es decir, que extrae la “esencia” de la tonada y logra componer nuevas melodías con el mismo sabor popular. Así se lee: “Llegando a prescindir del documento auténtico, con el tratamiento justo en el ritmo y en la melodía, y haciendo aparecer otros ritmos y otras melodías, que sin ser ya populares, lo asemejan, por ser una consecuencia lógica del motivo popular”⁸⁵⁸.

Con estas palabras la editorial entronca a la obra con las ideas vanguardistas sobre el uso del canto popular en la música culta lanzadas por Falla y Salazar, como son la idea de la “esencia” o el problema de la cita textual. Como ya se ha reseñado, el interés publicitario está detrás de la separata y por ello no se ha considerado oportuno presentar este texto en otros capítulos dedicados a la valoración del compositor. No obstante, por encima del fin intrínseco del documento y su mayor o menor grado de rigor científico, su contenido es reflejo de la tendencia y estilo del compositor, y de su adhesión al nacionalismo vanguardista.

La producción coral del maestro burgalés es, sin duda, una de sus facetas más reconocidas y que mayor difusión han alcanzado en los medios. Ha sido grabada en varias ocasiones y destacan las realizadas por Marcos Vega⁸⁵⁹ y Mariano Alfonso⁸⁶⁰, ambos con el Coro de Radio Televisión Española (RTVE).

⁸⁵⁶ Separata publicada por *Unión Musical Española* con motivo de la edición de *Cinco coros castellanos* en 1933. Véase Anexo II.

⁸⁵⁷ *Ibidem*.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ VEGA, Marcos (dir.), Coro de RTVE. *Antonio José, integral de su música para coro*. RTVE-Música, 1997.

⁸⁶⁰ ALFONSO, Mariano (dir.), Coro de RTVE. *Antonio José: obra coral*. RTVE-Música, CD 65173, 2003.

1.7. Obra para escena

Se conservan varios trabajos para teatro pertenecientes a su época en Madrid, el sainete en un acto *La antesala de la gloria* de 1921 y conservado en la SGAE, *La memoria del Doctor Coronado*, opereta en un acto y tres escenas compuesta en 1923 y custodiada en el Archivo de Burgos, y *Minatchi. La aurora de un reino*, drama lírico en tres actos compuesto en sus últimos meses en Madrid en 1925 y archivado en la SGAE. No se tiene ninguna constancia del estreno de estas obras. El trabajo como concertador que desarrolló el compositor en Madrid en el Teatro *La Latina* pudo atraer al músico hacia el mundo escénico, y son el preámbulo a la creación de su futura ópera *El mozo de mulas*.

Se ha querido dejar para último lugar su obra más ambiciosa, la ópera *El mozo de mulas*. Esta creación fue comenzada muchos años antes, pero en los últimos meses de su vida seguía dedicado a ella, dejándola inconclusa a su muerte en octubre de 1936. El estudioso del legado de Antonio José, Palacios Garoz, califica a la ópera *El mozo de mulas* como la obra cumbre del compositor⁸⁶¹.

Antonio José trabajó en la obra durante gran parte de su etapa creativa y se dedicó a ella en diversos momentos de su vida. Las primeras noticias aparecen en una carta a Emiliano Artiz en la Navidad de 1926, en donde comenta la preparación del libreto para una ópera⁸⁶². Fue planteada en su inicio en cinco actos, aunque finalmente fueron tres partes. Se tiene constancia de que en 1927 interpreta una *danza* de la misma en el Coliseo Castilla de Burgos. En 1929, la reducción para piano está ya completada y un año más tarde, en 1930, presenta una reducción para piano y canto de la misma a un Concurso del Infantado, aunque sin lograr éxito. En 1934 estrena en noviembre en Madrid el *Preludio* de la ópera y la *Danza popular* en el Teatro Monumental a cargo de la Sinfónica dirigida por el propio autor.

La muerte del músico le impidió terminar la orquestación de toda la obra, y partes ya finalizadas se perdieron en los años posteriores. La reducción para piano se conserva completa. En 1986, la Junta de Castilla y León encargó al compositor Alejandro Yagüe la finalización de la orquestación. Yagüe señala en la introducción a la partitura orquestada la

⁸⁶¹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “La ópera *El mozo de mulas...*”, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁶² ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 25-XII-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 114.

situación en que se encontraba el manuscrito a raíz de su encargo para finalizarlo⁸⁶³. El primer acto estaba completamente orquestado pero no existían indicaciones de matices y faltaban indicaciones de fraseo y articulación. El segundo acto era el más incompleto, faltaban 884 compases por orquestar más otros 80 que se encontraban inconclusos a lápiz. El tercer acto era el más finalizado, únicamente Antonio José había dejado una nota escrita indicando que no había terminado la parte de los timbales. El 11 de octubre de 1986 se estrenó en Burgos el primer acto en versión de concierto con la Orquesta Ciudad de Valladolid dirigida por Luis Remartínez y con María José Sánchez, Ricardo Muñoz y Francisco Matilla como protagonistas. El estreno completo de la ópera, finalizada por Yagüe, está todavía por realizar.

El tema de la obra procede del Quijote y narra una historia de amor entre adolescentes, don Luis y doña Clara. El libreto es de Manuel F. Fernández-Núñez y de Lope Mateo⁸⁶⁴. Fernández-Núñez escribió un cuento en los años veinte sobre *El mozo de mulas o Don Luis*, y en un primer momento pensó en escribir él mismo una ópera sobre este tema, pero poco después le cedió a Antonio José el texto. Todo el libreto está en verso y el poeta Lope Mateo trabajó en su versificación. La acción se desarrolla a finales del s. XVI y sus personajes principales están tomados directamente del Quijote. El episodio concreto se inspira en los capítulos XLII al XLVI de la primera parte y sobre todo del XLIII “Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas, con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos”. El texto cervantino ha sido siempre fuente de inspiración de numerosos compositores y artistas en general, tanto españoles como extranjeros⁸⁶⁵. Hay que recordar que pocos años antes al inicio de la composición de esta obra, Falla estrenó *El retablo de Maese Pedro* basado también en un tema del Quijote.

⁸⁶³ YAGÜE LLORENTE, Alejandro. “Introducción”. Preámbulo a la edición de la partitura orquestal. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos*. Orquestación: Antonio José-Alejandro Yagüe. Burgos: Diputación Provincial, 1992, p. 1.

⁸⁶⁴ Manuel F. Fernández-Núñez (La Bañeza, León, 1883 - Madrid, 1952) abogado, escritor y musicólogo. Fue fundador y director de la revista “Arte Musical”, así como redactor musical del diario *El Día* y de la revista *Ritmo*, además de colaborador en numerosos periódicos y revistas de la época como *La Ciudad de Dios*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *El Sol*, *El Heraldo*, etc. Publicó diversas obras, fundamentalmente sobre la historia y la música popular leonesas, entre las que destacan *Cantos populares leoneses* (1909), *Canciones leonesas*, *Folklore bañezano* (1914), *Los foros en León*, *Paisajes de aldea*, *Apuntes para la historia del partido judicial de La Bañeza*, *Las canciones populares y la tonalidad medieval en las Cantigas de Alfonso el Sabio*, *Vida de los músicos españoles*, o *Folklore Leonés* (1931, reeditado en 1980). Además de sus facetas de crítico musical y folklorista, cultivó también la composición, y sobresalen una zarzuela y una suite para banda. Fernández-Núñez fue el autor del libro que junto a Lope Mateo transformó en el libreto de la ópera de Antonio José *El mozo de mulas*.

Lope Mateo (Salamanca, 1898 - Madrid, 1970) poeta, periodista y abogado. Publicó diversos libros de poesía y prosa y obtuvo numerosos premios literarios. Colaboró con diversos periódicos, revistas y trabajó para RTVE.

⁸⁶⁵ La influencia del Quijote en los compositores ha sido objeto de estudio en: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

Palacios Garoz señala que en el folklore burgalés existe una tonada común con la temática de este episodio del Quijote, la canción “¿Dónde vas a dar agua, mozo de mulas?”, la cual Antonio José utilizó para su ópera como uno de los motivos principales⁸⁶⁶. Esta melodía fue recogida por Olmeda en su *Cancionero* dentro de los bailes “Al agudo” nº 7 (140) conocida como *El Calangrejo*. Aparte de esta canción, se presentan tres tonadas populares más en la ópera, es decir, cuatro temas folklóricos en total. El tema de la *Danza popular* corresponde a la canción de corro nº 27 de la propia recopilación del compositor. Para la *canción tomada del Quijote* utiliza una melodía del *Cancionero* de Manuel F. Fernández-Núñez⁸⁶⁷, uno de los libretistas, en concreto la nº 38. El *Coro de amanecer* se basa en el baile a lo llano nº 21 (197) del *Cancionero* del Olmeda. Todas estas citas populares aparecen en las escenas quinta y sexta del segundo acto.

El compositor, y finalizador de la orquestación de la obra, Alejandro Yagüe, tras su necesario estudio de las técnicas orquestales de Antonio José para poder llevar a cabo dicho trabajo de conclusión, señala que el músico se sitúa entre dos mundos musicales, el wagneriano y el raveliano⁸⁶⁸. Antonio José utiliza el recurso del *leitmotiv* de herencia wagneriana para presentar a cada personaje, sentimiento o situación, y así se observan treinta temas diferentes para ello. Ruiz Tarazona también se hace eco de estas influencias y destaca su “sereno y wagneriano preludeo”⁸⁶⁹.

Palacios Garoz ha estudiado las principales características musicales de la obra y destaca en ella distintos aspectos⁸⁷⁰. En primer lugar, la partitura revela el profundo conocimiento del autor sobre la estructura de la ópera y de sus diferentes recursos dramáticos. Muestra de ello son el preludeo, los coros ocultos, la lectura rítmica o “parlante”, el ballet intermedio o la apoteosis final. En segundo lugar, su orquestación para gran orquesta revela el gran dominio de la orquesta romántica wagneriana y de la orquestación impresionista de Ravel. Utiliza clarinete bajo en *la*, también frecuentado por Wagner. En tercer lugar, presenta innovaciones originales, como el uso de la rondalla en el primer acto. En último lugar, la partitura presenta gran interés armónico por la utilización de la escala de tonos en distintos momentos, la ampliación del campo armónico por el uso de acordes de onceava o decimotercera, la

⁸⁶⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “La ópera *El mozo de mulas...*”, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶⁷ FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel F. *Folklore leonés*. León: Ed. Nebrija, 1980 (reedición de la 1ª, Madrid, 1931).

⁸⁶⁸ YAGÜE LLORENTE, Alejandro. “La orquestación de la ópera *El mozo de mulas* de Antonio José”. Introducción a la edición de la partitura..., *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶⁹ RUIZ TARAZONA, Andrés. “Ante la edición de *El mozo de mulas*”. Introducción a la edición de la partitura..., *op. cit.*

⁸⁷⁰ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “La ópera *El mozo de mulas...*”, *op. cit.*, p. 19.

constante modulación ya que no emplea armadura en clave y la perpetua variación en la armonización de melodías iguales. Palacios Garoz señala que estas características armónicas revelan su dominio de la armonía moderna fruto de su estudio de obras de Wagner, Franck, Debussy, Ravel, Stravinsky o Falla⁸⁷¹.

Puesto que las primeras de estas características señaladas por Palacios Garoz se refieren al dominio de la orquesta y de la forma operística, son lógicamente los aspectos armónicos los que aparecerán comunes con su obra pianística. Las formaciones de acordes complejos con terceras superpuestas es una característica fundamental en su concepción armónica que se muestra tanto en sus piezas más sencillas, como las *Danzas burgalesas*, como en las de mayor envergadura formal. La escala de tonos, aunque de manera poco frecuente, también tiene reflejo en su legado pianístico. La presentación de las tonadas armonizadas de forma distinta a lo largo de la obra es otro elemento básico de su sistema compositivo. Numerosas piezas para piano creadas sobre tonadas populares muestran este recurso. El estudio de su producción para piano se hará eco de estos elementos técnicos y reveladores de su estética musical.

El estudio de la recepción se ve reducido a las dos únicas partes de la ópera que fueron interpretadas en vida del compositor. Se conservan varias críticas periodísticas referidas al estreno del *Preludio* y la *Danza popular* en noviembre de 1934 en Madrid en el Teatro Monumental de Madrid. Se trata de dos fragmentos de la ópera fundamentales, puesto que el *Preludio* contiene cinco temas o *leitmotiv* y la *Danza* constituye un momento destacado del segundo acto. La lectura de estas reseñas proporciona una importante información no sólo sobre su recepción, sino también sobre la situación y valoración musical del compositor dentro del mundo madrileño. Debido a que fue la última interpretación destacada de una obra del compositor en Madrid antes de su muerte y que dichas críticas fueron realizadas por las más prestigiosas plumas del momento, se ha decidido presentar de forma prácticamente íntegra las líneas que dedicaron a este estreno. Todos los críticos confirman el gran éxito que obtuvo el compositor en este día. *Diario de Burgos* reprodujo y publicó a lo largo de varios días estas reseñas de los principales diarios madrileños⁸⁷².

Jacoppetti en el periódico *Ahora* incide en la excelente orquestación de la obra y en su buena factura: “Son fragmentos -de escritura correcta, instrumentación excelente, movimiento

⁸⁷¹ *Ibidem*.

⁸⁷² “Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1 y 16-XI-1934, p. 1; “Antonio José. Cómo le juzgan los críticos”. *Diario de Burgos*, 20-XI-1934, p. 1.

y gracia en una danza binaria muy bien tratada⁸⁷³. Destaca que la ópera había sido compuesta varios años antes y aún no se había estrenado, y compara estas dificultades con las que encontró el compositor Facundo de la Viña para representar *La espigadora*, relacionándolo así con otro compositor castellano completamente olvidado: “que espera su estreno ¡hace cinco años!, llevando el mismo camino que el estreno en Madrid de ‘La espigadora’ de nuestro casi paisano -de Antonio José y mío- Facundo de la Viña⁸⁷⁴. El éxito logrado en dicho concierto es una constante en todas las reseñas: “Hubo muchísimos aplausos para el maestro Arbós, la Orquesta y el compositor, que es uno de los positivos valores con que la buena música cuenta en Castilla⁸⁷⁵”.

El influyente crítico y musicólogo Adolfo Salazar señala que se trata de música agradable y eficaz. El halago más destacado que realiza este crítico corresponde a su afirmación sobre el gran dominio de la música escénica por parte del compositor, un campo que en palabras de Salazar “no se suele escribir mejor ni con más conciencia de cómo lo ha hecho Antonio José⁸⁷⁶”. Sin duda estas palabras provenientes de esta importante personalidad del mundo cultural de la época sirven para colocar la figura del compositor en una posición privilegiada dentro del panorama musical del momento. A pesar de ello, Antonio José al igual que ocurrió con otros destacados compositores, no encontró en este crítico el apoyo y empuje que Salazar sí que imprimió hacia la obra de otros músicos, especialmente Ernesto Halffter. He aquí las palabras del crítico publicadas en *El Sol* y reproducidas en *Diario de Burgos*:

A un episodio semejante deben referirse el “Preludio” y “Danza popular” del compositor Antonio José, que nos ofreció una audición de esas páginas, destinadas al teatro, en el concierto dominical de la Sinfónica. Agradable música, llana y eficaz, como corresponde a su designio escénico, terreno en el que no se suele escribir mejor ni con más conciencia de cómo lo ha hecho Antonio José. Si la danza parece un poco satisfactoria de forma en el concierto, seguramente se explica bien en el teatro por la entrada de don Quijote en el momento en que el alborozo y tumulto llega a un máximo. Muy buena acogida tuvieron esas páginas que proporcionaron a su autor el entusiasta aplauso del público del Monumental⁸⁷⁷.

⁸⁷³ “Antonio José. Cómo le juzgan los críticos”. *Diario de Burgos*, 20-XI-1934, p. 1.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

La recensión realizada por Rodolfo Halffter es enormemente positiva hacia la figura del compositor. Coincide con Salazar en su grata audición y sus líneas claras. Tras comentar la dedicación del burgalés al folklore castellano señala que Antonio José utiliza técnicas musicales “de la más alta calidad” trabajadas con “pericia técnica”. Estas palabras, provenientes de uno de los compositores más vanguardistas de la Generación del 27, son importantes para situar al compositor dentro de la corriente “cultura” de creadores que trabajan sobre el canto popular. Sus palabras fueron publicadas en *La Voz* y días después reproducidas en el comentado periódico burgalés:

En el programa figuraba además una novedad española: un “Preludio” y una “Danza” del compositor burgalés Antonio José. Esta obra inspirada en el folklore musical castellano que Antonio José ha estudiado con tanta minuciosidad como provecho, constituye un fragmento de una ópera escrita ya hace años. Grata de melodía y clara de orquestación, trabajada siempre con materiales musicales de la más alta calidad, esta obra acusa la exquisita discreción y la solidez y pericia técnica de su joven autor. Antonio José, que dirigió la obra con garbo y notoria desenvoltura, obtuvo un éxito estimable⁸⁷⁸.

Joaquín Turina comenta en su recensión características musicales de cada fragmento de gran valor. Así, sobre el *Preludio* señala su influencia wagneriana, y sobre la *Danza* destaca su construcción mediante la repetición del mismo motivo. Ambos aspectos son evidentes y reseñados en varias de las críticas de dicho concierto. El tema principal que aparece en el *Preludio*, denominado motivo de la expectación, tiene un innegable componente armónico wagneriano. La elaboración de la *Danza* se basa en un procedimiento habitual en el compositor, la repetición de la tonada y de motivos de la misma. Esta técnica aparece continuamente en su legado pianístico, y en esta pieza orquestal la posibilidad que se ofrece de utilizar los diferentes instrumentos para presentar el motivo con distintos timbres, proporciona un ingrediente más para enriquecer dicho recurso. Esto mismo fue señalado por Turina en *El Debate*. El compositor sevillano comenta, asimismo, que se debería programar y escuchar más música del burgalés en Madrid.

El domingo interpretó la Sinfónica, dirigida por el propio autor, un “Preludio” y una “Danza”, entresacadas de una ópera sobre asunto del “Quijote”.

El “Preludio” un poco wagneriano de sentimiento, se desenvuelve en un ambiente de serenidad y dulzura; en cuanto la “Danza”, está centrada en un diseño popular que, de modo obsesionante, va de un instrumento a otro, sobre la base de un ritmo acusado. Son dos

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

trozos muy bonitos, que gustaron al auditorio, siendo ovacionado al autor. Nos gustaría escuchar otras obras de Antonio José escritas con un fin puramente sinfónico⁸⁷⁹.

Ruiz de la Serna realiza una introducción en su crítica donde presenta algunas polémicas estéticas, hecho habitual en la crítica de la época. En su caso se pregunta qué es el teatro y qué es la música. Este tipo de discusiones eran frecuentes en los ambientes culturales, y en el plano musical, el confrontamiento entre la vanguardia y la tradición era uno de los principales campos de controversia. Ruiz de la Serna argumenta que la música “ha de ser ante todo música” por encima de cualquier tendencia estética, y concluye sus argumentaciones señalando la obra de Antonio José como “música”. Entre las cualidades que destaca de la pieza programada están su “noble calidad”, su trabajo experto y su gran sensibilidad. Señala la poca suerte que tuvo el compositor para dar a conocer su obra e insiste, como Turina, en la necesidad de programar su música. Estas palabras fueron publicadas en *El Heraldo de Madrid* y reproducidas en *Diario de Burgos*.

Muchas veces se ha discutido qué es o qué debe ser el teatro; unos dicen que pensamiento; otros que pasión; otros, que acción. Y no falta quien, con aparente perogrullada, asegura que, el teatro es... teatro.

Pues lo mismo ocurre con la música. Clásica o moderna, popular o “sabia”, la música ha de ser ante todo música. Y así es seguro que placará a los oyentes.

Música, y de noble calidad, es la que en el concierto matinal de la Sinfónica nos ofreció ayer el joven compositor burgalés Antonio José en su “Preludio y danza popular”. Pertencen, según parece, estos fragmentos a una ópera inédita del autor y que, sin duda, merece mejor suerte.

Música nacida en el pueblo y tratada por una mano experta, puesta al servicio de auténtica sensibilidad, logró franco y unánime aplauso... El compositor que dirigió por sí mismo la orquesta -merced a la tradicional gentileza de Arbós-, fue ovacionado⁸⁸⁰.

Ángel María Castell en *ABC*, tras destacar algunos datos del compositor, como su función de director del Orfeón o su posición de académico correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, incide en el elemento regionalista. Castell califica como “noble” su castellanismo y compara las dificultades que tuvo el compositor para estrenar su ópera, hecho que aún hoy en día no se ha materializado, con los problemas que padeció Falla para estrenar *La vida breve*, hito que el maestro gaditano no logró realizar en

⁸⁷⁹ “Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

España y tuvo lugar en Niza. Finaliza deseando que el burgalés logre representar su ópera a la cual califica como “puro arte” integrado en la música española moderna. Estos calificativos son muy significativos e inciden en inscribir al compositor dentro de la escuela nacionalista moderna que tuvo como máximo representante a Falla, es decir, asocia al burgalés a la tendencia vanguardista en el uso del folklore. El hecho de que un crítico de un prestigioso periódico, como lo es *ABC*, asimile de alguna manera el legado de Antonio José con el de Falla, es obligado resaltarlo en cualquier valoración del compositor.

Un paisano de Rodrigo Díaz de Vivar, como aquel batallador, pero de los de pluma en ristre sobre papel pautado Antonio José, joven compositor y autor de muchas obras, director de Orfeón Burgalés y académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando, ocupó el sitial de Arbós y dirigió un preludio y una danza popular, y el público le premió con una larga y prolongada ovación y una salida al proscenio, después de la audición.

Algo de ovación sentimental y amorosa tiene el preludio, al que sigue la irrupción juvenil de mozas y mozos que danzan en tonada llana, de alegre y honrada composición y números de noble castellanismo son ambos como desglosados de lirismo escénico con el que el autor recorre un calvario análogo al que Falla recorriese un día con su “Vida breve”, y quiera el cielo que cual el glorioso maestro gaditano, obtenga el peregrino burgalés el logro de sus generosas andanzas, que de esas manifestaciones de puro arte está bien necesitada la moderna música española⁸⁸¹.

Gustavo Pittaluga realizó también una reseña publicada en *Diario de Madrid* y reproducida, en el *Diario de Burgos* días después. En ella, este compositor del Grupo de los Ocho se detiene en el tema del regionalismo presente en la obra, y presenta además su visión propia al respecto y la que observaba en Antonio José. Sus comentarios e información relacionada con dicho tema fueron comentados en capítulos anteriores⁸⁸². Aparte de lo allí ya apuntado, Pittaluga señala que al tratarse de una obra creada varios años antes a dicho estreno, en concreto de finales de la década de los veinte, se desconoce la posición del compositor en relación con el nacionalismo y regionalismo en el momento de este concierto de 1934. Así escribe: “Estos preludio y danza pertenecen a una ópera escrita hace cinco años, según nos informa el programa. No parecen, pues ofrecer una idea muy exacta de la postura que hoy adopta Antonio José”⁸⁸³. En este sentido, hay que recordar que poco a poco el compositor había orientado su estética hacia rumbos alejados del folklore popular y más acorde con lo

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² Vid. notas 346-347.

⁸⁸³ “Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1.

que en ese momento hacían los compositores vanguardistas, y ejemplo de ello son sus *Tres Cantigas de Alfonso X* de 1929, la *Marcha para soldados de plomo* de 1929 o la *Sonata para guitarra* de 1933, obras que sin duda, Pittaluga desconocía.

Pittaluga destaca el buen dominio técnico del burgalés, cualidad que también era señalada por la mayoría de las críticas de este concierto. Así escribe: “es Antonio José un compositor castellano de sólida preparación para su oficio... La materia musical y su vehículo expresivo son siempre de una fina calidad que no pierde su distinción ni en los ritmos quebrados que la acompañan. Y la impresión final deja en el ánimo una tierna sensación de claridad”⁸⁸⁴. También se hace eco, como el resto de críticos que comentaron dicho estreno, del éxito recogido: “Antonio José dirigió la obra y recibió el homenaje público desde el atril”⁸⁸⁵.

El crítico del diario madrileño *Informaciones* que firmaba con el seudónimo Acorde, reseñó también el éxito alcanzado por el autor. En su texto hace una alusión a la ayuda que la política cultural diseñada por la República había realizado hacia la música española. Referencias al apoyo que tuvo la música y al desarrollo de infraestructuras artísticas durante este gobierno republicano han sido expuestas en distintos momentos de este trabajo. En las palabras del crítico se muestra cierta sensación de cansancio dirigido hacia un posible exceso de obras españolas programadas.

En el Monumental dio Arbós, al frente de sus sinfónicos, su tercer concierto matinal. En él se estrenó una obra del joven compositor burgalés Antonio José, titulada “Preludio y Danza popular”, dos fragmentos de una ópera en tres actos, escrita sobre un episodio del “Quijote”, obra que no se puede estrenar, aunque hemos padecido dos temporadas de “protección a la música española”, y aún siguen algunos hablando de la necesidad de ayudar este nuestro arte de una manera decisiva⁸⁸⁶.

El crítico señala que a pesar de la programación continua de música española, la obra de Antonio José se merece ser oída y es digna de ayudas. La califica como “grande”, “buena música”, y destaca, al igual que otros críticos, su dominio en la orquestación. Un punto destacado de esta reseña es el comentario sobre el estilo del compositor al subrayar que crea una obra “con sentido verdaderamente musical” y sin recurrir a procedimientos “esnobistas de los revolucionadores”. La referencia alude directamente a las luchas estéticas de la época protagonizadas por los compositores más vanguardistas de Madrid. Con este argumento, que

⁸⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁸⁶ *Ibidem.*

el crítico señala como una virtud, aleja al compositor de la corriente más rompedora del momento. He aquí las palabras del crítico Acorde publicadas en *Informaciones* y posteriormente en *Diario de Burgos*.

A juzgar por los dos fragmentos que ayer se nos ofrecieron, la obra de Antonio José es sencillamente algo grande y digno de atención y ayuda. Sobre todo el tiempo de “Danza popular”, es un trozo de buena música nacional, magníficamente tratado en la orquesta y llena de color folklórico y de sana inspiración melódica. El autor, que dirigió su obra, fue aclamado con entusiasmo, y el público se congratulaba al ver cómo aún hay en España músicos que saben escribir obras con sentido verdaderamente musical y sin apelar a las trazas esnobistas de los revolucionadores del divino arte⁸⁸⁷.

El *Preludio y Danza popular* de la ópera ha sido grabado, junto con el resto de producción sinfónica, por López Cobos⁸⁸⁸ y Alberto Posadas⁸⁸⁹.

Como conclusión final, señalar que se ha pretendido realizar en este capítulo un repaso general a su catálogo completo como punto de partida para entroncar su producción pianística, deteniéndose especialmente en la recepción de sus creaciones no pianísticas. El estudio del corpus general muestra que las principales formaciones o instrumentos para los que crea obras el compositor son la orquesta, el coro, y especialmente, su propio instrumento. Apenas existen piezas para formaciones de cámara. La destacada *Sonata para guitarra* es una obra aislada en su catálogo, y aunque previamente había compuesto otra pieza para este instrumento, el *Romancillo infantil*, el propio músico reconoce que no domina la técnica instrumental necesaria para componer. No obstante, esta obra ha sido objeto de reflexión por los musicólogos ofreciendo interesantes datos necesarios para valorar al compositor. Las canciones para voz y canto, exceptuando las adaptaciones de previas obras corales, como las

⁸⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸⁸ LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.

⁸⁸⁹ POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003.

Tres Cantigas de Alfonso X o alguna otra canción coral, no constituyen un eje con entidad dentro de su legado.

Las creaciones de inspiración religiosa fueron frecuentes en su primera etapa debido a la influencia de sus maestros y también fueron objeto de atención en su etapa malagueña debido a su labor pedagógica con los jesuitas. A excepción de la *Elegía* para tenor y órgano de 1926, ninguna de las composiciones dentro de este campo ocupa un lugar destacado en su corpus general, y se trata muchas veces de composiciones circunstanciales. Antonio José no fue un compositor verdaderamente dedicado a la música religiosa. Como se ha señalado, su principal campo de creación es el mundo orquestal, coral y pianístico. El estudio de la recepción que tuvieron sus obras orquestales y corales es una importante ayuda para situar su producción pianística.

Una constante en su catálogo es la utilización de material folklórico castellano y especialmente burgalés, impregnando en palabras de muchos críticos, un sabor arcaico a las piezas. Esta tendencia está en conformidad con la idea neoclásica del retorno. Pero también han señalado numerosas reseñas periodísticas con énfasis que el tratamiento que reciben estas melodías está basado en procedimientos armónicos modernos con gran dominio de la técnica musical. En algunos casos comparan su labor frente al folklore con la que realizara Falla, lo cual es un importante dato para valorar y entroncar su legado con el nacionalismo vanguardista de las primeras décadas de siglo. El uso de la modalidad en sus obras corales ha sido también comentado y valorado positivamente por la crítica. Otro punto destacado en los textos, especialmente referido a su obra coral, ha sido su dominio de la técnica polifónica, y así se la califica de acabada y segura. Las reseñas entroncan sus trabajos como ejemplo de la gran tradición polifónica de Victoria o Cabezón.

Su estilo general es calificado a menudo como sobrio, justo, equilibrado o preciso. Tanto las obras corales como la *Sonata para guitarra* han sido juzgadas de esta manera. Estos adjetivos le relacionan con la estética raveliana, señalada por Stravinsky como de gran precisión. La influencia francesa en su obra guitarrística ha sido muy subrayada, así como en los movimientos centrales de la *Sinfonía castellana* o en la ópera *El mozo de mulas*. Se han señalado distintos aspectos que reflejan esta herencia, como son su gusto por el colorido o la utilización de elementos técnico-musicales propios de esta estética, como la escala de tonos, y acordes de onceava o decimotercera. Hay que recordar que la *Elegía* era caracterizada en su recepción por sus modulaciones lejanas y su vaguedad tonal, aspectos plenamente integrados en esta vanguardia francesa. La claridad y sencillez han sido adjetivos mencionados en las

críticas de algunas obras, aspectos que también caracterizarán a muchas piezas pianísticas. El rechazo a la exageración y ampulosidad, y la apuesta por la sencillez y claridad, son pautas importantes para las vanguardias, tanto impresionista como neoclásica.

A nivel formal, tanto las críticas de la época como los estudios más actuales de musicólogos realizados sobre distintas obras, señalan la tendencia a la repetición de motivos como sistema de crecimiento. En las obras orquestales comentan que este aspecto lo enriquece presentando los motivos en los diferentes instrumentos, y aprovechando así su riqueza tímbrica. En las grandes formas, como la *Sinfonía castellana* o la *Sonata para guitarra*, aparece un elemento de herencia germana como es el gusto por la forma cíclica, aunque con tratamientos y lenguajes completamente distintos en ambas.

Todos estos datos estéticos y musicales que han mostrado las críticas y estudios referidos a obras orquestales, corales, y en general a todo su legado no pianístico, volverán a ponerse de manifiesto al estudiar en profundidad sus principales creaciones para piano.

2. LENGUAJE MUSICAL Y ESTILO

En este capítulo se presentan los elementos musicales más destacados del lenguaje musical del compositor y que determinarán su estilo musical. Se reflexiona sobre tres aspectos básicos en su obra: la forma constructiva, los procesos armónicos y el tratamiento del folklore. Cada una de estas cuestiones será ampliada y desarrollada en los capítulos siguientes dedicados a su obra pianística. Aquí se muestran las principales características de estos elementos musicales como introducción a conceptos que aparecerán a lo largo del resto de este trabajo. Esta labor de presentación de las cualidades musicales del autor ayudará a la profundización en su obra, así como a entender y contextualizar su lenguaje dentro de la Generación del 27, y en general, a lo largo de toda la Edad de Plata.

2.1. Forma y procesos de crecimiento

La mayoría de los compositores de los años veinte en España desarrollan sus piezas dentro de estructuras formales clásicas. El neoclasicismo propugnaba la vuelta a formas clásicas, pero la forma breve de herencia romántica también tuvo cabida en esta época. El legado de esta última tendencia en el impresionismo es evidente, especialmente a través de Chopin y su influencia en la música francesa. En el capítulo de los referentes musicales de Antonio José se han comentado ya algunos de estos elementos, y a lo largo de cada una de las obras pianísticas se ampliará su uso.

Se observa en Antonio José un gran dominio de la forma clásica. Se han mostrado textos suyos con estudios y comentarios sobre la estructura de numerosas creaciones musicales de diferentes compositores, y se presentarán más en el estudio de cada obra. La documentación escrita revela un alto conocimiento del desarrollo formal alcanzado por Beethoven. Se ha comentado su manifiesta admiración por la obra del genio de Bonn y por la forma constructiva de César Franck. La influencia de estos dos compositores es patente en sus obras de formato más amplio. La *Sonata Gallega*, por ejemplo, presenta un desarrollo formal muy académico y extenso, y su organización formal y relaciones tonales muestran la herencia de Beethoven. Su primer tiempo sigue los esquemas de la forma sonata, el segundo es un lied con una elemental forma sonata, y el tercero un clásico rondó. La incorporación de los temas escuchados en los dos tiempos anteriores como estrofas del mismo, produce el formato cíclico

deseado. El *Poema de la juventud*, composición con estructura amplia en un solo movimiento, se construye sobre una forma sonata concebida de forma muy evolucionada. Las piezas de envergadura media, como cada una de las piezas de *Evocaciones*, o formato menor como las *Danzas burgalesas*, presentan una estructura generalmente tripartita, habitual en la música del s. XIX, pero que subsiste y es reivindicada por los compositores de su misma Generación.

A nivel de frase musical, se constata el uso frecuente de frase de ocho compases con dos semifrases cada una. Esto no sólo aparece en pasajes basados en tonadas, cuya estructura más habitual suele ser este diseño, sino en momentos de creación propia. A lo largo de todo el s. XIX la división en frases de ocho compases fue el formato más utilizado, aunque también se constata en el s. XX como manifestación de la corriente neoclásica y su reivindicación de las formas clásicas. Llama la atención que el propio compositor critica en un documento conservado esta estructura clásica en otros autores, aunque él mismo la utiliza constantemente. Así, en el texto siguiente comenta que únicamente Bach no ha caído en esta disposición para la construcción de frases y motivos.

La moderna melodía clásica. Esta vieja melodía de enfermiza constitución, necesitaba cortos descansos para alentar cada cuatro compases y tomar asiento definitivo en las cadencias. La música instrumental se hacía las más de las veces con melodías de corte vocal, con su acompañamiento trivial, sus frases regulares, con unos contornos que no sobrepasaban una octava o una décima y sin más color que el proporcionado por las notas de la escala que había elegido por tónica. Por esto tienen entre sí tanto parecido fisonómico las melodías del pasado siglo. Casi todas tienen las mismas proporciones, el mismo color y el mismo vestido; y también una gran parte de aquellas melodías llevaban dentro de sí las vulgarísimas secuencias, o sea contestaciones a una frase que sin haberlas oído nunca las esperamos porque se ven venir. De todos los pasados maestros (no incluyo a Wagner) quizá sólo Juan Sebastián Bach no ha caído en esos lugares comunes. De todo o casi todos los demás os pudiera dar ejemplos; pero como sería cosa de no acabar nunca, sólo os haré escuchar como muestra tres motivos de Mozart⁸⁹⁰.

Debido a su utilización de formas clásicas y a la organización de frases de forma académica, se puede afirmar con rotundidad que la estructura de las obras de Antonio José está completamente relacionada con los procesos formales habituales en el romanticismo, postromanticismo y neoclasicismo. No es en absoluto innovador, ni en sus textos tampoco se encuentran grandes alabanzas hacia formas constructivas más evolucionadas o rompedoras de moldes. Este conservadurismo desde el punto de vista formal es característica común a la

⁸⁹⁰ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

mayoría de compositores de la Generación del 27 incluyendo a los más vanguardistas del Grupo de los Ocho.

En relación con los procesos de crecimiento formal existe una tendencia a la repetición como elemento de desarrollo del discurso musical. Se observa un aprecio por la repetición sin presentar variación alguna o con un nivel mínimo de desarrollo. Esta característica aparece tanto a nivel de motivos o células repetidas, como a nivel superior, construyendo exclusivamente a base de exposiciones sucesivas de frases completas, tal como sucede en las *Danzas burgalesas*. La repetición de motivos como forma de crecimiento de la obra musical es una característica de la estética neoclásica. Stravinsky y Falla propugnaron esta técnica compositiva no sólo a través de sus obras, sino también de sus escritos, legados y consejos a sus discípulos. En las obras de Antonio José se aprecia un gusto por exponer dos veces cada idea, tanto a nivel de motivos, ideas o frases, como en horizontes más amplios de pasajes completos. Este aspecto no es infrecuente en su época, y en compositores como Rodolfo Halffter constituye uno de sus fundamentos compositivos. Debido a la influencia de estas ideas formales neoclásicas en obras pianísticas concretas, a lo largo del estudio de las piezas se profundizará en ello.

Muchos pasajes muestran el dominio del autor para construir basándose exclusivamente en muy poco material temático puesto que la mayoría de sus obras están fundamentadas en la repetición o repetición variada de sus motivos. En estos episodios construidos mediante la presentación continua del mismo diseño, se consigue dar variedad al discurso gracias a distintos recursos, destacando entre ellos: la alternancia entre modalidad y tonalidad, la variación o enriquecimiento de la armonización, y la diferente textura y tratamiento pianístico. Destaca, asimismo, la creación de grupos melódicos nuevos precedentes de la unión de motivos y células extraídos de distintos motivos y frases.

Se puede decir que en obras basadas en repeticiones más o menos variadas de motivos o tonadas, cuanto más compleja y virtuosística es su escritura pianística, más sencillos suelen ser los procesos armónicos. La mayor complejidad armónica aparece en la primera presentación del motivo, a la vez que se observa en las sucesivas apariciones, un desarrollo de su textura pianística junto a una simplificación de su estructura armónica. Comparando la textura de las diferentes exposiciones del tema a lo largo de la pieza, se comprueba el tratamiento más horizontal o contrapuntístico de la primera aparición, mientras que en las exposiciones sucesivas existe mayor función vertical o armónica. El carácter preponderante que adquiere aquí el movimiento horizontal frente al vertical otorga mayor importancia al

contrapunto frente a la armonía. Estas líneas independientes favorecen evitar un trabajo armónico convencional que fácilmente hubiera estado abocado a la pérdida de la modalidad original de la tonada y a la tonalización de su melodía modal.

Junto con la repetición como modelo de crecimiento formal, tal como propugna el neoclasicismo, en obras de sus primeros años aparecen pasajes en los que se constata un desarrollo temático de los motivos y que contrasta con los fragmentos contruidos sobre la exposición continua de un motivo o frase. El desarrollo temático es una herencia romántica del s. XIX rechazada por las vanguardias impresionista y neoclásica, puesto que apostaban por la repetición de motivos más o menos variada. No obstante, su presencia en distintos compositores del 27 y en Antonio José en sus primeras obras, muestra la pervivencia de este elemento de crecimiento y la dificultad para desprenderse de este legado, muchas veces denostado. El dominio técnico del desarrollo temático por parte del compositor es destacado.

2.2. Procesos armónicos

Contrariamente a lo que se observaba en relación con el punto anterior, los comentarios de Antonio José sobre la estética armónica son tremendamente vanguardistas. Esta característica es palpable en la Generación del 27, así la mayoría de los compositores de este colectivo presentan mayor grado de vanguardia en el aspecto armónico que en el formal. Como señala María Palacios refiriéndose al Grupo de los Ocho “el lenguaje musical del Grupo tiene una característica en común básica, la búsqueda de nuevos procedimientos para ensanchar la tonalidad tradicional, sin el rechazo a priori de sus elementos definidores básicos, como las tríadas, las consonancias o el diatonismo”⁸⁹¹. De este modo, hay que señalar que durante los años veinte y treinta, y en general a lo largo de toda su vida, los autores de este círculo, incluido Antonio José, se mueven dentro de la tonalidad. Se concebía una tonalidad ampliada o expandida pero sin llegar a superarla, romperla o apostar por el atonalismo como principio armónico, aunque como se verá, en algunos pasajes del burgalés hay atisbos de atonalismo. Los únicos compositores que traspasaron claramente los límites de la tonalidad fueron Rodolfo Halffter y Roberto Gerhard. La obra atonal de Halffter corresponde a la etapa posterior a la Guerra Civil, mientras que Gerhard se acerca al atonalismo y serialismo ya en los años veinte gracias a sus estudios con Schoenberg en Viena y Berlín.

⁸⁹¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 276.

La lectura de los escritos de Antonio José muestra gran cantidad de párrafos y pasajes dedicados a la armonía. A lo largo de este trabajo sobre su obra pianística y las corrientes estéticas que en ellas confluyen, se presentan gran cantidad de alabanzas a numerosos procedimientos armónicos muy evolucionados para su época. Ejemplo de ello son textos sobre la escala de tonos, los acordes con numerosas terceras añadidas, comentarios sobre la independencia de los acordes entre sí, sistemas de formación de acordes distintos a la superposición de terceras, es decir, agrupaciones por segundas o cuartas, o sobre la escala de doce notas como origen del dodecafonismo.

Tres características fundamentales emanan de sus reflexiones armónicas. En primer lugar, el músico muestra un gran conocimiento técnico del fenómeno físico-armónico como origen del sonido y como materia prima para la combinación de sonidos y la formación de la armonía. En segundo lugar, profundiza y estudia la evolución de la Historia de la Música a través del análisis de la armonía en las obras de los grandes compositores; y por último lugar, se manifiesta continuamente en sus textos su enorme comprensión, identificación y filiación con la estética armónica impresionista. Estos tres puntos aparecen también en otros compositores y musicólogos de su época, y ejemplo de ello son las explicaciones de Pittaluga sobre cuestiones relacionadas con el proceso físico armónico del sonido⁸⁹². Los comentarios sobre la Historia de la Música y su relación con los progresos armónicos son muy frecuentes en los textos de Salazar y Mantecón. Como se ha señalado en distintos momentos de este trabajo, la apuesta por la estética impresionista es una temática habitual en los compositores vanguardistas de la época.

En la conferencia dada por el autor el 25 de agosto de 1924 en el Ateneo de Burgos titulada “La música moderna”, el compositor muestra su conocimiento de las tendencias armónicas vanguardistas:

Pero hablemos de los medios que cuenta el arte presente y notemos que los casos de la práctica actual que presentan mayor divergencia con la antigua son cuatro:

- Los sistemas de formación de acordes, distintos del de superposición de terceras desiguales.
- La escala de doce notas (escala duodécuple) como base de armonía y melodía, escala que no debe confundirse con la escala cromática.
- La escala tonal, con sus grados iguales.

⁸⁹² Véase PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 217.

- Y 4º, la solicitación al auditor de una comprensión musical cada vez más amplia, a causa de la alteración y adjunción de notas en los acordes, y por la práctica cada vez más usada de la elisión de todas las transiciones y acordes innecesarios⁸⁹³.

Gracias a este texto se comprueba que en la fecha en que escribió esta conferencia, agosto de 1924, ya poseía un conocimiento exhaustivo de las nuevas corrientes de principio de siglo. En los cuatro puntos del texto el autor evoca diferentes estéticas armónicas. El primero hace referencia a los acordes por segundas, cuartas y quintas principalmente. Las formaciones por cuartas se pueden encontrar en obras de Scriabin o Schoenberg. En Antonio José aparecen acordes por cuartas justas en *La muñeca rota* y acordes por cuartas relacionados con Scriabin en obras posteriores. La formación de acordes por segundas mayores paralelas se pueden observar con mucha frecuencia en obras de Bartók o Ravel. Armonías por quintas aparecen en la segunda pieza de *Evocaciones*.

El segundo punto enlaza con el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, Schoenberg, Berg y Webern. El burgalés muestra conocimiento de esta estética, pero como ya se ha explicado en capítulos anteriores, no existen referencias musicales en su obra a procedimientos dodecafónicos. Aunque conocía este procedimiento y hace alabanzas a Schoenberg en sus escritos, no presenta ningún análisis más concreto y técnico sobre alguna pieza con esta estética en sus textos. La introducción del dodecafonismo en España como procedimiento compositivo fue posterior a la obra de Antonio José, y tuvo como primeras composiciones más significativas el *Quinteto de viento* (1928) o los *Tres impromptus* (1950) de Roberto Gerhard, y las *Tres Hojas de Álbum* (1953) de Rodolfo Halffter; aunque ambos autores llevaban años practicando procesos armónicos politonales, especialmente Gerhard por su relación con Schoenberg.

El tercer elemento, la escala tonal, sucesión formada por tonos enteros, es uno de los fundamentos del impresionismo de Debussy. Antonio José utiliza la escala de tonos, pero no de forma habitual o continua al estilo de este compositor francés. El último punto hace referencia a las notas extrañas añadidas al acorde. Este recurso se usó ya en el romanticismo, pero fue en el postromanticismo, expresionismo, y sobre todo en la música impresionista y simbolista donde más presencia tiene. La elisión de transiciones y pasos innecesarios, comentada por el músico, está haciendo referencia a la independencia de los acordes y en último grado la armonía cromática, en donde las relaciones entre los acordes no tienen ningún

⁸⁹³ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

límite. Las notas extrañas añadidas y la ampliación de los procesos tonales son elementos básicos tanto en la obra del burgalés como en todos los compositores vanguardistas del 27.

En relación con este texto de Antonio José, no hay que olvidar que cuando lo escribe todavía no había ido a París, viajes que ocurrieron en los veranos siguientes de 1925 y 1926. Esto es significativo para valorar su gran conocimiento sobre las diferentes corrientes musicales que corrían por Europa en esos años. Desde su Burgos natal y sus estancias en Madrid, gracias a su estudio continuo de partituras, estaba completamente al día de las nuevas estéticas de principio de siglo. Como ya se señaló en capítulos anteriores, el autodidactismo fue una realidad común en gran parte de los músicos de su Generación.

Una característica armónica que se muestra continuamente en sus composiciones es el gusto por las notas añadidas a los acordes. En su obra pianística se comprueban tres niveles de desarrollo de esta tendencia. El nivel más elemental consiste en terceras superpuestas a un acorde básico de tríada formando así armonías más complejas. En un segundo nivel, se encuentra una escritura pianística basada en dos acordes de tríada diferentes en cada mano a lo largo de toda una frase, es decir, concebida como dos acordes superpuestos pero funcionando dentro de una misma tonalidad. En último estadio y como consecuencia del desarrollo de los dos procedimientos anteriores, se observan pasajes cuya mejor vía de análisis sería como procesos bitonales. En la obra de Antonio José, la superposición de un sistema de características modales sobre otro sistema de peculiaridades tonales y en diferente región, es el proceso bitonal más frecuente. Todas estas posibilidades de estudio muestran en definitiva el gusto del autor por las armonías complicadas y acordes compuestos.

Un recurso habitual en el compositor es añadir la séptima mayor, especialmente en acordes tonales como la tónica, diluyendo así su fuerza tonal. Los acordes de séptima aparecen sin preparar ni resolver siendo muchos de ellos completamente independientes, tal como es común desde finales del s. XIX. María Palacios, al comentar el lenguaje musical del Grupo de los Ocho, señala que “uno de los acordes que más aparece en las obras es el de séptima, pero con un valor absolutamente nuevo, sin resolver ni preparar. Se trata de un acorde que tiene autonomía propia, dentro de la línea marcada por los agregados de Debussy”⁸⁹⁴.

Los acordes de novena mayor y menor, las séptimas mayores y menores añadidas a las tríadas, especialmente de tónica, y todo tipo de notas agregadas, son una característica armónica constante en su obra. La mayoría de estas formaciones con numerosas notas han de

⁸⁹⁴ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 276.

entenderse como notas añadidas a un acorde básico y no como acordes distintos con nueva función, tal como explica Mariano Pérez en referencia a Ravel⁸⁹⁵; es decir, el compositor se mantiene dentro de los límites de la tonalidad, aunque ampliándola y desfigurándola. Todo esto muestra la influencia de elementos propios del impresionismo que evaden las fuerzas tonales por la incorporación de notas a los acordes principales, y así se comprueban hasta armonías de decimotercera. Antonio José utiliza también un acorde de influencia raveliana, la novena menor de dominante con la tercera mayor y menor, presentado habitualmente en Ravel sin la fundamental. Estos recursos, produciendo acordes complejos, aparecen tanto en las obras de Antonio José como en sus propios textos. He aquí un ejemplo elocuente en donde el burgalés explica diferentes innovaciones armónicas:

Los métodos modernos para la construcción de acordes difieren de las prácticas antiguas, a su vez, de cinco distintas maneras:

- Por la más amplia adopción de los métodos empíricos en la construcción por terceras.
- Por la inclusión de la raíz en las inversiones de los acordes de novena, o de la tercera en los de undécima, y de la quinta en los de trecena.
- Por la admisión de formaciones de series enteras de intervalos iguales en calidad.
- Por la admisión de estructuras de cuartas, quintas, etc., desiguales.
- Y 5º por la admisión de estructuras compuestas de intervalos mezclados, segundas, terceras, y cuartas.

Todos estos métodos modernos para la formación de acordes, apilando series de intervalos desiguales de terceras, cuartas, quintas, etc., han aumentado considerablemente los recursos del sistema vertical por el gran número de inversiones a que dan lugar. Añádase a este procedimiento el consistente en apilar series de intervalos iguales de la misma calidad y encontraremos un nuevo filón, no explotado suficientemente, como tantos otros, no menos ricos, por la indolencia y pereza intelectual de quienes no saben andar más que por caminos conocidos y ya feos de puro andados que son; y no quieren internarse por sendas nuevas hermosísimas...⁸⁹⁶.

Entre las texturas más vanguardistas de las creaciones del artista burgalés se observa el desplazamiento paralelo de acordes, de clara influencia de la mixtura impresionista. Su uso en la armonización de tonadas sirve para mantener el sistema modal original y evitar su lógica tonalización. Como se ha señalado más arriba, utiliza con frecuencia acordes sin preparar ni resolver, adquiriendo así un valor definitivamente independiente e incluso de tonalidades muy lejanas y fuera de cualquier relación tonal. La independencia de los acordes y la ausencia de

⁸⁹⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *La estética musical de Ravel...*, op. cit., pp. 51 y ss.

⁸⁹⁶ ANTONIO JOSÉ. "La música moderna". 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

fuerzas de atracción sobre los mismos son elementos básicos para el autor en el mantenimiento de la modalidad y la superación de las fuerzas tonales. Como ya se explicó, la influencia de estos recursos armónicos típicos del impresionismo que se palpa en Antonio José, es común con los compositores vanguardistas del Grupo de los Ocho, y en general con toda la Generación del 27.

Se observan también influencias armónicas de Scriabin. En obras más tardías, como la *Sonata gallega*, se constata mayor uso de acordes místicos o *Prometeo*. La forma de dominante frigia de los acordes de sexta aumentada y enarmónica en los acordes *Prometeo*, le sirve allí para integrar estos acordes cromáticos con el sistema modal frigio del discurso del estribillo del rondó.

En obras de los primeros años veinte aparecen pasajes cromáticos que muestran la herencia wagneriana. Se observan numerosas relaciones de quinta aumentada fruto de procesos cromáticos y utiliza acordes alterados como el acorde de *Tristán*. El uso del cromatismo llega a veces a desfigurar completamente los motivos, haciéndolos difícilmente reconocibles. Sus alabanzas hacia Wagner son frecuentes aunque no tan abundantes como las de Ravel. No existen textos con análisis detallados de fragmentos de su obra. Hay que señalar que la independencia de acordes, propugnada por las vanguardias musicales de los años veinte y presente en Antonio José, es fruto de la evolución del cromatismo wagneriano, tan criticado por el progresismo. Con seguridad, los músicos vanguardistas conocían sus avances, pero su rechazo a su estética no les admitía ningún elemento de alabanza. La amplitud de la tonalidad que se logra gracias al cromatismo iniciado con la obra del alemán llega a ampliar y superar completamente los límites de la tonalidad, y así poder formar acordes nuevos e independientes de toda regla armónica anterior, tal como deseaba la vanguardia del s. XX. Así Antonio José afirma:

Lo que principalmente suele despistar al auditor moderno es la resolución inesperada de los acordes; por esto precisamente detestaban la música de Wagner... Esto no es nuevo ni mucho menos; pero hoy se emplea con más audacia el libre enlace de los acordes que, siendo consonantes individualmente se colocan de manera que sean extraños unos a otros. La sorpresa que producen unida a su extraña colocación y a las falsas relaciones a que dan lugar, hacen de estos acordes uno de los mayores resortes del arte moderno⁸⁹⁷.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

En sus piezas pianísticas, la influencia del cromatismo armónico wagneriano se observa en pasajes de obras tempranas, como *La muñeca rota* o el *Poema de la juventud* especialmente, aunque también algunos de estos fragmentos alcanzan los límites del atonalismo. En uno de sus textos relaciona esta falta de centro tonal que se muestra en momentos de estas dos obras, con el atonalismo, el post-impresionismo y con Stravinsky. De este modo el cromatismo wagneriano, rechazado por las vanguardias, aparece como la base y origen del atonalismo admirado por los músicos del 27. Así, al comentar la escala duodécuple o escala de doce sonidos, Antonio José escribe:

Aún hay otro modo de aplicar a la composición el sistema duodécuple, y es debilitar a propósito en ocasiones la idea de todo centro o base tonal, hasta prescindir de él en absoluto, dando lugar al post-impresionismo y a los alardes audaces de puntillismo musical de las últimas obras de Stravinsky.

El procedimiento duodécuple sin conservar ningún centro tonal que sea punto de partida, también puede usarse de varios modos:

- La deliberada suspensión o en todo caso un oscurecimiento intencional de la tonalidad durante cierto tiempo.
- La renuncia a casi todas las apelaciones musicales, salvo las puramente físicas y sensitivas.
- El manejo de ideas de una clase muy gris y nebulosa.

El primer método se encuentra empleado frecuentemente en las introducciones. Los ejemplos abundan, desde el Cuarteto en do de Mozart hasta las obras actuales; análoga intención tienen ciertos pasos de transición, ciertas cadencias brillantes y otros preciosos melismas de Chopin, Liszt, Schumann, etc. En la segunda división los post-impresionistas resuelven atrevidamente el problema suprimiendo toda clase de armadura de clave. Algunos compositores como Cirilo Scott y Rebikoff, utilizan el sistema por motivos especiales y sólo en ciertas ocasiones; mientras que otros como Eric Satie y Schönberg lo adoptan como medio único de expresión⁸⁹⁸.

En conclusión, se puede afirmar que los documentos escritos conservados del compositor confirman el perfecto conocimiento que poseía de numerosos recursos armónicos innovadores propios de las corrientes estéticas de fin del s. XIX y principios del s. XX, como son la bitonalidad, las armonías superpuestas, y en general, el gusto por notas añadidas. Algunas de las nuevas técnicas propugnadas son básicas para el análisis de su obra, especialmente las formaciones fruto de notas agregadas o la independencia de los acordes. Su sistema armónico es tonal, y aparecen claramente las funciones tonales de los acordes aunque

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

continuamente desdibujadas por la suma de notas extrañas. En este sentido no hay que olvidar la breve etapa compositiva del compositor, que se extiende de inicios de los años veinte a inicios de los treinta. Su conocimiento y admiración por las nuevas corrientes más avanzadas seguramente hubiera tenido mayor plasmación en sus obras si su vida no se hubiera visto truncada en plena juventud.

Existe un texto comentando la obra *Coplas sefardíes* de Alberto Hemsí, en el que Antonio José utiliza unos adjetivos que perfectamente definirían también su estilo armónico: “discreto modernismo”, y así, el burgalés señala sobre las *Coplas sefardíes* que son “obra que para nosotros los españoles debe ser ejemplo folklórico, por su belleza, por su interés, por el minucioso esmero de su exposición y por el discreto modernismo de su tratamiento armónico. Labor delicada de orfebre que prueba como pocas la sapiencia de un maestro”⁸⁹⁹. En el mismo sentido, la concepción armónica de Antonio José en sus obras es vanguardista, pero sin grandes rupturas con la tradición armónica anterior. Esta característica es frecuente en los compositores del 27, modernismo armónico pero sin rebasar los últimos límites de la tonalidad.

Dentro de la clasificación en seis etapas sobre la evolución de la tonalidad a lo largo de la Historia de la Música occidental realizada por LaRue, el concepto tonal del artista burgalés coincide con el quinto y penúltimo nivel señalado: la tonalidad expandida⁹⁰⁰. Este musicólogo americano señala cinco características para este nivel que constituyen todas ellas particularidades básicas del discurso armónico de las obras del músico. María Palacios también indica que este nivel armónico es en el que se desarrollan las obras de los compositores vanguardistas: “La tonalidad expandida en la que se sitúan prácticamente todas las obras de Música Nueva”⁹⁰¹.

A continuación se señalan los aspectos definidos por LaRue para el concepto de tonalidad expandida relacionándolos con el compositor:

- “Diatonismo ampliado, que incluye acordes por tercera superpuestas más extensos que los habituales y libre cambio de modo (en las formas mayor y menor) sobre un mismo

⁸⁹⁹ ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, enero-marzo 1933, pp. 413-418.

⁹⁰⁰ LaRue clasifica la evolución de la tonalidad en seis etapas: tonalidad lineal (polifonía y Renacimiento), tonalidad migratoria o pasajera (Renacimiento y Barroco), tonalidad bifocal (s. XVII y principios del s. XXIII), tonalidad unificada o simplemente tonalidad (desarrollada entre 1680 y 1860), tonalidad expandida (desarrollada desde el s. XIX en adelante) y atonalidad. Explica que mientras las primeras etapas se preocupaban más por los aspectos estructurales, las últimas muestran mayor interés por el color y el sentimiento. LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989, pp. 39-41.

⁹⁰¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 277.

tono⁹⁰². El gusto por añadir terceras es una constante en la obra de Antonio José, y a lo largo de sus obras se pueden comprobar las continuas relaciones, y frecuentemente indefinición, entre los modos mayor y menor.

- “Cromatismo, que incluye acordes alterados (alteración de acordes convencionales) y la modulación entre tonalidades lejanas, o relacionadas cromáticamente⁹⁰³. La influencia del cromatismo wagneriano, así como las consecuencias armónicas que suponen su evolución, han sido materia de reflexión en la obra del compositor.

- “Neomodalidad, que explota el sabor antiguo de las progresiones modales... modalidades exóticas, tales como la escala de tonos, los modos folklóricos de Bartók...”⁹⁰⁴. Sin duda alguna, el sabio uso de la modalidad es una de las características principales del legado del músico.

- “Disonancia estructural, que empieza con la sexta añadida y que continúa con estructuras de acordes normalmente disonantes, tales como I^7 , aceptada en la cadencia y otras funciones de carácter estable; expande la combinación de acordes (poliacordes), es decir, V/I, pueden avanzar como estructuras paralelas...”⁹⁰⁵. Las referencias a notas agregadas, especialmente la séptima como forma de diluir la cadencia, son constantes a lo largo de este trabajo de investigación. Asimismo, se observan numerosos ejemplos de poliacordes y estructuras paralelas.

- “Bitonalidad y politonalidad, producidas por la protección (o las extensiones) del principio de disonancia estructural a las medias y grandes dimensiones...”⁹⁰⁶. El análisis de las obras pianísticas del burgalés mostrará la presencia de procesos bitonales encontrados, muchos de ellos como forma de desarrollo modal del folklore.

2.3. Folklore

En los textos del autor son continuas las referencias y comentarios sobre el folklore musical, tanto español como europeo, pero principalmente sobre burgalés. En sus escritos alaba a los compositores que usan el legado popular y saben adaptarlo a sus creaciones sin desfigurar su raíz popular modal. Así, muestra su admiración por Guridi, Padre Donostia o

⁹⁰² LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical...*, op. cit., p. 41.

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

Falla, entre los españoles, y Bartók o los compositores nacionalistas rusos, entre los extranjeros. Todo ello se ha estudiado dentro de los referentes musicales del autor.

La forma de tratar el folklore popular por parte de los compositores de música culta es y ha sido muy variada. Martínez del Fresno encuentra para ello hasta siete procedimientos, muchos interrelacionados entre sí, y los enumera como: la mera armonización, el *potpourri* o rapsodia sin apenas elaboración, la inserción de citas en una obra elaborada, la invención de melodías de estilo popular, el desarrollo o manipulación de la canción popular, la extrapolación de elementos del folklore buscando su “esencia”, y por último, otros métodos dependientes del lenguaje musical empleado⁹⁰⁷. En algunos compositores estos sistemas coexisten, siendo ejemplo claro de ello Manuel de Falla, en quien se observan desde piezas que reproducen fielmente el material, como ocurre en las *Siete canciones populares*, hasta obras paradigma del nacionalismo de las “esencias”, como es el caso del *Concerto*.

Antonio José participa también de ese abanico de posibilidades para tratar el material popular, y en su legado aparecen tanto obras basadas en la repetición del material como creaciones que repiten y desarrollan la esencia del folklore. Por encima de los distintos procedimientos empleados por el burgalés y que serán objeto de estudio en el análisis de cada obra, el cuidado de la modalidad original como representación de una de las características fundamentales de la “esencia” del folklore es una constante en su obra. Así, la confrontación entre modalidad y tonalidad será una de las materias de reflexión principal al realizar un estudio sobre el tratamiento del material popular.

El concepto de armonía está íntimamente unido a la tonalidad. La evolución y desarrollo de los procesos armónicos se han producido dentro del sistema tonal. Los sistemas modales son eminentemente melódicos en su origen, y su adaptación a un trabajo armónico pianístico lleva consigo la tonalización como tendencia y conducta principal, siendo un hecho bastante difícil de evitar. De este modo, la progresiva tonalización del discurso armónico en composiciones basadas en material folklórico de carácter modal, es su proceso evolutivo habitual y esperado.

El estudio y análisis de sus obras pianísticas inspiradas en tonadas populares mostrará el dominio que tenía Antonio José para plasmar estas canciones en obras cultas sin desfigurar su origen modal. Las nuevas corrientes armónicas le proporcionan elementos para realizar los trabajos manteniendo la modalidad ancestral de las tonadas. La gran riqueza armónica que presenta la recreación de las melodías es fruto de su gran conocimiento técnico.

⁹⁰⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, pp. 390 y ss.

Este planteamiento corresponde a la concepción nacionalista del folklore y a la idea de las “esencias” de la música popular. Falla, al proponer su tesis sobre el tratamiento del folklore, apoyaba la utilización de los giros y modalidad propia del mismo. El mantenimiento de los modos originales del canto popular es una de las características de las obras de Antonio José. Así, el análisis de la modalidad y sus procesos será un capítulo destacado de este estudio. Tanto Falla como Antonio José se sirven de procedimientos armónicos impresionistas para lograr su objetivo. Hay que señalar el gusto por la modalidad entre los compositores vanguardistas del 27, independientemente de que utilicen o no el folklore. María Palacios señala que “dentro de esta marcada tonalidad expandida, también aparece con frecuencia en estas partituras el uso de modos. Prácticamente todos los autores, en todas las partituras, juegan con el uso tonal y modal a la vez”⁹⁰⁸.

En relación con el tratamiento del patrimonio castellano se puede decir que uno de los mayores aportes del compositor burgalés es su respeto por el sistema modal de las tonadas castellanicas sobre las que compone numerosas obras. En la documentación escrita del compositor se constata su veneración y apuesta por la modalidad: “librarse del yugo ejercido durante siglos por las escalas mayores y menores, explican el retorno a las escalas modales antiguas”⁹⁰⁹.

En sus trabajos pianísticos se observa un gran cuidado y atención por el discurso melódico original de la tonada, es decir, cuando la tonada se desarrolla en un sistema modal, se mantienen las características de la misma al crear la obra. En algunas melodías populares cuyo ámbito es originalmente estrecho y debido a ello existe cierta indefinición en su sistema modal, son armonizadas presentando la escala modal completa. De este modo, la melodía original es armonizada enriqueciendo pero manteniendo su origen modal arcaico.

Destaca el gusto del autor por realizar armonizaciones de melodías folklóricas verdaderamente elaboradas y ricas, evitando la continua sucesión de acordes de tónica y dominante. La realización armónica está basada tanto en pasajes donde el elemento vertical es primordial, melodía acompañada, como en pasajes donde el elemento horizontal o contrapuntístico es la base, pero nunca olvidándose de una escritura a cuatro partes muy apreciada por el autor.

Como se ha señalado comentando los recursos formales de crecimiento, existe una predilección por la repetición motivica de influencia neoclásica. En estas composiciones donde el tema aparece expuesto varias veces a lo largo de su desarrollo, se puede decir que en

⁹⁰⁸ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 277.

⁹⁰⁹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

general, la primera de sus apariciones es la que presenta mayor respeto por el sistema modal de la tonada. Así, es muy habitual encontrar una primera frase o semifrase modal seguida de otra tonal.

Se ha explicado la dificultad intrínseca para armonizar una tonada dentro de las leyes de la armonía y mantener su tendencia modal debido a que la armonización tiende por naturaleza hacia la tonalización. Aquí se presentan algunos métodos que utiliza para lograr este objetivo, procedimientos armónicos de clara influencia impresionista y que fueron compartidos por todos los compositores que trataban el folklore con respeto hacia sus sistemas modales, como Albéniz, Falla o Turina. En estos músicos destaca su dominio para interrelacionar el mundo modal y el tonal sin tonalizar el material modal. Las relaciones entre modalidad y tonalidad son indispensables y completamente lógicas en un trabajo de armonización de melodías modales.

Los recursos técnicos de los que se sirven los compositores españoles preocupados por la “esencia” del canto popular son principalmente de influencia impresionista (como notoria excepción se debe citar a Gerhard y su tratamiento del folklore con recursos atonales). El tratamiento del VII grado es el elemento seguramente más importante para mantener una armonización modal y evitar la tonalización. La falta de sensibilización es la forma más evidente de apostar por la modalidad. La ausencia del VII grado o su aparición como subtónica es muy frecuente en el autor, y esto lleva consigo que, con frecuencia, se evada el acorde de dominante y sea sustituido por otros grados. Estos recursos fueron básicos en la estética impresionista francesa. Piston señala que Debussy evita “la progresión dominante-tónica en cualquier parte de la frase. Sus obras proporcionan los ejemplos más numerosos y coherentes de la evasión de la dominante en su uso más tradicional, la cadencia final”⁹¹⁰.

Otro elemento habitual en el compositor ya señalado pero muy útil dentro del mundo modal, es el gusto por las notas añadidas al acorde. El uso de notas superpuestas a los acordes tonales básicos es otro de los principales métodos para diluir su fuerza tonal y así ayudar a conservar el matiz modal deseado. Las notas añadidas proporcionan una gran variedad de colorido armónico nuevo y por esta razón fue también usado por los impresionistas.

Un recurso muy ligado a esta vanguardia francesa es el uso de grandes notas pedales mantenidas en el bajo, hecho que se puede apreciar en numerosas páginas de Debussy. En la obra de Antonio José es habitual el uso de la nota pedal y su análisis será fundamental para la comprensión de muchas de sus creaciones. La nota pedal ayuda a delimitar frases y periodos,

⁹¹⁰ PISTON, Walter. *Armonía...*, *op. cit.*, p. 454.

pero especialmente sirve para cuidar el sistema modal y evitar tonalizaciones. La justificación de su uso se debe a su facilidad para aminorar la fuerza tonal de los procesos armónicos puesto que tiende a mantener el ritmo armónico estático. En su obra se comprueba que a mayor sensibilización de la frase, menor cabida tiene la nota pedal. Es decir, que cuanto más modal es el pasaje, más nota pedal existe, y cuanto más tonal, menor es su presencia. Así, las primeras exposiciones de las tonadas suelen ser las que más nota pedal tienen. La ausencia de nota pedal en un pasaje tonal es una constante en sus trabajos. Se observa también una predilección por la nota pedal inicial, de posible origen vocal o instrumental folklórico. Suele indicarse su mantenimiento a lo largo de la frase mediante ligaduras produciendo armonías de influencia impresionista.

A lo largo del estudio de cada obra se ampliará y comprobará el uso de todos estos procedimientos armónicos aplicados al folklore. Una síntesis del tratamiento armónico del folklore y la coexistencia modalidad-tonalidad en sus obras para piano se presenta en el último capítulo de este trabajo.

Como conclusión del análisis del lenguaje musical y estilo en general del compositor, hay que señalar que mientras que en los aspectos formales se muestra conservador, en los armónicos se constata una influencia fuerte de las nuevas estéticas. En sus textos los aspectos formales de las obras comentadas no están especialmente representados, ni revela gran fervor por construcciones rompedoras. En cuanto a las cuestiones armónicas muestra conocimiento y admiración por numerosas corrientes vanguardistas de inicios del s. XX, pero el influjo en sus obras de estas estéticas se reduce a los procesos armónicos de tendencia impresionista, otras corrientes más rompedoras no tienen presencia. Estas características son comunes a la mayoría de compositores de la Generación del 27. Todos ellos son bastante conservadores a nivel formal y apuestan por la vanguardia impresionista a nivel armónico, pero sin sobrepasar los límites de la tonalidad. Así, María Palacios señala que “todos utilizan la armonía y forma siguiendo en gran medida los procedimientos tradicionales”⁹¹¹. Es en el campo del folklore donde se da una auténtica interrelación entre los documentos escritos y los musicales del

⁹¹¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 277.

compositor burgalés. Los compositores progresistas de su Generación que muestran predilección por el folklore siguen, en general, la estela espiritual de Falla basada en un nacionalismo que utiliza recursos armónicos del impresionismo.

En toda la primera parte de este trabajo de investigación se han presentado textos del compositor conteniendo principalmente elementos estéticos. En los capítulos dedicados al estudio de sus obras pianísticas se mostrarán distintos textos con cuestiones y procedimientos musicales más concretos.

El investigador puede plantearse la pregunta de si existe una plasmación y correlación entre las ideas musicales y estéticas extraídas de sus testimonios escritos y las observadas en sus obras para piano. La contestación y valoración de esta cuestión no admite una simple respuesta a base de un único pronombre afirmativo o negativo, lo cual es lógico en una persona desaparecida tan joven sin haber tenido tiempo suficiente para madurar y desarrollar todo su potencial. Pero se puede responder a esta pregunta atendiendo a los distintos campos presentados en este capítulo, el formal, armónico y uso del folklore. En cuanto a los aspectos constructivos sí que se puede afirmar que hay relación entre su obra musical y la documentación escrita, puesto que ni en sus textos ni en sus obras es muy evolucionado o rompedor respecto a la tradición anterior. Los aspectos armónicos son los que presentan mayor problema de valoración, ya que en sus textos es sumamente innovador, apoyando y presentando avances armónicos muy radicales, mientras que en su obra pianística estos elementos se reducen a los procesos armónicos propagados por el impresionismo.

Como se ha señalado, en el mundo del folklore es donde se encuentra una completa plasmación de las ideas extraídas de la documentación escrita en la realización de su obra pianística. Su apuesta por la canción popular y el mantenimiento de su modalidad original, realizando armonizaciones ricas y elaboradas, se muestra tanto en los textos como en su obra, hecho que se demostrará mediante el estudio de su producción pianística.

3. LA ESCRITURA PIANÍSTICA DE ANTONIO JOSÉ EN EL CONTEXTO DEL PIANISMO DE INICIOS DEL S. XX

En este capítulo se va a reflexionar sobre las características más relevantes del estilo pianístico del compositor. La Real Academia Española de la Lengua define el pianismo como la técnica o estilo de interpretación del piano, o el estilo de composición de obras para este instrumento, que resultan propios de un determinado autor, de un intérprete o de una época. El estudio de estos aspectos, íntimamente relacionados con la escritura instrumental, sirve para analizar las diferentes influencias que se observan en el compositor.

Se pretende enmarcar el pianismo de Antonio José dentro del legado español para el piano en la Edad de Plata y que tuvo como primeros y máximos exponentes la obra de Albéniz y Granados. Estos autores lograron un hito destacado dentro del panorama pianístico no sólo español sino también europeo del momento. Se presentan también las características del piano dentro de la Generación a la cual pertenecía el artista burgalés, la del 27, y su íntima relación con el pianismo de Falla, así como las influencias extranjeras más patentes. El estudio de las peculiaridades de la escritura del compositor se realiza deteniéndose en tres aspectos. En primer lugar, se reflexiona sobre su nivel y dominio instrumental como intérprete, lo cual incidirá lógicamente sobre las particularidades textuales de sus partituras; en segundo lugar, se estudian las características orquestales de su escritura; y como último punto, se analizan las influencias de distintas corrientes y autores sobre la textura pianística de sus obras.

3.1. Panorama del piano en España en las primeras décadas del s. XX

Los escritos de Antonio José no prestan tanta atención a la música española de la época inmediatamente anterior a él como los realizados sobre música europea, ésta ampliamente descrita. No obstante, dedica comentarios a Albéniz, Granados, Turina o Falla, muchos de ellos ya expuestos en diferentes capítulos. Aunque el burgalés pudo llegar a desarrollar su estilo pianístico más por el estudio de obras de compositores extranjeros, tales como Franck, Ravel, Debussy o Stravinsky, no hay duda que los músicos españoles citados constituyen el entorno y contexto previo de su estilo. En general, los grandes compositores se entienden, justifican y desarrollan su estilo, gracias a su círculo y antecedentes más próximos. Esto se

puede observar en los florecientes pianismos ruso, francés o español de inicios de siglo. Posiblemente ni Ravel ni Debussy se comprenderían sin Fauré, Prokofiev o Rachmaninov sin Scriabin o Glazunov, ni Falla o Turina sin los logros previos de Albéniz y Granados. A pesar de las diferencias entre estos músicos españoles y las que existan con el burgalés, el pianismo de Antonio José no se entendería sin los enormes avances del piano en España en esa época. Este aspecto se acentúa por el hecho de que su estilo no tiene el nivel de innovación, repercusión y tal vez, genialidad que el de los músicos españoles y extranjeros enumerados, y sea una suma de influencias y tendencias diferentes. Es por ello necesario realizar una panorámica del piano español en el que surge la figura de Antonio José.

La música para piano de la Edad de Plata presenta en los primeros años del s. XX dos logros compositivos que fueron verdaderos hitos dentro de la creación pianística española, por un lado la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, y por otro las *Goyescas* de Enrique Granados. Ambas obras fueron un referente para toda la producción inmediatamente posterior, pero también supusieron el culmen de una escritura instrumental difícilmente alcanzable e imitable para las generaciones siguientes.

Iberia es seguramente la obra española para piano más importante de todos los tiempos y equiparable a las grandes creaciones europeas de las primeras décadas de siglo. Es bien conocida la afirmación de Oliver Messiaen situando a *Iberia* “a la cabeza de todas y todos” en el conjunto de las grandes obras escritas para piano a lo largo de toda la historia⁹¹². La escritura de Albéniz caracterizada por su enorme dificultad, gran cantidad de notas, acordes muy profusos y enormes saltos, ha resultado siempre un tortuoso y casi impracticable legado no sólo para los pianistas, sino también para los compositores posteriores. Enrique Franco señala que los procedimientos empleados en la obra en relación con el instrumento carecen de antecedentes, aunque puedan ser en algo concomitantes con otros compositores del momento⁹¹³. Su estilo pianístico es, por tanto, bastante único y con una gran dificultad de irradiación e imitación.

Luca Chiantore señala que la obra se aleja del “amanerado academicismo que imperaba entonces en la península ibérica”⁹¹⁴. Las razones de esta ruptura se encuentran en el enorme abanico de fórmulas pianísticas presentes, en el uso de elementos percutidos y en la gran paleta colorista lograda. La escritura es áspera e incómoda, alejada en este sentido del

⁹¹² Cf. FRANCO, Enrique. Notas del libreto del LP: SÁNCHEZ, Esteban (int.), *Albéniz. Iberia*. Ensayo, 708-709, 1975

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística...*, op. cit., p. 520.

pianismo de Liszt. Se aprecia un gusto por encontrar una técnica inspirada en la exuberancia orquestal de la época. El autor parece buscar y expresar las enormes posibilidades coloristas del instrumento compaginando sensualidad y riqueza rítmica. Por estos aspectos señalados, la escritura de Albéniz tiene mucho en común con Prokofiev. Ambos músicos tienen un estilo virtuosístico heredero de Liszt, aunque bastante evolucionados respecto al húngaro, y en general, de los románticos del s. XIX por su tendencia percusiva.

Existe también hay una evidente influencia francesa impresionista en su gusto por el color que se manifiesta en sus procesos armónicos. A este respecto, hay que recordar que la colección llevaba también el subtítulo de *Nuevas impresiones*. Debussy, gran admirador de esta obra, destaca al respecto de *Eritaña*, su elemento colorista relacionado con el impresionismo, y así señalaba que “nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas, tan coloreadas”⁹¹⁵. Pero el estilo más percutido del catalán y su virtuosismo casi sin límites conforman una escritura pianística muy diferente a las de Debussy y Ravel. Luca Chiantore explica que “sólo una precisa elección técnica puede distanciar el mundo sonoro de Albéniz de las afrancesadas visiones de Debussy y Ravel y de los estereotipados clichés de sus propios imitadores para situarlo en un lugar único de toda la historia del piano”⁹¹⁶.

Las *Goyescas* de Granados constituyen otro monumento pianístico en la producción de inicios del s. XX. Se trata de una obra estilísticamente muy distinta de *Iberia*, y por lo tanto, diferente en su escritura. *Goyescas* presenta una conjunción de tendencias y cierra completamente un estilo pianístico más próximo al s. XIX que a las corrientes innovadoras del s. XX. Entre las herencias que coinciden en la obra y que caracterizarán a su escritura destacan el gusto por la improvisación, el virtuosismo instrumental típico del s. XIX, la presencia de la tonadilla y el madrileñismo goyesco del s. XVIII, la escritura scarlattiana y la música de salón.

Tanto Albéniz como Granados fueron grandes improvisadores y este estilo se vio reflejado en sus obras, pero en Granados esto aparece de forma más palpable debido a la espontaneidad de su escritura. La improvisación instrumental es un arte que no ha sido alcanzado por todos los creadores. Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, o los españoles Albéniz y Granados fueron grandes instrumentistas y a la vez reputados improvisadores, y muchas de sus obras revelan este dominio. En el s. XX la tendencia a la separación entre la figura del compositor y la del intérprete fue arrinconando este aspecto. Las grabaciones que efectuó

⁹¹⁵ Cf. FRANCO, Enrique. Notas del libreto del LP: SÁNCHEZ, Esteban (int.), *Albéniz...*, *op. cit.*

⁹¹⁶ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística...*, *op. cit.*, p. 526.

Granados y el testimonio de sus discípulos confirman su dominio como improvisador. En *Goyescas* se muestra este arte como “epílogo de una gloriosa tradición” en palabras de Chiantore⁹¹⁷. Los compositores españoles posteriores a Albéniz y Granados no sobresalieron en ello y esto se refleja en sus obras. En relación con Antonio José, se sabe que era un buen pianista, pero no existe ninguna constancia de dominio del arte de la improvisación. Sus obras, como las de sus contemporáneos, parecen más fruto de un trabajo concienzudo y preciso, y sin elementos que puedan revelar algún espíritu improvisatorio.

Relacionado con la destreza pianística de Granados y su facilidad para la improvisación se encuentra otro elemento de *Goyescas*, su gran virtuosismo instrumental. Muchos pasajes recuerdan la escritura de las paráfrasis de ópera típicas del s. XIX, también deudoras del dominio de la improvisación de los compositores-pianistas. La dificultad instrumental de la obra es enorme y para su interpretación exige un pianista con unos medios técnicos muy desarrollados.

La presencia de la tonadilla y la herencia del mundo goyesco del s. XVIII son dos aspectos estilísticos habituales al estudiar *Goyescas*. Ambos inciden en los aspectos musicales de la obra, y éstos en su escritura pianística. La presencia del estilo scarlattiano es también notoria. Granados era un gran amante del napolitano y editó varias de sus sonatas. La claridad en las líneas, a pesar del barroquismo del texto, o el gusto por los ornamentos son ejemplos de la presencia de Scarlatti. Luca Chiantore señala que “desde el punto de vista rítmico y armónico, [*Goyescas*] siguen siendo elegante música de salón, y su mayor peculiaridad reside precisamente en disimular un auténtico laberinto formal bajo ese inocente disfraz”⁹¹⁸.

La obra para piano de Manuel de Falla, bastante escasa en comparación con la de Albéniz y Granados, marcó un rumbo diferente en el piano español de inicios de siglo. Frente a la exuberancia sonora y la infinita paleta de colores de *Iberia* y *Goyescas*, Falla apuesta por el rigor y austeridad. En lugar de la enorme cantidad de notas, virtuosismo extremo y gran dificultad de ejecución de las partituras de los dos músicos catalanes, el gaditano tendía hacia la desnudez textual. Susana García explica el cambio que supuso la obra de Falla dentro del piano en España y comenta que “las *Cuatro piezas españolas* pusieron punto de partida a un pianismo de raíces claramente españolas, pero con unos rasgos ya muy personales que caracterizaban el lenguaje del compositor: es una música depurada, sobria, de ritmos

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 528.

⁹¹⁸ *Ibidem.*

punzantes y formalmente impecable, que contrastaba con el exuberante colorido y abundancia de medios de su antecesora albeniciana *Iberia*⁹¹⁹.

No obstante, hay que señalar que Falla finalizó sus estudios en Madrid con primeros premios y fue un excelente pianista. Entre los consejos que prestaba Falla a los jóvenes compositores, señalaba expresamente que trabajaran en el dominio instrumental del piano. Ofreció conciertos en gran parte de su vida, pero seguramente no alcanzó el grado de virtuosismo extremo que tuvieron Albéniz o Granados, y tampoco dedicó la misma atención a la actividad concertística que los célebres músicos catalanes. Aunque este menor virtuosismo instrumental es lógicamente influyente en su estilo, el nuevo rumbo de su pianismo es más deudor de una concepción estética distinta más acorde con la vanguardia neoclásica que abrazó el gaditano.

Sin embargo, se pueden observar algunos puntos comunes en el pianismo de los tres músicos, como son la importancia del elemento rítmico fruto del substrato popular, o la utilización de técnicas impresionistas en su textura, como notas pedales u otros recursos coloristas. Otro importante elemento común a los tres compositores es la herencia de Scarlatti y su estilo. Los tres artistas tuvieron gran devoción por el músico napolitano y su influencia es palpable en las obras de estos compositores españoles. Se ha comentado que Granados fue un gran intérprete de sus sonatas y editor de las mismas, pero también Falla las interpretaba y en numerosas ocasiones manifestó su apego por estas obras y su estructura. En relación con Scarlatti y Falla es obligado mencionar la figura de la clavecinista Wanda Landowska. La prestigiosa clavecinista polaca desarrolló una importante labor concertística en España en las décadas anteriores a la Guerra Civil, y estableció gran contacto con compositores e intérpretes españoles, influyendo en el estilo de unos y otros. Tal como Elena Torres señala “Landowska llegó a ejercer como uno de los motores de cambio capaz de dinamizar la creación e interpretación musicales”⁹²⁰. En relación con Scarlatti, Torres explica que el influjo de Landowska hizo que el gaditano interviniera “de manera directa en la recuperación del clave y del repertorio antiguo en España”⁹²¹.

⁹¹⁹ GARCÍA POLIZ, Susana. “Nacionalismo y vanguardia en el lenguaje de Falla: su plasmación en la ‘Fantasía Bética’”. En: *Concerto*, Revista de Música de la Filarmónica de Madrid, nº 8, IV-1996, p. 24.

⁹²⁰ TORRES CLEMENTE, Elena. “La huella de Wanda Landowska en España: ‘camino en la sombra que nos separa del pasado’”. En: *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid: UAM, en prensa, p. 1.

⁹²¹ *Ibíd.*, p. 25.

Los compositores españoles de las primeras décadas del s. XX, y entre ellos, y aunque no haga mención a ello en sus escritos, Antonio José, no encontraron en los modelos de Albéniz y Granados una línea de continuidad a seguir en relación con sus obras para piano. Las complicadas texturas pianísticas de ambos músicos no fueron ejemplos para la Generación siguiente. Seguramente una de las razones se encuentre en la falta de un dominio instrumental tan completo como el que poseían los dos insignes músicos. Albéniz y Granados habían sido niños prodigio con el piano y fueron pianistas consumados, interpretando obras de enorme dificultad técnica. Evidentemente su destreza instrumental se reflejó en sus creaciones. Los compositores del 27, sin este dominio pianístico aunque también debido a una afinidad estilística distinta, encontraron en el pianismo fallesco un modelo más cercano que el señalado por Albéniz o Granados. Las austeras líneas de Falla y su tendencia a la desnudez marcaron el rumbo a seguir. La figura del compositor-pianista encontrada en Albéniz o Granados no tuvo presencia en ellos. El camino emprendido en *Iberia* o *Goyescas* no se puede entender sin el extraordinario dominio instrumental que tuvieron sus creadores, y no es extraño por tanto, que el pianismo austero de Falla les pareciera más cercano a sus posibilidades compositivas, aparte de encontrar en él una mayor proximidad estética.

Para la comprensión de la situación del piano en España en las primeras décadas del s. XX, de la difícil aceptación del modelo señalado por *Iberia* y la mayor afinidad que hubo hacia el modelo de Falla, merece la pena detenerse en unas elocuentes palabras de Joaquín Rodrigo, compositor de la Generación del 27. En un discurso dedicado a comentar su obra para piano pronunciado en la Academia Médico Quirúrgica Española, el maestro levantino explica la evolución del pianismo en España para entroncarlo con su propio estilo⁹²². Rodrigo señala que la *Iberia* supone la obra que sitúa el piano español a nivel del europeo, pero también que su legado es imposible de mantener por la Generación siguiente de compositores. Es destacado la utilización por parte de Rodrigo de los términos “muralla” o “círculo férreo” para calificar el estilo pianístico de esta obra. Estas reflexiones del maestro saguntino confirman la poca influencia que tuvo el estilo exuberante de Albéniz en sus sucesores, e indican también que ante dicha herencia, al pianismo siguiente le será complicado encontrar un camino propio. Así Rodrigo comenta:

Albéniz, en 1909, va a producir la gran obra que le va a otorgar un rango universal. De repente, de un salto, el piano español va a producir la *Suite Iberia*. Pero la *Suite Iberia*, en

⁹²² RODRIGO, Joaquín. “La Música Para Piano de Joaquín Rodrigo, Comentada e Interpretada por su Autor”. Conferencia celebrada en la Academia Médico Quirúrgica Española, V-1964. Texto publicado en: IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1999, pp. 301-305.

su grandeza ciclópea, va a encerrar inmediatamente el piano español, es decir, a los sucesores de Albéniz los va a encerrar en un círculo de hierro. Esta obra enorme va a ser como una muralla, y al piano español le será muy difícil escapar de este círculo férreo, tremendo, que supone esta obra genial⁹²³.

Continúa con el mismo tema y destaca su mención a que Falla, en su camino creativo pianístico, no logró alcanzar el nivel de Albéniz: “Incluso el piano de Falla, va a tratar de escapar de este círculo, realmente sin conseguirlo, porque la *Suite Iberia* compone, desde luego hasta hoy, los lienzos más ricos que el piano español ha escrito”⁹²⁴. Esta afirmación es muy ilustrativa de su opinión sobre el pianismo español. Señala que *Iberia* es la obra más excelsa dentro del repertorio español y alude a que su camino emprendido ha sido inalcanzable para todos los compositores. La afirmación que hace sobre Falla, como emprendedor de un nuevo rumbo dentro del piano, es algo aceptado plenamente por los musicólogos, pero su aseveración de que la obra pianística del gaditano no alcanza el nivel de la del catalán es muy relevante y seguramente más discutible. Rodrigo parece pensar que el logro de Albéniz es inalcanzable incluso para Falla.

A continuación señala el camino pianístico que él mismo ha buscado como vía de salir de la influencia de *Iberia*. Así comenta: “Yo he hecho lo que he podido para tratar de eludir aquel piano tremendo de Albéniz y presentar un piano, oponer por decirlo así, oponer a aquel piano enorme, hecho por acumulación, un piano hecho por eliminación, es decir, mucho más pequeño, mucho más claro”⁹²⁵. Con estas palabras Rodrigo explica de forma muy explícita su estilo pianístico, pero lo que no comenta es que este mismo camino es el que había guiado años antes a Falla hacia la misma austeridad y desnudez. El maestro saguntino señalaba que Falla no había logrado “escapar” y alcanzar el nivel de *Iberia*, pero él mismo, Rodrigo, como la mayoría de sus coetáneos del 27, se introduce por un sendero similar.

La frase siguiente de su discurso confirma, sin mencionarlo, su proximidad con Falla y con la Generación del 27 a través de su proximidad a la estética scarlattiana. Así, señala que se ha sentido “inspirado un poco en un autor preclaro del teclado, no del piano exactamente, pero sí del clavecín, no español, pero muy españolizado, ya que vivió tantísimos años en España: Scarlatti. Inspirado, pues, un poco de este piano y en las condiciones del piano del siglo XX, he tratado de escribir mis piezas para piano...”⁹²⁶. Sin propósito de ello, Rodrigo ha

⁹²³ *Ibid.*, p. 304.

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁹²⁶ *Ibidem*.

explicado a lo largo de todo este texto las líneas principales del pianismo español posterior a Albéniz y Granados y que ya había sido trazado por Manuel de Falla.

Hay que concretar que no toda la obra de Falla fue modelo para la siguiente Generación. Una obra extensa y de un virtuosismo descarnado como es la *Fantasía Bética*, la creación para piano más importante del compositor, apenas muestra influencia en las creaciones futuras. Tal vez sólo el *Homenaje a Falla* de Rafael Rodríguez Albert parece hacerse eco del modelo formal y estético de dicha obra⁹²⁷. Otras piezas más breves pero complejas en su textura interior, con gran trabajo de las voces, como son la *Aragonesa* o la *Cubana* de las *Piezas españolas*, no parecen haber significado tampoco modelos que se plasmaran en obras. En cambio, la simplicidad y austeridad de líneas de la *Andaluza* o de los arreglos pianísticos de sus obras orquestales (*El amor brujo* o *El sombrero de tres picos*), piezas todas con una escritura muy scarlattiana, han sido mucho más imitadas por los compositores. Los diseños pianísticos de herencia guitarrística, como las repeticiones de notas o acordes rasgueados, presentes en numerosas composiciones de Falla, como las *Noches en los jardines de España*, la *Andaluza* o la *Fantasía Bética*, sí que han influenciado a los músicos del 27.

Un capítulo aparte, importante e imprescindible de mencionar en la producción española para piano en las primeras décadas de siglo, es el legado de Joaquín Turina. El sevillano dedicó gran parte de su producción al piano, legando un gran catálogo para el instrumento. El compositor era buen pianista y ello se refleja en una escritura plenamente pianística y perfectamente concebida para el instrumento. En Turina no se puede hablar de antipianismo en la manera en que frecuentemente se señala la escritura de *Iberia* o *Goyescas*. Se aleja del pianismo recargado de Albéniz o Granados pero también de la austeridad de Falla, y ofrece un estilo personal e inconfundible. El catedrático de piano y compañero de Turina en el Conservatorio madrileño, Tomás Andrade de Silva señala sobre la obra pianística del sevillano que “todo en ella obedece a la mejor escuela técnica, desde su pianismo claro y ordenado, hasta unas dificultades de ejecución que en el fondo no existen”⁹²⁸. Andrade insiste en las dificultades técnicas encontradas en Turina y en su raíz eminentemente pianística y adaptada al teclado: “Gracias a una habilidad de escritura extraordinaria y a un conocimiento perfecto de las posibilidades del teclado, esta facilidad se disfraza admirablemente con una

⁹²⁷ Vid. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Rafael Rodríguez Albert. Obra para piano*. DCL, CD 106-2, 2004.

⁹²⁸ Cf. PASCUAL, Josep. “Joaquín Turina. La música para piano”. En: *Scherzo* n° 140, XII-1999, pp. 156-157.

brillantez que en apariencia es emanada de complicaciones ejecutivas considerables⁹²⁹. Es decir, confirma la escritura pianística y adaptada a la fisonomía manual del intérprete.

La estética turiniana que será comentada en distintos capítulos de este trabajo, se ve reflejada en su escritura pianística. Así, el formalismo franckiano se ve mezclado con influencias impresionistas. Su pianismo es tradicional pero incorpora numerosos elementos de esta vanguardia francesa. Gerardo Diego, al comentar el estilo del sevillano, señala aspectos concretos de su pianismo que están especialmente asociados al impresionismo: “desgarrados acordes, elegantes arabescos y exquisitas modulaciones⁹³⁰”. Entre los elementos técnico-musicales que revelan esta influencia destacan los acordes con numerosas terceras superpuestas, los acordes y quintas en disposición paralela, y formatos para presentar distintas evocaciones derivadas de su pintoresquismo.

Las formaciones de acordes con terceras superpuestas son muy frecuentes en toda su obra, ejemplo de ello es el inicio de *La morena coqueta* de la primera serie de *Mujeres andaluzas*. Los acordes paralelos, tan frecuentes en Ravel o Debussy, son muy utilizados por el sevillano, y tal como se muestra en *Recuerdos de mi jardín* o en todo el pasaje central de la segunda pieza de *Contemplaciones, Ante la Anunciación de Fra Angélico*. Asimismo, en la introducción inicial de *La andaluza sentimental* de la primera serie de *Mujeres andaluzas* o el *Tranquillo* del primer tiempo de la Sonata *Sanlúcar de Barrameda*, se pueden observar procesos en paralelo. Relacionado con el punto anterior y de evidente influencia francesa son los pasajes en quintas paralelas desnudas, como ocurre en *Rincones sevillanos* en su primera pieza, *Noche de verano en la azotea*, en toda la introducción de la tercera, *Danza de seises en la Catedral*, o en el inicio del primer tiempo de la Sonata *romántica* op.3. Todos estos elementos armónicos tienen su reflejo en la textura pianística.

Turina también utiliza otros diseños de herencia impresionista para evocar sus cuadros, situaciones o ambientes propios de su estilo pintoresco, especialmente andaluz. Ejemplo de esto son las imitaciones del mar y sus olas mediante trinos y rápidas escalas, como ocurre en el inicio del tercer tiempo, *La playa*, de su Sonata *Sanlúcar de Barrameda*, o la utilización de texturas con bajos picados sobre acordes o melodía para describir situaciones concretas, como en el inicio del *Jueves Santo a media noche* de la obra *Sevilla*, o al inicio de *Ante la torre del Clavero. Salamanca* de la colección *Cuentos de España*. Como se verá en distintos capítulos de este trabajo, el estilo de Turina tiene puntos en común con Antonio José.

⁹²⁹ *Ibidem.*

⁹³⁰ *Ibidem.*

Después de este breve repaso de los logros pianísticos de los grandes compositores de la época inmediatamente anterior a Antonio José, es obligado detenerse en la producción coetánea al compositor. Siendo enorme el abanico de jóvenes compositores que crean para el piano, y en general, seguramente, sin la relevancia y trascendencia que tuvieron los maestros de las décadas anteriores, es necesario delimitar un campo de estudio para este capítulo de contextualización de la producción pianística. Se ha decidido reducir el estudio a los compositores que aparecen nombrados en sus escritos y con los que él tuvo relación directa o indirecta en Madrid. Los músicos del Grupo de Madrid constituyen así el contexto principal a su obra y todos ellos aparecen por alguna razón, aunque en la mayoría de los casos de poca relevancia, en sus escritos, principalmente en sus cartas. El contacto que el burgalés tuvo con Salazar avala también este nexo. Aparte de este grupo de músicos también se prestará atención a la producción pianística de Rafael Rodríguez Albert, músico que, por diversas razones, aparece nombrado en distintos momentos de esta tesis.

Un artista muy citado a lo largo de este trabajo, Julio Gómez, apenas prestó atención a este instrumento y en su catálogo sólo destacan las *Variaciones sobre un tema salmantino* de 1941, obra que junto con su *Concierto lírico* para piano y orquesta constituyen las únicas aportaciones del músico para el instrumento. Las *Variaciones* están basadas en el tema “Súbela marinero” procedente de la recopilación de Dámaso Ledesma. Presenta una escritura propia del pianismo del s. XIX y consta de trece variaciones que plantean distintos diseños rítmicos y procedimientos contrapuntísticos, finalizando con un pasaje fugado. Contiene bastantes dificultades técnicas para el intérprete, y entre ellas, destacan los diseños en dobles notas (sextas, octavas, acordes), las formaciones polirrítmicas, y en especial, el estilo contrapuntístico que inunda toda la pieza.

Jesús Guridi, muy nombrado también en esta tesis, destacó mucho más en el órgano, instrumento del que llegó a ser catedrático en el Real Conservatorio de Madrid, que en el piano; no obstante, dejó un corpus pianístico considerable. Junto a piezas breves de juventud de raíz romántica aparecen otras de inspiración folklórica, elemento que se mantendrá a lo largo de toda su vida. Su obra de mayor envergadura pianística es el tríptico *Vasconia* (1924), contemporáneo a las composiciones de Antonio José. Esta creación, subtitulada *Tres piezas para piano sobre temas populares vascos*, presenta una escritura y diseños eminentemente románticos. Destaca el carácter evocativo de su segunda pieza, *Leyenda*, en donde se utilizan formatos en tres pentagramas manteniendo los bajos con una escritura que recuerda a la organística cercana al compositor. De época posterior a la Guerra son sus *Diez melodías*

vascas (1941), más difundidas en su versión orquestal, y *Ocho apuntes para piano* (1954), obra sin grandes ambiciones pianísticas, pero de gran expresividad y con piezas, como *Amanecer* o *Rumor de agua*, donde se comprueban procedimientos impresionistas en sus diseños y armonía.

Como se ha señalado anteriormente, los compositores del Grupo de Madrid constituyen el entorno relevante más próximo al músico, exceptuando su natural círculo burgalés. Ninguno de ellos fue un pianista destacado, aunque todos tocaban este instrumento. La recomendación de Falla de dominar el piano como medio para realizar sus trabajos compositivos había calado en ellos, pero ninguno avanzó de manera notoria en la maestría con el instrumento⁹³¹. La figura del compositor-pianista no tuvo en ellos eco, y lógicamente ello hizo que su pianismo se inclinara por la austeridad de Falla y su estilo, más conceptual que instrumental. Todos compusieron en distinta medida para el piano, pero con la excepción de Rodolfo Halffter, las creaciones para este instrumento no suponen lo más importante de su producción ni fueron el campo principal donde fueron innovando. Salvo obras aisladas de cierta envergadura, la mayoría de sus composiciones son piezas breves y muchas de ellas poco relevantes dentro de su catálogo. Así, tanto Julián Bautista como Fernando Remacha presentan una única obra para piano de gran desarrollo instrumental.

La colección *Colores* (1921-1922) de Bautista está muy influenciada por el impresionismo y utiliza recursos pianísticos típicos de esta corriente. Entre los elementos habituales en el impresionismo relacionados con la escritura pianística de esta obra destacan el uso de tres pentagramas para muchos pasajes, los grupos de notas y acordes pedales mantenidos durante compases que reclaman el dominio de los pedales, la abundancia de acordes paralelos, acordes superpuestos con ambas manos y los diseños pianísticos pentatónicos.

En la producción pianística de Remacha destacan sus *Tres piezas para piano* (1923). El músico utiliza en toda la obra técnicas y recursos pianísticos de influencia impresionista como son las grandes notas pedales con escritura a tres pentagramas o los acordes paralelos. La primera pieza es seguramente la que presenta mayor influjo de Debussy, recordando en algunos pasajes su preludio *Les tierces alternées*. La segunda utiliza un recurso frecuente en la música pianística española y que Falla había desarrollado de forma amplia, la imitación de la guitarra. La tercera pieza, *Con alegría*, contiene formatos presentados por el gaditano en su

⁹³¹ Vid. nota 520.

Andaluza, como la utilización de diseños frigios repartidos entre las manos y desarrollados en zona aguda. También es evidente la influencia de texturas stravinkyanas, como los acordes rápidos paralelos o las repeticiones continuas de procesos circulares presentes en *Petrushka*.

Bacarisse presenta una amplia y variada producción para piano dentro de, su ya de por sí, extenso catálogo general. Dos obras de distinto lenguaje, y por tanto diferente escritura pianística, destacan entre todas, *Heraldos* y los *Veinticuatro preludios*. La tripartita *Heraldos* (1923) es una de las obras de los primeros años veinte donde la presencia del pianismo impresionista se constata de forma más clara. En las dos primeras de sus piezas, escritas prácticamente a tres pentagramas, aparecen fórmulas y recursos pianísticos de considerable virtuosismo presentes en algunas de las obras más complicadas de Debussy. La primera pieza, *Helena*, recuerda a las rápidas cascadas con diseños pentatónicos de arpegios en la mano derecha utilizadas por Debussy en *Reflets dans l'eau* del primer libro de *Images* o en *Pagodes* de *Estampes*. El virtuosismo de la segunda pieza, *Makheda*, se inspira en fórmulas pianísticas presentes en los preludios debussyanos *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* o *Feux d'artifice*, como son el uso de acordes alternos entre las manos, los movimientos rápidos circulares también utilizados en *Mouvement* de *Images* de Debussy, o los trémolos rápidos a la manera de *Poissons d'or* del segundo cuaderno de *Images*. El estatismo de la tercera pieza, *Lia*, recuerda los unísonos entre las manos que aparecen en el debussyano *Hommage à Rameau*.

Los *Veinticuatro preludios* (1941) fueron compuestos en época posterior a la Guerra Civil y constituye una de las obras más representativas de Bacarisse, y una de las más extensas dentro del conjunto pianístico legado por el Grupo de Madrid. El compositor ya había abandonado la estética impresionista y estaba imbuido por técnicas neoclásicas más progresistas que inciden en una escritura pianística distinta. Bartók y Stravinsky son ahora el modelo de su escritura. Hay un mayor grado de virtuosismo, muchas veces basado en la repetición continua de fórmulas y favorecido por el diseño breve de cada preludio. Existe una tendencia hacia el piano más percutido, y el uso de acordes superpuestos y tríadas rápidas sucesivas. Destaca la escritura con saltos amplios, aunque más cercano al estilo conceptual de Stravinsky que al del pianismo lisztiano.

Rodolfo Halffter en su gran catálogo pianístico es seguramente el compositor que mejor continúa la línea marcada por Falla. El propio músico al explicar las líneas básicas de su estética, señala implícitamente la base de su escritura pianística: “Fray Antonio Soler, el fraile jerónimo de El Escorial, Domenico Scarlatti, el napolitano madrileño y Manuel de Falla, el

gaditano universal...⁹³². El pianismo de Rodolfo es deudor de estos tres maestros, pero especialmente de la escritura scarlattiana y su discípulo español Soler. La influencia de Falla es también patente en sus obras, pero especialmente de la obra del gaditano más influenciada por Scarlatti, como lo es la *Andaluza*. En cambio, las líneas complejas contrapuntísticas de la *Aragonesa*, *Cubana* o la complejidad textual de la *Fantasía Bética*, no parecen tener demasiada presencia en su obra. Rodolfo Halffter compuso sus creaciones más destacadas para piano en épocas posteriores a la Guerra Civil, pero desde sus piezas primeras se manifiestan estas tendencias pianísticas. Posteriormente incorporará el lenguaje dodecafónico junto a texturas pianísticas cercanas a Bartók.

Ernesto Halffter presenta una producción pianística compuesta por piezas de breve formato, a excepción de la más extensa *Sonata per pianoforte*. Las famosas *Danza de la gitana* y *Danza de la pastora*, prototipos de escritura scarlattiana, son transcripciones orquestales del ballet *Sonatina* (1927). La neoclásica *Marche joyeuse* (1922) es una de las piezas más representativas del estilo pianístico del autor; sus sencillas fórmulas repetidas y los diseños circulares evocan el estilo infantil de algunas obras de Stravinsky. La *Sonata per pianoforte* (1926-1932) presenta un pianismo distinto y de gran complejidad interpretativa; sus texturas están bastante recargadas fruto de influencias barrocas y scarlattianas.

El legado pianístico del músico alicantino Rafael Rodríguez Albert, contemporáneo de los músicos madrileños señalados, presenta dos obras de una envergadura e importancia relevante, *Homenaje a Falla* y *Sonatina*, aunque pertenecen a su etapa posterior a la Guerra. El *Homenaje a Falla* (1944) está muy influenciado por la escritura del músico gaditano, especialmente por la tendencia guitarrística de sus diseños con notas repetidas. Muchos pasajes recuerdan otros tantos de la *Fantasía bética*. La *Sonatina* (1954), obra de gran dificultad de ejecución, está completamente imbuida dentro de la estética neoclásica que caracterizó a los años treinta en España. La influencia de la escritura scarlattiana, así como raveliana, es patente. Perteneciente a los años veinte y treinta son su *Romanza sin palabras*, *Minuetto*, ambas con una escritura típica del s. XIX, y las *Tres miniaturas*, *Les fogueres de San Chuan* y *El cadáver del príncipe*, más evolucionadas. Las *Tres miniaturas* muestran su parentesco con procedimientos pianísticos vanguardistas, como son los diseños repetitivos y la exploración de registros agudos.

⁹³² Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Rodolfo Halffter. Obra completa para piano*. Piccolo, PCES005, 2000.

Lógicamente el rico panorama del piano español en los años veinte y treinta se extiende mucho más allá de los compositores aquí nombrados. Aparte del foco madrileño o de los compositores levantinos citados (Rodrigo o Rodríguez Albert) haría falta detenerse en otros autores y focos culturales, principalmente en el rico legado catalán (Mompou, Toldrá, Gerhard, etc), para obtener una visión más completa del pianismo español del momento. Pero en cualquier caso se trataría de centros musicales muy alejados del ámbito artístico de Antonio José, y su estudio, aparte de no ser el objeto de esta tesis, sobrepasaría los límites de una contextualización de la producción pianística de Antonio José, así como dispersaría la comprensión de las posibles influencias procedentes de su entorno⁹³³.

3.2. El pianismo de Antonio José

El piano de Antonio José está bastante alejado del pianismo de sus contemporáneos del 27, a excepción de las últimas piezas que compuso. También es diferente del estilo de Albéniz y Granados, aunque como se apunta en distintos puntos de este trabajo, algunas veces se ha señalado cierta relación⁹³⁴. El burgalés se aleja del virtuosismo extremo de gran parte de *Iberia* y *Goyescas*, y de su escritura tremendamente recargada, pero también se diferencia, y aún con más distancia, de la austeridad neoclásica de muchas piezas de los músicos del Grupo de los Ocho. La influencia del estilo scarlattiano que tanto afectó a Falla y a sus discípulos, no haya cabida en la obra del burgalés hasta sus últimas obras.

Tampoco hay en su escritura rasgos que reflejen influjos de la gran tradición pianística romántica. No existe presencia del estilo pianístico heredado de Chopin basado en el gusto por el *bel canto*. Así, el concepto de melodía acompañada, habitual en el pianismo del s. XIX, en Antonio José no se constata. Tampoco la escritura virtuosística de Chopin o Liszt encuentra reflejo en su obra, pero ello no quiere decir, en modo alguno, que sus composiciones sean de fácil acceso. Las obras de Antonio José, incluso las más sencillas como las *Danzas burgalesas*, presentan notables dificultades, y algunas de ellas muchos problemas de índole técnico, como las *Evocaciones* o la *Sonata gallega*. Sus obras no son accesibles para pianistas aficionados sin recursos técnicos desarrollados. El pianismo de Antonio José es un pianismo rico y exuberante, con gran despliegue instrumental, hecho para

⁹³³ Sobre el piano catalán véase FUKUSHIMA, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesis doctoral. Barcelona, 2009.

⁹³⁴ Vid. nota 987.

el piano y desde el piano. Por ello está alejado de la austeridad conceptual neoclásica española, aunque tampoco alcance el barroquismo de *Iberia* o *Goyescas*.

3.2.1. Antonio José, pianista

Un primer punto para entender su legado viene marcado por el hecho de que el compositor era un buen pianista. En principio cabe pensar que componía piezas para piano para sí mismo y no para o por encargo de otro pianista⁹³⁵. Realizaba conciertos de piano durante los años veinte en Burgos e interpretaba en la mayoría de las veces música propia, pero intercalaba también otros autores en sus primeros recitales. El repaso a las obras ajenas programadas en estos conciertos es de gran ayuda para intentar situar su nivel instrumental.

En diciembre de 1921 interpreta en el Salón de Recreo (Salón Rojo) de Burgos una *Marcha húngara* de Liszt y una transcripción del *Andante* de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, además de composiciones propias. Un mes después, el 10 enero de 1922, presenta en el mismo lugar la *Sonata en fa mayor* kv533 de Mozart, el *Momento musical en lab* op.94 nº 2 de Schubert, el *Capricho español* de Granados, la primera *Danza fantástica* de Turina y *El trémolo* de Gottschalk. Cuatro días más tarde, junto a algunas obras de las interpretadas el día 10, incorpora la *Danza española* nº 3 de Granados y tres *Piezas líricas* de Grieg, en concreto, el *Nocturno* op.54 nº 4, el *Scherzo* op.54 nº 5 y *Peasant's March* op.54 nº 2. Como propina tocó *Cádiz* de la *Suite española* de Albéniz. A final de ese mes, el 30 de enero de 1922, en la Iglesia de la Merced de su ciudad presenta la *Marcha húngara* de Kowalski⁹³⁶ junto a obras ya interpretadas en los conciertos anteriores. En sus textos o cartas no aparece ningún dato que justifique la razón por la cual escogió este repertorio para interpretarlo en público en sus conciertos, y los programas están conformados por piezas muy variadas y breves en su mayoría como para buscar una explicación fundamentada a esto. Hubiera sido necesario que el compositor continuara intercalando obras propias con ajenas en sus posteriores recitales para intentar analizar la razón de sus elecciones, pero más allá de estas conjeturas, lo que sí ilustran perfectamente las obras programadas y resulta más interesante para este trabajo, es la capacidad o nivel pianístico del músico, razón por la que se han citado todas estas obras.

⁹³⁵ La excepción más destacada a esto es la *Sonata gallega*, compuesta para un concurso en Lugo. Esto es algo común en la época, puesto que numerosas composiciones de estos años ven la luz no para un intérprete determinado, sino que se crean ante la convocatoria de un premio.

⁹³⁶ Henri Kowalski (1841-1916), compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París con Henri Reber y tuvo mucha actividad concertística en Europa, América y, especialmente, en Australia, donde residió durante doce años.

Con la excepción de las obras de Mozart, Gottschalk y Kowalski, el resto del repertorio es de un nivel pianístico que se podría calificar como medio-alto. En cambio, la *Sonata* interpretada de Mozart es una de las más complejas y difíciles del autor, siendo por ello bastante infrecuente en las salas de concierto incluso hoy en día. *El trémolo* de Gottschalk, subtítulo *Estudio de concierto*, es una pieza de bravura con cierto aire de *toccata* que desarrolla el problema pianístico de las repeticiones rápidas de notas, acordes y octavas, construyéndose toda sobre estos elementos. La *Marcha húngara* de Kowalski es una pieza de salón al estilo de los brillantes finales de las *Rapsodias húngaras* de Liszt. Presenta saltos y acordes en la izquierda, y octavas difíciles en la mano derecha de forma continua que recuerdan la *Rapsodia húngara* nº 6 de Liszt. La *Danza española* nº 3 de Granados, sin ser obra de bravura, presenta también problemas de ejecución por las octavas rápidas de la mano izquierda. Estas piezas que Antonio José presentó son composiciones, en definitiva, con ciertos problemas técnicos importantes, como son repeticiones de notas, octavas y saltos, pero no constituyen obras especialmente relevantes desde un punto de vista virtuosístico.

No existe constancia de que el músico volviera a interpretar estas obras de forma pública. Se tiene conocimiento por la prensa de la época de la interpretación de la *Danza del fuego* de Falla y una *Visión fugitiva* de Prokofiev dentro de la conferencia “La música moderna” que el compositor expuso en el Teatro Principal de Burgos el 24 de agosto de 1924. Como se ha comentado en distintos capítulos, Antonio José interpretó también varias piezas propias como ejemplos musicales en dicho acto.

Todo esto lleva a pensar que el compositor era un buen pianista pero no un pianista de una categoría importante y dedicado a su instrumento como lo haría un pianista con “carrera pianística” o un virtuoso al uso. Salvo la obra de Mozart, ninguna es de un valor musical destacado y muchas se encuentran próximas a la música de salón. Tampoco, con la excepción de Mozart, son obras de una gran envergadura pianística, composiciones básicas en el repertorio de cualquier intérprete dedicado al estudio en profundidad de su instrumento. Su nivel pianístico distaba mucho del virtuosismo de Albéniz y Granados, y seguramente también del nivel de Manuel de Falla. Gracias al conocimiento que se tiene de piezas interpretadas por Albéniz y Granados en sus conciertos, se puede imaginar su altísimo nivel técnico necesario para su ejecución. Por su parte, Falla, aunque no se dedicó a la actividad concertística como tal, trabajó durante años el piano con José Tragó, destacado catedrático en el Conservatorio de Madrid. Antonio José estudió piano, junto con otras materias musicales, con su maestro principal José María Beobide, el cual no brilló como pianista de concierto y se

dedicó más al órgano que al piano. El catálogo de Beobide publicado por el *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* no incluye ninguna obra para piano⁹³⁷. Se ha encontrado una transcripción pianística propia de su canción *La bella Easo*, siendo una pieza de salón sin entidad pianística. No existe, por tanto, una producción pianística o testimonio alguno que atestigüe a Beobide un gran nivel o conocimiento pianístico que de alguna forma ilustre su pedagogía instrumental sobre el alumno.

Aparte de sus estudios con Beobide, no se le conocen a Antonio José enseñanzas más especializadas del instrumento. No obstante, Antonio José interpretaba sus obras propias y éstas sí que presentan una demanda técnica importante, muy superior a las piezas que intercalaba de otros compositores. Aunque no fuera un virtuoso en sentido estricto, debió dominar el instrumento con maestría, y su nivel pianístico debió ser bastante superior al de sus contemporáneos del Grupo de Madrid, de quienes apenas se conocen actuaciones públicas.

Otra fuente que puede servir para conocer el grado de dominio instrumental del compositor son las críticas periodísticas a sus conciertos. En estos textos, junto con los comentarios sobre las composiciones ejecutadas, aparecen algunos datos referidos a su interpretación. Constituye así esta información, en cierto sentido, la recepción pública de su nivel pianístico.

En una crítica en el *Diario de Burgos*, Vicente de Torre destaca el mecanismo limpio del músico y la comprensión de las obras interpretadas. Augura al joven compositor de diecinueve años un porvenir brillante como pianista, y así escribe en *Diario de Burgos*: “Me llaman la atención su clara ejecución, la comprensión armónica y el relieve que da a las obras, dejando entrever en él un futuro buen artista en el piano”⁹³⁸.

El concierto en el Salón de Recreo de enero de 1922 fue reseñado por el crítico habitual en ese momento del *Diario de Burgos* que firmaba con el seudónimo Trémolo. Sobre la *Sonata* de Mozart ejecutada, una de las obras de mayor envergadura programada a lo largo de su actividad concertística, Trémolo señala que “Antonio José estuvo felicísimo en la interpretación de dicha obra. El ‘Andante’ lo dijo con suma delicadeza matizando con exquisito gusto y haciéndose aplaudir por el distinguido público que llenaba la sala”⁹³⁹. Aparte de estos comentarios dedicados especialmente a su estilo pianístico, aparecen otros que aluden de forma más directa a su técnica. Así, sobre las piezas de Turina, Granados y

⁹³⁷ LÓPEZ-CALO, José. “Beobide, José María”..., *op. cit.*, p. 373.

⁹³⁸ DE TORRE, Vicente. “Un artista burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1921, pp. 1-2.

⁹³⁹ TRÉMOLO. “En el Salón de Recreo. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 11-I-1922, p. 1.

Gottschalk, más demandantes en cuanto a mecanismo se refiere, el crítico señala que “en todas estas composiciones demostró nuestro querido paisano un conocimiento perfecto de la técnica pianística”⁹⁴⁰. Es decir, se destaca el buen nivel técnico-interpretativo del compositor.

En la reseña de su concierto en la Iglesia de la Merced de 1922, donde además de las piezas anteriormente reseñadas en el *Diario de Burgos*, presentaba piezas de Grieg y la complicada *Marcha húngara* de Kowalski, se vuelve a destacar la destreza técnica del compositor ante estas obras. El crítico señala que “El concierto comenzó con una maestría y dominio dignos de todo encomio. Su interpretación de las *Piezas líricas* de Grieg y la *Marcha húngara* de Henri Kowalski fue muy aplaudida”⁹⁴¹. También en este texto se presta atención al Antonio José-pianista, señalando que el concierto no sólo tenía interés por las obras interpretadas sino también por el gran profesional que era como ejecutante: “Doble interés presentaba para el público la segunda parte, el natural de la ejecución, en que Antonio José iba encumbrándose a la altura de un verdadero maestro y el de la composición...”⁹⁴².

En 1925, el compositor interpretó un concierto en el Teatro Principal junto al tenor portugués Antonio Nobre. Le acompañó al piano interpretando piezas de Verdi, Tolsti, Donizetti y Leoncavallo, y también ejecutó sus propias composiciones para piano solo. El crítico Trémolo hace referencia a su papel de acompañante: “Antonio José, acompañando al piano, un maestrizo”⁹⁴³.

Un año más tarde, un concierto integrado exclusivamente por composiciones propias vuelve a ser objeto de referencias alusivas a su destreza instrumental. Quesada utiliza el adjetivo colosal para referirse a su ejecución y así se puede leer “en la primera parte del concierto ejecutó colosalmente, al piano su ‘Sinfonía castellana’”⁹⁴⁴. La obra *Evocaciones* fue también programada, siendo sus tres piezas de una gran dificultad técnica por la utilización de innumerables recursos pianísticos. El crítico califica las capacidades técnicas del intérprete como portentosas y destaca su gran dominio pianístico. Así escribe que “Antonio José se ha excedido a sí mismo, haciendo gala de sus portentosas facultades... Como pianista, Antonio José mostróse formidable”⁹⁴⁵.

Los adjetivos que aparecen en todas estas reseñas no sólo avalan el dominio del instrumento por parte del músico sino que sitúan su nivel pianístico en un rango muy elevado:

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

⁹⁴¹ A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ TRÉMOLO. “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.

⁹⁴⁴ QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Concierto de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 28-IX-1926, p. 1.

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

ejecución clara, conocimiento perfecto de la técnica pianística, maestrado al piano, ejecución colosal, formidable como pianista o portentosas facultades instrumentales. Por encima de la apreciación subjetiva que puedan llevar consigo estos comentarios, es evidente que todos los comentarios sobre la recepción de sus ejecuciones en público confirman que el compositor era un buen pianista.

3.2.2. ¿Pianismo orquestal?

Un dato que llama la atención al repasar su catálogo general es el gran número de transcripciones orquestales que hizo de sus obras para piano. Como se verá al estudiar detenidamente su producción para piano, los escritos del compositor proporcionan numerosa información sobre este asunto. También confirman su deseo de orquestar otras piezas pianísticas aunque no llegara a realizarlo, como son el *Poema de la juventud* o la *Marcha*. Las obras para piano que adaptó o pensaba adaptar para orquesta o grupo instrumental son las siguientes:

- Las *Danzas burgalesas* las transcribió y arregló para diversas formaciones, como trío, cuarteto de púa, sexteto, coro, banda o piano a cuatro manos.
- El *Poema de la juventud* pensaba orquestarlo y el músico comenzó esta labor, pero sin finalizarlo. En el legado del compositor depositado en el Archivo Municipal de Burgos (AMBu) se conserva una partitura de este trabajo donde están orquestados sólo 44 compases.
- La segunda pieza de *Evocaciones* fue orquestada por el compositor, siendo una de las piezas orquestales que se ha grabado en disco y que hoy en día se interpreta alguna vez. Julián Bautista orquestó en 1937 las otras dos piezas, aunque el paradero de este trabajo es desconocido.
- La *Marcha para soldados de plomo* pensaba orquestarla para realizar un ballet, pero no llegó a realizarlo. Alejandro Yagüe orquestó esta pieza en 1988.
- La *Sinfonía castellana* para orquesta fue concebida en primer lugar como una *Sonata castellana* para piano.

Este listado muestra que, exceptuando la *Sonata gallega* y la cuarta *Danza burgalesa*, todas sus demás obras para piano las arregló para orquesta o grupo, o pensó realizarlo. Este dato obliga al investigador a preguntarse diversas cuestiones relacionadas entre sí: ¿es la escritura pianística del compositor una escritura orquestal?, ¿está concebida su obra para piano pensando en el colorismo de los instrumentos de la orquesta?, y puesto que

posiblemente pensaba en las posibilidades orquestales del piano ¿se trataría, por tanto, de una escritura poco pianística o incómoda para el instrumento?

Como punto de partida antes de reflexionar sobre estas cuestiones es necesario recordar que la transcripción para orquesta de obras para piano ha sido muy frecuente independientemente de si ya en su composición primitiva estaba o no la intención de orquestrar la pieza. Falla se hace eco del origen de la orquestación de algunas obras de Ravel, quien a raíz de unos comentarios de Ricardo Viñes sobre la dificultad pianística de su *Rapsodia española* para cuatro manos, decidió orquestrar dicha pieza, y así, en palabras del gaditano, “inauguró una serie de transposiciones del piano a la orquesta en las que brillan un ingenio y virtuosidad nunca sobrepujados”⁹⁴⁶.

Numerosas obras o pasajes de prestigiosos compositores de todas las épocas han sido calificados como poco o nada pianísticos por los estudiosos del piano, musicólogos e intérpretes. Se podría pensar que en la mente de los creadores existía un pensamiento más orquestal del instrumento o una posible concepción más amplia o elevada de la música, pero también en muchos casos, la falta de comprensión de los recursos, posibilidades y particularidades del piano, es la raíz de este problema.

Como punto de partida no se puede asociar sentido orquestal con escritura poco pianística, puesto que la capacidad de recrear las posibilidades orquestales es una de las principales características del instrumento. Muestra de ello aparece en gran parte de la obra de Liszt, que imita mediante el piano los recursos orquestales y logra una amplitud y gama de sonidos que tienen su modelo en la orquesta. En relación con la escritura pianística del compositor húngaro es bien conocido que está concebida desde y para el piano. Las innumerables dificultades y exigencias extremas que plantean son completamente pianísticas. Liszt ha sido seguramente el compositor más conocedor de los recursos y límites del instrumento. Por ello el pensamiento o demanda orquestal del instrumento no está reñido con una escritura plenamente pianística.

En cambio, ha habido grandes compositores de la Historia de la Música que presentan una escritura menos adaptada al instrumento. Schumann, aun siendo un buen pianista, es un ejemplo de ello; numerosos pasajes de su obra para piano parecen pensados más desde un punto de vista conceptual que instrumental y ofrecen gran incomodidad e inseguridad en su ejecución. Lo mismo puede pensarse incluso de algunos pasajes de las creaciones de Beethoven, siendo un reputadísimo pianista de su época. El pianismo del músico de Bonn,

⁹⁴⁶ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 131.

inspirado muchas veces por un sentido orquestal, presenta dos aspectos de índole diferente que inciden en él. Por un lado, Beethoven crea su obra en un momento en el que el piano acaba realmente de nacer, y los constructores de instrumentos van poco a poco mejorando y configurándolo. El mecanismo y teclado del piano era entonces menos pesado y esto justifica muchas demandas y pasajes veloces de la escritura de Beethoven que en los pianos de hoy día son más complicados. Por otro lado, el compositor mediante sus creaciones empezaba a explorar y bucear en las posibilidades del instrumento, escribiendo pasajes incómodos que ampliaban hasta el extremo un campo hasta entonces conocido. Pasajes, muchos de inspiración orquestal, que encontrarían su mejor adaptación al piano años después de mano de Franz Liszt.

Se ha señalado que *Iberia* y *Goyescas* son poco pianísticas. Albéniz, aunque fue un enorme pianista, parece más inspirado por el concepto musical que en su traslación real al instrumento, creando una obra con unos problemas que no parecen concebidos desde y para el piano. *Goyescas*, aun siendo más pianística, parece creada también sin tener en cuenta la comodidad y fisionomía de las manos. La reputada intérprete de estas colecciones, Alicia de Larrocha, heredera de la escuela de Granados, confirma que el piano de Albéniz es más “intelectual” que pianístico⁹⁴⁷.

En la obra de Antonio José aparecen pasajes de gran dificultad técnica de ejecución, y exige al instrumentista saltos y recursos comprometidos para el intérprete. Dentro de su producción más destacada, *Evocaciones* y las tres *Danzas burgalesas* son las obras que presentan mayor incomodidad manual, con pasajes en los que la idea musical parece preponderante frente a su realización práctica. En cambio, la *Sonata gallega* y el *Poema de la juventud* presentan un pianismo más cómodo, aunque igual o incluso más complicado y difícil desde el punto de vista técnico.

A modo de ejemplo, las tres *Danzas burgalesas*, siendo una de sus obras más asequibles desde el punto de vista técnico, presentan pasajes muy complicados y que parecen inspirados más por un sentido orquestal que pianístico. La cuarta exposición de la tonada (desde c.81) en la *Danza burgalesa* nº 1 condensa varios problemas pianísticos, como son los saltos enormes de la izquierda, la melodía en la derecha en octavas mientras los dedos interiores duplican de forma homófona los acordes de la izquierda, o los mordentes en la voz superior de la octava de la melodía sin tener dedos libres para ello. La segunda *Danza burgalesa* demanda también saltos extremos en la tercera exposición de la tonada (c.43).

⁹⁴⁷ DUBAL, David. *Reflections from the Keyboard*. New York: Schirmer Books, 1997, p. 148.

Pero todas estas grandes dificultades no pueden calificarse de antipianísticas. En algunos momentos puede que predomine el concepto o idea musical sobre la realización pianística, pero no hasta el extremo de ser una característica de su obra a la manera en que lo es en *Iberia*. El piano difícil de Antonio José es, con frecuencia, semejante al pianismo de Stravinsky y su *Petrushka*. Un pianismo muchas veces extremo que busca nuevos campos mediante recursos completamente unidos al instrumento. Su dificultad no nace desde el estilo virtuosístico que alcanzaron los grandes virtuosos y compositores-pianistas del s. XIX. Su pianismo, como el de Stravinsky, está creado desde el instrumento y para el instrumento, aunque la destreza o comodidad pianística heredera del gran pianismo del s. XIX no sea su motor inicial. Esta característica es común a la mayoría de las creaciones para piano de inicios del s. XX. El piano virtuoso del s. XIX que nació desde el profundo conocimiento de las posibilidades manuales del intérprete, y que gracias a ello se explotarían nuevos campos aunque también incorporando una gran dosis de lucimiento personal, ya se ha abandonado.

Antonio José compone en el instrumento todo el conjunto de su catálogo. Varias de las escasas obras orquestales que llegó a escribir estaban inspiradas en creaciones para piano y el resto las pensó desde el piano. Ya se ha señalado que el propio compositor interpretaba sus obras pianísticas. Su pianismo nace desde el piano siendo completamente pianístico y adaptado al instrumento.

Respondiendo a otras de las cuestiones más arriba señaladas, se puede comprobar que en sus obras para piano la amplitud de timbres y colores orquestales aparecen bien representados. Esta gama colorista es habitual en el piano de inicios del s. XX, especialmente en la estética francesa a la que el burgalés tanto admirara. Se pueden encontrar pasajes que parecen evocar timbres y sonidos asociados a diferentes instrumentos o familias instrumentales. He aquí algunos ejemplos de ello:

- Imitación de los *tutti* de la cuerda en el pentagrama inferior sobre el que se superpone un instrumento diferente que expone la melodía. Esto ocurre en el *Poema de la juventud*, c.42 y siguientes. En la misma pieza se pueden apreciar trémolos que recuerdan instrumentos de cuerda continuos sobre los que el viento canta la melodía duplicada en distinto registro, como en la exposición del tema D en c.77 y siguientes.

- Imitación de instrumentos de viento tratados de forma homófona, como en la segunda aparición de la tonada de la I *Danza burgalesa*, c.28; o en la III *Evocación* donde se desarrolla en el registro medio-agudo.

- Imitación del arpa y su capacidad para los arpeggios rápidos y escalas en el *Poema de la juventud*, cc.54, 202 y 215; o en la *Sonata* I tiempo, cc.78, 88 o 91.

- Imitación de instrumentos de percusión mediante efectos de redobles, como en la III *Danza*, c.57; en la II *Danza* con el mordente final de la primera semifrase en la segunda repetición tonada, c.25; o en la III *Evocación* con los trémolos iniciales en el bajo como redobles. También se puede observar una evocación del sonido de las campanas en el final de la sección A de la I *Danza* o en el preludio del I tiempo de la *Sonata*, especialmente en la segunda exposición de la tonada.

Junto a estos ejemplos de pasajes que imitan sonidos concretos de algún instrumento, muchos momentos de la obra pianística parecen necesitar de la gran paleta colorista que proporciona una orquesta completa. He aquí algunos ejemplos de ello:

- Utilización de registros extremos de forma simultánea manteniendo el bajo con el pedal que simulan distintas familias instrumentales superpuestas, como en el *Poema*, cc.17-19.

- Pasajes veloces sin gran interés melódico y con un claro sentido efectista que evocan un colorido orquestal amplio, como ocurre en todo el interludio de I *Evocación*, c.67 o en el pasaje final de esta pieza desde c.232.

- Evocación de diferentes familias instrumentales superpuestas y su poder colorista, como en la repetición del tema B del I tiempo de la *Sonata* desde c.67, o los registros diferentes superpuestos en todo el formato a cuatro con el que se expone el primer cuplé del III tiempo de la *Sonata*.

- El gran trabajo contrapuntístico de algunos pasajes demanda la búsqueda de timbres y sonidos diferentes que evocan la riqueza de la paleta orquestal. Esto es patente en la extensa introducción de la II *Evocación* o en toda la sección central del *Poema*.

- El recurso habitual en el neoclasicismo de la repetición de fórmulas como método de construcción encuentra en el juego colorista una forma de variación. Es por ello que numerosos pasajes basados en este procedimiento estén aludiendo a diferentes familias instrumentales y orquestaciones para proporcionar distintos colores a la repetición. Esto se acentúa en obras basadas en las repeticiones continuas de la tonada como las *Danzas burgalesas*. En *Evocaciones* este recurso está más trabajado puesto que, junto a la repetición de las tonadas completas, aparecen también repeticiones de breves motivos de forma continua que parecen demandar distinta instrumentación para variar su color y evitar así la monotonía.

Ello es patente en la I *Evocaciones*, c.59 y siguientes, o en toda su sección central; en la II *Evocaciones* la repetición sistemática del mismo diseño en c. 82 y siguientes, y en todo el interludio desde c.123 insistiendo sobre una única fórmula. Se observan *crescendos* orquestales basados en la repetición continua de una fórmula y que necesitan de la imitación de la variación colorista que ofrece la orquesta. Esto se comprueba en la I *Evocación* en todo el extenso puente inicial desde c.17.

- Los grandes clímax y *crescendos* orquestales hayan también eco en la obra pianística de Antonio José. Numerosos puntos culminantes de sus piezas precisan de la gran amplitud colorista que brinda la orquesta. Ejemplo de ello es la última exposición del tema C del *Poema* desde c.247 y toda su gran *coda* final, c.254; el gran despliegue en la última exposición de la tonada en la I *Danza*, c.81, presentando múltiples registros; o la exposición del tema C en el I tiempo de la *Sonata*, c.80, y en toda la *coda* final del movimiento.

Distintos *crescendos* de gran amplitud y que alcanzan momentos de clímax también parecen demandar y evocar coloridos orquestales. Ejemplo de ello ocurre en la I *Evocación* al final de la sección A mediante repeticiones de los mismos diseños y un gran *crescendo*; en el II tiempo de la *Sonata* el gran *crescendo* hacia el tema B, c.29 y siguientes, o en el III tiempo la *coda* final en *crescendo* y repetición continua de varias fórmulas rítmicas, c.311 y siguientes.

3.2.3. Otras características e influencias

Se puede afirmar que el piano de Antonio José elude el pianismo romántico del s. XIX, característica también observada en la mayoría de sus colegas del 27. Mariano Pérez señala en su estudio sobre la música para piano de Ravel que “después de Liszt y de Chopin, podríamos decir que se había perdido el hilo de la gran tradición pianística, entre los eclipsantes del wagnerismo y de la escuela franckista. Los compositores, desde Liszt y Chopin hasta Debussy y Ravel, se habían conformado con proseguir las tradiciones y fórmulas beethovenianas”⁹⁴⁸. Es decir, se señala un cierto vacío de avance instrumental y estético en el pianismo posterior a Liszt y una vuelta a fórmulas beethovenianas a través de modelos como César Franck. El pianismo de Antonio José, en cierta medida, se incluye dentro de esta tradición que elude a Chopin y Liszt, y bebe directamente del piano de Beethoven y Franck. Las fórmulas pianísticas asociadas al gusto por el melodismo de herencia belcantista, el gran despliegue virtuosístico o el discurso plenamente romántico no tienen cabida en su estilo.

⁹⁴⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *La estética musical de Ravel...*, op. cit., p. 172.

Junto a esta tendencia, incorpora elementos pianísticos procedentes de las vanguardias europeas impresionistas y neoclásicas, aunque sin abandonar un cierto pianismo académico. Por ello, no se puede definir en modo alguno su pianismo como rompedor a la manera de Debussy, sino destacar la incorporación de elementos procedentes de las vanguardias imperantes. En su estilo se pueden observar texturas y elementos influenciados por diversas corrientes, como son el último Beethoven, César Franck, los impresionistas, Stravinsky, Prokofiev o Bartók. La escritura más académica y más beethoviana se observa en distintos pasajes de la *Sonata gallega*, seguramente como reflejo de su influencia formal, aunque también añade numerosos recursos vanguardistas. En el resto de sus obras, a pesar de mostrar una escritura tradicional y no rompedora, la presencia de elementos pianísticos más evolucionados es mayor. Estas características son bastante comunes a los compositores del 27, poco rompedores en cuanto a aspectos formales pero incorporando elementos armónicos y pianísticos de raíz impresionista a su textura.

Antes de presentar ejemplos de influencias de distintos compositores en la obra del burgalés, es necesario señalar algunos aspectos musicales frecuentes en su estilo que inciden en la escritura pianística. Su gusto por el contrapunto, el uso de los bajos pedales y de la nota pedal inicial son elementos propios de los procesos armónicos, pero con repercusión clara en la escritura, caracterizándola y planteando diferentes problemas al instrumentista.

Su gran conocimiento de los clásicos así como el amor por la música coral, sin olvidar su labor al frente del Orfeón Burgalés, se manifiesta en una gran maestría en el uso de las partes o voces. Su pianismo es en numerosos pasajes plenamente contrapuntístico. Algunos momentos de las *Danzas burgalesas*, y en especial las secciones centrales, parecen más un trabajo dedicado al coro que al piano. Esto reclama al intérprete un enorme cuidado de las líneas independientes. Distintos fragmentos de *Evocaciones* necesitan el mismo mimo polifónico en su realización práctica, como toda la introducción de la II *Evocación*, o en general, las exposiciones primeras de cada tonada. Aun en los pasajes donde el elemento vertical es predominante, el discurso horizontal nunca es olvidado, hecho que debe estar presente en el espíritu del intérprete.

Un recurso armónico habitual en todo el corpus del compositor es la nota pedal. A lo largo del estudio de cada pieza se comprobará su uso y se analizarán las razones de ello, muchas de ellas relacionadas con el gusto por la modalidad. La nota pedal caracteriza de este modo a su escritura pianística llegando su aparición a ser prácticamente continua en piezas como las *Danzas burgalesas*. Los bajos sostenidos han sido muy utilizados en la literatura

pianística, destacando, asimismo, su uso en las transcripciones para piano de obras organísticas (Bach-Busoni-Liszt) y en los arreglos orquestales. La nota o bajo pedal mantiene el ritmo armónico estático, entremezclándolo con algunos acordes extraños, y se reclama al intérprete el uso y dominio del pedal derecho como forma de mantenimiento del mismo. Este recurso es fundamental para el impresionismo. Ravel y Debussy utilizaron la nota pedal con este fin, y plantearon a los pianistas un juego y uso del pedal mucho más rico del que era necesario en la literatura pianística del s. XIX⁹⁴⁹.

Relacionado con el punto anterior se constata un uso frecuente de la nota pedal inicial. Diversas piezas comienzan con la percusión de un bajo pedal, hecho acentuado en las obras inspiradas en el folklore. Así, las tres *Danzas burgalesas*, el II tiempo de la *Sonata gallega* o la segunda *Evocación*, tienen un inicio utilizando este recurso. En algunos casos la nota pedal se mantiene con notas tenidas durante varios compases o toda la frase, y en otros, se indica mediante ligaduras que el sonido debe prolongarse.

Una duda que puede plantearse es si este tipo de inicio con pedal tiene un hipotético origen vocal o instrumental. Por un lado, se ha señalado la tendencia por el contrapunto, la conducción de las voces muy cuidada y el gusto por el mundo coral, pero en cambio también se puede pensar en un origen instrumental del pedal inicial. Los cantos al agudo sobre los que frecuentemente se realizan sus composiciones suelen acompañarse con panderetas o panderos, y con otros instrumentos. Olmeda recoge en sus transcripciones los ritmos de estos tambores, y este pedal podría recordar el redoble de pandero o un bajo sostenido de algún instrumento como la gaita. A este respecto hay que señalar que Ravel usa un bajo pedal que alude a la gaita en la *Musette* de *Le Tombeau de Couperin*⁹⁵⁰.

Para el intérprete la aparición de estos bajos al inicio de la obra vuelven a reclamar el uso y dominio del pedal. Esto no es nuevo en la literatura pianística. Uno de los primeros ejemplos famosos es el principio de la *coda* del último tiempo de la *Sonata* op. 53 *Waldstein* de Beethoven. Un bajo en octavas a tres voces es producido y se indica que se prolongue mientras se canta la melodía con su acompañamiento por encima. Beethoven lo indica escribiendo el pedal justo que desea, y precisa tanto el principio del mismo como el punto de finalización.

⁹⁴⁹ Vid. GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música del siglo XX...*, op. cit., p. 153.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 156.



Beethoven. *Sonata op.51*, III tiempo

Antonio José expresa el mantenimiento de estos bajos iniciales mediante la indicación de pedal, aunque a diferencia del ejemplo de Beethoven, no especifica generalmente dónde quiere que se levante de forma exacta el pedal. También lo señala escribiendo unas ligaduras que indican que el bajo se desea que se prolongue, y dando a entender que quiere mantenerlo durante el mayor espacio de tiempo de la frase.



Antonio José. *Danza burgalesa nº 2*



Antonio José. *Danza burgalesa nº 3*

Este tipo de grafía con ligaduras indicativas, es posterior a la beethoviana, encontrándose numerosos ejemplos en la literatura impresionista y en todo el s. XX. Los modelos e influencias procedentes de la literatura impresionista son numerosos en la obra de Antonio José, hecho común con sus coetáneos del 27. Las nuevas texturas pianísticas francesas enriquecieron las posibilidades sonoras del instrumento con el fin de buscar una paleta colorista conforme con el espíritu de esta escuela, y los compositores próximos a estas vanguardias europeas se vieron influenciados por sus novedades instrumentales.

En relación con la nota pedal inicial comentada más arriba, el uso de este recurso en las obras inmersas en la estética impresionista es muy frecuente. A continuación se presentan ejemplos del uso de los pedales mantenidos asociados al recurso de la nota pedal inicial, todo ello muy frecuente en el compositor. Se presentan ejemplos de Debussy, Albéniz y Antonio José.

Mouvement de Habanera
Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux

Debussy. *La soirée dans Grenade*

Andantino N. 76: # Regaficinas
deuse et tévaz.

Albéniz. *Jerez*

Andante cantabile.
P ingenuamente.

Antonio José. *Sonata gallega II tiempo cc.1-6*

Antonio José utiliza también la doble pedal de tónica y dominante, como ocurre en la primera *Danza burgalesa*. La doble pedal se percute varias veces antes de comenzar el canto. Estos elementos habían sido utilizados por compositores fuertemente influenciados por el folklore de su país, como Chopin, Bartók o Albéniz. En las *Mazurcas* de Chopin existen piezas que comienzan con un bajo con su quinta que se repite varias veces antes de comenzar la melodía, como en la *Mazurca* op. 6 n° 3. Lo mismo se puede observar en el inicio de *Córdoba* de Albéniz, donde la tónica con su quinta se percute dos veces antes de comenzar la melodía y posteriormente a lo largo de la misma. Este tipo de diseños recuerdan la técnica del fabordón. La *Mazurca* op. 7 n° 5 comienza también con percusiones, esta vez con la octava doblada y repetida varios compases. En todos casos se trata de obras, como las de Antonio José, de carácter modal y muy influenciadas por el folklore. También se constata su utilización en piezas imbuidas de la estética impresionista. He aquí ejemplos de Chopin, Debussy, Albéniz y Antonio José.

Vivo. M. M. $\text{♩} = 60$.

Chopin. *Mazurca* op. 7 n° 5

Vivace. $\text{♩} = 60$.

Chopin. *Mazurca* op. 6 n° 3

Modérément animé délicatement et presque sans nuances

a Tempo

Rit. Rit.

Debussy. *Pagodes*

Andantino. I. Albeniz, Op. 232, No. 4.

Albéniz. *Córdoba*

Allegro vivo. (M. M. $\text{♩} = 160$) (Canción popular)

to si que ya

Antonio José. *Danza burgalesa* n° 1

Antonio José presenta texturas donde aparece un bajo mantenido escrito con notas y ligaduras, el cual no es posible sostener con los dedos y reclama el empleo del pedal. Este tipo de diseños son muy frecuentes en la estética francesa impresionista. En el siguiente ejemplo del burgalés se puede observar el uso de ligaduras para indicar el mantenimiento de los bajos y las armonías siguientes. Aquí no se indica el punto de finalización exacto de los bajos

sostenidos. Se trata de un pasaje muy calmado en donde se crea un ambiente evocativo muy característico de esta estética francesa. El dominio del pedal es esencial para lograr este objetivo puesto que los diferentes registros son imposibles de mantener con las manos. Se adjunta un fragmento debussyano y otro del burgalés en donde se observan estas características.

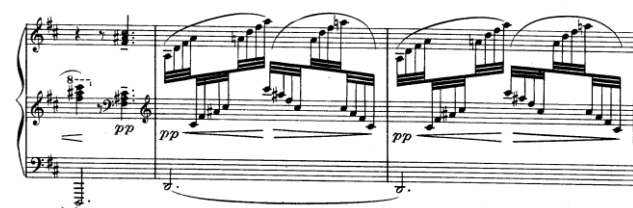
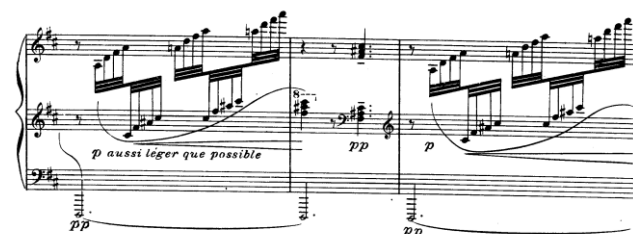


Debussy. *Preludio n° 4 (I libro) Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.181-184

Texturas diferentes sobre bajo pedal aparecen en el burgalés y presentan muchas similitudes con la utilización dada en pasajes de los maestros impresionistas franceses. Ahora se muestra un pasaje de Debussy en donde el bajo se debe prolongar debido a las ligaduras existentes, y sobre estas armonías del bajo se desarrolla un pasaje rápido y virtuosístico en zona aguda. El recurso de los pedales es siempre necesario puesto que es imposible sujetarlo con los dedos. Se presenta el ejemplo precedente de la obra del francés y otro similar de Antonio José, en donde se aprecia el trabajo de las voces superiores en registro agudo sobre un bajo mantenido.



Debussy. *Preludio n° 8 (II libro) Ondine*



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.16-19

Con esta misma orientación, es decir, notas mantenidas y escritas pero que no se pueden ejecutar con las manos y necesitan del empleo del pedal, se observan pasajes similares basados en una estructura de trémolos y una línea melódica. Debussy sitúa la melodía en la voz superior, mientras que el burgalés lo hace en la voz central.



Debussy. *Preludio nº 11 (I libro) La danse de Puck*



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.234-235

Seguidamente se presentan otro tipo de influencias, recursos y texturas pianísticas presentes en grandes compositores de la Historia de la Música, especialmente procedentes de los vanguardistas de inicios del s. XX y que fueron utilizadas por Antonio José.

Como ejemplo de texturas influenciadas por César Franck he aquí un pasaje del preludio inicial de la *Sonata gallega* muy similar al *Preludio, Coral y fuga* del maestro belga. Se caracteriza por los grandes arpeggios repartidos entre las dos manos. El inicio es sobre octava, con la mano izquierda que debe saltar y cruzarse con la derecha para tocar la nota superior del diseño. De esta forma, el ámbito sobre el que se ejecuta cada acorde es muy amplio. Los ejemplos propuestos son muy similares en su textura. No hay que olvidar los grandes halagos que escribió el burgalés hacia el compositor belga, ya señalados en capítulos anteriores.



César Franck. *Coral del Preludio, Coral y fuga*



Antonio José. *Sonata gallega I tiempo*. Libremente, a modo de preludio.

II frase II exposición de la tonada

Se ha señalado que el compositor utiliza numerosos diseños pianísticos que evidencian la influencia del impresionismo. Ya se ha explicado el recurso de los grandes pedales en el bajo que se alargan superponiendo distintas armonías. Ello es característico de esta corriente y es muy frecuente en su obra. Se presentan seguidamente otras texturas que han sido utilizadas por representantes de esta estética francesa y que tienen similitud con pasajes de la obra del músico burgalés.

La parte central de *La muñeca rota* se basa en una melodía muy simple presentada sobre una monótona estructura repetida continuamente. Este tipo de diseños caracterizados por su sencillez y discurso repetitivo son frecuentes en el impresionismo, y posteriormente fueron apropiados por el neoclasicismo y muy utilizados por Stravinsky. Se presenta un ejemplo muy similar procedente de Debussy y el pasaje de la pieza del burgalés.



Debussy. *Jimbo's Lullaby* cc.21-28



Antonio José. *La muñeca rota* cc.19-28

El uso de texturas basadas en séptimas seguidas ha sido muy utilizado en el impresionismo. El inicio del *Poema* de Antonio José con sus séptimas diatónicas añadidas es un magnífico ejemplo donde se observa este tipo de diseños e influencias. Se presenta seguidamente un fragmento de la parte central de la primera *Arabesca* de Debussy basado en el mismo procedimiento armónico y con una textura similar.



Debussy. *Arabesca n° 1* cc.39-41



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.1-6

Los diseños en arpeggios rápidos fruto de la superposición de terceras al acorde fundamental aparecen con mucha frecuencia en la literatura impresionista. Se adjuntan dos ejemplos de Ravel y uno del burgalés. En ambos casos la mano izquierda presenta este tipo de arpegiado mientras la parte superior ejecuta la melodía. En los dos compositores los acordes en arpegiado en el bajo incluyen la séptima, novena y undécima, y se presentan tanto en forma ascendente como descendente.



Ravel. *Jeux d'eau*



Ravel. *Une barque sur l'océan*



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.24-25

Los diseños con trémolos y distintos tipos de figuraciones repetidas en voces interiores sobre los que aparecen líneas melódicas son abundantes en la estética francesa. En Debussy se constata una tendencia a la repetición de una nota con su inmediata superior, mientras que en Ravel aparecen diseños más similares a los de Antonio José y contruidos sobre la repetición de una nota con su tercera superior. En el *Poema de la juventud* aparece un trémolo en la voz central sobre el que se expone la melodía duplicada por encima y debajo del mismo. Este mismo diseño había sido utilizado por Ravel en su *Sonatina*. En el ejemplo de Debussy se observa el movimiento continuo de segundas en voz central sobre el que se superponen dos líneas diferentes: el bajo con un carácter más armónico y la línea superior más melódica.



Debussy. *Jardins sous la pluie*



Ravel. *Sonatina* I tiempo



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.71-73

En el *Poema de la juventud*, una de las obras más impresionistas del burgalés, se observa otro diseño ya usado por Ravel. El *crescendo* que conduce hacia el gran clímax final de la obra está basado en un formato en la derecha con trémolos donde aparecen la séptima, novena y sexta del acorde. En el trémolo se alterna la nota repetida con la línea melódica. Ravel, en el último tiempo de su *Sonatina*, presenta pasajes muy similares.



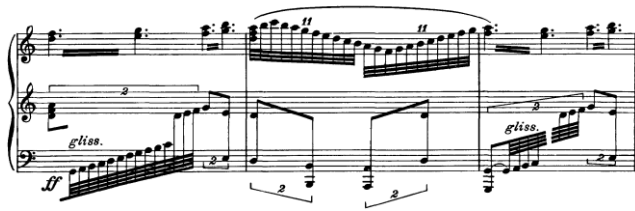
Ravel. *Sonatina* III tiempo



Antonio José. *Poema de la juventud* cc.244-245

Junto con los ejemplos anteriores que ponen de manifiesto la presencia de la estética francesa de inicios del s. XX, se pueden observar influencias de otras vanguardias europeas. Así, son frecuentes en la obra del burgalés los elementos pianísticos procedentes de compositores rusos del s. XX como Stravinsky o Prokofiev, y en menor medida de Rachmaninov. Una evidencia de ello es el uso frecuente de grandes y amplios acordes, muchas veces dispuestos de forma homófona, así como el gusto por el *obstinato*. A continuación se presentan similitudes entre pasajes de las obras de estos compositores y los presentados por Antonio José.

La utilización de *glissandi* es frecuente en todas las vanguardias de inicios del s. XX, pero Antonio José utiliza también un tipo de escala muy veloz y con efecto similar al *glissando* que aparece en la obra de Prokofiev y Stravinsky. Este diseño debe ejecutarse mediante sucesión de distintos dedos tal como es habitual en las escalas, y no mediante el método del *glissando* basado en resbalar o deslizarse rápidamente de una tecla a otra, pero el efecto logrado en ambos casos es muy similar. Se adjunta un ejemplo de Stravinsky junto al del burgalés.



Stravinsky. *Petrushka* III tiempo

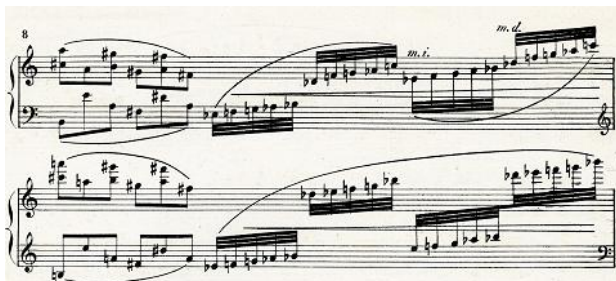


Antonio José. *Evocaciones* I cc.75-78

Otro tipo de escalas muy fulgurantes con efectos de *glissando*, pero ahora repartidas entre las dos manos, aparecen frecuentemente en la obra de Prokofiev. He aquí un ejemplo de la presencia de estos diseños en Antonio José. En ambos casos la escritura explota la posibilidad de cada mano para interpretar cinco notas seguidas y seguidamente continuar la escala con los cinco dedos de la otra mano de forma alterna.

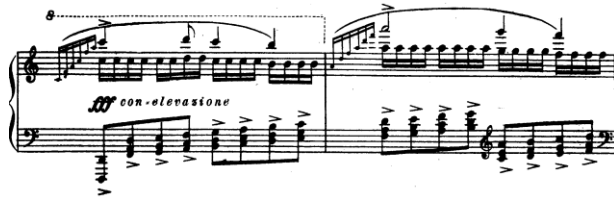


Prokofiev. *Sonata* n° 4 III tiempo



Antonio José. *Sonata gallega* I tiempo cc.78-79

El empleo de acordes paralelos que presentan un tema o línea melódica en un registro grave, mientras en la parte superior se contraponen otra melodía, ha sido una textura utilizada por las vanguardias de inicios del s. XX. Aquí se adjunta un ejemplo de Prokofiev y un pasaje muy similar procedente de la *Sonata gallega*.

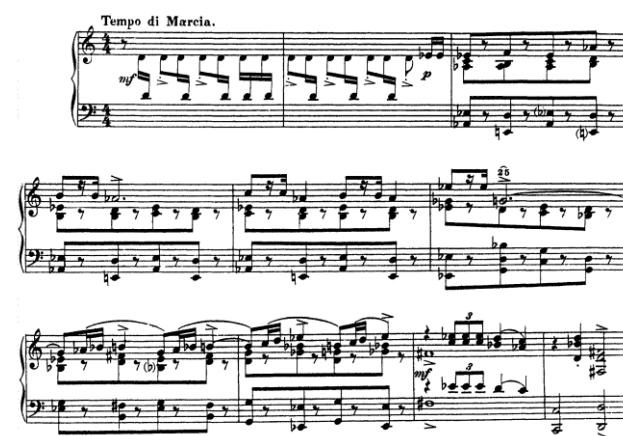


Prokofiev. *Sonata n° 3*

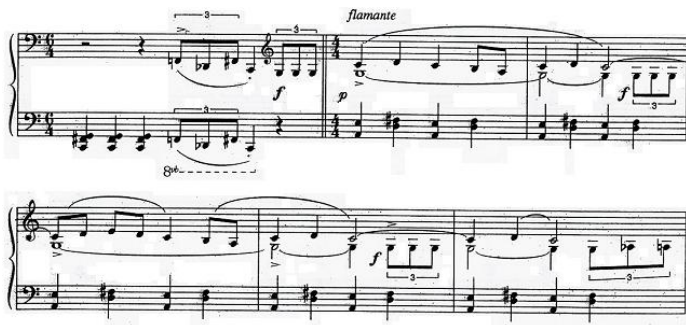


Antonio José. *Sonata gallega I* tiempo cc.80-81

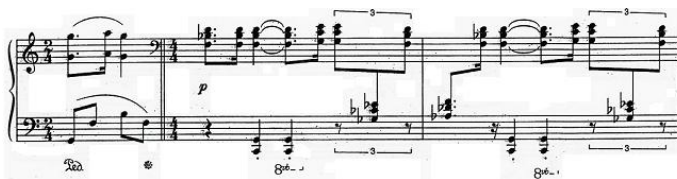
La *Marcha para soldados de plomo* muestra un inicio muy similar a la transcripción pianística de la *Marcha de El amor de las tres naranjas* de Prokofiev. En la exposición del tema principal en ambas piezas el bajo contiene dos armonías alternadas por compás de forma repetitiva. La aparición del tresillo de corcheas tras la exposición del tema es común a ambas. También es similar el ritmo de puntillo más semicorchea, pero mientras que Prokofiev lo utiliza desde el inicio, Antonio José lo presenta más adelante después de oírse la melodía completa.



Prokofiev. *Marcha de El amor de las tres naranjas*



Antonio José. *Marcha para soldados de plomo* cc.4-9

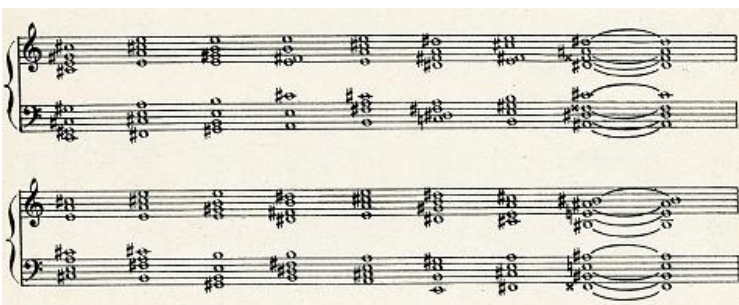


Antonio José. *Marcha para soldados de plomo* cc.19-20

Las texturas basadas en grandes acordes presentados de forma homófona son habituales en el pianismo ruso. La herencia de las grandes masas corales rusas parece tener influencia en estos diseños. Antonio José utiliza texturas similares y un claro ejemplo de ello es el prelude de su *Sonata*. Rachmaninov, en el famoso inicio de su segundo *Concierto para piano y orquesta*, emplea acordes amplios con una extensión similar a los del ejemplo propuesto del burgalés.



Rachmaninov. *Concierto para piano nº 2* I tiempo



Antonio José. *Sonata gallega* I tiempo. Preludio

El uso de acordes presentados de forma homófona y con diseños repetitivos son frecuentes en las vanguardias, especialmente rusas. En la última exposición de la tonada en la *Danza burgalesa* nº 1 se observan acordes homófonos con la melodía en la parte superior y repetición de acordes de la izquierda. Stravinsky había usado diseños parecidos en su *Petrushka*. El ruso utiliza, como Antonio José, una melodía de corte muy popular en la mano derecha en octavas y, de la misma forma que el burgalés, intercala las terceras interiores.



Stravinsky. *Petrushka* III tiempo



Antonio José. *Danza burgalesa* nº 1 cc. 81-90

El diseño con *glissando* con que finaliza *Evocaciones* es muy similar al final de *Petrushka*. El brillante final de la tercera pieza de *Evocaciones*, con un *glissando* en la parte superior en la escala de *do* y el bajo con armonía del tritono *fa#*, es común con el usado por Stravinsky en el final de *Petrushka*. Hay que recordar que este acorde de tónica con su tritono es denominado acorde de *Petrushka* por su utilización definitiva en dicha obra.



Stravinsky. *Petrushka* III tiempo



Antonio José. *Evocaciones* III cc.190-193

Como conclusión de este capítulo dedicado a distintos aspectos del pianismo del compositor, señalar que se ha presentado una panorámica del pianismo español a inicios del s. XX enmarcado por la obra de Albéniz, Granados y Falla como punto de partida para comprender el piano del burgalés. Los compositores de la Generación del 27 y especialmente los del grupo de Madrid, sin la capacidad pianística de Albéniz o Granados, y también debido a una concepción estética diferente a estos maestros, se acercaron más al modelo austero del gaditano. El repaso de la producción pianística de sus miembros muestra la gran influencia del impresionismo sobre ellos, dato común con el burgalés. Antonio José no continúa la estela barroquizante de *Iberia* o *Goyescas*, pero tampoco sigue la estela scarlattiana de Falla. El piano del burgalés es rico y exuberante, y con un enorme despliegue instrumental.

A diferencia de sus colegas de Generación, el compositor era un buen pianista. Este punto se ha confirmado por las diferentes críticas que aparecieron a sus recitales públicos alabando su nivel pianístico. Su dominio instrumental está completamente relacionado con el pianismo de su escritura. Por encima de cualquier dificultad técnica extrema en su obra, hay que señalar que su textura es completamente pianística y adaptada al instrumento. Su pianismo nace desde el piano siendo completamente pianístico y pensado para el instrumento. No obstante, su estilo instrumental, como ocurre con la mayoría de los compositores de inicios del s. XX es muy diferente al pianismo del s. XIX. La búsqueda del desarrollo de la técnica pianística, la destreza del intérprete, y la manualidad o comodidad de la escritura, ya no están en la mente de los compositores.

Su pianismo evoca muchas veces una enorme paleta colorista orquestal. Esta característica es frecuente en el piano del s. XIX y especialmente en las primeras décadas del s. XX. La gran capacidad del instrumento para lograr imitar a la orquesta ha sido aprovechada

por los compositores, y el impresionismo utilizará este elemento colorista. Antonio José no es ajeno a este recurso y a su uso por parte del mundo francés.

El estudio de su obra para piano muestra texturas y elementos instrumentales procedentes de diferentes vanguardias europeas. Su pianismo no es revolucionario ni marca un nuevo rumbo, sino que partiendo de modelos académicos e influenciados por Beethoven y Franck, incorpora aspectos procedentes de las vanguardias imperantes a inicios del s. XX. Los elementos comunes con el impresionismo son numerosos, y destacan los grandes pedales o trémolos unidos a melodías, creando ambientes y coloridos típicos de esta corriente. También se constatan aspectos comunes con la estética rusa, como son el uso frecuente de grandes y amplios acordes, muchas veces dispuestos de forma homófona, y el gusto por el *obstinato*. Los diseños repetitivos y distintos formatos de *glissando* lo relacionan con la técnica instrumental usada por Stravinsky.

4. LA MUÑECA ROTA

4.1. Historia y recepción

La muñeca rota fue compuesta en diciembre de 1922, tal como aparece señalado por el propio autor en el manuscrito de la obra. Se trata de una de las primeras obras creadas en la época en la que el músico se establece en Madrid para ampliar sus estudios y labrarse un porvenir. La pieza coincide con la elaboración de la primera de sus *Danzas burgalesas*, continuando con las otras dos de dicha serie a lo largo de 1923.

No ha sido publicada y se conserva únicamente en manuscrito gracias al archivo mantenido por los sobrinos del compositor y hoy en día depositado en el Archivo Municipal de Burgos. Sin editar y con su legado oculto durante más de cuarenta años, *La muñeca rota* fue completamente olvidada. Gracias a la labor de Miguel Ángel Palacios Garoz y Alejandro Yagüe, el manuscrito pudo llegar a manos de los pianistas Joaquín Parra y Pedro Espinosa, los cuales la grabaron para Radio Nacional de España. Debido a que no está editada, se adjunta en el Anexo IV la partitura (p. 866).

Los escritos de Antonio José sólo ofrecen una reseña sobre la obra. El compositor interpretó esta pieza, junto a otras, al finalizar la conferencia que ofreció en el Ateneo de Burgos en agosto de 1924 titulada “La música moderna”. Su disertación no se conserva completa y faltan partes de los comentarios a las piezas, no obstante, ofrece información interesante sobre ella: “Las dos composiciones primeras que vais a oír, forman parte de una colección de obritas por ese estilo que escribí con el título de ‘Impresiones románticas’ y que están editándose en New York. *La muñeca rota* hace el número 3 de aquella colección”⁹⁵¹. La otra pieza a la que hace referencia y que interpretó en dicho acto es la *Canción escolar*, obra menor también conservada en manuscrito. El comentario sobre la existencia de esta colección y su futura publicación en Nueva York es la única noticia y dato existente sobre la misma. La crítica a esta conferencia recogida en *Diario de Burgos* también se hizo eco de sus palabras sobre la futura edición en dicha capital de Norteamérica⁹⁵². La obra no fue publicada ni en Nueva York ni en España, y estas dos piezas, *La muñeca rota* y la *Canción escolar*, son las únicas que se conservan de dicha colección, aunque en manuscrito. Este hecho no es una

⁹⁵¹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

⁹⁵² “Ateneo de Burgos. Conferencia de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 26-VIII-1924, p. 1.

excepción ya que, como se explicó en el capítulo dedicado a la obra general del autor, muchas obras, especialmente de los primeros años creativos del compositor, se perdieron.

Fue estrenada en Burgos por el propio autor en febrero de 1923, es decir, sólo dos meses después a su composición. Antonio José interpretó también esta obra en julio de 1924 en el Salón de Recreo de Burgos dentro de un homenaje en su honor, en agosto de 1924 en la conferencia “La música moderna” señalada, y en agosto de 1925 tras su primer verano parisino en un recital en el Teatro Principal de Burgos en el que también acompañaba al barítono portugués Antonio Nobre.

En el estreno en 1923, interpretó también junto a esta pieza su *Sonata castellana*, germen de la *Sinfonía castellana*. En la crítica aparecida con motivo de este acto, publicada en el periódico local *El Castellano* y firmada de forma anónima como “Un musicólogo”, se incluyó un contenido programático para *La muñeca rota*. Según este texto, la obra describiría el llanto de una niña al ver su muñeca rota, seguido del canto de una canción de cuna y la repetición de la parte inicial al comprobar que la muñeca sigue rota, y se finalizaba con la dormición de la niña. En dicha crítica se lee:

La muñeca rota es una linda composición lírica desarrollada musicalmente. Los primeros acordes son amargos sollozos de una niña al encontrar rota su muñeca, a la que acaricia entre sus manitas. Al poco tiempo cesan los suspiros y se oye una canción de cuna, sencilla, infantil, ingenua, como todos los actos de la niñez. La nena mira su muñequita que continúa impasible; vuelve a cantar la misma canción, la vuelve a mirar y al ver que la muñeca continúa insensible a las ternuras que la prodiga, amargos suspiros brotan del pecho de la niña, suspiros que van amortiguándose lentamente hasta que la niña queda dormida con la muñeca entre sus bracitos⁹⁵³.

Este texto pertenece al estreno en febrero de 1923, y al año siguiente, en agosto de 1924 dentro de la conferencia en la que interpretó esta pieza, el compositor comenta también su contenido descriptivo, aunque de manera más concisa y menos poética. Señala que “es un corto poema sentidísimamente ingenuo en el cual sorprendemos a una niña llorando desconsoladamente, con infantil rabieta, porque su preciosa muñequita, juguete querido, se ha roto. En su deliciosa inconsciencia, mece, canta y dirige tiernas palabras a su insensible muñeca... y vuelve a llorar con más pena aún”⁹⁵⁴. La similitud de contenidos entre la crítica del estreno y los comentarios del autor un año después, hacen pensar que de alguna forma el músico informó sobre este asunto al musicólogo o a la audiencia el día del estreno.

⁹⁵³ UN MUSICÓLOGO. “Nuestros artistas. La música de Antonio José”. *El Castellano*, 1-II-1923, p. 1.

⁹⁵⁴ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Antonio José en la partitura no incluye ningún comentario sobre su contenido. Aunque la música descriptiva era característica del s. XIX, la relación entre música y literatura es también muy común dentro de la corriente impresionista de principios de s. XX. Muchas obras impresionistas presentan relación con algún tipo de contenido literario, pero mientras que en el romanticismo se pretendía describir un programa, en el impresionismo se persigue principalmente evocar las imágenes. Numerosas piezas de Debussy presentan relación con algún tipo de contenido y ejemplo de ellos son la mayoría de los *Preludios* para piano. Estos aspectos serán ampliados en el análisis de obras posteriores, especialmente en *Evocaciones*.

El contenido señalado por el autor para *La muñeca rota* es más poético, imaginativo y soñado que descriptivo. Está más relacionado con las sensaciones de una niña al perder su muñeca que con la sucesión de hechos. Es por esto que la obra se inscribe dentro de la tendencia impresionista por evocar vivencias o imágenes, y en absoluto pretende describir musicalmente una serie de acontecimientos.

4.1.1. Recepción

La recepción de la obra fue positiva, según muestra la única crítica conservada del estreno. Se señala en ella la dificultad para discernir las influencias estéticas concretas. También destaca que “con su música agradable, un tanto sensual, consigue el fin perseguido por los modernistas de ir despertando sentimientos diversos en el ánimo de los oyentes”⁹⁵⁵. Tras presentar los comentarios alusivos a su contenido programático, anteriormente señalados, el crítico reflexiona sobre la dificultad de componer música con material descriptivo: “Suele haber en estas descripciones musicales mucho convencionalismo, y la habilidad del compositor debe hacerlos desaparecer y conseguir que el público sienta lo que él siente, sin necesidad de recurrir a tópicos vulgares que suelen ser peculio de artistas ramplones”⁹⁵⁶. Continúa el anónimo musicólogo alabando la capacidad descriptiva de Antonio José y destaca la belleza lograda: “El acierto de Antonio José en esta obrita es verdaderamente grande. La idea que ha tratado de describir es bonita; pero el desarrollo creo que es aún más delicado y altamente expresivo, habiendo conseguido el autor que el argumento se siga fácilmente sin recurrir a convencionalismos”⁹⁵⁷. Finaliza la crítica señalando a esta pieza como una de las mejores del compositor hasta el momento: “todo lo cual hace que la obra por su delicadeza, por su originalidad, por su fuerza emotiva se coloque a la altura de las mejores

⁹⁵⁵ UN MUSICÓLOGO. “Nuestros artistas. La música de Antonio José”. *El Castellano*, 1-II-1923, p. 1.

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

páginas del compositor⁹⁵⁸. Este dato es difícilmente refutable al ser una de sus primeras piezas de cierta madurez tras su etapa de adolescente.

Las críticas periodísticas a la conferencia “La música moderna” donde interpretó esta pieza, hacen únicamente referencia a los aplausos recogidos tras la interpretación de *La muñeca rota*, sin ningún otro comentario relevante sobre ella⁹⁵⁹.

La reseña al concierto con el tenor Antonio Nobre en el que el compositor interpretó de forma individual esta pieza está firmada bajo el seudónimo de Trémolo, crítico habitual en el *Diario de Burgos*. En ella de forma muy breve se vuelve a destacar su buena factura que parece aludir y coincidir con la capacidad descriptiva que se reseñaba tras su estreno. Así escribe que “la obra está concebida y llevada a efecto con habilidad y un acierto envidiables”⁹⁶⁰.

4.2. Aspectos estilísticos

Esta primera obra para piano destacada es un magnífico ejemplo del eclecticismo estético del compositor, especialmente presente en sus creaciones de los primeros años veinte. Hay que recordar que en la crítica de su estreno se aludía a la confluencia en ella de distintas corrientes estéticas. Antonio José contaba con veinte años en la fecha su creación, hallándose en plena juventud. Se muestran en la pieza distintas corrientes que recorrían Europa en esos años, así, *La muñeca rota* es un compendio de estéticas, muchas veces opuestas en el plano teórico, pero presentes en la creación musical del momento. El mismo título de la colección en la que se iba a integrar, *Impresiones románticas*, incide en esta ambigüedad; por un lado, el vocablo *Impresiones* alude directamente al impresionismo, y por otro, el calificativo *románticas* parece referirse a la estética del s. XIX.

La referencia al mundo infantil evocado está en consonancia con la afinidad de este tema con las vanguardias de principios del s. XX, aspecto que se ampliará con los referentes compositivos de la obra. No obstante, músicos del romanticismo o nacionalistas de diferentes tendencias también se habían visto atraídos por las melodías infantiles. La sencillez armónica y la tendencia a la repetición motívica son dos aspectos destacados que diferencian el modo de tratar a la melodía infantil por el neoclasicismo en relación con otras estéticas anteriores.

⁹⁵⁸ *Ibidem*.

⁹⁵⁹ “Ateneo de Burgos. Conferencia de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 26-VIII-1924, p. 1; “En el Ateneo. Conferencia de Antonio José”. *El Castellano*, 26-VIII-1924, p. 1.

⁹⁶⁰ TRÉMOLO. “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.

Estos elementos son importantes a la hora de definir la filiación vanguardista de la obra frente a otras posibles influencias. El elemento infantil, simplicista e intrascendente, es manifestación de la presencia de la corriente neoclásica. Hay que recordar que en los primeros años veinte, fecha de creación de esta obra, Salazar daba por superado el impresionismo y abogaba por la estética neoclásica.

No obstante, las dos secciones de la obra muestran rasgos estético-armónicos diferentes. La parte inicial A presenta un mayor grado de eclecticismo estético debido al cromatismo armónico de herencia postromántica intercalado con pasajes realizados sobre formaciones de carácter vanguardista, como acordes por cuartas justas. El gran cromatismo de algunas frases de esta sección evidencia la influencia de Wagner en algunas de las primeras obras del burgalés. Como se comentó en los capítulos dedicados a la estética y referencias compositivas de Antonio José, el cromatismo wagneriano fue considerado una estética caduca por los compositores de la Nueva Música. Pero a pesar de ello su herencia es indudable en la música de los años veinte y treinta debido, entre otros aspectos, a que es precursor y punto de partida de corrientes admiradas por los vanguardistas, como el dodecafonismo o atonalismo. En esta obra se utiliza un cromatismo tan marcado que llega a olvidarse el centro tonal y acercarse a la frontera del atonalismo. Hay que señalar, asimismo, que el cromatismo heredero de finales del s. XIX es una estética que pervive y aparece presente en grandes compositores educados en la escuela francesa y ya triunfantes en los años de composición de esta obra, como es el caso de Turina, Guridi o José María Usandizaga.

Los acordes por cuartas presentes en la pieza son típicos de las vanguardias del s. XX. Las formaciones por cuartas justas rara vez aparecen en la música tonal del s. XIX y su uso en armonías superpuestas no se observa hasta principios del s. XX. La *Sinfonía de cámara* nº 1 Op. 9 para 15 instrumentistas de Schoenberg compuesta en 1906 es una de las primeras obras en las que este recurso aparece con entidad. La primera etapa de este compositor alemán se caracteriza por su atonalismo fruto de la influencia evolutiva del cromatismo wagneriano. Esta relación en Schoenberg es importante puesto que interrelaciona y condiciona una estética considerada “muerta” por la Nueva Música española de los años veinte, como es el cromatismo, con una estética admirada o “viva”, como es el atonalismo.

En la conferencia ilustrada con la interpretación de *La muñeca rota*, el compositor alude en varios momentos a estas formaciones de acordes por cuartas como un logro armónico de las nuevas corrientes estéticas de principio de siglo. Así comentaba que “los métodos modernos para la construcción de acordes difieren de las prácticas antiguas... por la admisión

de estructuras de cuartas, quintas, etc.”⁹⁶¹. Años más tarde volverá a explicar este tipo de acordes novedosos:

Los detractores del sistema moderno en la formación de acordes nuevos, sólo por este ejemplo instintivo, debería ver lógica y naturalidad en las pretendidas o supuestas audacias de Rebikoff, Ravel, Schmitt, Schoenberg, y otros músicos que constituyen actualmente sus magníficos acordes apilando intervalos de cuarta justa⁹⁶².

En dicho acto también hubo comentarios sobre el atonalismo como fruto del cromatismo continuo, tal como se explicó en el capítulo dedicado al estilo y lenguaje musical. Todas estas referencias muestran que Antonio José conocía y practicaba procedimientos armónicos muy vanguardistas en España en ese momento. No hay que olvidar que el compositor todavía no había viajado a París y que adquirió estos conocimientos, tal como era común entre los compositores del 27, por el estudio y análisis de partituras, es decir, a través del autodidactismo.

Mientras que la estética postromántica cromática y el atonalismo vanguardista son las influencias palpables en la primera sección de la obra, la segunda parte o sección central está completamente imbuida en la estética neoclásica. Este pasaje central simula una canción de cuna. Los elementos presentes característicos de la corriente neoclásica son la repetición de motivos como principio constructivo, la sencillez formal y claridad de líneas, y la tonalidad ampliada pero evitando cromatismos armónicos. La apuesta por la repetición de breves motivos en lugar de la utilización del desarrollo temático como vía de crecimiento formal, es una característica musical destacada de esta corriente vanguardista. Mientras que la sección primera posee un alto grado de eclecticismo estético debido a la presencia conjunta de estéticas caducas, como el wagnerismo, junto a novedades como el atonalismo, esta segunda parte se inscribe dentro de los cánones de la Nueva Música. El carácter intrascendente e ingenuo de su melodía junto con su matiz infantil son otros elementos comunes con la vanguardia. Estas características lo relacionan con la estética neoclásica de Stravinsky, así como el gusto por el *obstinato* rítmico. El elemento impresionista de la obra se manifiesta especialmente, como ya se ha comentado, en el título de la colección, *Impresiones*.

⁹⁶¹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

⁹⁶² ANTONIO JOSÉ. “Dos curiosas noticias musicales”. *Diario de Burgos*, 23-XI-1927, p. 1.

4.3. Creaciones concomitantes y referentes

Como se ha señalado, la relación con el mundo infantil es muy frecuente en las vanguardias de principios de siglo, tanto en el mundo de la literatura como en la creación musical. En el campo musical hay que señalar obras fundamentales del repertorio pianístico francés de principios de siglo como son *Ma mère l'oye* (1908–1910) de Ravel o *Children's corner* (1908) de Debussy. La obra de Ravel *Ma mère l'oye* es una colección de cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos. En el *Mouvement de Marche* de la tercera de sus piezas, *Laideronnette*, *Impératrice des pagodes*, aparecen armonías por cuartas, formaciones que también se encuentran en *La muñeca rota*. *Children's Corner* de Debussy es otro conjunto de creaciones infantiles donde se encuentra una pieza inspirada en la misma temática que la obra de Antonio José. Así aparece una composición dedicada a una muñeca, la *Serenade for the Doll* (*Serenata para la muñeca*), caracterizada por la continuada utilización de armonías de quinta, con sonoridades dulces y etéreas.

Estas obras siguen la estela marcada por una composición del romanticismo muy admirada por el impresionismo, las *Escenas de niños* de Schumann. Las fuertes reticencias de las vanguardias del s. XX hacia el romanticismo se dirigían especialmente hacia su grandilocuencia y exageración expresiva. En cambio, compositores como Chopin o Schumann, más tendentes hacia la depuración del lenguaje, hacia las formas breves o la pureza de la expresión, fueron muy alabados por el impresionismo y, en gran medida, precursores de sus avances estéticos y armónicos.

En la producción pianística española también se observan obras inspiradas en el mundo infantil. En 1915, es decir siete años antes a la obra de Antonio José, Federico Mompou compone su colección *Scènes d'enfants*. En su última pieza, *Jeunes filles au jardin*, relaciona la canción popular con detalles descriptivos, como los gritos de niñas.

El compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert escribió en 1928 una colección de piezas infantiles para piano titulada *Tres miniaturas* formada por tres piezas, *La muñeca*, *Trescientos soldados de plomo* y *Juego de niños*. Resulta llamativo comprobar la similitud de títulos de dos de estas piezas con dos obras de Antonio José, por un lado *La muñeca rota* y por otro la *Marcha para soldados de plomo* de 1926. Rodríguez Albert también compone estas creaciones con cierto carácter descriptivo, tal como señala el propio compositor levantino: “Como una berceuse, en recitados y estribillo popular, con ritmo de cuerda de

pepona que dice ‘Papá, mamá, Mariquita me quiere pegar’, se traduce en música la historia sentimental de la niña que, tras una serie de incidencias, acaba por abandonarla en la caja que la trajo⁹⁶³. Rodríguez Albert se inspira en poemas franceses sobre temas infantiles.

La muñeca de Rodríguez Albert presenta también algunas diferencias estéticas con *La muñeca rota* de Antonio José. La obra del burgalés posee un carácter más ecléctico por la presencia de estéticas diferentes, así se constata un cromatismo postromántico en la parte inicial junto a formaciones armónicas vanguardistas como las cuartas seguidas. La parte central está influida por la estética neoclásica. La pieza del músico levantino presenta mayor unidad estética y está completamente influenciada por elementos neoclásicos, como son la sencillez formal y armónica, la repetición como principio constructivo y la armonía tonal expandida propia de esta estética. Formalmente las piezas de ambos autores se caracterizan por su brevedad y su estructura ternaria ABA’. En el lento inicial, Albert sitúa la nana, mientras que el burgalés evoca en el inicio los lamentos de la niña y deja la nana para la sección central. Para su sección central Albert utiliza una canción popular de niños “papá, mamá, Mariquita me quiere pegar”. Las secciones centrales rápidas en ambos se construyen sobre ritmos en *obstinato* en el bajo evidenciando su influencia neoclásica. En el aspecto armónico la obra del alicantino es más sencilla en su conjunto, debido a la ausencia del cromatismo presente en la primera parte de la pieza del burgalés. Destaca el uso de la séptima mayor añadida en la parte central de la pieza de Albert.

Ernesto Halffter compone en el mismo año de creación de *La muñeca rota*, 1922, sus *Tres piezas infantiles* para piano a cuatro manos, pero la temática es distinta de la obra de Antonio José. La creación de Halffter consta de tres piezas, *Serenata*, *Valse* y *Marcha*, todas muy imbuidas por la corriente simplicista neoclásica. El artista burgalés recurrirá a este formato de marcha en su última obra para piano.

La influencia de la temática de la nana, presente en la sección central de *La muñeca rota*, es frecuente en la música de los compositores españoles de las primeras décadas de siglo, y ejemplo de ello son las compuestas por Falla (*Nana* de las *Siete canciones populares españolas*) o Bacarisse (*Tres nanas de Rafael Alberti* op.20).

⁹⁶³ Cf. PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo...*, op. cit., p. 38.

4.4. Análisis técnico-musical

Esta breve pieza está construida sobre una forma ternaria, ABA, también conocida como forma lied. Se estructura en tres partes, una inicial, la central y la tercera consistente en la repetición exacta de la parte inicial más unos compases de *coda*; por tanto, se sigue un esquema clásico ternario para su formato. El uso de formas breves y muy estructuradas es una característica muy frecuente en la corriente neoclásica y numerosas piezas para piano de los compositores del 27 mantienen este diseño.

Los dos discursos que lo integran, el A o inicial, y el B o central, presentan una concepción compositiva completamente distinta. La pieza se elabora con temas propios y no contiene ninguna referencia folklórica.

Sección A

La sección inicial se caracteriza por un cromatismo continuo, que unido al frecuente cambio en las indicaciones dinámicas, producen gran tensión y sensación de desasosiego. No existen líneas o frases melódicas con entidad propia, y tanto la armonía como el discurso horizontal se desarrollan de forma cromática. Apenas existen acordes tonales claros y los pocos que aparecen están desvirtuados por las notas añadidas o por el cromatismo melódico. Esta sección, junto con la parte central del *Poema de la juventud*, constituyen los pasajes más cromáticos de toda su producción pianística, y ello constata la influencia postromántica aunque muy evolucionada por la presencia de elementos cercanos al atonalismo. Así, en diversos momentos el cromatismo está tan desarrollado que casi se puede hablar de atonalismo. Los pasajes cercanos al mundo atonal los suele finalizar con armonías tonales pero tratadas de forma independiente y libre, es decir, retornando a los límites tonales. Por estas razones se ha señalado la tonalidad ampliada como campo armónico en el que se mueve la pieza.

La sección tiene como inicio y motivo principal un diseño con cuartas justas paralelas en las cuatro voces con sentido cromático descendente. La formación de acordes por cuartas había sido comentada en la conferencia “La música moderna” en la que se interpretó esta pieza. Antonio José explicó en la misma las distintas posibilidades de formaciones de acordes que ofrecen las vanguardias europeas, siendo una de ellas, los acordes por cuartas. Es significativo que interpretara una obra cuyo inicio está completamente influido por estas vanguardias compositivas, y ello pone de manifiesto que el autor asimila los avances

musicales europeos por encima de otras herencias y presencias existentes del pasado postromántico. El motivo lleva consigo una importante carga de atonalismo puesto que no alude a ninguna tonalidad. Toda esta sección aparece sin armadura de clave y sin tonalidad básica.



El motivo en cuartas se desarrolla a lo largo de un compás completo e incluye varias células rítmicas que aparecerán en el resto de la sección, como son la negra con puntillo (negra ligada a corchea) y la corchea con puntillo seguida de semicorchea. Construye la sección a base de periodos de cuatro compases los cuales comienzan con el motivo, a excepción de un periodo central basado en secuencias cromáticas.

El primer periodo de cuatro compases se inicia con el motivo seguido de un compás sobre la caída final del motivo y basado en arpeggios ascendentes. La última cuarta justa del motivo inicial, c.1, está enarmonizada, convirtiéndose en un acorde de influencia raveliana basado en una novena con la tercera rebajada y ascendida simultáneas. Esta armonía funciona como napolitano del acorde siguiente. Así, el reposo es sobre un acorde de novena sobre *la*, cuarto grado de la tonalidad sobre la que finalizará la obra *mi*, desarrollado con arpeggios con carácter de florituras en sentido ascendente. De esta forma, el motivo atonal finaliza de forma tonal, aunque no presenta fuerza cadencial al tener numerosas notas añadidas que desfiguran su función. Separado por un breve silencio, los dos compases siguientes, cc.3-4, son un ascenso hasta alcanzar de nuevo el motivo en cuartas, utilizando armonías con forma de dominante en arpeggios ascendentes y enlazadas con gran libertad.



El segundo periodo vuelve a comenzar con el motivo de las cuartas justas, c.5. Ahora no reposa sino que se enlaza con un pasaje melódico cromático alrededor de la nota *si*, V grado de la tonalidad final *mi*, hasta alcanzar con brillantes octavas el III grado de ese mismo tono, c.8. Armónicamente se desarrolla en la región de *mi* aunque con armonías cromáticas de paso

que desfiguran la tonalidad. El reposo es sobre el acorde de novena de dominante sobre el II grado, c.8, correspondiendo a dicha novena el comentado III grado melódico.



cc.5-8. 2ª periodo

El tercer periodo se caracteriza por su cromatismo total desarrollado como secuencias o marchas progresivas. Aquí se manifiesta la herencia wagneriana de forma evidente. Como enlace con el periodo anterior aparece una célula basada en el descenso cromático del motivo inicial en las cuartas justas, cc.8-9, agrupando ahora todo el descenso en un diseño nuevo rápido. Este ritmo nuevo será importante en las secuencias siguientes.



Célula cromática

La primera secuencia comienza en c.10 y está formada por un compás completo que se expone tres veces a distancia de semitono alto. La estructura armónica del compás básico de la secuencia (V_+^{9m} III_+^7 vi) presenta un proceso interior muy cromático, tanto en la voz superior como en las inferiores, basado en el ritmo de la célula anterior cromática. Cada secuencia se sitúa a un semitono alto, es decir también de forma cromática, sucediéndose las regiones tonales de *miM*, *faM* y *fa#M*.

El segundo modelo de secuencia se desarrolla en un único compás, c.13, y se basa en la célula de la primera parte de la secuencia anterior formada por un acorde de novena. Se continúa ascendiendo de forma cromática hasta alcanzar la región de *mib menor*. Estas secuencias constituyen el pasaje más cromático de la obra, manifestado en continuos acordes de dominante seguidos que no resuelven nunca y se enlazan unas con otras creando un cromatismo continuo. La influencia del *Tristán* es evidente.



cc.10-13. cc.10-12 1ª secuencia, c.13 2ª secuencia

Los cuatro compases siguientes constituyen el cuarto periodo y clímax de la pieza, cc.14-17. Se construye mediante un grupo de dos compases expuesto dos veces. El primer compás, c.14, es el culmen del ascenso cromático y presenta el motivo melódico cromático descendente de las cuartas, pero armonizado de forma tonal y sin su disposición en cuartas. Se presenta todo sobre una única armonía *mib menor*, tono final alcanzado tras la secuencia anterior. El pasaje es muy brillante con un diseño de octavas en la derecha y trémolo en la izquierda, todo en *fortissimo*. De esta forma se abandona el diseño atonal de las cuartas justas y se apuesta por un formato tonal, aunque dentro de una tonalidad muy lejana respecto al tono con el que finalizará la pieza. El segundo compás mantiene la armonización tonal situándose en el IV grado con novena de *mib* y se realizan arpeggios sobre dicha armonía.



cc.14-15. Clímax

Este grupo de dos compases se expone otra vez y se concluye la sección presentando de nuevo el motivo en cuartas justas a un semitono alto respecto al original, c.18. Esta última exposición funciona como enlace con la sección B. Aquí algunas notas aparecen enarmonizadas para así enlazarlo tonalmente con la sección siguiente, y el bajo se altera ligeramente al introducir un descenso en su última parte como forma de unión.



c.18. Motivo modificado como enlace

Sección B

La sección central presenta una concepción completamente distinta a la anterior. Se olvida el cromatismo continuo de herencia postromántica y la tendencia atonal del motivo inicial de clara influencia vanguardista, y se apuesta por la simplicidad del neoclasicismo. Aparecen elementos que caracterizan esta corriente, destacando el carácter inocente, infantil y casi juguetón de su frase principal. La repetición, tanto de células como de toda la frase como elemento constructivo, es otro factor importante que lo relaciona con la estética neoclásica de los años veinte. La armonía también es sencilla, y en cierta medida tonal, porque tal como es

característico en los músicos de esta época, los procesos armónicos se muestran desfigurados por las notas añadidas y la falta de tendencia cadencial. El ritmo balanceante de la nana que parece describirse aquí se manifiesta en la alteración del compás a 6/8 y en la repetición continua de las mismas fórmulas rítmicas. El título de la pieza, aludiendo a una muñeca, queda en esta sección bien caracterizado.

Una única frase sirve de material para el discurso formal, y se expone primero en *doM*, c.19, y después en *miM* c.29, incorporando algunas modificaciones melódicas. Se finaliza volviendo a repetir su formato inicial en *doM*. Esta secuencia de tonalidades *doM-miM-doM*, es decir, la relación entre una tónica principal y su tercer grado mayor, es un proceso habitual desde las obras de madurez de Beethoven⁹⁶⁴, pero aquí se enlazan ambas regiones tonales sin ninguna preparación ni paso previo alcanzando así gran independencia. La autonomía que logran los acordes con las corrientes armónicas vanguardistas fueron objeto de reflexión por parte del compositor, y a este respecto se señaló al presentar su lenguaje musical general su comentario sobre la eliminación de pasos en los enlaces de los acordes: “la práctica cada vez más usada de la elisión de todas las transiciones y acordes innecesarios⁹⁶⁵”.

La frase se construye repitiendo un motivo de dos compases basado a su vez en dos células básicas, un intervalo de segunda en negras y un diseño ascendente en corcheas, y las dos están desarrolladas alrededor del III grado melódico. Estas dos células son las siguientes:



El motivo se expone dos veces, la segunda sitúa su segunda célula en tesitura más aguda, y se finaliza la frase con repeticiones de su célula inicial alterando su ritmo a corchea negra. Es decir, Antonio José compone toda la frase a base de repeticiones continuas de sus elementos básicos. La armonización y tratamiento pianístico continúan esta concepción neoclásica a base de repeticiones. Toda la frase se desarrolla sobre una única armonía, el acorde de tónica con sexta, séptima y novena mayores añadidas. Estas notas difuminan el carácter tonal y ponen de manifiesto la presencia de elementos armónicos vanguardistas en esta obra tan temprana. La frase, más que situarse en *do mayor*, se debería analizar en la región de *do mayor*, puesto que en sentido estricto no hay fuerzas tonales.

⁹⁶⁴ Ejemplo de ello son las relaciones entre los temas primero y segundo de las *Sonatas* op.31 n°1 y op.53 beethovenianas.

⁹⁶⁵ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

El diseño es a tres partes, con el acorde de novena percutiéndose cada parte fuerte precedido de una anacrusa con la quinta, y la melodía en la voz superior. Como voz central se realiza un *obstinato* rítmico que percute la sexta y séptima de la tónica. Este ritmo se presenta en los dos compases primeros a manera de introducción, cc.19-20, y se mantiene a lo largo de toda la frase y sección. La utilización de *obstinati* es otro elemento frecuente en el neoclasicismo especialmente ligado a la obra de Stravinsky.



cc.19-28. Frase en *do*

La frase se repite en *miM*, c.29, y se enlaza gracias a la célula en corcheas del motivo. La principal diferencia ocurre a nivel armónico con la eliminación las notas agregadas disonantes, es decir, la séptima y novena, y se reduce y simplifica al acorde de tónica con la sexta añadida. A nivel melódico la célula en negras pasa a ser un intervalo de tercera en lugar de segunda, y su final, repitiendo la célula inicial, mantiene el discurso en negras en lugar de la corchea-negra de la primera. El *obstinato* interior utiliza ahora la quinta y sexta para sus percusiones. Como enlace con la repetición de la frase inicial se añaden tres compases sin melodía, pero se mantienen el *obstinato* rítmico y el bajo.



cc.29-37. Frase en *mi*

El análisis de esta sección central ha demostrado la apuesta total por elementos armónicos y formales neoclásicos. Las armonías sencillas, ambiguas y poco definitorias, la repetición de motivos como sistema de crecimiento, y el uso del *obstinato* tanto en el plano rítmico como melódico y armónico, son las principales características que denotan la presencia de esta vanguardia. El cromatismo postromántico de la primera sección no tiene ningún reflejo aquí.

Sección A´

La sección final o A´ comienza en c.48 y presenta toda la sección inicial A de nuevo hasta el clímax en *mib menor* (c.13 de sección A y c.60 de sección A´). Dicho clímax se suprime y en su lugar se vuelven a presentar los primeros compases del primer y segundo periodo. Así, primero aparecen en c.61 los dos compases iniciales del primer periodo de sección A, es decir, el inicio de la obra (cc.1-2). Se continúa en c.63 con los tres compases iniciales del segundo periodo de la sección A (cc.5-7), pero se elimina el reposo de dicho periodo sobre el II grado. Se resuelve directamente en la tónica principal de la pieza *miM*, c.66, siendo la primera vez en toda la sección inicial y final de la pieza que aparece la tónica de forma rotunda. Antonio José ha mantenido la ambigüedad cromática a lo largo de toda la sección y sólo se muestra completamente tonal en la *coda* de la obra.

A partir de aquí comienza la *coda* final, c.66. Ahora el acorde de tónica aparece en su forma tonal de tríada sin desfigurar, aunque lleva como acorde apoyatura precedente la tríada mayor sobre la sensible. Se continúa con un arpeggio ascendente y se alcanza la zona aguda con ambas manos sobre dicha tónica, ahora con sexta añadida y la cuarta como nota de paso ornamental. Se finaliza de forma tonal, con la tónica en zona grave y la sexta como apoyatura de la quinta.

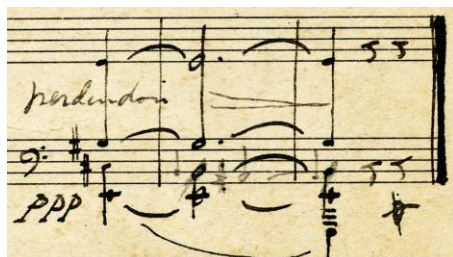
cc.63-72

c.63. 2ª periodo sección A

c.66. Tónica e inicio *coda*

La consulta y estudio del autógrafo depositado en el Archivo Municipal de Burgos ha mostrado unas anotaciones destacadas que difícilmente se observan en las copias del mismo. En dicho manuscrito aparecen varias notas añadidas en los últimos compases. Mientras el

resto de la partitura está escrito a tinta negra, estas notas están realizadas en lápiz, por lo que se encuentra con un nivel de impresión mucho menor, y por esta razón en las copias no se aprecian con nitidez. Se ha adjuntado una fotografía ampliada del manuscrito en donde se pueden observar las notas añadidas en el bajo así como su diferente calidad de impresión (véase detalle en Anexo IV, p. 869).



Final. Manuscrito

En la versión en tinta, el tenor parte de *do#* y reposa durante dos compases sobre *si* como redonda con puntillo, formando parte así del acorde de tónica perfecto mayor; *do#* ha funcionado como apoyatura de *si*.

Con las notas añadidas a este final, Antonio José añade movimiento a la voz del tenor. Partiendo del *do#* escrito en tinta, escribe un *si* como negra y tacha el *si* redonda en tinta y continúa la línea mediante un *la#* que se mantiene ligado hasta la finalización del acorde, tachando también el *si* ligado en tinta en el compás final. De esta forma, la finalización de la pieza en lugar de ocurrir sobre la tríada perfecta del acorde mayor, se realiza sobre una armonía disonante sobre la tónica que elimina su quinta y presenta su tritono *la#*. Estas modificaciones son muy importantes tanto desde el punto de vista armónico como estilístico. La sección A de la obra estaba basada en un motivo atonal basado en armonías de cuartas superpuestas. La sección B o central se desarrollaba sobre armonías sencillas y tonales, aunque tratadas de forma bastante ambigua por las notas añadidas y la ausencia de fuerzas tonales. La sección A' o final, reexposición de la inicial, tras los periodos cromáticos y atonales propios de la exposición, ha finalizado con una armonía muy tonal, en concreto sobre el acorde de tónica sin ninguna nota que lo desvirtúe. Este planteamiento es el que realiza Antonio José en la partitura escrita con tinta. Pero la relación de tritono añadida a lápiz orientan el final en un sentido completamente diferente, ya que el tritono rompe la conclusión tonal y lo acerca al mundo atonal con el que comenzó la pieza.

Desgraciadamente no hay ninguna información sobre estas notas añadidas, si fueron realizadas en la misma época de composición de la obra o si son posteriores, ni nada que aclare porqué se realizaron en lápiz. No se puede determinar cuál versión es la que el

compositor interpretó en su conferencia ni la que deseaba que fuera interpretada. En opinión de este investigador, esta nueva visión añadida a lápiz por el compositor enriquece completamente el final de la pieza y la entronca de forma mucho más firme, por un lado con el espíritu ecléctico de toda la parte inicial de la misma, y por otro y tal como sucedía con el motivo principal inicial en cuartas superpuestas, con las vanguardias armónicas más innovadoras del momento.

Se adjunta un cuadro en el que se resume la estructura de la pieza. Debido a su breve formato basado en un motivo repetido y por el interés que en su construcción presenta, se ha añadido el número de compases que forman algunos periodos.

<u>LA MUÑECA ROTA</u>
SECCIÓN A Sección inicial
1ª periodo c.1. Motivo en cuartas paralelas. Florituras y ascenso Cuatro compases
2ª periodo c.5. Motivo en cuartas paralelas. Ascenso cromático Cuatro compases
3ª periodo cc.8-9. Enlace: célula cromática rápida basada en el motivo c.10. 1ª Secuencia cromática. Tres compases c.13. 2ª Secuencia cromática con célula inicial de secuencia anterior. Un compás
4ª periodo c.14. Clímax. Motivo sobre armonía tonal Cuatro compases
Enlace c.18. Motivo modificado. Un compás

SECCIÓN B Sección central
c.19. Frase en <i>do</i>
c.29. Misma frase en <i>mi</i>
c.37. Enlace. Tres compases
c.40. Repetición frase en <i>do</i>
SECCIÓN A´ Sección final
<u>Reexposición exacta:</u>
1ª periodo c.48. Motivo en cuartas paralelas. Florituras y ascenso Cuatro compases
2ª periodo c.52. Motivo en cuartas paralelas. Ascenso cromático Cuatro compases
3ª periodo cc.55-56. Enlace: célula cromática rápida basada en el motivo c.57. 1ª Secuencia cromática. Tres compases c.60. 2ª Secuencia cromática con célula inicial de secuencia anterior. Un compás
<u>Modificación respecto a la sección inicial:</u>
c.61. Dos compases iniciales del primer periodo de sección A (cc.1-2) c.63. Tres compases iniciales del segundo periodo de sección A (cc.5-7)
<i>Coda</i> cc.66-72. Tónica mayor c.72. Tónica mayor. (Tónica con tritono en lápiz)

El análisis de la obra ha puesto de manifiesto la fusión de corrientes que la crítica observó en ella. Sin duda, la fecha temprana de composición es un dato significativo para justificar esta amalgama de estéticas.

La parte inicial o primera se ha caracterizado por su cromatismo, con acordes de dominante sin resolver dentro de marchas progresivas cromáticas. Ello revela el influjo del wagnerismo. Junto a esto aparecen compases prácticamente atonales, como los que forman el motivo principal e inicial de la obra basado en cuartas paralelas y superpuestas. Este diseño pone de manifiesto la influencia de las corrientes más innovadoras del momento. Se observan también otras armonías vanguardistas, como el acorde de novena con tercera ascendida y rebajada simultánea de herencia raveliana.

En cambio, la parte central apuesta un sencillo formato de inspiración neoclásica. Aquí no existe tensión armónica y se comprueba la presencia continua de los mismos acordes básicos aunque con notas añadidas que aminoran y diluyen sus funciones tonales, tal como es habitual en las nuevas corrientes armónicas. Se utiliza la repetición como sistema de crecimiento formal, elemento que aparece muy destacado y que muestra la pervivencia de recursos constructivos neoclásicos. De esta forma tanto, a nivel armónico como formal, la repetición es la base del discurso. La evocación del mundo infantil, así como la temática de las nanas, relaciona el espíritu de la obra con creaciones vanguardistas, especialmente impresionistas y neoclásicas.

La muñeca rota es prototipo de obra con presencia de estéticas contrapuestas, o siguiendo la denominación utilizada por Emilio Casares, estéticas “vivas” conviviendo con estéticas “muertas”, característica frecuente en Antonio José en sus primeros años creativos.

5. TRES DANZAS BURGALASAS

5.1. Historia y recepción

Las tres *Danzas burgalesas* fueron compuestas entre 1922 y 1923, años en los que el compositor se encontraba en Madrid. Están basadas en tonadas extraídas del *Cancionero* de Olmeda y construidas a base de repeticiones sucesivas de cada tonada con diferentes armonizaciones y realizaciones pianísticas. Estas obras constituyen una manifestación de la corriente regionalista castellana en la que tradicionalmente se ha incluido al compositor. Fueron publicadas en 1924 de manera individual y separada por la *Unión Musical Española* con los números de catálogo 15524-5-6, y gracias a su temprana edición se difundieron e interpretaron con cierta frecuencia en los años veinte y treinta. Se han realizado grabaciones discográficas de estas tres *Danzas burgalesas* efectuadas por Joaquín Parra⁹⁶⁶ y por José Luis Bernaldo de Quirós, autor de este trabajo de investigación⁹⁶⁷.

Como se ha señalado, el compositor toma distintas tonadas para la elaboración de estas obras procedentes del *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda. Las tonadas utilizadas para cada *Danza* son las siguientes:

- *Danza* nº 1. Está basada en dos canciones extraídas del *Cancionero*. La sección primera recurre a la tonada “Esto sí que va güeno”, catalogada en dicha recopilación dentro de la sección primera, cantos romeros, “Linos, Cábanos” nº 5 (70). Este tema fue también utilizado posteriormente en el cuarto movimiento de su *Sinfonía Castellana* de 1923 y en el primero de los *Cinco coros castellanos* (1929-1932). La sección central de la *Danza* se basa en la tonada “Échate, niño, que viene el coco”, catalogada dentro de la sección primera, cantos romeros, “De cuna” nº 2 (24) del *Cancionero* de Olmeda. Tema utilizado, asimismo, en su *Villancico* de 1923 para voz, coro y órgano.

- *Danza* nº 2. Se construye sobre una única canción procedente de la recopilación de Olmeda, “Dice que no nos queremos”. Aparece catalogada dentro de la sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 8 (141).

- *Danza* nº 3. Está construida sobre dos tonadas extraídas del *Cancionero*. La sección primera se basa en la tonada “Dice que no me quieres”, recopilada dentro de la sección

⁹⁶⁶ PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.

⁹⁶⁷ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 2 (135), conocida popularmente como *La Tarara*. Este tema fue utilizado y arreglado para seis voces mixtas en el cuarto de los *Cinco coros castellanos* (1929-1932). La sección central presenta la tonada “Que dame las llaves del cuarto”, catalogada en la sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 16 (149) de dicha recopilación.

Antonio José compuso estas piezas en distintas fechas, la primera *Danza* está datada el 21 de noviembre de 1922, la segunda pieza el 1 de junio de 1923 concretando su creación en Madrid, y la fecha de composición de la tercera *Danza* corresponde al 27 de noviembre de 1923. El estreno de la primera fue realizado por el autor el 12 de julio de 1924 en el Salón de Recreo de Burgos. Las *Danzas* nº 2 y 3, junto a la interpretación de la primera, fueron estrenadas dentro de la conferencia “La música moderna” ofrecida por el compositor el 24 de agosto de 1924 en el Ateneo de Burgos. Como ya se ha citado, en esta conferencia se interpretó también *La muñeca rota* y *Poema de la juventud*, no obstante, la *premiere* de la tercera *Danza* fue realizada por Jesús Guridi y la Sociedad Coral de Bilbao el 4 de julio de 1924 en la Plaza de Toros de Burgos, dirigiendo la versión para coro de dicha pieza.

Otras interpretaciones en vida del autor de su versión original para piano fueron realizadas el 22 de agosto de 1925 en el Teatro Principal, donde Antonio José interpretó las tres piezas dentro de un recital junto al tenor Antonio Nobre, y el 24 de septiembre de 1926 en el Ateneo de Burgos, donde la pianista Fermina Atarés ofreció la tercera *Danza*.

Antonio José realizó varias transcripciones y arreglos para distintas formaciones de estas tres *Danzas*. Así se encuentran las siguientes adaptaciones:

- Sexteto vocal. El autor arregló las tres piezas para esta formación vocal y realizó varias interpretaciones con esta transcripción. El 1 de abril de 1925 dirigió desde el piano en el Teatro Principal de Burgos la versión para sexteto de las tres *Danzas burgalesas*.

- Coro. Se sabe de la existencia de la transcripción para coro de las tres *Danzas* por un concierto realizado el 7 de abril de 1925 en Madrid, y seguramente se trate de la misma versión que para sexteto coral. Ignacio Busca y Benedicto dirigieron los coros “El Hogar Vasco” y “Masa Coral de Madrid”, y programaron la versión coral de las tres piezas contando con la asistencia del compositor. La *Danza* tercera debió ser la primera en adaptarse para coro puesto que fue estrenada en julio de 1924 con este tipo de formación por Guridi, como ya se ha reseñado. Meses después, el compositor dirigió la versión coral de esta pieza pero con acompañamiento de dos pianos y un órgano, tal como refleja una carta del autor a su amigo

Emiliano Artiz de diciembre de 1924. Antonio José señala que “el día 20 de noviembre salí de viaje (con permiso especialísimo) a Comillas (Santander) invitado a dirigir el estreno de mi *Danza burgalesa* nº 3’, que la formidable Schola Cantorum ejecutó en un festival magno de música el día de Sta. Cecilia. Mi obra fue estupendamente cantada por más de cien voces con acompañamiento de órgano y dos pianos de cola... El mismo día y casi a la misma hora era ejecutada la misma obra por la Coral de Bilbao también con éxito feliz”⁹⁶⁸. La Schola Cantorum de la Universidad de Comillas estaba dirigida en 1924 por el jesuita P. José Ignacio Prieto, mientras que la Coral de Bilbao contaba con la dirección de Guridi. Antonio José señala en este escrito que él mismo iba a dirigir su estreno, pero omite u olvida que la versión coral ya había sido estrenada por Guridi en julio.

- Banda. Existe una transcripción para banda de la *Danza* nº 1 publicada años después en 1947 por la *Unión Musical Española* 16745. La *Danza* nº 2 fue también arreglada y titulada *Canción y danza burgalesa* nº 2 en 1923.

- Trío. El autor adaptó para esta formación las *Danzas* nº 2 y 3 en 1924.

- Cuarteto de púa. Versión de la tercera *Danza* realizada para el *Cuarteto Aguilar* en 1925. Gracias a una crítica periodística de noviembre de 1927 efectuada por Antonio José a un concierto en Burgos del *Cuarteto Aguilar*, se sabe que el compositor realizó una versión para este cuarteto de la tercera pieza. El *Cuarteto Aguilar* era un prestigioso cuarteto de instrumentos de púa, en concreto, instrumentos de la familia de la bandurria y el laúd. El *Cuarteto* recorrió Europa y América con unos instrumentos inusuales en salas de concierto, y compositores renombrados les dedicaron obras o realizaron transcripciones para ellos, como es el caso de Turina, Falla, Ernesto Halffter, Germán Álvarez Beigbeder o María Rodrigo. Tuvieron mucha relación con los compositores de la Generación del 27 y fueron también muy admirados por Stravinsky, quien les autorizó y revisó una adaptación de sus dos piezas para piano a cuatro manos.

- Piano a cuatro manos. La primera *Danza* fue transcrita para piano a cuatro manos y editada por la *Unión Musical Española* 15534 en 1924, pero por un texto del autor se sabe que, al menos otra *Danza* más, fue adaptada para cuatro manos. Así, gracias a una carta, hay constancia de la interpretación de dos de las *Danzas* a cuatro manos por el autor, sin precisar quién es el otro pianista, y que fue realizada en Málaga para una transmisión radiofónica: “Ayer di una conferencia por Radiotelefonía (Radio Málaga)... sobre la música de mi tierra, y

⁹⁶⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 1-XII-1924. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 101.

toqué a cuatro manos dos danzas burgalesas de las antiguas mías, que Uds. conocen”⁹⁶⁹. Este último comentario sobre las danzas antiguas alude a la obra *Evocaciones* que por esa fecha, mayo de 1926, había acabado de componer. Las tres piezas de *Evocaciones* fueron concebidas inicialmente como sus nuevas danzas burgalesas, aunque finalmente cambió su título.

- Versión orquestal. El 7 de marzo de 1925 se interpretó la *Danza* tercera orquestada en la Universidad Pontificia con motivo de la festividad de Santo Tomás. Según se aprecia en un artículo del *Diario de Burgos*, Antonio José no orquestó él mismo la obra: “La hermosa obra *Danza burgalesa* nº 3... ha sido arreglada para orquesta por el veterano maestro don Pedro Iglesias... el señor Iglesias se halla trabajando sin descanso en arreglo de las danzas número 1 y 2, que también dará a conocer al público en el citado coliseo”⁹⁷⁰. También se sabe que en abril de 1925 presentó las tres *Danzas* con orquesta en el Teatro Principal.

5.1.1. Recepción

En la crítica publicada en *Diario de Burgos* tras su conferencia de 1924 donde interpretó, entre otras piezas, estas *Danzas*, se destaca el carácter regionalista de las mismas, aspecto fundamental que será objeto de estudio posteriormente. Así se lee: “En todas ellas se destaca el alma soñadora del autor y principalmente en las últimas [las *Danzas burgalesas*], en que ha retratado el campo castellano, con sus melancólicas alegrías, su franca y viril rudeza, su ingenuidad, su gallardía de casta; ya que todo eso y mucho más está maravillosamente fundido en sus retozones y característicos ritmos y en sus tonadas inspiradas y apasionadísimas”⁹⁷¹. La reseña publicada sobre la conferencia en *El Castellano* únicamente hace referencia a los aplausos recogidos con dicha obra⁹⁷².

En abril de 1925, el compositor interpretó una versión orquestada de las tres *Danzas* en el Teatro Principal. La reseña anónima del concierto señala que estas “obras tan delicadas fueron oídas con religioso silencio” y señala la excelente acogida que tuvieron: “el público, que llenaba el coliseo premió al maestro con constantes ovaciones por su meritísima labor”⁹⁷³. También se hace eco de la edición de las mismas por *Unión Musical Española* y de la propaganda que hacía dicha firma. Así, el *Boletín de Novedades Musicales de la Unión Musical Española* publicitaba al autor con una separata con motivo de la edición de las

⁹⁶⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 27-VI-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁷⁰ “Las *Danzas burgalesas*”. *Diario de Burgos*, 2-III-1925, p. 2.

⁹⁷¹ “Ateneo de Burgos. Conferencia de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 26-VIII-1924, p. 1.

⁹⁷² “En el Ateneo. Conferencia de Antonio José”. *El Castellano*, 26-VIII-1924, p. 1.

⁹⁷³ “Las *Danzas burgalesas*”. *Diario de Burgos*, 2-III-1925, p. 2.

partituras en 1924. En ella se destaca el valor artístico de estas obras con presencia marcada del material folklórico.

Las tres Danzas burgalesas de Antonio José -un joven de mucho talento- que publica la Unión Musical Española en elegante edición, se harán pronto populares, por la belleza natural de sus temas y lo acertado de su desarrollo. Al dar a conocer algunas obras de este compositor realiza esta casa uno de sus mejores propósitos, que es el de alentar a los músicos nuevos, fomentando la edición de obras serias de carácter artístico. En este sentido, las Danzas burgalesas de Antonio José merecen los más sinceros elogios⁹⁷⁴.

A raíz de un concierto del *Cuarteto Aguilar* en 1925 en Burgos donde interpretaron una de sus *Danzas burgalesas*, el compositor escribió en una reseña periodística: “Mi ‘Danza burgalesa número 3’, que fue muy amablemente aplaudida por el público, a quien agradezco muy de veras su atención”⁹⁷⁵.

El concierto de 1925 junto al tenor Antonio Nobre contó también con la interpretación de las tres *Danzas burgalesas*. El crítico local Trémolo señaló que son “otro acierto indiscutible de Antonio José”. Apunta además algunos aspectos técnico-musicales del compositor que brillan en estas obras, destacando su reflexión sobre el uso de las disonancias.

El procedimiento técnico que el joven compositor burgalés emplea para el desarrollo de sus maravillosas concepciones, es originalísimo, sorprendente y de un valor artístico insuperable, porque, a pesar de las disonancias, que pudiéramos llamar técnicas, Antonio José las prodiga con tan rara habilidad, que suenan bien, es decir, que para la realización de las obras que Antonio José concibe, no hay otro procedimiento que el de la fantasía y el genio creador de nuestro incomparable artista⁹⁷⁶.

En septiembre de 1926, la pianista Fermina Atarés interpretó la tercera *Danza* en el Ateneo de Burgos junto a obras de Beethoven, Albéniz y Falla. Fermina Atarés fue una pianista oscense muy relacionada con la intelectualidad de la época⁹⁷⁷. La interpretación de su obra por esta pianista es un dato que evidencia el prestigio del compositor en los años veinte. El crítico del concierto escribió “La señorita Atarés ejecutó la ‘Danza’ admirablemente, siendo calurosamente ovacionada”⁹⁷⁸.

⁹⁷⁴ Cf. ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 180.

⁹⁷⁵ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Cuarteto Aguilar”. *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 1.

⁹⁷⁶ TRÉMOLO. “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.

⁹⁷⁷ Fermina Atarés fue amiga y colaboradora de la pianista Pilar Bayona, prestigiosa intérprete y gran divulgadora de la obra de los jóvenes compositores españoles. Se casó con Antonio Saura y fruto de su matrimonio fue madre de Carlos y Antonio Saura.

⁹⁷⁸ QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Fermina Atarés”. *Diario de Burgos*, 25-IX-1926, p. 1.

En el artículo de 1932 que Regino Sainz de la Maza publica en *Diario de Burgos* sobre Antonio José hace una breve referencia a las *Danzas burgalesas*. Señala que el compositor “elige las fórmulas más ajustadas al sentimiento armónico en ellas implícito, haciendo verdadera obra de recreación al jugar con los ritmos populares, vitalizándolos y extrayendo de ellos toda la fuerza y gracia que poseen”⁹⁷⁹. Las palabras de Regino revelan su mayor sabiduría musical frente al resto de las críticas anteriormente expuestas. El eximio guitarrista alude al mantenimiento del origen modal de las tonadas y con sus palabras “extrayendo toda la fuerza y gracia” evoca implícitamente el concepto de “esencia” tan de moda en la época. La modalidad de las tonadas utilizadas será objeto de reflexión en el estudio sobre estas *Danzas*.

Diario de Burgos publicó un artículo en 1934 sobre las obras de Antonio José interpretadas en el extranjero. En él se cita a la pianista norteamericana Cara Verson como intérprete de las *Danzas burgalesas* en una gira por Italia, señalando que “son recibidas con extraordinario éxito por parte de los amantes de la buena música”⁹⁸⁰. La reseña contiene una buena carga de reivindicación regionalista al comentar que la difusión realizada por esta pianista “además de enorgullecer a Antonio José, enorgullece a todos los burgaleses, ya que de Burgos se habla en el mundo entero a través de las obras del joven músico”⁹⁸¹. Estas palabras coinciden con el carácter eminentemente regionalista de las *Danzas*.

5.2. Aspectos estilísticos

Las *Danzas burgalesas* son un magnífico ejemplo de la corriente regionalista castellana de los años veinte y treinta. Junto con esta influencia hay que señalar la presencia de elementos musicales característicos del impresionismo y, especialmente, de la estética neoclásica. El cromatismo que aparece en otras obras del autor de la misma época, como *La muñeca rota* o la *Sinfonía castellana* e incluso de obras inmediatamente posteriores como el *Poema de la juventud*, aquí no tiene ninguna presencia.

Como se ha señalado en capítulos anteriores, la reivindicación del papel de Castilla como centro y regeneración de España iniciada con el desastre del 98, tuvo mucha influencia en literatos y compositores. La mirada de Falla hacia Castilla en su *Retablo* supuso un espaldarazo destacado a esta corriente en el mundo de la creación musical culta. Pero el auge

⁹⁷⁹ SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.

⁹⁸⁰ “Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”. *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

⁹⁸¹ *Ibidem*.

de los regionalismos y localismos produjo obras de muy distinto nivel musical. Martínez del Fresno define la música regionalista como “... obras cuyos materiales folklóricos de base se explicaban incluso con detalle en las notas al programa de los conciertos”⁹⁸². Estas *Danzas* se incluyen dentro de esta característica puesto que el origen y procedencia de su material musical siempre ha estado perfectamente definido. Martínez del Fresno establece varias categorías de obras basadas en material popular directo:

En el primer tercio del siglo XX coexisten varios de estos sistemas en la música española: la mera armonización de las melodías populares en las obras corales que interpretan los orfeones; piezas en las que se reproduce fielmente el material popular (las *Siete canciones populares* de Falla, por ejemplo); obras de tipo rapsódico; otras en las que tampoco se prescinde (o sí) de las citas textuales, pero se pretende tejer una forma instrumental en torno a ellas, tomando prestado diversos lenguajes⁹⁸³.

Las *Danzas burgalesas* encajan perfectamente con la segunda definición de Martínez del Fresno, piezas que reproducen fielmente el material situando como modelo las *Siete canciones* de Falla. La frontera entre obras inspiradas en folklore regional de carácter más elevado o “culto” y otras de menores ambiciones musicales, es establecida por Casares por la presencia o no de elementos técnicos impresionistas⁹⁸⁴. De esta forma, el tratamiento armónico y musical con el que se ha presentado el material original folklórico constituye la principal cualidad de la obra. Se ha comentado en capítulos iniciales de este trabajo la crítica realizada desde la intelectualidad vanguardista de los años veinte hacia la cita textual, independientemente de que muchos compositores progresistas la utilizaran. La equiparación que realiza Martínez del Fresno en el texto anterior de una obra de Falla con otras composiciones regionalistas con documentos folklóricos directos, constituye un modelo y ejemplo para la valoración de la obra de Antonio José. Su apuesta por la estética neoclásica e impresionista para la elaboración de estas *Danzas*, lo sitúan dentro de un regionalismo castellano vanguardista en la misma medida que Falla apuesta por el folklore de distintas regiones en sus *Canciones*.

En relación con el carácter regionalista de las *Danzas burgalesas*, hay que apuntar un comentario del crítico local del *Diario de Burgos*, José N. Quesada a raíz de la interpretación de la tercera *Danza* por la pianista Fermina Atarés. Dicho concierto tuvo unas palabras de

⁹⁸² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo...”, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁸³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 393.

⁹⁸⁴ Vid. nota 259.

presentación por parte de Mari Cruz Ebro⁹⁸⁵. Tanto las palabras de esta escritora como los comentarios del crítico en su reseña, inciden en el valor regionalista de esta composición. Ambos resaltan la obra como ejemplo del rico legado folklórico de Burgos:

Terminó la velada con la interpretación de la imponderable “Danza burgalesa” nº 3, de nuestro gran compositor Antonio José. Antes, la señorita Ebro, nos habló de Castilla, de Burgos, del que muchos, erróneamente, dicen que en nuestra tierra no existen cantos populares. Tan falsa leyenda ha venido abajo estrepitosamente, gracias a la intensa labor de Antonio José.

La “danza burgalesa”, que anoche volvimos a aplaudir, pone de manifiesto que en Burgos, lo que sobra es material artístico; ahí está el libro del llorado maestro Olmeda, que contiene una riquísima y vasta colección de preciosos cantos de la provincia de Burgos.

Antonio José, con sus envidiables facultades artísticas, sabrá colocar al pueblo de Burgos a la altura que Falla, Albéniz, Turina, etc. supieron colocar musicalmente las diversas regiones de nuestra querida España...⁹⁸⁶.

Hay que destacar en estas palabras el rechazo que la escritora burgalesa María Cruz Ebro y el crítico Quesada hacen en 1926 hacia quienes no reconocen el enorme folklore musical burgalés. Esta misma crítica fue también el tema principal de la ponencia del compositor en el III Congreso de Barcelona en 1936. El aporte de la obra compositiva de Antonio José señalado en este texto de Quesada incide en la reivindicación de ese substrato musical. El crítico equipara la labor del músico burgalés respecto al regionalismo castellano con el trabajo de Falla o Turina a favor de regionalismo andaluz. Esto muestra que ya desde la década de los veinte se consideraba al compositor, por un lado, representante de un regionalismo castellano incesantemente reivindicado por la intelectualidad burgalesa, y por otro, incluido entre los compositores vanguardistas que utilizaban el acervo popular propio con procedimientos armónicos modernos, como es el caso de Falla, Albéniz o Turina.

La presencia de la estética neoclásica se refleja en distintos aspectos técnico-musicales. La construcción formal mediante la repetición como elemento básico es una característica de esta corriente, así como su rechazo al desarrollo temático de herencia romántica. Antonio José elabora las tres piezas mediante repeticiones de la tonada completa, y en algún momento, con

⁹⁸⁵ María Cruz Ebro (1881-1967), escritora burgalesa. Fue habitual de la Tertulia del Ciprés de la que Antonio José también formaba parte. En su obra literaria se pueden encontrar artículos periodísticos, conferencias, novelas, obras de teatro, informes y un libro de memorias. Su obra más conocida es *Memorias de una burgalesa* (Burgos: Imp. Diputación Provincial, 1952) en donde hace un recorrido por distintos sitios y escenarios de la vida local de su época. Recibió un homenaje de su ciudad en 1956.

⁹⁸⁶ QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Fermina Atarés”. *Diario de Burgos*, 25-IX-1926, p. 1.

repeticiones de motivos de la misma. El uso de *obstinati* rítmicos también es un elemento habitual en esta corriente y en diferentes momentos se muestra esta influencia rítmica, con diseños que recuerdan a Stravinsky y Bartók. Las obras se construyen con distintas repeticiones de la tonada variadas gracias a la armonización y al diferente tratamiento pianístico. Muchas de sus texturas pianísticas muestran la influencia de estos dos grandes compositores europeos señalados. La sencillez formal y claridad de líneas son otras características que lo relacionan con la estética neoclásica, aunque también está en concordancia con el respeto al carácter llano del folklore utilizado.

La influencia del impresionismo es patente especialmente en los procesos armónicos. Se apuesta en gran parte de cada obra por el mundo de la modalidad propio de las tonadas. La esencia del folklore reflejado a través de sus giros modales es respetada al realizar estas obras pianísticas, integrándose así en consonancia con la idea propugnada por Falla acerca del nacionalismo de las “esencias”. La armonización de tonadas tiende a tonalizar la canción y perder su “esencia” modal, y de la misma forma que Falla o Turina respetan el mundo modal, habitualmente frigio, de sus piezas inspiradas en el folklore andaluz, Antonio José mantiene la esencia de las tonadas castellanas que utiliza para sus *Danzas*. A nivel técnico y armónico, la influencia impresionista se constata por el uso de notas añadidas a los acordes, especialmente séptimas que desvirtúan el carácter tonal de los mismos y ayudan a mantener la modalidad de la tonada.

El estreno de las *Danzas* segunda y tercera en 1924 junto con la interpretación de la primera, recientemente estrenada, dentro de la conferencia “La música moderna” constituye un dato importante en relación con su valoración estética. La ilustración musical del acto con diferentes obras suyas ha sido ya reseñada al comentar *La muñeca rota*, también interpretada en dicho evento. Las piezas interpretadas fueron ejemplo de las distintas tendencias e influencias de corrientes musicales de principios del s. XX, tal como el compositor explicó en su disertación y que han sido comentadas en el capítulo dedicado al lenguaje musical del autor. Mientras que sus alusiones sobre *La muñeca rota* o el *Poema de la juventud* se han conservado, la página donde presuntamente aludía y presentaba las *Danzas burgalesas* se ha perdido.

5.3. Creaciones concomitantes y referentes

Las composiciones con formato de danza son muy abundantes en el repertorio nacionalista español para piano. Dentro de esta corriente existen muchos tipos de danzas para piano, así aparecen algunas referidas a una región o provincia concreta y otras aluden a su carácter español general, unas tituladas como danza y otras con distinta denominación.

Entre los grandes compositores de los primeros años de la Edad de Plata española hay que señalar las composiciones con formato de danza de Albéniz, Granados, Turina y Falla. Existe constancia del conocimiento e incluso interpretación por parte de Antonio José al piano de alguna danza u obra similar de estos cuatro compositores. El caso concreto de Granados merece un estudio mayor puesto que sus *Danzas españolas* se pueden considerar como referente y modelo evidente para el burgalés. Este hecho ha sido puesto de manifiesto por personas como Andrés Ruiz Tarazona, quien señala que “las *Danzas burgalesas* son dignas de ponerse junto a las mejores *Danzas españolas* de Granados”⁹⁸⁷. Por ello se ha dedicado el apartado final de los referentes compositivos a estudiar la influencia, similitud y diferencias entre estas creaciones de Granados y Antonio José.

En la producción pianística de Isaac Albéniz aparecen seis *Danzas españolas* compuestas en 1886. No se tiene ningún dato del conocimiento por parte de Antonio José de esta colección, obra menor y poco difundida en su época y aún hoy en día. De lo que sí existe referencia es la interpretación en sus recitales pianísticos de alguna pieza de su *Suite española*, tal como se señaló al estudiar su estilo pianístico. Las ocho piezas que forman esta colección se integran en el formato de danza e incluso una de ellas como *Aragón*, fue publicada inicialmente con el título de *Danza española* op.164. Otras aluden con sus subtítulos a distintas danzas españolas como sevillanas, seguidillas o corrandas. La estructura ternaria de estas piezas ABA´ coincide con la de las *Danzas burgalesas*.

El compositor catalán crea en estas piezas, y otras posteriores, miniaturas magistrales sobre el folklore de las distintas regiones de España. Como señala Aaron Clark, Albéniz “sentía una fuerte empatía con la noción más bien federal de la identidad hispana, en la cual ninguna región predomina a costa de las demás”⁹⁸⁸. Así, en sus obras hay una clara revitalización del regionalismo de las distintas regiones de España, Castilla incluida. Con su apuesta por la introducción de elementos armónicos precedentes de las vanguardias francesas,

⁹⁸⁷ RUIZ TARAZONA, Andrés. Notas del libreto del LP: PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.

⁹⁸⁸ AARON CLARK, Walter. “La España de Albéniz y Granados...”, *op. cit.*, p. 132.

Albéniz fue el compositor español que primero señaló el camino de la europeización de las obras basadas en el folklore, indicando que los compositores españoles debían “hacer música española con acento universal”⁹⁸⁹, según sus propias palabras. Hay que señalar que tanto Albéniz como Granados fueron considerados por Ravel como el inicio de la escuela moderna española, por encima de sus visiones particulares del regionalismo y de sus lenguajes musicales distintos⁹⁹⁰. Esta observación refrenda la concepción amplia en el tiempo para la Edad de Plata seguida en este trabajo como época de florecimiento artístico y avances estéticos, en lugar de su reducción a los años veinte y treinta del s. XX. El comentario de Ravel es también fundamental para colocar las *Danzas burgalesas* dentro de la estética moderna por su apuesta en el tratamiento musical del folklore local.

El catálogo de Joaquín Turina incluye numerosas danzas para piano, muchas de ellas muy difundidas en las primeras décadas del s. XX. La estructura de sus danzas suele resultar, o más sencilla que las *Danzas burgalesas* o más elaborada. En cambio, el tratamiento armónico sí que está muy emparentado por la apuesta de ambos por la estética francesa impresionista. Así, Turina presenta formaciones de acordes con numerosas notas añadidas y un cuidado especial con la modalidad de sus melodías inspiradas en el folklore, especialmente andaluz. A nivel constructivo comparten también el gusto por la repetición de frases y motivos como método de crecimiento formal. La primera de las tres *Danzas fantásticas* de Turina, compuestas en 1919, figuraba en el repertorio que Antonio José interpretaba en los primeros años veinte junto a sus composiciones propias. No obstante, estas *Danzas* del sevillano presentan un formato mayor que las asemeja a las tres *Evocaciones*, también tituladas en su origen como danzas burgalesas. Hay que señalar que estas piezas de Turina, al igual que las de Antonio José, fueron adaptadas para distintas formaciones muy diferentes. Muy difundido desde los años de su composición es el *Zapateado* de las *Tres Danzas andaluzas* de 1912. Posee la forma ternaria ABA´ común con las *Danzas burgalesas*.

La forma danza en los compositores de la Nueva Música del 27 apuesta por otros formatos y tendencias distintas a los de estas primeras *Danzas* de Antonio José. La influencia de estas concepciones vanguardistas para el formato danza se verán reflejadas en su posterior cuarta *Danza burgalesa* de 1928. Hay que recordar el estímulo a favor de la recuperación de danzas y tonadas populares desarrollado en este momento por los orfeones y grupos de danzas

⁹⁸⁹ ALBÉNIZ, Isaac. *Impresiones y diarios de viaje*. Enrique Franco (ed.). Madrid: Fundación Albéniz, 1990, p. 63.

⁹⁹⁰ Cf. NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 414.

folklóricos, así como el fomento de las recopilaciones de folklore promovido desde los ámbitos políticos de la Segunda República. Ambos aspectos tienen una relación directa con el desarrollo de la cultura local y los movimientos regionalistas, y han sido materia de reflexión en distintos capítulos.

5.3.1. La herencia de las *Danzas españolas* de Granados

Existen numerosas coincidencias y similitudes, principalmente formales, entre las *Danzas burgalesas* y las *Danzas españolas* de Granados, no siendo raro pensar que éstas fueran tomadas como modelo. La herencia de las *Danzas* de Granados en las de Antonio José parece bastante obvia. Es por esta razón por la que se realiza un estudio más profundo de las relaciones entre ambas colecciones. No se quiere decir con esto que las *Danzas burgalesas* no hubieran existido sin las *Danzas españolas*, ya que este modelo y estructura de danza tenía una gran tradición en la música europea del s. XIX (Chopin, Brahms, compositores rusos, etc.), pero existen demasiadas similitudes entre ambas obras que obligan a la reflexión. Presentan también diferencias desde un punto de vista estético, fruto principalmente de la diferente fecha de composición y de la expansión de nuevas corrientes armónicas a principios de siglo.

Según Collet⁹⁹¹, Granados compuso estas obras mientras estuvo en París en 1888. Fueron editadas por la *Casa Dotesio* en torno a 1890 y se hicieron muy populares en poco tiempo, siendo tres de ellas orquestadas por García Fariá y más tarde por Joan Lamote de Grignon y Rafael Ferrer. Antonio José incluía en los programas de sus recitales la *Danza española nº 3* y también el *Capricho español op.59* de Granados, estando por tanto probado su conocimiento de unas obras ya famosas en su época.

Se han estudiado las relaciones entre ambas atendiendo a distintos aspectos: su contenido nacionalista, las semejanzas formales, el tratamiento de la modalidad de las melodías y su estilo general.

- Nacionalismo

Las *Danzas* de Granados al igual que las de Antonio José pertenecen a la primera época de ambos compositores. Ambas son de carácter nacionalista, marcadas por un espíritu alegre y directo, a la vez que refinadas y sumamente cuidadas en su escritura.

⁹⁹¹ RIVA, Douglas. "Granados, Enrique". En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 853.

Es bien conocido el llamamiento realizado por Pedrell *Por nuestra música* dirigido a los músicos españoles y calificado por Celsa Alonso como un “intenso alegato nacionalista”⁹⁹². En el caso de Granados esta tendencia nacionalista se ha considerado menos intensa que en otros compositores como Albéniz o Falla, pero en las *Danzas españolas* o en obras como las *Seis piezas sobre cantos populares españoles*, su herencia es evidente. En 1890, la influencia del movimiento cultural conocido como la *Renaixensa* se había adueñado de la vida cultural en Cataluña. Surgieron numerosas sociedades cuyo fin era cultivar la música folklórica, a la vez que tomaba también un carácter de reivindicación política. Pero Granados no sintió demasiada afinidad por este movimiento, y fue principalmente “un compositor postromántico que dotó a España de un glorioso romanticismo tardío”, en palabras del musicólogo Douglas Riva⁹⁹³. No obstante, recientes estudios apuntan a que la influencia de Pedrell sobre Granados es mayor de lo que tradicionalmente se ha observado, y destacan su afiliación más vanguardista y la aceptación de las teorías pedrellianas⁹⁹⁴.

Muchas de sus *Danzas* evocan a Andalucía, pero como señala Fernández Cid, lo es más por el sentimiento que por la descripción clara⁹⁹⁵. En esta colección hay más andalucismo que en otras piezas como *Goyescas*, en donde el compositor se verá más influenciado por la tonadilla y la música española del s. XVIII. También hay referencias a otros folklores típicos de diferentes provincias. Iglesias señala la evocación que se hace de “rasgueos, taconeos, cantares y castañuelas, de las coplas sentidas también, en lo que no es nada difícil adivinar el querido sesgo de lo eminentemente popular español”⁹⁹⁶. El rasgueo de la guitarra española, que será muy común en Falla, está aquí presente en multitud de ocasiones. En sus piezas hay ritmos y motivos que proceden de diversos tipos de danzas. Boleros, fandango, jotas, jota valenciana y sardana son alguno de los ejemplos de danzas de distinta procedencia geográfica que dan nombre o evocan estas piezas.

En el breve estudio a modo de presentación que aparece en la edición urtext dirigida por Alicia de Larrocha y documentada por Douglas Riva, se puede leer: “para su composición, Granados no utiliza temas folklóricos sino que sublima los rasgos españoles habituales en su

⁹⁹² ALONSO, Celsa. “Nacionalismo”..., *op. cit.*, p. 929.

⁹⁹³ RIVA, Douglas. “Granados, Enrique”..., *op. cit.*, p. 857.

⁹⁹⁴ PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a partir de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2008.

⁹⁹⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973, p. 35.

⁹⁹⁶ IGLESIAS, Antonio. *Enrique Granados. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1985, p. 174.

música creando un estilo muy personal y a la vez de carácter español⁹⁹⁷. La ausencia de cita directa en la obra de Granados es una idea que se ha transmitido y aceptado en los estudios sobre el compositor. Recientemente la musicóloga Miriam Perandones ha señalado que Granados utilizó temas del *Cancionero* de Ocón para elaborar estas *Danzas*, indicando también distintas procedencias de temas utilizados en otras obras⁹⁹⁸. A través de la correspondencia entre Granados y Pedrell se ha conocido que Granados ayudó a recoger canciones para el *Cancionero* de Pedrell.

Esta nueva revisión de la obra de Granados relacionándole directamente con el folklore y tomando tonadas de cancioneros para la creación de sus obras, le acerca a la posición de Antonio José y sus tonadas extraídas de Olmeda. No obstante, en las *Danzas* del burgalés no hay gran variedad de tipos de danzas y predominan los cantos al agudo típicos del norte de España. Antonio José, con sus *Danzas* y con otras muchas composiciones, se aleja del tópico tradicional y difundido en España y Europa de identificar música española con música andaluza.

En obras posteriores a estas *Danzas españolas*, Granados se dirigirá hacia Castilla, señalando a esta región como el origen espiritual de la cultura nacional. Así, Rogelio Villar en el estreno de *Goyescas*, incide en el mismo aspecto señalado en Antonio José sobre la identificación de la música española con la andaluza: “Cuando los compositores españoles se proponen crear un arte nacional, sienten y expresan un andalucismo convencional o un erróneo arabismo u orientalismo. Granados... no necesita tomar música andaluza, aunque algunas veces emplea sus frases y ritmos... Granados es el más original de los compositores actuales⁹⁹⁹”.

En una entrevista de 1914, Granados explica la existencia de tres corrientes musicales en España. La primera es la norteña, formada por Asturias, Galicia y Cataluña; la segunda la hispano árabe integrada por Valencia, Murcia y Andalucía; y la tercera, la corriente castellana. Granados comenta que la tradición castellana es “la más pura, sin mancillar por mezcla alguna y que es realmente íbera¹⁰⁰⁰”. Con estas palabras el compositor catalán se adhiere claramente con la intelectualidad del 98 y su búsqueda de la esencia de España en Castilla; tendencia también destacada en Antonio José.

⁹⁹⁷ GRANADOS, Enrique. *Integral para piano*. Barcelona: Ed. Boileau. Dirigida por Alicia de Larrocha y preparada y documentada por Douglas Riva, 2001.

⁹⁹⁸ PERANDONES LOZANO, Miriam. “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones Amatorias* (1914-1915) de Enrique Granados”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 526.

⁹⁹⁹ VILLAR, Rogelio. “El estreno de *Goyescas*”. En: *La Esfera* 3/108, 22-I-1916.

¹⁰⁰⁰ Cf. PERANDONES LOZANO, Miriam. “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones Amatorias...*”, *op. cit.*, p. 514.

- Forma y estructura

La similitud formal en el método de crecimiento de sus discursos es uno de los aspectos que más evidencian la herencia de la obra de Granados en la del burgalés. La forma es, en esencia, la misma en las *Danzas* de Granados y las de Antonio José, forma ternaria o tripartita, o ABA. En el caso de Granados, al constar la colección de un número muy superior de *Danzas*, en concreto doce piezas, existen algunas variaciones. Así, las *Danzas* nº III *Fandango*, nº VII *Valenciana* y nº IX *Romántica*, muestran una estructura basada en la repetición seguida de dos o tres secciones. Las *Danzas burgalesas* presentan tres partes. Evidentemente, este tipo de estructura es común para el formato danza y no puede entenderse ni como una influencia del catalán ni como reflejo de una corriente estética.

El elemento común más destacado en relación con su forma es la utilización de la repetición como sistema de crecimiento formal. Esta característica les pone en relación con las ideas musicales propagadas por el neoclasicismo basadas en la ausencia de desarrollo temático, heredero del s. XIX, y la tendencia hacia la repetición más o menos variada de motivos. Granados y Antonio José inciden en este factor y apuestan no sólo por la repetición de motivos, sino en especial por la repetición de frases completas. Tal como señala Douglas Riva, la música de Granados no tiende al desarrollo temático, y el musicólogo alude de forma clara al proceso a base de repeticiones: “su música tiene más que ver con el recurso tan habitual en la poesía española de volver una y otra vez sobre las mismas ideas, y de este modo tiende a componer más por repetición de melodías que por el desarrollo de su material melódico, añadiendo a cada repetición una decoración distinta ya cada vez más luminosa y suntuosa”¹⁰⁰¹. Asimismo, Antonio José construye sus *Danzas* mediante la repetición continua del tema de la tonada con diferentes armonizaciones y realizaciones pianísticas.

Debido a los distintos lugares geográficos evocados por ambos autores y sus distintos tipos de danzas típicas, se observan diferencias entre los compases utilizados por ambos compositores. Granados presenta una mayor frecuencia de utilización de compases ternarios y solamente en dos *Danzas* presenta compás binario, las nº VI *Villanesca*, nº VIII *Sardana*, siendo en esta última evidente su necesidad debido al ritmo binario habitual en este tipo de danza catalana. Antonio José, al utilizar cantos al agudo del *Cancionero* de Olmeda, se ve ya imbuido en el carácter binario de las danzas. Únicamente la nana de la primera *Danza* y la sección central de la segunda, basada en material temático del inicio de la pieza, están construidas en compás ternario. El predominio de los compases ternarios es habitual en las

¹⁰⁰¹ RIVA, Douglas. *Ciclo Granados*. Notas de programa. Madrid: Fundación Juan March, febrero-marzo 1996, p. 5.

danzas, aspecto además muy típico en las de influencia andaluza. Hay que recordar que de los doce números que componen la *Iberia* de Albéniz, solamente una pieza está en compás binario, *Corpus Christi en Sevilla*, con la casualidad que esta pieza está basada en el mismo tema, aunque en otra variante, de la *Danza burgalesa* tercera, *La Tarara*.

Debido también a estas diferencias geográficas se constata en las melodías utilizadas por Granados el uso de la segunda aumentada. Manzano señala que el intervalo de segunda aumentada no aparece en la canción popular y únicamente se encuentra “incidentalmente en la tradición del sur de la Península”¹⁰⁰². Granados evoca con su uso el colorido árabe que le caracteriza. Antonio José no utiliza este intervalo.

Iglesias señala como característica de Granados cierta despreocupación por la proporción de las partes¹⁰⁰³. Este aspecto no se muestra en Antonio José. El burgalés es más concreto, con una dirección clara, y menos improvisador y soñador. Estos elementos recuerdan la diferencia de estilos entre Ravel, más preciso, concreto y puntillista, y Debussy, más soñador e improvisador. No obstante, esta cualidad de las obras del catalán se aprecia más en otras piezas, puesto que la forma breve de la danza tiende a estructurar perfectamente sus partes.

- Modalidad y tonalidad

El respeto al sistema modal de las tonadas utilizadas es una de las principales cualidades de Antonio José en sus *Danzas*. Gracias a un gran dominio de los recursos musicales, el burgalés se mantiene dentro del mundo modal peculiar de la tonada durante largos periodos musicales, y realiza armonizaciones que no rompen con este colorido especial. En los finales de secciones cuando prepara las cadencias o en algunos momentos claramente modulatorios, es donde aparecen matices tonales, aunque casi siempre evita la presencia de la sensible por su carácter tonal, o introduce notas o motivos tras la cadencia que devuelven el mundo modal. Lograr armonizar una melodía modal sin que pierda su sabor, es un proceso que no todos los compositores logran o quieren realizar, y a este respecto Miguel Manzano señala, “de ahí que las melodías tonales se puedan acompañar fácilmente con enlaces más o menos convencionales de acordes, mientras que las modales plantean problemas armónicos de muy difícil solución, que sólo resuelven los muy expertos sin echarlas a perder, y además saltándose las normas de escuela, sobre todo en las cadencias finales”¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 183.

¹⁰⁰³ IGLESIAS, Antonio. *Enrique Granados...*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁰⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 169.

Granados presenta elementos comunes y distintos con Antonio José, fruto principalmente de las tendencias armónicas diferentes en el lenguaje de cada uno. El catalán y el burgalés coinciden en la interrelación modal-tonal. Algunos musicólogos señalan que un componente esencial del lenguaje armónico de Granados es la yuxtaposición que hace de lo modal y lo tonal, típico de las obras tardío románticas de César Franck o Vicent d'Indy¹⁰⁰⁵. Pero a diferencia del burgalés, el catalán cuando utiliza una melodía modal, realiza, en la mayoría de los casos, una armonización tonal de la misma. Así se trataría más bien de una superposición melodía modal - armonización tonal. Antonio José realiza armonizaciones modales de melodías modales durante largos periodos del discurso de la pieza, y únicamente se tonaliza cuando se prepara para cadenciar o para realizar desarrollos armónicos del material temático basados en modulaciones. Algunas *Danzas* del catalán son completamente tonales y otras tienen más presencia de elementos armónicos modales, coincidiendo en este caso con los procedimientos de Antonio José. A continuación se presentan ejemplos de ambas tendencias.

La melodía inicial de la *Danza española* nº I, *Galante*, prácticamente realizada sobre un tetracordo, es modal a lo largo de todo su discurso a excepción de la subida en octava final en donde aparece la sensible. Granados alterna en la primera frase una armonización tonal incluyendo resoluciones V - I muy marcadas en el primer periodo, con un segundo periodo de claro color modal por la utilización del V grado menor, modo mixolidio o modo de *sol*, permaneciendo la cadencia dentro de este mundo modal. Por el contrario, la segunda frase que es repetición de la primera, permanece toda dentro del sistema tonal sin manifestar ninguna ambigüedad. Como conclusión del tratamiento de esta melodía, se puede decir que Granados resalta los aspectos tonales con cadencias fuertes perfectas V - I y en un momento intermedio permite que la melodía muestre su carácter modal. El procedimiento de Antonio José es el contrario: intenta y consigue mantener el sistema modal de la melodía a lo largo de la *Danza* hasta el final, donde se tonaliza para preparar la cadencia, pero normalmente evita relaciones fuertes V - I para así intentar no romper su carácter modal general.

En la sección central de esta primera *Danza*, Granados utiliza una melodía dórica. Aquí el compositor catalán decide al armonizarlo mantenerse dentro de este mundo modal y lo enriquece al orientar el segundo periodo hacia el modo mixolidio o de *sol*. Mediante el uso de la pedal evita los movimientos fuertes, tanto a lo largo de su discurso como en su cadencia.

¹⁰⁰⁵ RIVA, Douglas. "Granados, Enrique"..., *op. cit.*, p. 856.

Sólo aparece la sensible en una voz intermedia en parte débil y de forma puntual. Todos estos recursos son comunes en Antonio José para el mantenimiento de la modalidad de sus tonadas.

La segunda *Danza, Oriental*, es muy elocuente del hacer de Granados. La melodía está en modo *sol frigio*, con III grado inestable típico del modo y el segundo grado a distancia de semitono de la tónica, pero la armoniza en *do menor*. En la primera frase hay una cadencia andaluza, pero no la termina reposando sobre el V de *do*, sino sobre la tónica *do*. La melodía en las cadencias finales concluye sobre la nota *sol* evocando el mundo frigio, pero el catalán finaliza armónicamente en *do menor* con una cadencia plagal.

Antonio José en la parte central de la primera *Danza* utiliza una melodía frigia. La armonización llevada a cabo respeta este sistema, y no apuesta por la opción, hábito o error de armonizar el modo frigio o modo de *mi* en el tono de su cuarta; en el caso concreto de Granados en el ya comentado *do menor*. En la cadencia andaluza con que concluye la primera frase, se comprueba que el burgalés apuesta por concluir la respetando el modo. En ningún momento se quiere decir que Granados no haya decidido conscientemente este tratamiento, pero un compositor del s. XX conocedor del folklore en profundidad y de sus reglas hubiera sido más cauto al armonizar el modo frigio de *sol* como tonal en *do menor*, o dicho de otro modo, hubiera presentado un proceso armónico más en consonancia con la concepción del folklore por parte de la vanguardia. Así, un compositor respetuoso con la “esencia” del folklore no alteraría una de sus características más definitorias, su modalidad original. Miguel Manzano hace referencia de forma muy explicativa y contundente a este problema sobre el modo frigio y la cadencia andaluza:

Una melodía que tome este sistema como “material de construcción” nunca puede ser tonal, porque en un comportamiento tonal en ningún caso se llega, bajando, al sonido básico por un semitono, ni tampoco se puede organizar una cadencia tonal llegando desde arriba al I grado por una distancia de un tono. Ese VII grado nunca puede denominarse sensible, sino que ha de llamarse subtónica. Como tampoco puede tomarse, al referirse a tonadas o a obras musicales basadas en el *modo de mi* con sonidos inestables, la nota *sol#* como séptimo grado de un sistema de *la menor tonal* que termina en su V grado (dominante). Este error de apreciación es todavía mayor, pues demuestra que quien hace tal afirmación ignora por completo la existencia de sistemas modales, y en su caso, de una armonía capaz de crearles un recinto sonoro, y no ha salido todavía del estrecho mundo de la música tonal¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁶ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 172.

Este mismo tratamiento del modo frigio o modo de *mi* aparece en la famosa quinta *Danza, Andaluza*, y en la nº XI, *Arabesca*. La melodía de la *Andaluza* se desarrolla en *si frigio*, con su final de frase sobre la tónica *si*. Granados la armoniza sobre su cuarto grado *mi*, es decir, volviendo a tomar la nota *si* como dominante en lugar de tónica. Aparece también el modelo de cadencia andaluza que utilizó en la segunda *Danza*, descenso desde la tónica *mi* hasta la dominante, y de nuevo, sustituye este grado por la tónica. Si se hubiera respetado la modalidad de la melodía en su armonización se debería haber armonizado la canción en modo frigio de *si* y se realizaría la cadencia desde el cuarto grado *mi* descendiendo hasta la tónica *si*.

Douglas Riva señala como característica de Granados el uso de la cadencia final sobre dominante creando así una ambigüedad armónica y la yuxtaposición tonal-modal¹⁰⁰⁷. Pero el análisis que realiza este musicólogo está basado en una concepción tonal de esta música, mientras que un acercamiento modal a esta pieza sería mucho más correcto, tal como ha reflejado Miguel Manzano en sus comentarios. Así, en vez de concebir el final de la melodía como dominante, se entendería como tónica de un sistema modal. Como ya se ha comentado, Antonio José sí que respeta la idiosincrasia o “esencia” modal en este sentido del material folklórico elegido.

A diferencia de los ejemplos anteriores también se encuentran en Granados algunos ejemplos de concepciones armónicas más parecidas a las de Antonio José. La *Danza* nº XI, *Arabesca*, es otro ejemplo de melodía frigia, y el tratamiento que realiza Granados es completamente diferente al realizado en la *Andaluza*. La armonización ahora sí que tiende a respetar su mundo modal en *re frigio*. El compositor catalán realiza las cadencias finales de cada periodo y la cadencia final de la pieza sobre el acorde de *re mayor*, tónica mayorizada. A primera vista puede parecer que la pieza está armonizada en *sol menor* por la armadura con dos bemoles, por su inicio en acorde sobre *sol* y por el uso frecuente del *fa#*, pero en los reposos se observa que la tónica corresponde al acorde de *re*. El acorde de tónica *re* mayorizado produce melódicamente una segunda aumentada, típica de la escala andaluza, y el segundo grado funciona como dominante frigia de este modo frigio o de *mi*.

Otro caso de respeto al sistema modal se encuentra en la parte central de la *Danza* IV, *Villanesca*. La melodía está situada en el sistema de *sol eólico* y Granados no la armoniza tonalmente como *sol menor*. Con este fin, evita continuamente la sensible *fa#* y sólo en las cadencias finales es cuando, al igual que Antonio José, tonaliza la armonía con la aparición de

¹⁰⁰⁷ RIVA, Douglas. “Granados, Enrique”..., *op. cit.*, p. 857.

esta alteración. En la *Danza* nº VIII, *Sardana*, Granados realiza una armonización modal mixolidia a lo largo de toda su primera parte, reexposición, *coda* y cadencia final. Tampoco aparece la sensible y siempre respeta el VII grado como subtónica.

Como resumen se puede decir que mientras Antonio José suele mantener el carácter del material folklórico empleado, Granados tiende más hacia el mundo tonal, aunque en algunas piezas respeta el carácter modal de la melodía. La pertenencia a distintas generaciones y la diferencia de fechas de composición de ambas colecciones justifican estas discrepancias en algunos procedimientos. En Granados, el exotismo musical y gusto por el colorismo, típicos en la música española, unido a la incipiente revolución armónica que caracteriza al preimpresionismo, justifican la confluencia de modalidad y tonalidad, mientras que en Antonio José, el nacionalismo vanguardista, fruto de la aceptación del impresionismo y sus recursos armónicos, es la principal razón de su concepción modal.

- Estilo. Conclusiones finales

Granados, aunque estudió en París durante el curso 1887-1888, años del surgimiento impresionista, no se sintió muy atraído por esta escuela, sino que se relacionó principalmente con el círculo más conservador de la Schola Cantorum, como Vicent d'Indy y Camille Saint-Saëns. A pesar de la gran amistad que tuvo con Ricardo Viñes, máximo paladín de las vanguardias y en particular de la música francesa¹⁰⁰⁸, el compositor catalán no se sintió muy seducido por las armonías y colores impresionistas. Tampoco su armonía es cromática en la línea de César Franck, aunque en obras más tardías como en *Goyescas* sí que hay presencia de cromatismos. La música de su primera época se ha enlazado con frecuencia con los compositores románticos del s. XIX, especialmente con Schumann y Chopin. El colorido y romanticismo de las *Danzas* de Granados se ha señalado como una de sus principales características. César Cui calificó las *Danzas* de exquisitas y Massenet afirmaba que Granados había sabido captar toda la pureza de formas de la danza española y se había revelado como el Grieg español “basándose en la alteración constante de las emociones expresadas por ricas y coloreadas armonías”¹⁰⁰⁹. Antonio José, por el contrario, se vio muy influido por la estética francesa vanguardista y, en menor medida, por otras corrientes de final de siglo, como el cromatismo postwagneriano.

¹⁰⁰⁸ Sobre este tema son muy interesantes los comentarios de Walter Aaron Clark. AARON CLARK, Walter. *Enrique Granados. Poet of the piano*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 174.

¹⁰⁰⁹ RIVA, Douglas. “Granados, Enrique”..., *op. cit.*, p. 859.

Por esto a pesar de las grandes semejanzas, especialmente estructurales, entre las *Danzas españolas* y las *Danzas burgalesas*, hay ciertos matices estilísticos que las diferencian. Las *Danzas* de Granados son más románticas, más coloristas y parecen más improvisadas que las de Antonio José. Se sabe que una de las mayores habilidades del catalán era la improvisación. Granados improvisaba continuamente y variaba sus propias obras. Forzado por necesidades económicas a veces publicaba obras antes de estar completamente conforme con ellas¹⁰¹⁰. A pesar de construirse mediante repeticiones de frases, el carácter improvisatorio se puede apreciar perfectamente en algunas de ellas, donde el camino o discurso musical surge espontáneamente sin un rumbo preestablecido. Antonio Fernández-Cid señala que Granados “escribía con espontaneidad, sin preocuparse por rigores en la proporción; elástico, flexible, barroco, musical”¹⁰¹¹.

Esto no ocurre en Antonio José. El burgalés crea un discurso muy estudiado y controlado, a base de repeticiones cerradas y preestablecidas de la canción original. El hilo conductor es perfectamente esperado por el oyente, siendo un discurso más preciso y concreto. Antonio José es más directo y menos improvisatorio, aunque esto sea fruto de la poca libertad marcada por la estructura repetitiva de la danza, pero logrando también un gran colorido. El burgalés consigue una enorme variedad en la paleta sonora gracias a la variedad y riqueza en el tratamiento armónico y pianístico. Granados repite los fragmentos de forma idéntica, con igual armonía y realización pianística, mientras que Antonio José altera continuamente estos aspectos en las repeticiones de los temas.

En general, y siempre con la limitación de la comparación basada en el diferente número de piezas que integran las dos colecciones, se puede decir que las *Danzas* de Antonio José son más extrovertidas y brillantes. Partiendo de una exposición sencilla del motivo melódico, continúa su discurso a base de repeticiones cada vez más complejas pianísticamente que conducen hasta un clímax final. Las de Granados se basan en repeticiones con el mismo diseño pianístico que no buscan una acumulación de la tensión al final de la pieza, sino que recrean distintos coloridos, matices o sensaciones que se van alternando a lo largo de la obra.

En cuanto al tipo de armonización se observa que mientras Granados se basa casi exclusivamente en una melodía acompañada, el burgalés combina este sistema con desarrollos

¹⁰¹⁰ Granados quería volver a publicar *Goyescas* y las *Danzas españolas* tras revisarlas. Debido a su inesperado fallecimiento no fue llevado a cabo.

¹⁰¹¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Ciclo La obra pianística de Granados*. Notas de programa. Albacete, octubre-noviembre 1991, p. 18.

contrapuntísticos más elaborados. Las secciones iniciales o sección A de las colecciones de ambos autores utilizan principalmente un sistema compositivo fundamentado en melodías acompañadas. En cambio, las secciones B de Antonio José tienen un tratamiento muy contrapuntístico, hecho que en Granados sólo aparece en una *Danza*, la nº IV, *Villanesca*. El burgalés compone verdaderos corales en estas partes centrales, como en la primera y última *Danza*. Se podría creer que esto es consecuencia del gran trabajo y dedicación que tuvo dentro del mundo de los coros, especialmente del Orfeón Burgalés, pero no hay que olvidar la fecha de la composición de estas piezas, 1922-1923, varios años antes de la refundación de dicho Orfeón y de su toma de posesión como director del mismo. Se debe pensar por tanto en el gran nivel de conocimientos musicales que ya poseía el autor a esta edad, derivado del estudio continuo de los grandes compositores, aunque fundamentalmente causado por un estilo musical distinto. La estética neoclásica, reflejada en la depuración y claridad de líneas, justifica la mayor presencia contrapuntística en las *Danzas burgalesas*.

Hay mucha diferencia de dificultad pianística dentro de la colección de doce piezas y varias de ellas son asequibles para pianistas principiantes. Las *Danzas burgalesas* tampoco son obras de gran envergadura pianística, pero presentan muchos más problemas de lo que inicialmente muestran. Aparecen amplios saltos, grandes masas de acordes en ambas manos y momentos de una gran densidad que no se observan en Granados. La influencia de texturas de Stravinsky es evidente en Antonio José.

Todo esto es indicador de las diferencias de estilo, más neoclásico en Antonio José y postromántico en Granados, aunque incorporando también distintos elementos neoclásicos, especialmente formales. En obras posteriores, el catalán mostrará aspectos de esta vanguardia especialmente referidos a la utilización del historicismo en sus obras, al abandono del orientalismo andalucista y a su apuesta por Castilla. Su obra *Goyescas* fue considerada como “moderna” en su estreno en París en 1911. No obstante, la reciente revisión de su corpus compositivo realizado por Miriam Perandones incide en la recepción moderna de su estética desde sus primeras obras. Así, adjunta un texto de 1894 de Rafael Mitjana en donde se presenta a Granados y a estas *Danzas españolas* como ejemplo continuador de las teorías de Pedrell y dentro de una nueva escuela española: “Hermoso es el camino trazado por Pedrell, pero arriesgado y largo. Granados lo ha emprendido con fe, y lo andará. Las *Danzas españolas* son uno de los primeros monumentos de un arte que nace, y que llegará a ser muy

grande. Granados... es una esperanza que se ha convertido en realidad”¹⁰¹². Estas palabras abren una nueva vía de investigación y revisión de su estética, y apuestan por un camino alejado de la concepción romántica tradicional de su figura.

Como conclusión final se puede decir que las *Danzas* de Antonio José tienen un modelo evidente y referente anterior en las *Danzas* de Granados. No obstante, pertenecen a corrientes estéticas distintas, aunque heredera una de la otra. Las piezas de Granados se entroncan con la corriente nacionalista surgida en el romanticismo tardío del s. XIX, que gracias a su gusto por los mitos nacionales y los relatos exóticos se consiguió un lenguaje más colorista y libre que sirvió para afirmar su independencia frente a los modelos musicales alemanes. Granados formaría parte de la corriente nacionalista de fin del s. XIX, que habiendo comenzado con figuras como Chopin y Liszt alcanzaría hasta Dvorak, Sibelius o Grieg.

Antonio José, por su parte, está enraizado con el nuevo nacionalismo que surge en Europa alrededor de 1910 basado en un estudio sistemático y profundo del folklore nacional. El respeto a la modalidad típica del material folklórico, que había sido menos cuidado en el s. XIX, es una de sus principales características. Bartók, Janacek, Falla, Vaughan Williams o Villa-Lobos son algunos de sus principales exponentes¹⁰¹³. Merece la pena recordar las palabras de Bela Bartók referidas a los problemas y dificultades que han tenido los compositores al enfrentarse a material tomado del folklore. Sus alusiones sobre la “peculiaridad individual” de cada tonada hacen referencia al concepto vanguardista de la “esencia” del folklore, idea común y propagada por la intelectualidad española de principio del s. XX.

Mucha gente cree que es tarea relativamente sencilla el escribir una composición alrededor de melodías folklóricas, un esfuerzo por lo menos inferior al de una composición sobre temas originales, a causa -piensan-, que el compositor está aliviado de una parte del trabajo: la invención de los temas.

Esta manera de pensar es completamente errónea. Manejar melodías folklóricas es una de las tareas más difíciles; tan difícil o más que escribir una composición original. Si caemos en la cuenta de que escoger una melodía significa estar limitado por su peculiaridad individual, comprenderemos una parte de la dificultad. Otra dificultad proviene del carácter especial de la melodía folklórica¹⁰¹⁴.

¹⁰¹² Cf. PERANDONES LOZANO, Miriam. “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones Amatorias...*”, *op. cit.*, p. 511.

¹⁰¹³ GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música del siglo XX...*, *op. cit.*, pp. 234-245.

¹⁰¹⁴ Cf. GARCÍA MATOS, Manuel. “El folklore en *La vida breve* de Falla”. En: *Anuario Musical*, vol. XXVI, 1972, p. 196.

5.4. Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore

Antonio José compone estas *Danzas* mediante repeticiones completas de diferentes tonadas extraídas del *Cancionero* de Federico Olmeda. La repetición como elemento de crecimiento formal funciona aquí como base única de construcción. La frase de la tonada se repite completa sin variación melódica. Así, la presencia de elementos neoclásicos es patente, ya que esta corriente tenía como fundamento para la elaboración de la obra, la repetición de motivos rechazando el desarrollo temático típico del s. XIX.

Las tres piezas presentan la misma estructura ternaria formada por una parte inicial rápida elaborada sobre una tonada, una parte central lenta que utiliza otra tonada distinta -a excepción de la segunda *Danza* que presenta una variación de su tonada inicial-, y una parte tercera o final que es repetición exacta de la parte inicial. A continuación se presenta cada pieza comenzando con el estudio de las tonadas que la integran para posteriormente analizar el tratamiento que reciben por parte del músico. Debido a su construcción mediante repeticiones exactas de la tonada, el estudio del tratamiento de la tonada se ha integrado en el estudio de la estructura de la obra.

5.4.1. Danza burgalesa nº 1

- *Las tonadas en Olmeda*

Sección A

La sección primera de esta *Danza* se elabora sobre la tonada “Esto sí que va güeno”, catalogada en el *Cancionero* de Olmeda dentro de la sección primera, cantos romeros, “Linós, Cãñamos” nº 5 (70). Olmeda presenta esta melodía como “canto al *majar yesos*” dentro de los cantos romeros. En la clasificación de Olmeda los cantos romeros se definen como no bailables ni religiosos y que son cantados en otras ocupaciones. Los “yesos” son estudiados y recogidos dentro los cantos romeros en su apartado quinto: linos, cãñamos y yesos. Tal como explica Olmeda, “la operación de espaldar linos y majar yesos son trabajos muy penosos”¹⁰¹⁵ y estos cantos sirven para acompañar el ritmo del trabajo aparte de animar y entretener al trabajador en su dura tarea, “ellos cantan sus amores, sus alegrías y tristezas y de la música se

¹⁰¹⁵ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 58.

sirven como de una fidelísima compañera para alentarse en sus tareas”¹⁰¹⁶. Esta tonada fue recogida en el pueblo de Villalómez donde Olmeda oyó a los hombres cantar al majar el yeso, y describe que se acompañaba rítmicamente con golpes de mazo:

... *majar* los yesos; la cual operación la hacen golpeándoles con grandes mazos, y para esto se dividen en dos o más grupos: un grupo golpea el yeso a la primera parte de un compás, y el otro a la primera parte del siguiente y así obligados por la precisión y fuerza del ritmo preparan y equilibran las fuerzas con gran ánimo y precisión¹⁰¹⁷.

Olmeda escribe en esta melodía unas vocalizaciones al final de cada periodo. García Matos hace referencia a la abundancia de vocalizaciones y presencia de adornos en las canciones asociadas al trabajo¹⁰¹⁸. También señala como característica su estructura formada por la repetición de dos frases, tal como presenta este ejemplo, o por la combinación de cuatro frases diferentes. Palacios Garoz explica que este tipo de canciones se utilizaban para regular rítmicamente el trabajo, destacando muchas por su antigüedad demostrada por el uso de escalas antiguas y por su riqueza rítmica y melódica¹⁰¹⁹. Desgraciadamente, las canciones de oficio se han perdido a lo largo de los años, apareciendo muy pocos ejemplos en cancioneros posteriores a Olmeda¹⁰²⁰.

La letra de la canción tiene la forma estrófica de seguidilla con fluctuación en el número de sílabas¹⁰²¹, y coincide el ritmo métrico con el musical, es decir, los acentos en las sílabas de las palabras corresponden con partes acentuadas musicalmente. La melodía se desarrolla en una escala diatónica mayor, que tanto Olmeda como Antonio José escriben en el tono de *la*. La escala mayor natural ha sido muy utilizada dentro del folklore burgalés.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁰¹⁸ GARCÍA MATOS, Manuel (coord.). *Magna Antología del folklore musical de España*. Preámbulo de su hija María del Carmen García Matos. Madrid: Hispavox, 1979, p. 16.

¹⁰¹⁹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰²⁰ Pedrell hablaba ya en su momento de la dificultad de oír estas tonadas y de su alto interés: “La modesta acción de las canciones de esta sección parecerá a muchos que ha de ofrecer a la investigación folklórica escasísimo interés. Todo lo contrario. En esta sección de canciones callejeras y de oficios, han ido a refugiarse unas y otras melodías que no se oyen jamás en las ciudades, ganosas de manifestarse, solidarias, sin necesidad de testigos, en pleno campo y al aire libre, como consoladoras amigas y compañeras del trabajo del hombre, que emplea sus melodías como alivio de fatigas, y sus ritmos como excitantes isócronos de movimiento. Esa acción de ciertos cantos de oficios que semejan consagrados a rendir acatamientos, y a la vez, a llenar ese grandilocuente silencio de la naturaleza que habla tan alto y con tales transportes a quienes saben oírlo, ha creado más de una obra maestra de inspiración popular, especialmente en ese género de canciones de faenas campestres y agrícolas complementarias”. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls: Editorial Boileau, 1917-1922. Barcelona: Editorial Boileau, 1958, vol. I, p. 84.

¹⁰²¹ Consta de cuatro versos con rima asonante los pares y sueltos los impares. El primero es heptasílabo y el tercero hexasílabo, en lugar de heptasílabo como le correspondería; los pares son pentasílabos.

Muchas danzas recogidas en distintos y reconocidos cancioneros están desarrolladas sobre este tipo de escala tonal.

El ámbito en el que se mueve es de quinta, *si - fa*, pero no forma un pentacordo melódico con sentido estructural puesto que no tiene una nota fundamental o tónica perteneciente a este intervalo, ni una nota eje o central que corresponda a este tipo¹⁰²². La nota central o eje de esta canción es *mi*, dominante de *la* y concluye en *do*, tercera nota del acorde de *la*. Por el contrario, si tuviera como eje la nota *do#*, y como fundamental y nota final la nota *si*, tendría estructura de pentacordo menor *si - fa*.

A pesar de esto, la melodía tiene pequeños matices o ambigüedades que le dan un ligero color modal, destacando la ausencia de la sensible. La falta de un séptimo grado sensibilizado es una de las principales diferencias entre el modo mayor y el modo jónico o modo de *do*, y en consecuencia, tampoco existe una dominante diferenciada. La segunda parte de la canción, segunda semifrase, parece tender más hacia la subdominante, proceso que sí que es habitual en el mundo tonal. La direccionalidad de la melodía hacia ámbitos preestablecidos es una de las principales características del sistema tonal. Esto es debido a que el mundo tonal está completamente influenciado y basado en la armonía. Las melodías tonales dejan entrever los sucesivos acordes o armonías por las que va discurriendo¹⁰²³. Miguel Manzano señala otros matices típicos de los sistemas modales que lo diferencian del tono mayor y que se pueden apreciar en esta canción:

A este comportamiento acompaña en muchos casos un ámbito melódico reducido a cuatro o cinco sonidos, que aun cuando no sea indicio absoluto de la naturaleza modal, sí lo puede ser cuando esta economía de medios, que a menudo denota el arcaísmo de un sistema, aparece junto al comportamiento que hemos señalado antes... Una de las pruebas más claras del comportamiento modal es la dificultad, a menudo insalvable, de armonizar estas melodías por procedimientos tonales usuales, a los que se resisten en muchos pasajes del discurso, y sobre todo en la cadencia final. Este dato revela más que otros que quienes inventaron estas tonadas no tenían en su mente ni acordes ni modulaciones ni cadencias organizadas por el mecanismo repetitivo que se aprende en los estudios de armonía¹⁰²⁴.

¹⁰²² Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 47.

¹⁰²³ En contra de esta teoría Pedrell escribe en su *Cancionero*: "... desde los orígenes de la música moderna todas las melodías, populares o no populares, fueron pensadas armónicamente: que una simple melodía popular, es virtualmente, harmónica: y, en fin, que puede afirmarse, que toda melodía popular contiene el germen harmónico latente que la engendró...". PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular*, vol. I..., op. cit., p. 25.

¹⁰²⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., op. cit., pp. 176-177.

Las ambigüedades que plantea el sistema tonal de esta canción hacen pensar que, tal como señala Manzano¹⁰²⁵, esta melodía puede representar el último estadio de un proceso de tonalización de una melodía originaria más arcaica y con mayor funcionamiento modal.

Una frase musical constituye el discurso completo de esta tonada. La frase está integrada por dos semifrases, pregunta y respuesta, siendo adaptación armónica del motivo de la primera al tono de la segunda¹⁰²⁶. Cada semifrase acaba con una serie de repeticiones del último compás, de número opcional entre cuatro y cinco. La interválica básica es la tercera y la segunda. El inicio con salto de tercera descendente y subida por grado conjuntos de cuarta, marca el devenir del desarrollo melódico, con un perfil sereno y tranquilo sin ningún sobresalto ni brusquedad¹⁰²⁷.

La melodía está construida sobre un ritmo binario y posee una fuerza rítmica grande marcada por el uso repetido del ritmo dáctilo óoo y el trocaico óo. Toda la canción está basada en estos dos ritmos, o dicho de otro modo, presenta una continua alternancia de dos motivos rítmicos, por un lado, negra dos corcheas, y por otro, las dos negras seguidas. El final de cada semifrase con reposo sobre una blanca y la introducción del mordente para las repeticiones *ad libitum* marcadas del último compás de cada una, son las únicas pequeñas alteraciones rítmicas.

Sección B

La sección central de la *Danza* utiliza la tonada “Échate, niño, que viene el coco”, catalogada dentro de la sección primera, cantos romeros, “De cuna” nº 2 (24) del *Cancionero* de Olmeda. Federico Olmeda estudia este tipo de canción dentro de los cantos romeros, e indica que son para voz sin acompañamiento instrumental y que las madres pueden acompañar sus cantos con pequeños golpes o pasos. Así escribe Olmeda:

Las madres, mozas y niñeras ya suelen ritmar con pasos acompasados si están en pie, con movimientos de piernas si están sentadas o con cunas especiales, que se han construido a propósito para este fin: pero estos ritmos no siempre los producen y cuando se sirven de

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰²⁶ En este caso cada semifrase la forman dos versos. Primera semifrase: *Esto si que va güeno, Que no va malo*. Segunda semifrase: *Que traiga la bota, pa echar un trago*.

¹⁰²⁷ Sobre estas características merece la pena el siguiente comentario: “Los saltos bruscos, los efectismos, las agilidades virtuosísticas, tan frecuentes en otros repertorios populares, están en el polo opuesto a la sobriedad que conforma el movimiento melódico de la canción de las tierras de Burgos. Cuando el contenido de la tonada es lírico o dramático, se consigue la expresividad por otros medios, siempre en una forma contenida y mesurada, preparando gradualmente el ascenso hasta la cumbre melódica y volviendo también lentamente al reposo final. En muchos casos se ha llegado con esta sobriedad de medios a construir verdaderas obras de arte en el género de las formas de desarrollo breve al que pertenece en general la canción popular tradicional”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 186.

ellos lo hacen caprichosamente e irregularmente, por lo que nada en concreto se puede decir de ellos. Si las cuneras los hacen con regularidad y despacio, el que más frecuencia se observa es el siguiente, cuando se trata de canciones lentas y de tal compás¹⁰²⁸:



Palacios sitúa este tipo de canto dentro de las canciones profanas e indica que presentan mucho interés tanto en su aspecto literario como musical¹⁰²⁹. Pedrell también recalca su valor musical, y este mismo sentido apunta una nota de Rodrigo Caro:

Rodrigo Caro (*Días geniales o lúdicos*, Diálogo VI), dice de las *nanas* (*Nina y Lala Lala*) o canciones de cuna, que son “las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres... cuyo uso es tan natural que no habiendo que cantar, o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca, y se nos salen de ella sin cuidado ni artificio, y son tan bien contentadizas que se contentan con cualquier tono `(tonada)`, y no extrañan ninguna voz por mala que sea; condición muy propia de las madres”¹⁰³⁰.

Marius Schneider señala que existe un número de canciones de cuna que reflejan preocupaciones domésticas, y entre ellas, pone como ejemplo precisamente la segunda frase de esta nana, *duérmete niño que tengo que hacer*¹⁰³¹. También explica la probable creación a un mismo tiempo de música y texto para estas tonadas, aunque posteriormente se pudieran independizar y encontrar música diferente para una misma letra:

No podemos menos de suponer que un texto literario dado iba unido primitivamente con un tema musical propio, a no ser que la letra hubiera sido creada antes que la música correspondiente, teoría que (precisamente para la canción de cuna popular), no podrá acreditarse fácilmente... Claro es que, andando el tiempo, esta unidad originaria de letra y música no impide la disociación posterior de ambas partes... La canción popular no posee líneas melódicas fijas, escritas, ni posee tampoco versiones definitivas, sino que se conserva merced a una cadena ininterrumpida de actos creadores¹⁰³².

La forma estrófica utilizada para esta nana es un estribillo con dos decasílabos y dos endecasílabos coincidiendo el ritmo métrico y musical, y por tanto, no hay desajustes entre los

¹⁰²⁸ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 39.

¹⁰²⁹ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 66.

¹⁰³⁰ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular*, vol. I..., op. cit., p. 52.

¹⁰³¹ SCHNEIDER, Marius. “Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España”. En: *Anuario Musical*, vol. III, 1948, pp. 12-13.

¹⁰³² *Ibidem*. En la recopilación de canciones de cuna que realiza este musicólogo se pueden encontrar varios ejemplos conteniendo la misma letra que las dos frases de la tonada de Olmeda.

acentos¹⁰³³. La melodía está construida sobre una escala andaluza o española con el segundo fluctuante entre mayor y menor, teniendo así reminiscencia y origen en la escala frigia o modo de *mi*¹⁰³⁴. Las escalas mixtas que mezclan características del modo mayor y menor, como son precisamente las segundas y terceras mayores y menores, son muy habituales en el folklore español¹⁰³⁵. En este caso, el tercer grado menor no se modifica en la melodía original, aunque como se verá posteriormente, Antonio José sí que juega con esta alternancia. El Padre Donostia señala que las canciones de cuna aparecen con frecuencia en modo *mi*¹⁰³⁶.

Olmeda realiza la transcripción de la melodía en el tono de *fa#*, pero lo normal es encontrarla en *mi* que es como la utiliza Antonio José. Además la copla está en *la* y la nana resulta apropiado situarla en *mi*, quinto grado de *la*, que como se acaba de apuntar, es el tono habitual y original para este tipo de escala. La explicación que se suele dar al hecho de situar originalmente la escala española en *mi* se debe a la influencia que tiene la guitarra y su afinación, instrumento muy utilizado en acompañamientos de canciones populares. Como explica Manzano, “el sistema modal de *mi* aparece en la música tradicional española con tanta frecuencia, que casi puede afirmarse que es uno de los rasgos distintivos de la misma”¹⁰³⁷. Otra peculiaridad de estas escalas es que suelen concluir con la cadencia andaluza, cuya característica es el descenso a la tónica desde el cuarto grado por grados conjuntos usando la segunda y tercera menor¹⁰³⁸. En esta nana se aprecia perfectamente este proceso, el cual será objeto de reflexión posterior.

¹⁰³³ Los estribillos, como el usado para esta nana, son estrofas generalmente de cuatro versos, aunque pueden variar, sirviendo de tema y complemento a las coplas, seguidillas, romances, villancicos, etc. Es posible que algunos tipos de cantos populares españoles, como los bailes al agudo, a lo llano, ruedas, boleros, y otras danzas, incluyeran todos un estribillo, y cuando éste no se ha transcrito en los cancioneros es porque seguramente se ha perdido. El verso de arte mayor, como ocurre en el estribillo, es muy frecuente en temática seria, como la de cuna, y rítmicamente suele aparecer con estructuras regulares y fijas que facilitan su adaptación musical. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica...*, pp. 182-183.

¹⁰³⁴ La terminología y clasificación de este tipo de escalas es diferente según los musicólogos. Miguel Manzano estudia esta escala dentro de las escalas modales de *mi*, como una variante de las mismas con el segundo grado cromatizado. Vid. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 173. Palacios Garoz la estudia dentro de las escalas mixtas, mezcla de modo mayor y menor. La escala andaluza, o como señala Palacios Garoz, escala española debido a su presencia constante en casi toda España a excepción del País Vasco, se caracteriza por la alternancia mayor y menor en el segundo y tercer grado. Habitualmente en los movimientos ascendentes se utiliza la segunda y tercera mayor, mientras que en los descendentes es normal encontrar la segunda y tercera menor. Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰³⁵ Donostia indica también esta alteración frecuente del segundo grado por la atracción de la tercera. DONOSTIA, Padre José Antonio. “El modo de *mi* en la canción española”. *Anuario musical*, vol. I (1946), p. 168.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰³⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 172.

¹⁰³⁸ A este respecto, hay que señalar que al igual que Palacios Garoz en la nota 1034 citada anteriormente, Donostia presenta numerosos ejemplos de cadencia andaluza encontrados en regiones distintas a Andalucía, en concreto en el Norte de España. Vid. DONOSTIA, Padre José Antonio. “El modo de *mi*...”, *op. cit.*

Está construida sobre el pentacordio *mi - si*, si se sitúa en *mi*; o *fa# - do#*, si se toma en el tono recogido por Olmeda. Al igual que este ejemplo, se observan con frecuencia canciones sobre escala andaluza con extensión menor a la octava. La interválica del inicio de la melodía es el unísono, y en este caso se repiten tres notas iguales. El inicio al unísono es uno de los más frecuentes, ya que el cantor comienza con movimientos muy sencillos que le ayuden a entonar bien la melodía¹⁰³⁹. Tras estas tres notas repetidas aparece un salto ascendente de cuarta, también uno de los inicios más extendidos por su facilidad. La interválica del discurso alterna los grados conjuntos con terceras, más el salto de cuarta al principio del motivo melódico.

Schneider señala, tras analizar numerosos ejemplos, que la estructura general de las canciones de cuna suele consistir en cuatro versos expresados en dos frases musicales, con *coda* en algunas ocasiones¹⁰⁴⁰. Esta canción está formada por una frase que se repite de manera casi idéntica dos veces con distinta letra. La frase la forman dos semifrases más *coda*, y cada semifrase consta dos periodos: primera semifrase con dos periodos: *Échate niño ___ que viene el coco*, y segunda semifrase también dos periodos: *Y a por los niños ___ que duermen poco*.

El primer periodo contiene las bases rítmicas fundamentales de la canción, las tres corcheas de cada parte de 6/8 (en la versión de Olmeda, ya que Antonio José cambia el compás de 6/8 a 3/8) y el ritmo yambo de corchea negra (corta larga). Este ritmo yambo utilizado al final de cada motivo y periodo dulcifica los finales o caídas; únicamente al final de la segunda frase existe una terminación y caída sobre parte fuerte¹⁰⁴¹.

La segunda semifrase comienza de manera idéntica a la primera, pero en vez de terminar el primer periodo en el ritmo yambo y así reposar su impulso rítmico, aparece la quinta de la fundamental en la última corchea y se produce una inesperada sorpresa melódica,

¹⁰³⁹ “Ante todo hay que tener en cuenta que en la mayoría de los casos el cantor tradicional pasa del silencio a la emisión de la voz sin ayuda previa de instrumento alguno que le ayude a calcular la tesitura conveniente a la melodía que va a entonar y sin armonías o preludios melódicos que le faciliten el comienzo. En esos segundos anteriores al arranque de la entonación, el cantor tiene que organizar en su mente la secuencia de los primeros sonidos, la interválica de los mismos, la altura conveniente, el texto de la canción, y todo ello dentro del recinto sonoro propio del sistema melódico al que pertenece la tonada. De aquí que la interválica del inicio, o sea la de los sonidos iniciales de la canción, suele estar formada por decursos muy sencillos y naturales”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁴⁰ SCHNEIDER, Marius. “Tipología musical y literaria de la canción de cuna...”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁴¹ El ritmo yambo corta larga, con que concluye cada uno de los periodos, produce por definición, un acento sobre la nota larga, en este caso la última. Este ritmo está situado sobre palabras llanas, es decir, palabras en las que el acento silábico se produce sobre la primera sílaba, pero el ritmo silábico natural de una palabra llana es el trocaico, en el cual la parte acentuada es la primera, siendo débil la segunda, o si se utiliza la definición latina de pie trocaico le correspondería sílaba larga seguida de sílaba corta. Por tanto, se puede afirmar que el ritmo yambo situado sobre una palabra llana causa un pequeño desentaje entre acentos musicales y silábicos.

junto con cambio rítmico causado por la modificación a ritmo dactílico. Ahora en este último periodo del segundo periodo se aprecia la segunda menor en una serie descendente, como es habitual en la escala española. Asimismo, es digno de resaltar el descenso por grados IV - III - II - I que se produce en este último compás y que conforma la cadencia andaluza. El final melódico de esta semifrase es más conclusivo que el de la primera al oírse la tónica desde el primer golpe fuerte del compás, aunque al percutirse por dos veces dentro del ritmo yambo queda menos contundente y más “femenino” que si sólo se oyera una nota.

Al acabar esta primera frase y posteriormente la segunda frase, Olmeda recoge una serie de vocalizaciones, pero sin letra, constituidas por la repetición II - I, siendo la primera nota de ellas un mordente. Posteriormente, Antonio José pondrá el texto tan típico de las nanas a estas vocalizaciones finales, la sílaba *ea ea ea ea*. Sorprende que Olmeda no lo escribiera puesto que pensar que este final pudiera corresponder a un acompañamiento instrumental está fuera de contexto, ya que las nanas tienen un predominante sentido vocal¹⁰⁴².

La segunda frase es una repetición de la primera, cuyas únicas diferencias son la supresión del ritmo final yambo con que concluía cada periodo y la introducción de un continuo fluir de corcheas en ritmo dactílico. Se evita cualquier reposo hasta el final e incluso tampoco aparece separación entre las frases. El ritmo yambo se suprime en la cadencia final, y se acaba sobre una nota en parte fuerte, por lo que el carácter conclusivo de la frase queda puesto de manifiesto.

- *Tratamiento de las tonadas y estructura de la Danza*

Como se ha señalado, la *Danza burgalesa* está formada por tres partes o secciones. La primera se construye sobre la tonada “Esto sí que va güeno” y se basa en varias repeticiones completas de la misma. La sección central se elabora sobre la tonada “Échate, niño, que viene el coco”. La última sección es repetición de la inicial con un pasaje intermedio basado en un breve desarrollo de la tonada y se culmina con una *coda* final.

¹⁰⁴² En relación con la falta de letra en estas vocalizaciones se puede leer lo siguiente en el *Cancionero* de Pedrell: “Cuando la canción no tiene texto propio, las madres utilizan simples onomatopeyas, coplas, romances enteros de asunto ordinariamente religioso, y como a la acción de este género de cantos preside la idea del descanso, cuando el movimiento de lo que se canta es animado lo modifican dándole lentitud, y aun para producir no sólo el descanso sino la somnolencia precursora del sueño, destruyen el ritmo de compás, alternándolo con espacios de silencio, más o menos largos, si el sueño reparador del infante ha llegado”. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular*, vol. I..., *op. cit.*, p. 57.

Sección A

Esta sección inicial está estructurada en cuatro repeticiones exactas de la canción original, más una repetición al final en la que aparecen algunas modificaciones. A excepción del enlace entre la tercera repetición y la cuarta, en donde introduce una pequeña frase de enlace, el resto de exposiciones de la melodía están unidas sin solución de continuidad.

La escritura es, en líneas generales, a cuatro voces, con algún momento que se reducen a tres y otros que se amplían. Esta disposición compositiva a cuatro voces es algo completamente normal en la obra de Antonio José, y prácticamente todas las *Danzas* están construidas así. No hay que olvidar la gran influencia del mundo coral presente en todas sus composiciones.

A diferencia de las *Danzas* segunda y tercera, que comienzan con un único bajo en octava, esta obra se inicia con un bajo con su quinta, repetido a octava alta y ambos con cuatro partes de duración. El uso de la tónica con su quinta trae reminiscencias del sonido de un bajo de cuerdas al aire tan usado en la música folklórica¹⁰⁴³. Este inicio percutiendo los acordes cada dos compases ayuda a concebir una posible estructuración en grupos de dos compases de los motivos y fragmentos que forman cada periodo. Otra diferencia que se puede observar respecto a las siguientes *Danzas* es, que mientras en las otras dos el bajo inicial de tónica se desea que se prolongue mediante la escritura de ligaduras, en el caso presente no hay ninguna ligadura ni indicación que marque que los bajos iniciales se deban prolongar, aunque se aprecia que una vez comenzada la melodía, introduce una nota pedal escrita con notas (no con ligaduras a mantener como en las otras *Danzas*) que se prolonga durante toda la melodía, y luego, con distintos tratamientos, prácticamente durante toda esta sección. Antonio José utiliza estas notas pedal a lo largo de sus tres *Danzas burgalesas* como parte fundamental de su sistema compositivo. Este elemento es muy habitual dentro de las corrientes impresionistas y neoclásicas de inicio de siglo como medio para mantener la modalidad.

La melodía de la copla inicial está basada en una escala diatónica mayor, que tanto Olmeda como Antonio José la sitúan en el tono de *la*, siendo su ámbito de quinta, *si - fa*. Una frase musical constituye la melodía completa, y está integrada por dos semifrases. La primera semifrase la forman once compases, y la segunda doce, aunque este número tan elevado de compases es causado por las repeticiones *ad libitum* marcadas del último compás de cada periodo. Si no contaran estas repeticiones, serían dos semifrases de cinco compases cada uno,

¹⁰⁴³ PISTON, Walter. *Armonía...*, *op. cit.*, p. 299.

que es lo que ocupa la letra de la canción según Olmeda; el resto son bien vocalizaciones o bien percusiones rítmicas, pero para este análisis se concebirá la frase larga de once compases, puesto que el burgalés enriquece enormemente estas percusiones a través de la armonía. Debido a que la primera semifrase acaba en una nota larga que ocupa dos compases, c.15, éstos pueden formar parte del primer periodo o dividirse e integrarse en la primera y segunda semifrase.

Como se dijo más arriba, se puede apreciar una estructuración de los motivos en grupos de dos compases, siendo ello perfecto para los periodos de doce compases, pero en los de once surgen conflictos. La dualidad de semifrases, con número de compases par y otros impar, ocasiona problemas y diferentes soluciones. Esto se ve acentuado por los tipos de acompañamiento usados, basados muchos de ellos en motivos rítmicos de dos compases que no encajan cuando hay número impar de compases. Tal como se verá más adelante, en una de las semifrases se encuentra un grupo melódico de tres compases frente a un motivo rítmico de acompañamiento formado por dos compases.

Desde el inicio de la melodía se introduce una pedal, que aunque al principio es de tónica y su quinta, como en los dos acordes iniciales, se mantiene posteriormente sólo de tónica abarcando toda la frase, aunque se percute esta pedal dos veces en cada semifrase. La primera percusión se extiende durante el primer grupo de seis compases, mientras que la segunda lo hace a lo largo de los cinco o seis compases que completan la semifrase. Los puntos de percusión del bajo han ayudado para definir perfectamente la estructura y división interna de la frase. Antonio José tiende a concebir la nota pedal de tónica como una nota fundamental e importante dentro de cada acorde, y lo utiliza para mantener el ritmo armónico estático, entremezclándolo con algunos acordes extraños.

En toda la primera semifrase, la armonización de la melodía está expuesta sin aparecer la sensible, y el VI grado se presenta unas veces mayor y otras, menor. Se puede decir que en esta primera semifrase, se utiliza para armonizar una escala salmantina con un VI grado fluctuando entre mayor y menor, mientras que el VII permanece menor como corresponde a este tipo de escala. En la segunda parte, el séptimo grado aparece ya sensibilizado, y es ahora el VI grado el que fluctúa entre mayor y menor, lo que lleva a pensar que el primer periodo es más modal que el segundo. Ello es debido al proceso de sensibilización producido en la segunda parte ya que favorece los procesos cadenciales tonales habituales. La textura es a cuatro voces, hecho habitual en el compositor.

Desde el principio se manifiesta el gusto por los acordes con notas añadidas, como la tónica con novena dominante, c.7, o el VI grado con séptima dominante, c.8, todo ello sobre la pedal de tónica. Esta dominante secundaria de VI grado resuelve de forma irregular sobre el IV grado menor, c.9. Como la textura de las voces internas es de terceras por grados conjuntos y la velocidad de la obra es considerable, se podían considerar algunas armonías como de paso. Desde este inicio se comprueba la influencia vanguardista armónica por expandir la tonalidad con acordes con notas añadidas. El uso de acordes del modo menor es exponente de la tendencia armónica de la época por intercambiar modo mayor y menor.



Los tres grupos de dos compases que completan la semifrase y repiten la coletilla final (desde c.9) son una sucesión de acordes con notas añadidas, IV grado menor con séptima alternado con tónica con acorde de undécima, siendo la única excepción el acorde final, c.14, un acorde de novena de dominante con la tercera mayor y menor simultánea, antes de caer en el reposo sobre el II grado. Este acorde de influencia raveliana ha sido analizado por los musicólogos de diferente manera, y destaca su simultaneidad de la misma nota alterada y diatónica¹⁰⁴⁴. Su resolución es aquí regular, sobre el II grado.



Tras la caída en la resolución sobre el II grado, c.15, en el siguiente compás se vuelve a percutir la nota pedal y se mantiene así su sonoridad. Esta nota indica el principio de la segunda semifrase, y surge aquí el problema comentado sobre la confrontación entre periodos con 12 y con 11 compases. En este caso, la melodía superior y las voces inferiores terminan la primera semifrase sobre el compás 15 de la melodía, impar, y se prolongan en el siguiente compás, c.16, para completar así la habitual disposición en grupos de dos compases. El bajo

¹⁰⁴⁴ Para W. Piston es un acorde de novena sobre el sexto grado con el tercer grado mayor y menor, sin fundamental y sin novena, y con la séptima mayor. PISTON, Walter. *Armonía...*, op. cit., p. 497. Mariano Pérez lo concibe como un acorde de séptima disminuida, incluyendo la apoyatura de la séptima, aunque con la quinta elevada o aumentada en este caso concreto. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *La estética musical de Ravel...*, op. cit., p. 57.

por el contrario, inicia su siguiente semifrase sobre este segundo compás del acorde superior, c.16. Se produce un choque entre las partes superiores que se prolongan dos partes para acabar la estructuración binaria, y el bajo que comienza en medio de este final para de este modo estructurar la nueva semifrase con un número de compases par.

Armónicamente utiliza acordes más tonales como V con séptima o IV mayor. c.20. Las repeticiones del motivo final están estructuradas en la alternancia por compás, de tónica con sexta añadida y séptima disminuida, cc.21 a 26. Hay que señalar que en la primera semifrase los acordes sobre el IV eran menores, mientras que en la segunda aparecen menores y mayores. En la primera parte el VII grado aparecía también menor, como séptima del acorde de tónica con dominante y sin sensible; en cambio, en la segunda parte, la séptima aparece formando parte, bien del acorde de V como dominante de la tonalidad principal, o bien en forma de séptima de sensible. Se comprueba, por tanto, que en la segunda semifrase el grado de tonalización producido por la sensible es mayor, aunque no se debe olvidar que esta nota sólo aparece en el acompañamiento compuesto por el autor; la melodía, como ya se analizó, no posee sensible.

Es significativa la riqueza de colorido producida por la alternancia del sexto y séptimo grado mayor y menor formando acordes diferentes, esto es, su diferente tratamiento modal o tonal. En apariciones sucesivas de la melodía muchas veces se abandonará esta cualidad en aras de un mayor desarrollo de la textura pianística, así se sacrifica la riqueza armónica por el enriquecimiento instrumental, lo cual es lógico ya que esta primera exposición de la canción está basada en una melodía superior acompañada exclusivamente por un acorde por compás y cuya única variedad reside en la riqueza de estas armonías. En sucesivas apariciones la textura pianística necesita desarrollarse mucho más a base de formulas o motivos de acompañamiento para evitar la monotonía de escuchar otra vez la melodía con la misma textura instrumental. Esto hace que armónicamente no sea necesario, y muchas veces ni sea posible, tanta variedad de acordes.

Después de acabar la frase perfectamente encuadrada en la estructura impar-par, es decir, formando grupos de dos compases, se inicia la exposición de la canción por segunda vez, c.28. Esta nueva exposición de la canción tiene un predominante carácter rítmico, ya que a la melodía basada en la repetición de fórmulas rítmicas, se le añaden notas en el acompañamiento con las mismas estructuras rítmicas, e incluso los mordentes tienen su duplicación en las partes intermedias, cc.32-33.

Se construye duplicando la melodía en el tenor a distancia de sexta inferior, más una doble pedal de tónica que se sitúa en el bajo y contralto, y todas estas voces son tratadas de forma homófona, con las cuatro partes moviéndose a la vez. La estructura es mucho más simple que la anterior debido a la repetición continua de los acordes, que surgen de la duplicación de la melodía más la doble pedal¹⁰⁴⁵. Contrasta con lo oído hasta ahora por su carácter *staccato* y picado, frente al ligado y cantado anterior. Este tipo de variación rítmica y en *staccato* de una melodía inicial de carácter muy cantado, es muy habitual en las series de variaciones sobre un tema debido al fuerte contraste que ello produce con el original.



cc.28-33

El reposo del primer periodo es sobre el quinto grado con acorde de undécima, c.38. La undécima de dominante suele ser la tríada de subdominante sobre un pedal de dominante y esto es lo que se aparece aquí, pero se añade pedal de tónica, mostrando así otro ejemplo de acorde con numerosas terceras añadidas. Se vuelve a observar el desajuste en la agrupación par de los compases al tener este periodo 11 compases.



cc.38-39

La semifrase siguiente presenta el proceso armónico contrario; se parte del IV grado, c.40, y tras varios compases de repetición, se llega al I grado en las repeticiones libres propuestas por Olmeda, c.44. La frase finaliza coincidiendo con el inicio de la siguiente, c.49, sin solución de continuidad, así al contrario de lo que sucedía en el final de la primera aparición de la melodía, ahora no hay reposo. Esta segunda exposición ha mostrado el *obstinato* rítmico y armónico como elemento fundamental de crecimiento formal, elementos muy habituales en la corriente neoclásica de los años veinte. La utilización de la repetición del

¹⁰⁴⁵ La melodía, al ser bastante repetitiva en sus motivos, no ofrece mucha posibilidad de variar; aunque seguramente, ése sea el interés del compositor. Se puede decir que es una simplificación de la estructura precedente, con series de compases en I grado y otros grupos en IV grado. Se inicia el pasaje en el acorde de tónica, que al presentar la duplicación de la melodía aparece continuamente en cada parte fuerte con el séptimo grado mayor añadido, es decir, la sensible. En los grupos de repetición de la coletilla se introduce el IV grado, c.33, que se mantendrá hasta la semicadencia.

mismo ritmo en todas las voces de forma continua es un recurso habitual en la obra de Stravinsky.

La tercera aparición de la melodía, c.49, lleva consigo un incremento de la tensión dinámica y agógica¹⁰⁴⁶. La agrupación de los compases de dos en dos aquí se hace indispensable. Las cuatro voces anteriores se reducen a tres en toda esta nueva exposición. El bajo mantiene su pedal de tónica ahora con la dominante incluida, y se extiende en subidas y bajadas de tres octavas que forman diseños de dos compases. Esta disposición se prolonga durante todo el fragmento de forma invariable, lo cual entra en conflicto con la ya citada dualidad de semifrases de 12 y de 11 compases. La primera semifrase melódica tiene 12 compases y se ajusta perfectamente al diseño binario del bajo, pero la segunda tiene número impar y necesitaría que el primer compás del mismo formara parte de un grupo de tres compases al inicio de este periodo. Pero tal como está distribuido ahora en esta segunda semifrase, las caídas de los grupos binarios de la melodía no coinciden con la nota grave inicial del diseño del bajo, y la nota final de la melodía se sitúa un compás antes que la terminación del grupo del bajo, c.70. Este choque rítmico perseguido por el autor entre melodía y acompañamiento, produce una gran riqueza y variedad en la *Danza* basada en la repetición continua de una melodía y pone de manifiesto la influencia de elementos rítmicos de Stravinsky o Bartók¹⁰⁴⁷.



El planteamiento que realiza Antonio José de las dos líneas superiores es magistral y demuestra su dominio de la independencia de las voces. Las dos voces, soprano y contralto cantan la melodía. La voz contralto lleva la canción tal como se ha expuesto anteriormente, mientras que la soprano canta la melodía con cada nota doblando el valor de su duración, es

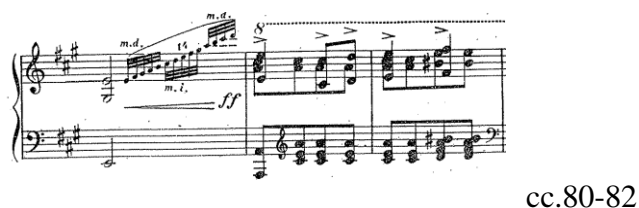
¹⁰⁴⁶ La dinámica ha ido aumentando paulatinamente. La primera exposición de la melodía fue en *piano*, con algún *crescendo* seguido de *diminuendo*. La segunda aparición era en *mezzo forte*, conteniendo varios *crescendos* puntuales, más otro al final de todo el periodo que conduce hasta esta tercera repetición, siendo esta nueva exposición en *forte*. El impulso rítmico también se ha ido incrementando, así la primera aparición se acompañaba con blancas, la segunda con negras y corcheas, y esta tercera está basada en un continuo bajo de corcheas seguidas sin descanso.

¹⁰⁴⁷ No hay que olvidar el origen de los cantos al agudo donde las muchachas en sus cantos se acompañaban con panderos, y producían efectos sonoros y rítmicos que otorgaban gran variedad a la pieza, tal como explica el propio Olmeda. Vid. OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., pp. 100-101.

decir, se realiza un contrapunto por aumentación a distancia de sexta. El choque entre la melodía y su aumentación a la sexta superior tiene como consecuencia armónica el aumento de notas extrañas o añadidas al acorde básico, y se alterna la tónica con el II grado¹⁰⁴⁸.

En esta frase la presencia del elemento neoclásico del *obstinato* no sólo se observa a nivel rítmico, sino también armónico reduciéndose los cambios, y se mantienen armonías durante los distintos periodos. La ausencia del acorde de dominante produce falta de tonalización y una apuesta por la modalidad jónica. De este modo, tanto a nivel rítmico como armónico la frase se integra dentro de las propuestas de la vanguardia en el tratamiento del folklore.

A continuación introduce, antes de la nueva repetición de la melodía, una frase de nueve compases distinta, c.72. Esto es algo novedoso en el sistema compositivo característico de estas *Danzas*, basado en la repetición constante con diferente tratamiento pianístico de la canción original. La frase se puede definir como repetición variada de la frase inicial, puesto que el desarrollo temático es muy leve¹⁰⁴⁹. Comienza exponiendo el inicio de la frase primitiva en modo menor y en el tono del VI grado, es decir *fa#m*, y finaliza hacia el tono de la dominante de la tonalidad principal, c.77, *mi mayor*, variando la tonada y se presenta una escala descendente a lo largo de una octava. Armónicamente en el compás de subida utiliza el acorde menor con la séptima menor añadida, formación con una sonoridad suave y cierta ambigüedad tonal de clara influencia impresionista, pero en la bajada se varía e introduce la sensible en la última parte, abandonando así el colorido modal y se apuesta por lo tonal. La semicadencia, c.80, es sobre la tónica *mi* que funciona como pivote para la siguiente exposición de la canción.



Con esta nueva exposición se alcanza al clímax de la obra, la cuarta exposición de la tonada, c.81, y es el momento de mayor tensión, tanto dinámica, rítmica y armónica como

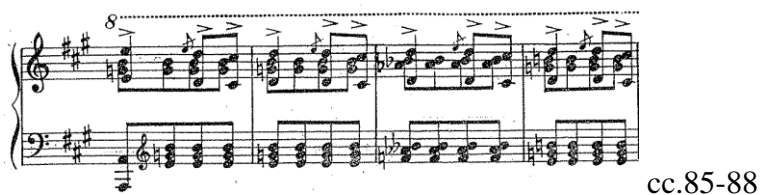
¹⁰⁴⁸ Los tres primeros grupos de dos compases permanecen dentro de la armonía de tónica. La segunda semifrase, c.61, siguiendo el plan previsto, vuelve, tras tres grupos de compases en el II grado, a la tónica.

¹⁰⁴⁹ Se continúa con la disposición a tres voces, siendo la melodía doblada a tercera inferior en la primera parte e independizándose al realizar la escala descendente final de *mi*. La melodía y su acompañamiento con el diseño del acorde desplegado anterior están ahora perfectamente encajados rítmicamente, y coinciden los compases de “caída” y “alzar” en ambas partes.

pianística. La dinámica pasa de *forte* a *fortísimo* y todas las notas de la melodía presentan acentos. Se pasa de una escritura a tres o cuatro partes, a una textura con siete u ocho voces continuamente. El carácter más contrapuntístico de la repetición anterior con su juego de voces, da paso a un pasaje más rico armónicamente pero donde las voces funcionan en bloque. El ritmo armónico aumenta de forma considerable, se modifica la armonía de casi todos los compases, e incluso presentan algunos compases dos cambios y acordes lejanos.

A nivel pianístico, la textura es prácticamente orquestal y con una gran dificultad técnica para su interpretación. La mano izquierda ejecuta grandes saltos de varias octavas para tocar el bajo, mientras que la derecha presenta la melodía doblada en octavas con dos voces añadidas en su interior. A esto hay que añadir la enorme dificultad de ejecución del mordente superior con tantas voces¹⁰⁵⁰. Su escritura recuerda composiciones de Stravinsky a base de acordes y grandes saltos.

Comienza el pasaje, c.81, con el salto en el bajo con la tónica doblada en octava, que se percute a manera del bajo pedal. Todo el pasaje de repetición de la coletilla se construye sobre una alternancia de un compás en el V grado menor y otro con la sexta napolitana con función de dominante frigia de la tonalidad principal¹⁰⁵¹, c.87.



Tras esta primera semifrase de doce compases se llega al segundo periodo de once compases, c.93. La solución que se propone a esta desigualdad ya comentada, muestra la comprensión que tenía el autor de la estructura de la frase, y se sirve de los grandes saltos con los bajos pedal para establecer el inicio de los grupos y semifrases. Delimita un grupo de tres compases encuadrándolo con los bajos pedal, uno al principio, c.93, y otro al final, c.96, y se consigue así continuar con los grupos de compases perfectamente encajados dentro de la estructura binaria de la agrupación de compases.

¹⁰⁵⁰ La disposición de estos acordes hace suponer la amplia extensión de la mano de Antonio José, pues tal como está escrito es muy difícil para mano pequeña, teniendo que recurrir al reparto de notas entre ambas manos.

¹⁰⁵¹ El acorde del quinto grado menor apareció en este mismo lugar la primera vez que se exponía la melodía, alternándolo allí con el IV grado menor mientras que en otras lo alternaba con el IV mayor.



Armónicamente este grupo de tres compases se desarrolla, como acostumbra en este momento, dentro del mundo de la subdominante¹⁰⁵². En el último periodo, basado en las repeticiones del motivo final, se imita el pasaje similar del primer periodo de la frase al alternar dos armonías para el motivo repetido. En este caso intercambia el acorde de tónica en estado fundamental, con la dominante con quinta rebajada y sexta añadida, es decir, la dominante frigia con sexta añadida. En la cadencia se utiliza también esta dominante modal. La frase se ha caracterizado por la presencia de diversos elementos vanguardistas, como son su textura pianística stravinskyana, la utilización del intercambio mayor-menor o la apuesta por la modalidad con la presencia de la dominante frigia.

Después de un pasaje de tanta tensión armónica, amén de la dificultad pianística, el autor ya no repite la melodía tal cual. Para terminar esta sección se presenta una última frase, c.104, que es una variación de la melodía con simplificación y acortamiento, es decir, se construye mediante repetición variada. Las dos semifrases que forman la frase están unidas entre sí sin compás de reposo. La melodía de la segunda semifrase, c.112, se presenta una tercera baja del original. Con la abreviación reduce las repeticiones de los motivos finales de cada periodo y evita la desigualdad anterior en el número de compases por periodo, estructurando ahora la melodía en ocho compases exactos cada uno. Se retoma la pedal de tónica durante todo el pasaje, lo que produce sensación de calma y serenidad. También se disminuye la fuerte tensión armónica anterior mediante el uso de acordes simples de I, II, IV y V grado. La dinámica cae a *piano* continuo que al final de la sección se desvanece en *pp* y *ppp*¹⁰⁵³. Se finaliza sobre la tónica con sexta añadida, c.116, con la quinta del acorde en la parte aguda e imitando ecos de campanas. El uso de la séptima añadida en toda la frase revela la influencia impresionista en la obra, produciendo así vaguedad tonal.

¹⁰⁵² Comienza con un compás con el IV grado menor, el siguiente compás ya mayor y con sexta añadida, y en el último, la dominante con novena invertido, c.95. La resolución sobre el acorde de tónica en estado fundamental, c.96, está debilitada por el retardo de la tercera por la cuarta en la melodía, y se evita gracias a esto el carácter conclusivo que hubiera tenido la progresión V - I acentuado por el gran salto con el bajo pedal de tónica.

¹⁰⁵³ El uso de acordes muy simples, con sus notas desplegadas a lo largo de varios compases, en lugar de las grandes masas de notas sonando a la vez del pasaje anterior, intensifica esta sensación de apaciguamiento. Se ralentiza el ritmo armónico, así mientras que en la anterior repetición los acordes eran prácticamente diferentes en cada compás, ahora los cambios ocurren cada cuatro compases.

A nivel pianístico se observa un uso continuo del cruce de manos con grandes cambios de registros y saltos de la mano izquierda que ejecutan la tónica o dominante en varias octavas distintas. El fragmento apenas tiene carga vertical de bloques de notas sonando a la vez. Exceptuando el bajo pedal, la mano izquierda abandona el registro grave y logra sonoridades suaves en la zona media y aguda. Las figuraciones que presenta el acompañamiento adquieren también una sensación de mayor serenidad. Si antes existían cuatro golpes de notas por compás, ahora se reducen a dos o tres percusiones cada compás.

Sección B

Este fragmento central presenta forma ternaria ABA. La sección está basada en una frase A, cuya melodía se repite prácticamente igual pero con una armonización completamente diferente en B, y que para concluir, vuelve a repetir la parte inicial A. Federico Olmeda en su *Cancionero* sólo escribe las dos primeras frases, sin reexposición de la primera. El método de crecimiento formal de esta sección es, por tanto, la repetición de la tonada usada.

La melodía de nana usada está formada sobre una escala mixta española o andaluza, con el segundo grado fluctuando entre mayor y menor. Antonio José plantea también la fluctuación del tercer grado en su armonización, tal como es típico de la escala. En los movimientos ascendentes suele utilizar la segunda o tercera mayor, mientras que en los descendentes la segunda o tercera menor. El acorde de tónica final aparece mayorizado, como en la escala frigia flamenca o mayorizada¹⁰⁵⁴. Antonio José adapta el tono original de la tonada *fa#* a las relaciones tonales con la primera parte; como en este caso la copla aparece en *la*, la nana resulta apropiado situarla en *mi*, quinto grado de *la*, que además es el tono habitual y original para este tipo de escala.

Plantea una perfecta armonización coral a cuatro voces, con todas las partes tratadas con independencia, libertad e interés. No se trata de un fragmento de melodía acompañada con fórmulas pianísticas elaboradas como ocurría en el pasaje anterior, sino de un verdadero edificio coral. De todas las segundas partes o secciones B de las *Danzas burgalesas*, es ésta la que presenta un mayor tratamiento contrapuntístico, ya que las otras dos piezas combinan en esta sección, momentos de mayor influencia coral, con otros en donde sin olvidar esta base contrapuntística, se puede entrever un tratamiento más pianístico.

¹⁰⁵⁴ FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004, p. 68.

Comienzan las cuatro partes con la tónica en unísonos, soprano y contralto, y tenor y bajo, respectivamente, a distancia de octava, c.137. Esta forma de iniciar la nueva sección está plenamente integrada con el final del pasaje anterior. La nota anterior, quinta de la tónica de la primera sección, es ahora la tónica de la nueva parte. El fragmento anterior terminó desvaneciéndose con el uso del vacío armónico propio de los unísonos en octavas, y la nueva sección nace desde esta misma falta de tensión.

En la primera semifrase el acorde de tónica aparece menor al utilizar la tercera menor, mientras que el segundo grado se muestra mayor y se evita la sensible tal como corresponde a la escala frigia y andaluza. El ritmo armónico es de armonía por compás, y se establece un ritmo regular y constante.

La segunda semifrase, c.141, presenta un ritmo armónico más movido y se cambia de acorde casi cada corchea, siendo típico en las segundas partes de la frase, donde el ritmo armónico se acelera con cambios de armonía cada corchea para así incorporar mayor tensión y preparar la cadencia. A partir de este momento se realiza una bajada por grados conjuntos de la melodía desde el IV grado al I, con la segunda menor, tal como corresponde a los procesos de cadencia andaluza. No sólo la melodía presenta corcheas continuas, sino que el resto de las cuatro voces son también un continuo fluir de movimientos de corcheas sin ninguna nota más larga que funcione como reposo hasta llegar a la cadencia final.

cc.137-144

A nivel armónico, esta segunda parte de la frase se sitúa dentro de un modo frigio mayorizado, con la tónica mayor, o siguiendo la terminología de Lola Fernández¹⁰⁵⁵, dentro del modo flamenco. La armonización llevada a cabo por Antonio José juega con esta ambigüedad modal. Así, la primera semifrase acababa sobre tónica frigia menor, c.140, y la segunda lo hace sobre tónica mayor, frigio mayorizado o flamenco, c.144. Tal vez por esto, la terminología de “escala española” usada por Palacios Garoz, que combina el modo mayor y menor sea la más apropiada, aunque como el mismo estudioso explica, la escala andaluza es una variante de la escala frigia¹⁰⁵⁶. La cadencia andaluza final de la frase, c.143, tiene

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*. Este modo está basado en la armonización de una melodía usando la tercera mayor para el acorde de tónica. Las melodías de estos cantes se desenvuelven en el modo frigio pero alterna la tercera mayor y menor, y es en los descensos melódicos donde suele aparecer la tercera menor.

¹⁰⁵⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 132.

estructura de VI - III - II - I. La cadencia concluye con reposo sobre la tónica, c.144, y vuelve a utilizar para esta caída el ritmo yámbico con la tónica repetida dos veces.

Al acabar esta primera frase y posteriormente la segunda, Olmeda recoge una serie de vocalizaciones sin letra, constituidas por la repetición en la melodía de la tónica con su nota superior, siendo la primera nota un mordente. Se pueden entender estos cuatro compases como una pequeña *coda* final añadida a la frase. Antonio José pone texto a estas vocalizaciones finales de la nana y usa la sílaba típica *ea ea ea ea*. El pasaje está estructurado en cuatro acordes diferentes, uno por sílaba y compás, c.145.



cc.144-149

El tratamiento armónico y contrapuntístico que reciben estas vocalizaciones por parte del compositor es completamente diferente a todo lo que se venía oyendo en esta sección. Se abandona el cuidadísimo tratamiento contrapuntístico de las partes en aras de una escritura homófona en la cual todas las voces se mueven en bloque cada cambio de acorde, predominando de este modo el carácter vertical de la armonía. Los acordes se encuentran en estado fundamental, con grandes saltos entre ellos y sin respetar los enlaces de las voces. Aunque existe una letra con las vocalizaciones, se puede decir que se ha perdido el carácter coral o vocal en el tratamiento de las partes, y se ha armonizado utilizando un acompañamiento instrumental, posiblemente con reminiscencias de guitarra por el uso de las quintas abiertas y seguidas en el bajo.

El proceso armónico de este pasaje es VI - II - VII - I, y utiliza acordes de séptima dominante en estado fundamental para todos ellos (alguno incluye la novena), a excepción de la caída en la tónica final, enlazados con gran libertad. Los bajos en quintas seguidas de cada acorde, la sucesión de séptimas sin enlazar ni resolver, la disposición homófona resonando por compás, y el proceso cadencial dentro del mundo frigio, hacen entrever influencias guitarrísticas en este tipo de acompañamiento. Por todo esto se puede pensar que estas cuatro armonías que forman la *coda* presentan una clara variante de la cadencia flamenca. La influencia de las tendencias armónicas de las vanguardias es patente y se refleja en la libertad de los acordes y la apuesta por la modalidad.

Separada por una doble barra con calderón comienza la segunda frase, c.150. Melódicamente es prácticamente idéntica a la anterior, pero Antonio José sorprende con la realización armónica. Comienza de igual manera con unísono de *mi* en octavas, pero se abandona el modo frigio o andaluz anterior para realizar toda la frase en el tono de *do*. La escala andaluza de *mi*, con sus segundas y terceras mayores y menores, es sustituida por la escala de *do mayor* sin alteraciones accidentales en la armonización. Es decir, se abandona la modalidad para adentrarse en el mundo de la tonalidad en la realización de la nueva frase.

Presenta una gran sensibilización, con continuos usos de acordes de séptima dominante en la última corchea de cada compás que resuelven correctamente en la caída, así como de procesos IV – V – I, patentes tanto en la semicadencia como en la cadencia perfecta final. Se vuelve a presentar las vocalizaciones finales, aunque ahora de forma más tonal y se finaliza con cadencia plagal.

La tercera frase de esta sección es una reexposición exacta de la primera, que como ocurrió antes, está separada de la anterior mediante una doble barra con calderón.

Sección A'. Reexposición

Tras un compás en silencio, c.176, se repite toda la sección A pero introduce un nuevo y extenso pasaje moduladorio en medio de esta reexposición de la primera sección. Este fragmento está situado detrás de la frase modulante que sigue a la tercera repetición de la melodía, c.256. Se aprovecha el momento de alejamiento o libertad armónica producido por esta frase, c.248, para introducir un largo pasaje con carácter de desarrollo melódico y armónico. Esto es algo inusual en el tratamiento de estas *Danzas*, donde la sección tercera es una repetición textual de la primera parte de las mismas.

Presenta dos partes claramente diferenciadas, cada una como variación distinta de la melodía, y ambas formadas por dos frases idénticas pero en distinto tono. Este hecho incide en la idea de la repetición como elemento constructivo a pesar de que aquí haya también desarrollo temático, por tanto, se podría considerar como repetición variada.

El primer fragmento es uno de los momentos de mayor dificultad pianística. A nivel rítmico la tensión aumenta, y el bajo presenta contrapuntos con semicorcheas, figura que no había aparecido hasta ahora en la *Danza*. La dinámica continúa con el *fortissimo* del pasaje que seguía en este momento en la parte inicial. La tensión rítmica y dinámica se acentúa con los procesos moduladorios armónicos. En el plano melódico, se sigue con el mismo tipo de variación de la frase que servía de enlace novedoso entre dos repeticiones de la canción en la

sección A c.72. Este nuevo pasaje toma de aquella frase de enlace la melodía y la estructura armónica, pero el carácter en *fortissimo* y el tratamiento pianístico le relacionan más con el pasaje orquestal y grandioso de la última repetición completa de la canción, c.81. No en vano, todo este fragmento aparece situado en el lugar donde debería ir el citado pasaje orquestal. Está expuesto en la tesitura central del piano, en octavas y con la tercera incluida.

La tendencia modal que se pudo apreciar en algunos pasajes anteriores, así como la debilidad tonal causada por la ausencia de sensible, está ahora completamente desechada. Los procesos modulatorios son completamente tonales y la secuencia dominante-tónica está marcada con fuerza. De la misma forma, mientras que en muchos pasajes anteriores los acordes tonales básicos presentaban notas añadidas, como sextas, séptimas, novenas, con lo que se debilitaba su carácter tonal, ahora aparecen la mayoría de ellos exclusivamente con las notas que lo integran, y se fortalece así su fuerza tonal¹⁰⁵⁷.



cc.259-261

El bajo presenta también similitud con el citado pasaje orquestal que le sigue. Los grandes bajos de tónica cada dos compases se mantienen, aunque al modular para la bajada descendente se adaptan al nuevo tono. En este momento dejan de ser nota pedal inmóvil y realizan un marcado proceso cadencial de tónica, dominante y tónica. La continua presencia de acordes en corcheas está combinada con contrapuntos con semicorcheas, y con la alternancia de manos se producen nuevos motivos rítmicos que no habían aparecido en la *Danza*. El autor repite otra vez esta misma frase pero en otro tono, c.265, y si antes se comenzaba la frase en *la menor*, ahora lo hace en *do menor*¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ Se parte de la melodía original en *lam* a lo largo de cuatro compases, presentando al final de ellos el IV grado mayor *re*, c.260, acorde pivote que funciona como dominante del nuevo tono *sol*, segunda mayor inferior del tono inicial. Este nuevo tono en el que se cae, es a la vez la dominante de la segunda frase que compone esta primera variación intercalada.

¹⁰⁵⁸ La frase anterior acabó en *sol*, que funciona como dominante de esta nueva frase, y se unen de la misma forma que anteriormente, c.264, es decir, con la escala ascendente en terceras que enlaza con la melodía, siendo la frase idéntica pero transportada. Partiendo de *do menor* en los cuatro compases iniciales de la melodía, c.265, se llega a *si bemol*. Como acorde pivote se tiene el IV grado de *do*, c.268, que funciona a la vez como dominante del nuevo tono *si bemol*. En la segunda parte, c.269, aparece la escala descendente con una reafirmación de la nueva tonalidad mediante el proceso tónica dominante tónica, tal como ocurría en la primera aparición de la frase.

El segundo pasaje se enlaza con el fragmento anterior, c.272, mediante una subida cromática, y se presenta otra variación distinta de la melodía que, como en la anterior variación, contiene dos frases idénticas en distinto tono. Antonio José utiliza ahora una escala de tonos enteros, c.273, y se crea un color modal lidio, aunque presenta sólo cinco notas de esta escala de seis tonos. La melodía está construida basándose en los dos compases iniciales de la canción, y únicamente varía el intervalo de la última nota que en lugar de un semitono como era en su forma original, lo sitúa en un tono, y produce así la cuarta aumentada con la tónica, típica del lidio. La armonía está dispuesta sobre el acorde de tónica *si bemol* con séptima menor añadida. El debilitamiento de la tonalidad es evidente y está causado por la escala de tonos y la séptima añadida.



Este motivo de dos compases se repite exactamente otra vez, y tras ellos finaliza la frase con dos compases en *laM*¹⁰⁵⁹, c.277. Se repite toda esta frase en *faM*, c.281, y el proceso armónico comienza ahora en este tono en lugar de *si bemol*, con el motivo de tonos enteros, y se continúa resolviendo como acorde napolitano sobre *mi*. La séptima menor añadida a este bajo ahora funciona como dominante, y se finaliza sobre su quinta *la*, tonalidad principal.

Todo este pasaje novedoso intercalado en la reexposición ha tenido como elemento de construcción formal la repetición variada del tema. Armónicamente la primera parte se situó dentro del ámbito tonal y la segunda evade estas fuerzas gracias a la escala de tonos hasta alcanzar la cadencia tonal que funciona como enlace. Tanto la repetición variada como la escala de tonos son manifestaciones de la influencia vanguardista impresionista y neoclásica en la obra.

Se sigue con la repetición textual de la primera sección, c.289, y se presenta la cuarta exposición de la tonada basada en el gran pasaje orquestal que quedó cortado al introducir estas variaciones anteriores. Así se oye de nuevo toda la última exposición de la canción original, más la siguiente aparición en donde se variaba bastante la melodía. Concluye la *Danza* mediante una brillante *coda*.

¹⁰⁵⁹ El acorde inicial *si bemol* funciona como pivote, siendo napolitano de *laM*. Este acorde de *laM*, tonalidad principal de la obra, no posee carácter conclusivo por la séptima menor añadida. Antonio José continúa modulando y acercándose a *laM* por otros caminos.

La *coda* final, c.338, presenta una aceleración tanto de la agógica como del ritmo armónico, y el *tempo* marcado es ahora *Vivo* y todo en *fortissimo*, con un *crescendo* en el *glissando* final que resuelve con *fff* para el último acorde. El motivo compositivo está formado por dos compases que, como es habitual en el compositor, se repiten aunque en distinta tesitura. Las dos manos realizan movimientos contrarios, descendiendo la izquierda y ascendiendo la derecha. La izquierda presenta bajos en octava en la parte fuerte y la derecha grandes acordes, y ofrece el contrapunto rítmico al bajo. Esta disposición hace recordar el juego rítmico que aparecía en la primera variación o desarrollo que se intercala en medio de la sección A', c.257. Los bajos en octava descienden durante cuatro compases a distancia de tono y medio, c.338.



Se emplean armonías lejanas a la tonalidad principal para cada acorde, sorteando siempre la cadencia perfecta, y cuya justificación tradicional es difícil ya que están más en concordancia con la expansión de la tonalidad ocurrida a finales del s. XIX¹⁰⁶⁰. Se ha alejado del concepto tradicional de tonalidad para experimentar la armonía cromática. Se suceden *la mayor*, *fa# mayor*, *la bemol* y *fa mayor* para terminar otra vez en *la mayor*. El proceso finaliza con resolución sobre cadencia plagal, VI rebajado - tónica, repitiéndose dos veces este proceso, y tras un *glissando* que vuelve a realizarse en *do*, culmina la *Danza* sobre la tónica con ambas manos en partes extremas del instrumento.

¹⁰⁶⁰ El continuo enriquecimiento de los medios armónicos de la tonalidad, que produjo un aumento enorme del número de acordes utilizables, llevó a muchos compositores a reflexionar sobre el por qué unos acordes están teóricamente justificados mientras que otros no. A finales del s. XIX, especialmente de la mano de Liszt, se empezó a admitir la escala cromática como fundamento de la tonalidad, es decir, se aceptó una tonalidad con doce grados en la escala, y sobre cada uno de estos grados se podía construir cualquier acorde. La armonía cromática no es sinónimo de movimiento cromático de las voces; sólo implica la aceptación de los doce sonidos de la escala cromática como posibles fundamentales. Al ser la escala cromática común a todas las tonalidades, todos los acordes pertenecen a todas las tonalidades, por tanto la tonalidad del pasaje viene dada por las cadencias perfectas que aparezcan, independientemente de los acordes que le sigan o precedan. El resultado no es atonal estrictamente, pues se reconocen funciones tonales; pero muchas veces tampoco es tonal pues no se aprecia una tonalidad evidente. Vid. RUEDA, Enrique. *Armonía...*, op. cit., p. 111.

Se adjunta un cuadro en el que se aprecia la sencillez de los procesos constructivos de esta pieza.

<u>DANZA BURGALESA N° 1</u>
SECCIÓN A Sección inicial
c.1 Bajo pedal
c.5. 1ª exposición tonada
c.28. 2ª exposición tonada
c.49. 3ª exposición tonada
c.72. Frase tonada variada
c.81. 4ª exposición tonada
c.104. Frase tonada simplificada
SECCIÓN B Sección intermedia
c.137. 1ª exposición tonada
c.150. 2ª exposición tonada
c.163. 3ª exposición tonada
SECCIÓN A´ Sección final. Reexposición
c.177. Bajo pedal
c.181. 1ª exposición tonada
c.204. 2ª exposición tonada
c.225. 3ª exposición tonada
c.248. Frase tonada variada

Pasaje nuevo en relación con A

c.256. Enlace

1ª parte:

c.257. Frase tonada variada en *la*

c.265. Repetición en *do*

2ª parte:

c.273. Frase distinta tonada variada en *sib*

c.281. Repetición en *fa*

c.289. 4ª exposición tonada

c.312. Frase tonada simplificada

Coda

c.338. *Coda* final

5.4.2. Danza burgalesa nº 2

- *La tonada en Olmeda*

A diferencia de las otras dos *Danzas*, Antonio José elabora las dos secciones de esta pieza con una única tonada, la canción “Dice que no nos queremos”. Se encuentra catalogada en la recopilación de Olmeda en la sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 8 (141). Los cantos al agudo son clasificados por Olmeda dentro de los cantos coreográficos como bailables vocales. Son muy numerosos en Castilla y conocidos por distintos nombres: a lo ligero, agudillo, pasau, milano, brincadillos, arriba, a la pandereta, al pandero, a lo alto; términos encontrados en todo el noroeste de España: Cantabria, Oña, León, Zamora, Asturias o Burgos¹⁰⁶¹.

Poseen un ritmo binario y un baile basado en brincos. La letra usa muy a menudo la forma métrica de la seguidilla más estribillo. El ritmo ternario de la seguidilla contrasta con el

¹⁰⁶¹ Un exhaustivo trabajo sobre el agudillo en distintas regiones españolas se puede consultar en: MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. II..., *op. cit.*, pp. 366-367.

binario del baile al agudo y produce unos desajustes singulares¹⁰⁶². La anisorritmia es, por tanto, otra característica de estos cantos, y es esta falta de adecuación entre la acentuación del texto y la música tan acentuada y constante en este género, que ha llegado a ser casi cualidad del mismo. Olmeda señala como velocidad metronómica 116 para la negra¹⁰⁶³, mientras que Manzano les adjudica una velocidad mayor que oscila alrededor de 152 por negra¹⁰⁶⁴. Salas Villar explica también como una de sus características el *tempo* “rapidísimo”¹⁰⁶⁵.

Olmeda señala que a cada estribillo se le suelen aplicar numerosos cantares: “una, dos o tres de las muchachas *echan* el cantar, y las mismas o las que forman todo el grupo, canta a coro el estribillo con más animación y color”¹⁰⁶⁶. Alguno de estos estribillos fueron muy difundidos, como *La Tarara*, *Trébole*, *Habas verdes*, etc. Palacios Garoz llega a pensar que todos los bailes populares debieron tener su estribillo y que cuando no se ha transcrito es porque seguramente se desconoce o se ha perdido¹⁰⁶⁷.

Muchos de estos bailes terminan con un chillido (*ji, ji, ji*), llamado relincho o relinchido, de origen celta, transcribiendo Olmeda este grito en varios de sus cantos. El músico dedica un gran apartado a analizar este baile y recoge una gran cantidad de ellos, y describe, con su gracia habitual, el baile y los pasos que incluía. Señala que el acompañamiento de las canciones lo realizaban con un pandero, y normalmente las mismas jóvenes que cantan se acompañan con este instrumento y consiguen distintos efectos rítmico-sonoros. Olmeda transcribe en el estudio que realiza, las fórmulas de acompañamiento rítmico observadas para la pandereta:

¹⁰⁶² Manzano también constata el predominio de la seguidilla sobre la cuarteta como texto de la estrofa en este género de baile: “la seguidilla, fórmula ligera, ágil y breve, irrumpió con fuerza nueva, ampliando el repertorio viejo y severo de las cuartetos octosílabas. Por lo que se refiere al baile que nos está ocupando, la renovación es evidente, y vino con la expansión de la lengua castellana. El estudio comparativo entre los elementos demuestra que esta nueva fórmula ágil y dinámica amplió el repertorio del baile a lo alto hasta lo incontable. Y la renovación fue doble. Por una parte en lo musical, porque la nueva fórmula era un excelente soporte para unas melodías en que el menudeo de sílabas pide la agilidad del ritmo que toma valores breves, mitades de cada tiempo del compás. Las fórmulas rítmicas de la seguidilla, con el comienzo anacrúsico de media parte, o de dos partes y media si se prefiere, ganan en ligereza a las del octosílabo, más pesado y cuadrado en los usos musicales, pero la renovación es también patente en los textos, pues aunque no falten los que mantienen la hondura lírica de la nostalgia, la queja, la añoranza y el sentimiento, abundan más los ingeniosos, graciosos, jocosos y picantes. El repertorio es amplísimo, y no hace falta más que hojear los cancioneros para percibir el contraste de estilos y contenidos”. *Ibid.*, p. 372.

¹⁰⁶³ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁶⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁶⁵ SALAS VILLAR, Gemma. “Agudillo”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 103.

¹⁰⁶⁶ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁶⁷ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 38.



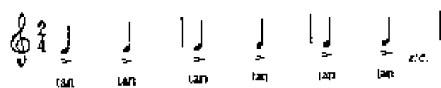
La descripción que realiza al observar a estas muchachas cantar al agudo es exquisita y altamente elocuente y descriptiva:

Logran de esta manera dar relieve a la parte musical, apianando unas veces sus sonos, esforzándose otras: ya haciendo efectos de sonoridad con solas de sonajas, o bien mezclando el efecto de éstas con la delicada percusión y repercusión de los dedos: tan pronto simplificando los ritmos como multiplicándolos; en una palabra, ellas sorprenden por su instinto natural todos los efectos de que es capaz el sonajero instrumento... La voz la emiten un poco picaresca y nasal: los últimos sonidos de las cadencias los hacen muy largos y los poetizan con sus gargantas, algunas veces privilegiadas, filándolos como si fueran excelentes profesoras de canto: la pandereta sigue dulcemente las ondulaciones de la canción: en estas condiciones cantan y repiten sus tonadillas adornando los giros melódicos con graciosos mordentitos y apoyaturas, y las que popularmente llaman *reconcomios* y que las dicen con una flexibilidad que ya quisieran para sí muchos cantores de nota¹⁰⁶⁸.

Señala el mismo autor que las frases musicales tienen la misma frescura y libertad rítmica que la literaria: “frases ordinarias, extraordinarias y mixtas y hasta de cinco compases dichas con un donaire y elegancia rítmica y con una claridad irreprochable”¹⁰⁶⁹. La melodía utilizada en esta *Danza burgalesa* es un ejemplo de frase de cinco compases en cada periodo.

Se tiene la suerte de contar con un escrito del propio Antonio José en el que comenta el baile al agudo. En su ponencia en el Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona el compositor explicó este tipo de folklore con ejemplos y cantando él mismo las melodías¹⁰⁷⁰:

Los bailes con pandero a lo llano y al agudo, son típicamente burgaleses. En la cantera popular aparecen a centenares. Las dos modalidades son de garbo retozón. Los bailes al agudo llevan un ritmo vivo, a dos partes, que el pandero marca enérgicamente:



Pero es más corriente que el pandero, en combinación con sus sonajas, acompañe bulliciosamente la tonada así:

¹⁰⁶⁸ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., pp. 101-102.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁷⁰ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit.

pan pan pan pa-ra-ra pan pan pan etc.

o así:

pan pa-ra-ban pa-ra-ban pa-ra-ban etc.

Desgraciadamente el agudo o agudillo sobrevive hoy más en la memoria y en los cancioneros que en la práctica. En su época, Federico Olmeda igualaba su presencia a la de la jota, como lo demuestran los cuarenta y tres cantos al agudo que recopiló. Miguel Manzano en su *Cancionero*, realizado cien años más tarde, señala la dificultad para encontrar ejemplos de este canto, la tendencia a la uniformidad y la escasa variedad de sistemas melódicos y sonoridades distintas aparecidas en ellos¹⁰⁷¹.

La melodía de esta canción utilizada para la *Danza burgalesa* tiene estructura de pentacordo con una nota añadida como floreo correspondiente a la sensible. Dicho pentacordo es mayor, se desenvuelve entre *sol* y *re*, y está formado por dos tonos, semitono y tono. Presenta una nota fundamental o final -tónica- *sol*, y una nota eje o central *si*, que suele ser como en este caso, la nota más próxima al semitono. El pentacordo no se justifica por la mera extensión o ámbito melódico que abarca la canción, sino por su estructura con sentido musical propio. Dicho pentacordo presenta una nota de adorno o floreo en su parte interior, *fa#*.

La melodía corresponde al modo de *do*, sistema melódico cuya interválica coincide con la del modo mayor en el mundo tonal, aunque presentan diferencias que se pueden apreciar en el presente ejemplo, siendo la más destacada la ausencia de las funciones armónicas relevantes y patentes. Las melodías en modo de *do* tienen sonoridad melódica mayor, pero no muestran un comportamiento armónico tonal, discurren sin ataduras y sin fuerzas internas de atracción.

Otra de sus características es el ámbito melódico reducido, aspecto ya comentado en una cita de Manzano¹⁰⁷². Esta misma idea la ha defendido Palacios Garoz, quien explica que cuanto menor es la extensión melódica, mayor es probablemente la antigüedad de la canción¹⁰⁷³.

Tanto si se utiliza la terminología de modo de *do*, como si se prefiere llamar pentacordo mayor, se habla de un mismo tipo de sistema: una melodía modal y con un ámbito reducido.

¹⁰⁷¹ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. II..., *op. cit.*, p. 365.

¹⁰⁷² Vid. nota 1024.

¹⁰⁷³ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 44.

Posee un perfil melódico descendente con ondulaciones suaves por grados conjuntos o terceras, bajando desde la nota superior del pentacordo hasta la nota tónica en la parte final.

Su estructura métrica está formada por dos cuartetos octosílabos con estribillo repetido al final de cada una de ellas¹⁰⁷⁴, así la canción tiene dos partes, la copla y el estribillo, que forman dos frases bien diferenciadas separadas por el propio Olmeda en el *Cancionero* por una doble barra. La primera frase está constituida por la repetición idéntica de dos semifrases, de cinco compases cada una, es decir, la frase posee diez compases. La melodía de esta semifrase repetida es muy simple, y se construye mediante la alternancia continua de la nota central con el semitono superior, en un ámbito melódico prácticamente de tercera y con reposo sobre la nota eje o central. Se desarrolla en el ámbito superior del pentacordo, esto es, entre *si* y *re*, con un floreo en *la*. Posee gran cantidad de sílabas y de letras para vocalizar, y cualquier cantante experimentado diría que son demasiadas para un fraseo cómodo, y aunque está compaseada, tiene un cierto carácter de ritmo silábico arcaico. Se podría pensar que tiene reminiscencias del canto gregoriano por la repetición constante de motivos, el ritmo monótono invariable que posee y el poco ámbito en el que se mueve.

La segunda parte de la canción, el estribillo, claramente contrastada con la anterior, está formada por una semifrase que se repite dos veces de forma idéntica, de la misma forma que ocurría en la primera frase. La melodía se desarrolla en la parte inferior del pentacordo, es decir, entre *si* y *sol*, con el floreo añadido del *fa*#. Rítmicamente esta parte presenta más variedad al usar el ritmo dáctilo (negra dos corcheas), el mordente y el reposo sobre la redonda.

Como resumen más destacado decir que la canción tiende continuamente hacia el eje o nota central y que en su parte final, el estribillo, la nota fundamental tiene una presencia importante.

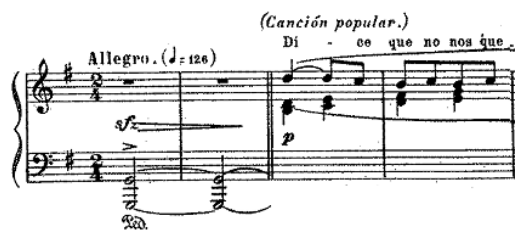
¹⁰⁷⁴ En esta canción se puede apreciar un recurso bastante utilizado en la poesía popular, la repetición de una de las últimas palabras o de todo el verso de una estrofa al principio de la siguiente, quedando así una serie de versos encadenados. Este recurso fue usado por los trovadores y se le conoce con el nombre de *leixaprende* (“deja y toma”). Aquí se repite la palabra “gallina” al final del estribillo y principio de la nueva cuarteta, creando un encadenamiento de los versos. Este hecho se acentúa por la persistencia en la segunda cuarteta del contenido lúdico que encierra el estribillo, y lógicamente en la repetición del estribillo.

- Tratamiento de la tonada en Antonio José y estructura de la Danza

Sección A

La sección inicial está estructurada en cuatro repeticiones de la melodía, es decir, cuatro coplas con el estribillo al final de cada una de ellas. No hay desarrollo temático del material suministrado, sino repetición textual de la melodía. Olmeda en su transcripción la presenta dos veces, es decir, dos coplas con sus letras respectivas y el estribillo final a cada una. Antonio José escribe la letra completa suministrada por Olmeda, con lo que dos exposiciones de la canción tienen letra y las otras dos no la poseen. Cada una de estas cuatro repeticiones está expuesta con un diferente tratamiento pianístico, pero siempre sitúa la melodía en la voz superior aunque con distinto acompañamiento. La estructura armónica es mantenida de forma continua aunque introduce diferentes notas y acordes de paso que varían, enriquecen y dan forma a esta *Danza*, además de otros recursos meramente pianísticos de los que se sirve.

La obra comienza con un bajo sobre la tónica de dos compases de duración que el autor indica que desea que se alargue varios compases, y forma así una nota pedal sobre la que se canta y acompaña la melodía. Esta pedal de tónica proporciona un estatismo armónico a la melodía. Entre melodía y bajo-pedal se mueven las voces intermedias, siendo éstas lo único que crea variedad y distintos matices armónicos en el discurso.



cc.1-4

Cada semifrase se integra con cinco compases, y se empieza y termina armónicamente sobre la tónica. Las fluctuaciones armónicas que aparecen se podrían analizar independientes del bajo, pero como la tónica está muy presente se prefiere tenerlo en cuenta para observar los distintos matices o formas que adquiere. Es importante apreciar la velocidad indicada, 126 la negra, ya que muchos acordes se podrían tomar como acordes de paso.

Después de los dos compases de bajo solo, se inicia la canción con pedal sostenido y con las voces intermedias moviéndose, y creando interesantes y sutiles armonías, todas ellas enriquecedoras de la armonía de tónica en la que se mueve. La melodía comienza en el compás tercero y las voces intermedias se conducen en movimiento contrario, hasta alcanzar el c.4, donde se crea un acorde de séptima mayor sobre la tónica (siempre teniendo en cuenta

la nota pedal). Este acorde crea el color característico de la frase y aparece en cada parte fuerte, a excepción del inicio y del compás final o caída. Los acordes disonantes de séptima sin función de dominante son muy frecuentes en la música impresionista. Anteriormente aparecían como resultado de retardos y apoyaturas, pero ahora toman un valor independiente, tanto en su preparación como en su resolución. En la parte débil de cada compás se presenta el IV o III grado, y forman acordes de floreo ascendentes o descendentes.

La segunda frase, c.13, el consecuente o respuesta, es el estribillo. Presenta proceso armónico más tradicional y está constituido por otro periodo repetido también dos veces con la estructura típica V - I - V - I. En este pasaje la nota *re* tiene gran importancia¹⁰⁷⁵, y se crea una pedal sobre la dominante, como hizo en la primera parte sobre la tónica. Los acordes de tónica de los compases pares, c.14, están invertidos, presentados así de forma más débil. Al desarrollarse la melodía en el pentacordo *sol - re*, la sensible sólo aparece en un floreo y dentro de una armonía de tónica, pero es digno de destacar que los acordes de dominante se presentan sin sensible. La ausencia de una sensible clara y la falta de fuerza en el acorde de tónica, ya que está presentado en primera o segunda inversión incluso en la cadencia, acentúan el carácter modal del periodo.

cc.13-16

La segunda exposición de la melodía, c.21, posee en su primera frase un mayor enriquecimiento del ritmo armónico, pero una menor variedad y riqueza en la armonía. Ahora cada corchea de la melodía presenta un acorde diferente, aunque siempre teniendo en cuenta que todo el periodo está construido sobre la tónica *sol*. El acorde de tónica en su segunda inversión se intercambia en cada corchea con el IV grado en primera inversión como acorde de paso, c.22, creando así una serie de sextas paralelas al canto principal. En la primera exposición de la melodía había un acorde por cada parte, mientras que ahora hay dos por parte. Se ha incrementado por tanto el ritmo armónico, aunque en su defecto, mientras que antes aparecían acordes más evolucionados, como era la séptima diatónica mayor sobre la tónica, ahora sólo aparecen formaciones básicas.

¹⁰⁷⁵ Aparece en las dos partes de cada compás de forma destacada, especialmente en el bajo, donde se oye aislada, y en el registro grave cada dos compases como fundamental de la dominante. Asimismo, aparece sola en la segunda parte de los acordes de tónica, c.14.

Yo no sien-to la ga-lli-na ni el di-me-ro que cos-ió,

cc.21-25

La segunda frase o copla, c.31, introduce un bajo *obstinato* para acompañar la melodía basado en un floreo de la fundamental de la dominante, *re*. La estructura armónica se mantiene V - I - V - I y sigue sin aparecer la sensible con carácter propio. Otra diferencia digna de destacar es que la cadencia final de este periodo es perfecta, c.38, y mucho más marcada y vigorosa que la anterior que acababa en acorde de tónica en primera inversión (cadencia imperfecta) y en una zona muy aguda, c.30.

En la tercera repetición de la canción, c.39, se exige una mayor capacidad técnica al pianista. La mano izquierda realiza acordes desplegados de décimas, algunos muy abiertos y se termina la serie con un enorme salto que demanda gran precisión, c.43. La melodía ahora es tratada en octavas e incluye la nota *sol* continuamente como pedal superior. La parte inferior dibuja acordes en décimas que también añaden en su parte central la nota *sol* como pedal intermedio. Hay por tanto, una doble pedal en las voces intermedias de los diseños de cada mano. La presencia de la pedal mantiene la tendencia marcada por la armonización de esta frase desde la primera vez que apareció, y favorece el mantenimiento del ritmo armónico estático, aunque su efecto se aminora con la introducción de acordes disonantes.

El ritmo armónico de este periodo se amplía a blancas. Como se recuerda, la primera exposición de la melodía tenía un ritmo armónico de negras, la segunda fue de corcheas, y ahora lo armoniza con un ritmo mucho más pausado de blancas. En compensación a esta ralentización del ritmo armónico aparece un tratamiento mucho más extrovertido, grandioso y con mayor demanda de virtuosismo del pasaje. Asimismo, se produce una mayor figuración en los diseños con los que se acompaña a la melodía. En la primera exposición de la canción se servía de negras para la mano izquierda en el acompañamiento, en la segunda presentaba dos corcheas, y ahora despliega un acorde en tresillos. El proceso armónico gira alrededor de la tónica y IV grado, y destaca el uso de la séptima mayor añadida a la tónica en c.41.

cc.42-43

La segunda frase o copla c.49, presenta varios tratamientos innovadores respecto a las anteriores apariciones de la frase. Surge por primera vez la sensible con función propia dentro del acorde de dominante, e incluso aparece marcada con acentos. Las dos semifrases que posee la frase, idénticas en su melodía, anteriormente eran siempre realizadas con el mismo acompañamiento. Sin embargo, ahora no sólo se realiza un distinto acompañamiento pianístico a cada una de las dos apariciones, sino que también la melodía se expone de forma distinta. En su primera aparición se toca con sextas, c.49, mientras que en la segunda se hace en la octava central del piano, c.53, y con la melodía sencilla sin doblar en sextas. Además la primera lleva la indicación de matiz *forte* y para la siguiente se demanda *piano*.

La cuarta y última repetición de la tonada completa, c.57, está tratada con un estilo mucho más grandioso y extrovertido, y el matiz exigido es *fortissimo*. La figuración del acompañamiento es toda en semicorcheas, a excepción de los últimos compases cadenciales. Como se ha mencionado, la aceleración rítmica ha sido constante a lo largo de toda la *Danza*. En contraposición con este incremento de fuerza rítmica y de la amplitud sonora, la primera frase se caracteriza por la simplificación al mínimo de la estructura armónica. Todo el pasaje se desarrolla sobre un mismo acorde de tónica en estado fundamental desplegado y en posición muy abierta, sin ninguna pequeña variación, ni notas extrañas o añadidos interesantes. Este acorde funciona como pedal a lo largo de la nueva exposición de la copla. La primera semifrase del estribillo, c.67, contrasta con la copla por el cambio de matiz, de *fortissimo* se pasa a *piano*, y se utiliza la repetición de la segunda semifrase de la copla anterior.



La segunda semifrase de esta frase, c.71, presenta un tratamiento típicamente cadencial. Mientras pasajes similares en la obra ofrecían la estructura simple V - I - V - I, ahora se desarrolla una estructura por quintas a través de V - III - II - V - I. Se trata de acordes que no habían aparecido de forma tan clara a lo largo de la pieza, y todos ellos en estado fundamental, lo cual acentúa su función tonal. Hay pues una aceleración del ritmo armónico, algo frecuente en procesos cadenciales. El tratamiento tonal de la melodía inicial se ha ido incrementando en perjuicio de los aspectos modales a lo largo de la *Danza*.

La figuración también contrasta al reducirse de semicorcheas a acordes de corcheas y con acentos, con lo cual se remarca su carácter conclusivo. La dinámica y carácter han experimentado un cambio a través de la pieza. La primera exposición de la canción, c.3, lleva la indicación *piano*, acaba en *pianissimo*, y la única expresión de carácter es *con gracia* para la segunda frase del mismo. La segunda exposición comienza con *sforzando*, c.21, pero dentro del matiz *piano*; y la segunda frase está marcada como *suave y muy ligado*. La tercera repetición de la copla comienza en *sforzando* y *mezzo forte*, c.39, exigiendo ya *forte* y *marcato* para el estribillo. El periodo final de esta segunda frase, que siempre había sido una repetición idéntica de lo oído, ahora se varía y se demanda *piano*. La última aparición de la melodía está escrita en *fortissimo*, c.57, aunque con la primera semifrase del estribillo contrastando en *piano*, c.67, pero inmediatamente se vuelve al *fortissimo* y *pesante* en el periodo cadencial, c.71. Se puede apreciar que la gama dinámica ha sufrido un continuo impulso e incremento hasta llegar al clímax final de la *Danza*. Este tratamiento de la canción recuerda la descripción que hacía Olmeda sobre los grupos de muchachas que cantaban los cantos al agudo¹⁰⁷⁶.



Para finalizar añade un pequeña *coda*, c.75, consistente en la repetición completa de la segunda frase de la canción, el estribillo, pero con una armonización y realización pianística diferente. Se expone dos veces. Este pasaje antes siempre estaba armonizado V - I - V - I, y ahora cambia el V por el IV menor, con la supertónica (*la*) con apoyatura (*si*) añadida en la parte superior, y se finaliza así con cadencia plagal. Antonio José continúa su gusto por la nota pedal, y presenta este acorde de IV en segunda inversión, cuarta y sexta, y mantiene el bajo *sol* tenido.

¹⁰⁷⁶ Comenzaban individualmente a cantar diferentes estrofas, cada una con su carácter e individualidad, unas con más ternura y otras más extrovertidas, se intercalaban los estribillos a coro, y al final se acababa cantando todas juntas con alegría y desparpajo. Tal vez imitando esto, Antonio José ha presentado las tres primeras estrofas como si fueran distintas versiones individuales, cada una con una armonización distinta, que hacen descubrir distintos matices y colores. Cada exposición ha sido una copla diferente cantada por una muchacha distinta, con la visión particular que cada una de ellas lo expresa, lo que le permite imprimir una mayor flexibilidad al tratamiento de cada estrofa. Vid. OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 101.



cc.75-76

El análisis de esta sección ha confirmado la utilización de la repetición como único elemento de crecimiento formal. Se presenta la melodía completa cuatro veces seguidas sin ningún tipo de desarrollo melódico. El distinto tratamiento pianístico y las diferentes armonizaciones, son las vías de las que se sirve para imprimir variedad y riqueza a la obra. Este sistema de creación mediante la repetición más o menos variada está en consonancia con las ideas propugnadas por la corriente neoclásica. A nivel armónico se realiza una armonización tonal de esta melodía modal, pero se evita frecuentemente la presencia de la sensible y así se evaden las fuerzas tonales y atracciones fuertes. La presencia de la séptima mayor añadida en la primera exposición y la utilización de la pedal a lo largo de gran parte de la sección, muestran el influjo impresionista en la obra.

Sección B

Tras un largo calderón sobre la tónica al final de la sección anterior se alcanza esta parte central de la obra. La tónica anterior *sol*, funciona como quinto grado del tono actual, *do*. Esta sección central contrasta con la parte inicial no sólo en carácter y agónica, sino también en el tratamiento compositivo. Si antes el proceso compositivo se basaba en la repetición de la melodía con diferentes armonizaciones y realización pianística, ahora existe un desarrollo del material temático, aunque leve debido a la brevedad de esta sección.

Antonio José no utiliza ninguna canción popular nueva, sino que toma la melodía de la primera sección adaptándola al modo menor y abrevia el número de batidos que se daban entre la tercera (note eje del pentacordo) y su superior. Como se recordará, este fragmento tiene un ámbito armónico muy reducido, una tercera. El compás es transformado de binario 2/4 a ternario 3/4, y el tono cambia de *sol* a *do*.

La primera frase está formada por dos semifrases cuya melodía es idéntica, c.88 y c.92, pero tanto la armonización como la realización pianística son completamente diferentes. Este hecho es bastante atípico pues el autor suele repetir el mismo acompañamiento en los dos periodos que conforman la frase completa. Los tres primeros compases, c.88, presentan una realización homófona, es decir, todas las voces se mueven a la vez en bloque, con una clara

influencia coral. La escritura es a cinco y seis voces, y al igual que en la sección anterior existe un pedal de tónica.

La estructura armónica es I - V - I - II - I - II - I - II - I, siempre con la pedal presente, y las voces se mueven dentro de un ámbito mínimo de tercera o segunda y por movimiento conjunto. Llama la atención la ausencia en todo este momento de la sensible, por lo que el sabor modal del pentacordo es incuestionable. En la caída sobre la tónica, c.91, introduce un nuevo tipo de tratamiento pianístico mediante arpeggio.



La segunda semifrase, c.92, posee la misma melodía que la precedente. La mano derecha presenta los mismos acordes anteriores a excepción de los últimos compases cadenciales, y la izquierda continúa la línea de arpeggios recién comenzada e introduce notas nuevas que enriquecen notablemente la armonía presentando modulaciones y desarrollos novedosos en la obra. Desde el segundo compás aparece la sensible, primero como floreo, y ya en el tercero, como nota fundamental en el proceso armónico, c.94. Este compás se introduce en acordes plenamente tonales como el acorde de séptima de sensible o la séptima dominante del modo mayor (*mib*) de la tercera parte. El siguiente y último compás de caída aparece ya en este tono mayor. La frase comenzó primando los aspectos modales y con tratamiento coral de las partes, como acostumbra el autor, y poco a poco tonaliza la obra mediante la aparición de la sensible, procesos cadenciales y modulantes, así como un trato más pianístico del acompañamiento.



El pasaje de cuatro compases siguiente, c.96, es interesante desde el punto de vista armónico y modal. La melodía presenta el segundo grado menor seguido del segundo mayor. Antonio José mantiene esta tendencia frigia de la melodía, y presenta para el segundo grado menor, cc.96-97, la dominante frigia resolviendo en tónica, y para la segunda mayor, cc.98-99, la dominante tonal que vuelve a resolver en tónica. La mano izquierda de todo este pasaje

ha seguido dibujando líneas de arpeggios mientras que la derecha presenta acordes con la melodía doblada en octava.



cc.96-99

Se presenta esta frase otra vez transportada a *sol*, y tras el *da capo* otra más en el tono de *re* que funciona como dominante de la repetición de la sección inicial. De esta forma, el autor mantiene su principal recurso compositivo: la repetición de frases y motivos.

Separado por una doble barra con cambio a la tonalidad inicial, *sol mayor*, c.109, se inicia un pasaje de seis compases de enlace e introducción que terminan en una nueva doble barra. Este breve enlace es una prolongación sonora del arpeggio de dominante del compás anterior y se finaliza con una nota larga en la voz superior con todo el bajo sostenido con el pedal.

Sección A'. Reexposición

Tras desvanecerse la nota anterior en la zona aguda, aparece el bajo pedal del inicio de la *Danza*. Después de una nueva doble barra, c.115, se repite exacta e íntegramente toda la sección inicial A con el único añadido de una *coda* final con la que finaliza la pieza de una forma más brillante.

La sección A terminaba sobre un acorde de tónica más tres compases en donde se oía esa tónica aislada, c.84. Ahora esos cuatro compases de tónica se modifican, c.196, y mediante un motivo melódico repetido formado por las tres notas del acorde de tónica desplegado más la apoyatura de la quinta (*do#*), se asciende en octava durante dos compases. Se finaliza sobre un acorde de tónica completo y conclusivo, c.198, que se repite en el compás siguiente en registro más grave con la nota tónica exclusivamente. Este final tiene una dinámica distinta a la de la sección anterior, terminando en *forte* y *crescendo*, con *sforzandos* y acentos, y carácter extrovertido y brillante.

A continuación se adjunta un cuadro en el que se refleja la estructura de la *Danza*.

<u>DANZA BURGALESA Nº 2</u>
SECCIÓN A Sección inicial
c.1. Bajo pedal
1ª exposición tonada c.3. Copla c.13. Estribillo
2ª exposición tonada c.21. Copla c.31. Estribillo
3ª exposición tonada c.39. Copla c.49 y c.53. Estribillo con dos semifrases distintas
4ª exposición tonada c.57. Copla c.67 (repetición de estribillo de c.49) y c.53. Estribillo con dos semifrases distintas
<i>Coda</i> c.75. Estribillo
SECCIÓN B Sección intermedia
c.88. 1ª frase
c.96. Semifrase en <i>do</i> c.100. Repetición en <i>sol</i> c.105. Repetición en <i>re</i>
c.109. Enlace

SECCIÓN A´
Sección final. Reexposición
c.113. Repetición exacta y completa de sección A o inicial
<i>Coda</i>
c.196. <i>Coda</i> final

5.4.3. Danza burgalesa nº 3

- *Las tonadas en Olmeda*

Sección A

La sección inicial de esta *Danza* se construye utilizando la tonada “Dice que no me quieres”, conocida como *La Tarara* y recogida por Olmeda dentro de la sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 2 (135). El tipo de folklore musical sobre el que se desarrolla es un canto al agudo, modalidad que fue estudiada al analizar la *Danza burgalesa* nº 2 anterior.

Esta famosa canción está formada por varias estrofas diferentes, seguidilla inicial y un villancico de cuatro estrofas. La seguidilla inicial está separada del villancico por una doble barra, y se desarrolla sobre una escala mixolidia o modo de *sol*, caracterizada por estar situado su VII grado a distancia de tono del sonido principal. La ausencia de una nota que funcione como sensible dota a estas escalas de “una sonoridad inconfundible, a la vez serena, noble y equilibrada. Las melodías en modo de *sol* muestran casi siempre un lirismo contenido, que está en el punto justo entre la sobriedad y la emoción”¹⁰⁷⁷.

La seguidilla presenta, tal como es habitual en este tipo de estrofa, desajustes rítmicos entre texto y música. Suele tener ritmo métrico ternario y al cantarla en compás binario, como en los bailes al agudo, produce que los acentos métricos del texto ocurran en parte débil del compás y las partes fuertes musicales sobre sílabas sin acento, es decir, átonas¹⁰⁷⁸. Presenta

¹⁰⁷⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁷⁸ Vocablos como: *dice, una, nada, colorada, o tuya*, están situados musicalmente con los acentos métricos de la palabra cambiados. La solución a este desajuste hubiera sido utilizar un ritmo de rueda en compás de 5/8, puesto que los acentos se distribuirían así cada cinco sílabas de un modo polirrítmico, mezclando el trocaico con el dactílico, o lo que es lo mismo en música, el ritmo binario y el ternario. Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

concordancia entre su contenido literario, el desamor, y el color especial emotivo que aporta la escala mixolidia.

Está formada por dos semifrases casi idénticas cuya única diferencia es la nota final sobre la que reposan, así en la primera se cae sobre la tercera de la fundamental, y al final de la frase se resuelve en la tónica. Se mueve alrededor de la nota dominante o tenor de recitativo, *si*, siendo esta nota repetida en unísono el sonido sobre el que comienza la tonada¹⁰⁷⁹. El ámbito melódico de esta primera frase es de séptima menor, aunque exceptuando las notas finales de cada periodo, el espacio principal sobre el que se mueve es de tercera menor¹⁰⁸⁰. Presenta un perfil melódico organizado todo en grados conjuntos, sin ningún salto que rompa esta unidad y su ritmo está basado en un fluir continuo de corcheas que desembocan en negras al final de cada periodo, la última de las cuales lleva un adorno de dos semicorcheas y crea una figura con ritmo anapesto.

El resto de la canción está formado por un villancico¹⁰⁸¹. La estructura de los villancicos comienza con un estribillo inicial, llamado cabeza, una o varias mudanzas (redondillas, cuartetas u otra estrofa), y uno o más versos de vuelta, antes de volver a oír el estribillo inicial¹⁰⁸². Las composiciones con estribillo son, en general, de difícil clasificación debido a “que los tipos y ejemplos reales pueden sufrir variaciones hasta el punto de resultar siempre diversos”¹⁰⁸³. El ritmo de los versos es muy marcado y rítmico, adaptable y tendente a la danza y canto. Todo el villancico está basado en ritmos trocaicos que a nivel musical encajan perfectamente en un compás binario, coincidiendo el ritmo métrico con el musical en todas sus estrofas. Mientras que la primera estrofa, la seguidilla, está completamente descolocada rítmicamente, en el resto de la canción, el villancico, no hay desajuste. Existe un vulgarismo en el léxico utilizado, “caendo”, marcado en cursiva en Olmeda y entre comillas por Antonio

¹⁰⁷⁹ Ya se comentó analizando la melodía de la parte central de la primera *Danza*, el inicio en unísono es muy habitual debido a su facilidad de entonación y ayuda en la organización del discurso melódico. Vid. nota 1039.

¹⁰⁸⁰ Muestra de la frecuencia de tonadas desarrolladas dentro el ámbito de séptima menor aparece en el cálculo realizado por Miguel Manzano en su *Cancionero de Burgos*. De 765 tonadas presentadas, 172 presentan ámbito melódico de séptima, y de éstas, 132 son séptimas menores, como es el ejemplo que ocupa. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁸¹ El villancico aparece en el s. XV, pero su procedencia es medieval, relacionándolo con las cantigas de estribillo gallego-portugués, que a su vez derivaban del zéjel hispanoárabe. Es de origen y carácter popular, y tal como señala Palacios Garoz, de ahí su etimología, de villano, aunque fue una composición muy cultivada por poetas cultos desde el s. XV, tal como puede comprobarse en los *Cancioneros de Palacio o de Baena*. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁰⁸² NAVARRO TOMÁS, Tomas. *Arte de verso*. Madrid: Visor libros, 2004, p. 145.

¹⁰⁸³ VARELA, Elena, MOÍÑO, Pablo y JAURALDE, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005, p. 404.

José. Olmeda utiliza la presencia de palabras y modismos antiguos o perdidos en el folklore popular para reivindicar el carácter arcaico de la canción castellana.

¿Piensa alguien que estas canciones son modernas, sin antigüedad ni abolengo? Examínense las frases musicales... Las cadencias, las distintas escalas, los ritmos atrevidos que todavía no ha sabido aprovechar el mismo arte moderno... Fijese la atención en la filología, véanse los detalles del lenguaje, estúdiense los modismos, considérense las palabras anticuadas que en ella se leen: *yoglar* (juglar), *trempolentren*, *trepoletre* o *trepeletre*, *ringodango*, *ámbole*, *calangrejo*, *jubón*... ¿no tiene esto sabor castellano, popular y antiguo?¹⁰⁸⁴.

Este villancico se desarrolla sobre la escala salmantina o castellana, modalidad perteneciente al grupo de las escalas mayores diatónicas que se caracteriza por ser una escala mayor con el sexto y séptimo grado menor, aunque aquí, al presentar un ámbito de sexta y no aparecer el séptimo grado, no se puede apreciar en su totalidad¹⁰⁸⁵. Contiene cuatro estrofas en la transcripción de Olmeda, pero Antonio José sólo utilizará la letra de las tres primeras, no así la música, que tomará íntegra. La primera estrofa del villancico, el estribillo, se desarrolla en la parte baja de la escala, tiene un ámbito melódico de cuarta, y presenta como eje continuo de recitado la tercera de la fundamental, *sol#*, con reposo en final en tónica. La frase está formada por dos semifrases que se repiten de manera idéntica. Destaca por su finalización en un ritmo anapesto en cada semifrase, dos corcheas negra, con acento la primera de ellas.

La segunda estrofa, primera mudanza, se desplaza melódicamente hacia la parte superior, y tiene como eje central la nota *si*. Se puede apreciar ahora el sexto grado alterado de forma descendente. Está formada por un motivo rítmico-melódico que se repite tres veces de manera idéntica, más una vez más variado, para cadenciar.

Las dos estrofas que forman el resto del villancico, estrofas tercera y cuarta, son variaciones rítmicas de las dos primeras. La tercera estrofa, segunda mudanza, es una simplificación rítmica de la célula de cuatro corcheas seguidas que aparece continuamente en la primera estrofa, y que ahora se convierten en negra con puntillo y corchea.

La última parte del villancico, la estrofa de enlace, donde Antonio José prescinde del texto y utiliza sólo la música de Olmeda, es otra variación rítmica de la segunda estrofa. Aquí se produce lo contrario de lo que pasó en la estrofa anterior. Si antes hubo una simplificación rítmica del motivo, ahora se aprecia un aumento de golpes rítmicos dentro del compás. Lo que en la segunda estrofa eran negras con puntillo, aquí se convierten en tres corcheas, con lo que

¹⁰⁸⁴ OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁸⁵ Sobre estas escalas véase PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 51.

el impulso rítmico de la frase es continuo. Tal es así, que toda la frase está formada por corcheas continuas sin ningún punto de reposo hasta llegar a la nota cadencial final. Hay por tanto, una aceleración clara del elemento rítmico.

Merece la pena hacer referencia a las distintas versiones o variantes melódicas que ha sufrido esta melodía de *La Tarara*. Las variantes melódicas son, en muchos de los casos, consecuencia de la fragilidad de la memoria musical del pueblo, pero también de la voluntad de introducir modificaciones por parte de los intérpretes¹⁰⁸⁶. Así, variante melódica se puede definir como “las diferentes fisionomías de un mismo tipo melódico en sucesivas interpretaciones, en las que aparecen los mismos rasgos definitorios de un determinado tipo melódico”¹⁰⁸⁷. Un tipo melódico se caracteriza por una serie de elementos concretos que lo diferencian de los demás. Las principales cualidades que posee y que lo definen son: el movimiento del discurso de la melodía, la organización de la misma, modal o tonal, y los reposos o cadencias sobre los grados idénticos o parejos. Cuando los rasgos definitorios del tipo melódico cambian, voluntariamente o por fallos de memoria de los cantores, el tipo melódico queda modificado y adquiere una fisionomía más o menos alejada del original anterior.

Antonio José explicó variantes de tonadas burgalesas encontradas en distintos cancioneros en su conferencia en el III Congreso de Barcelona, y en concreto, se refirió a esta tonada, *La Tarara*. Así, entonó para su auditorio una versión cantada en Cantabria que aparece en la *Antología musical de cantos populares españoles* publicada por Antonio Martínez Hernández¹⁰⁸⁸, y la comparó con la versión burgalesa de Olmeda:

De esta manera sería fácil señalar innumerables ejemplos. Véase cómo en estas versiones burgalesas que comparativamente transcribo, los giros melódicos son más suaves, más

¹⁰⁸⁶ Juan Tomás realiza un estudio sobre las variantes en la canción popular analizando los posibles grupos de cantores populares y las consecuencias de las transformaciones que realizan de las tonadas. Los divide en: 1.- Los que tienen buena memoria. Repiten perfectamente los modelos, no crean nada. Son los mejores para el recolector de cantos populares. 2.- Los que aprenden mal la canción y la modifican pero con fantasía y gracia. 3.- Los que aprenden mal una canción y la adulteran negativamente empobreciéndola. 4.- Los que aplican una única melodía a cualquier texto. 5.- Los que aplican textos a melodías que no les corresponde ni por carácter ni ritmo. 6.- Los que no tienen idea clara de lo que cantan y confunden canciones y textos. 7.- Los músicos instrumentistas rústicos que no poseen nociones musicales académicas y van desvirtuando las tonadas. Vid. TOMÁS, Juan. “Las variantes en la canción popular”. En: *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, pp. 196-197.

¹⁰⁸⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁸⁸ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Antonio. *Antología musical de cantos populares españoles*. Barcelona: Isart Durán editores, [s.n.], p. 106

bellos, más correctos y de un gusto más depurado que en las respectivas canciones equivalentes¹⁰⁸⁹.

Comparando estas dos versiones que muestra Antonio José, se puede afirmar que son dos variantes del mismo tipo melódico aunque muy alejadas la una de la otra y en diferente sistema modal o tonal. La versión de Olmeda se desarrolla en una variante del modo de *mi* cromatizado, en concreto en la escala salmantina, mientras que la versión de Martínez Hernández que transmite Antonio José aparece en el modo de *do*. La modificación que ha sufrido esta tonada es por elevación del VI grado de la versión de Olmeda, es decir, si en Olmeda presentaba un modo de *mi* con II y III grado cromatizado, en Martínez Hernández se cromatiza también el VI grado, evolucionando hacia una mayorización¹⁰⁹⁰.

Miguel Manzano recoge en su *Cancionero de Burgos* tres versiones diferentes de *La Tarara*, a la vez que realiza un pequeño pero interesante estudio sobre esta tonada y sus diferentes versiones en distintas recopilaciones¹⁰⁹¹. Este autor defiende que existen dos versiones diferentes de *La Tarara* y que sólo coinciden en la fórmula rítmica del estribillo *la tarara sí, la tarara no*, pero no en el tipo melódico ni en las estrofas.

Gracias a este trabajo se sabe que la primera constancia de esta canción aparece en la colección *Ecos de España* de J. Inzenga¹⁰⁹². Su esquema aquí era seguidilla en ritmo ternario más estribillo hexasílabo en ritmo binario y aparecía en modo menor. Posteriormente fue recogida esta misma versión por Pedrell, donde se puede leer en su *Cancionero*: “*La tarara* es canción baile de ritmo curioso y original, que se usa en Soria. La publicó en su colección el maestro Inzenga, y yo la armonizo de manera algo más cuidada de lo que él

¹⁰⁸⁹ ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁹⁰ Manzano señala que la trayectoria general que suelen sufrir las tonadas en su evolución “suele ir del diatonismo a la inestabilidad, de los sistemas modales a los tonales, de la sonoridad menor a la mayor”. Es lo que este musicólogo denomina orden lógico evolutivo. “Al ser éste [el orden lógico evolutivo] imposible de determinar, por la falta de documentos y de testimonios sonoros del pasado de la música tradicional, sólo queda el recurso de tratar de situar cada una de las tonadas en el lugar que le corresponde según el proceso evolutivo que el repertorio entero ha ido experimentando a lo largo del tiempo, tal como se puede establecer por comparación con las músicas de autor de cada época, bien documentadas a lo largo de los últimos siglos. Este marco evolutivo general es el que nos permite afirmar que los sistemas modales son anteriores en el tiempo a los sistemas tonales, por una parte, y por otra detectar los procesos evolutivos, ya más recientes... De lo dicho no se deduce que las melodías creadas sobre la base de los sistemas modales sean en todos los casos anteriores en el tiempo a las que tienen sonoridad tonal, pero lo que sí se puede asegurar es que una melodía modal, aunque haya sido inventada en este mismo siglo, está organizada conforme a unos sistemas que sobreviven en la práctica desde una época en que todavía no se habían afirmado los recursos tonales como sistemas de organización melódica de las músicas de autor”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., op. cit., p. 198.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, pp. 519-520.

¹⁰⁹² INZENGA, J. *Ecos de España: colección de cantos y bailes populares...*, op. cit., p. 32.

acostumbraba”¹⁰⁹³. Sin embargo, Manzano critica esta transcripción y señala a propósito de la armonización de Pedrell: “... realizando una armonización que pone de manifiesto su desconcierto ante la extraña sonoridad de la melodía, más que su capacidad de resolver un desafío musical con recursos creativos”¹⁰⁹⁴.

Otra transcripción antigua de esta melodía fue publicada por Calleja en *Cantos de la Montaña*¹⁰⁹⁵, con los versos hexasílabos y el estribillo reducido a la fórmula *La tarara sí, la tarara no*. La melodía se desarrolla tonal en modo menor y muy similar a la versión más difundida hoy en día. Por esa época data la versión de Olmeda, la cual es diferente por varios motivos, como ya se ha indicado: el VI grado es menor, contiene varios temas encadenados y termina con una estrofa octosílabo. Justo del Río¹⁰⁹⁶ publica esta misma versión de Olmeda en su recopilación, citando la procedencia.

Recopilaciones posteriores han seguido la línea marcada por Inzenga: Kurt Schinder¹⁰⁹⁷, Agapito Marazuela¹⁰⁹⁸, Sánchez Fraile¹⁰⁹⁹, Bonifacio Gil¹¹⁰⁰ o el propio Miguel Manzano. La versión recogida por Marazuela en Segovia coincide en tonalidad y estructura con las de Manzano. Bonifacio Gil transcribe una versión de La Rioja en tono mayor que conserva matices de la antigua tonada recogida por Inzenga. Ésta es la variante que ha pasado a las antologías de canciones populares más difundidas. Todas estas versiones llevan a pensar que los dos tipos que Manzano defiende que existen de esta canción son: el de Olmeda en modo *mi* cromatizado, y el recogido inicialmente por Inzenga en modo menor que ha sido posteriormente reproducido en diferentes versiones y variantes por numerosos musicólogos. Se adjuntan en el Anexo III las partituras de las versiones comentadas aquí de esta tonada y recogidas en distintos cancioneros.

¹⁰⁹³ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular*, vol. II..., *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁹⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 519.

¹⁰⁹⁵ CALLEJA, Rafael. *Cantos de la montaña: colección de canciones populares de la provincia de Santander...*, *op. cit.*

¹⁰⁹⁶ RÍO VELASCO, Justo del e INCLÁN LEIVA, Ramón. *Danzas típicas burgalesas*. Burgos: [s.n.], 1959. Reed. Burgos: Imprenta Santiago Rodríguez, 1975.

¹⁰⁹⁷ SCHINDLER, Kurt. *The Folksongs of Spain and Portugal*. Nueva York: Hispanic Institute, 1941.

¹⁰⁹⁸ MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endimiión, 1997.

¹⁰⁹⁹ SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo Cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Salamanca: Imprenta Provincial, 1943.

¹¹⁰⁰ GIL, Bonifacio (ed.). *Cancionero popular de La Rioja*. Materiales recogidos por Bonifacio Gil García. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás y Josep Crivillé i Bargalló. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

Músicos ilustres han utilizado esta tonada en sus obras. Albéniz tomó este tema para la pieza de la *Iberia Corpus Christi en Sevilla* y utilizó la variante en sonoridad menor. Lorca también aprovechó esta famosa melodía en sus canciones. Tal vez, por este uso en obras muy difundidas de marcado carácter andaluz, en algún momento se pensó en su posible origen andalusí, aunque Manzano termina su breve estudio sobre esta tonada poniendo en duda esta idea:

En ciertas antologías de refruto se la incluye como tonada andaluza, sin que podamos de momento comprobar si esta atribución tiene fundamento, ya que no disponemos todavía a estas alturas de recopilaciones de música popular de Andalucía que sean mínimamente representativas ni fiables como para que esta tradición se pueda conocer y estudiar a partir de una base documental. Lo cierto y seguro es que no hay persona mayor de cuarenta años que no haya cantado o al menos escuchado alguna vez *La tarara*, esa extraña tonada que parece tener en su origen alguna relación con el repertorio infantil, pero que a la vez ha adquirido rasgos picantes, licenciosos y alguna vez un tanto desvergonzados en la versión para adultos¹¹⁰¹.

Sección B

Esta sección central presenta la tonada “Que dame las llaves del cuarto”, recopilada en el *Cancionero* de Olmeda dentro de la sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 16 (149). Se trata de un estribillo con versos eneasílabos y octosílabos caracterizado por numerosos desajustes entre el ritmo métrico y el musical. Está construida sobre una escala modal eólica o modo de *la*. La interválica coincide con la del modo menor, pero con algunos rasgos que la diferencian, como son la presencia del VII grado natural, en especial en la cadencia final, y la ausencia de una dominante clara¹¹⁰². El color modal se aprecia continuamente, reforzado por la ausencia de sensible y el uso constante de la subtónica. El ámbito que abarca es de octava y presenta un perfil melódico a base de segundas

¹¹⁰¹ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 520.

¹¹⁰² Otra de sus características es la inestabilidad del III grado. En esta melodía recogida por Olmeda no se puede apreciar esto, pero curiosamente en la creación que hace sobre ella Antonio José, la *Danza burgalesa* tercera, se observa esta cualidad. Sobre este rasgo, Manzano señala que “es evidente que un sistema de sonoridad menor en el que el III grado no tenga estabilidad como intervalo menor en relación con el grado I no tiene ni una sonoridad ni un comportamiento claramente tonal, ya que es precisamente este grado el que define la sonoridad menor, y que no se suele alterar hacia arriba más que para modular hacia la subdominante, cuando el sistema es tonal”. En relación con la ausencia de dominante, este mismo autor señala que lo habitual es que la cuerda de recitado o tenor se desarrolle sobre el IV principalmente o III grado, “pero incluso cuando es el V grado el que funciona como cuerda recitativa, es muy dudoso... que el inventor de tales melodías haya estado condicionado por armonías tonales latentes, que suelen llevar el discurso melódico por otros caminos muy diferentes”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 174.

principalmente, aunque también se encuentran terceras, cuartas y quinta al inicio de periodos y frases¹¹⁰³.

La melodía tiene dos frases de ocho compases cada una. La primera está compuesta por dos semifrases idénticas y abarca un ámbito de extensión melódica de sexta desde la tónica con reposo sobre el quinto grado. Con la segunda frase se comienza un periodo de mayor tensión melódica producido por un cambio a la tesitura superior y por el salto de cuarta ascendente inicial. Está construida sobre un motivo que se repite dos veces, la segunda un tono más bajo, y se termina la frase con una pequeña *coda*. La primera frase está basada en tres motivos rítmicos: una sucesión de cuatro corcheas seguidas, negra con puntillo seguida de corchea y las dos negras finales sobre las que reposa. La segunda continúa con estos diseños rítmicos, pero introduce una importante novedad: el inicio en hemiolia con un tresillo de negras.

- *Tratamiento de las tonadas en Antonio José y estructura de la Danza*

Sección A

La *Danza* está estructurada en una seguidilla inicial, un villancico de cuatro estrofas, siendo las dos últimas estrofas pequeñas variaciones rítmicas de las dos primeras, y repeticiones sucesivas de estas dos con diferentes acompañamientos pianísticos. Aparece en el modo original que presenta en la transcripción de Olmeda, *mi* mixolidio para la seguidilla inicial y escala salmantina o castellana en las estrofas que conforman el villancico. Como casi siempre en estas *Danzas*, la escritura está dispuesta a cuatro voces tratadas con mucha atención y cuidado.

Comienza al igual que la anterior con un bajo de tónica mantenido con el pedal. La primera frase que constituye la seguidilla inicial la forman dos semifrases casi idénticas cuya única diferencia es la nota final sobre la que reposan. La armonización evita siempre la sensible para mantenerse dentro del sabor modal mixolidio, y su inicio es una sucesión de acordes de tónica y séptimo grado rebajado, nota característica del mixolidio¹¹⁰⁴. El ritmo armónico es de negra y produce un constante intercambio de tensiones entre tónica y dominante (VII grado).

¹¹⁰³ De la misma manera que se apuntó en referencia al ámbito de séptima en la melodía de la primera parte, ahora se observa que de las 765 tonadas recogidas por Manzano, 151 presentan una extensión melódica de octava, siendo 141 octavas justas, como en este caso. *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁰⁴ El séptimo grado del modo mixolidio se considera como uno de los dos acordes de dominante del modo; la otra dominante es el II grado.

(Canción popular.)
 Di - ce que no me quie-res por u - na na - da, co - lo-ra-da es mi

Allegro.

cc.1-7

La segunda semifrase, c.7, es una repetición del primero con uso del I y VII grado, pero en lugar de aparecer el I grado en la parte fuerte y el VII en la débil, los intercambia, y sitúa el VII en parte fuerte y el I en la débil. Con ello se imprime variedad a un discurso dentro de un sistema compositivo basado en la repetición de motivos y frases. Concluye esta frase con un acorde alterado relacionado con la dominante frigia que resuelve en la tónica, y se evita de este modo la sensibilización del VII grado, c.9.

san-gre co-mo la tu - ya.

cc.8-10

A continuación comienza el villancico con sus diferentes estrofas, y el resto de la sección está construido sobre la melodía de las dos primeras estrofas o frases del villancico con diferentes variaciones y acompañamiento pianístico.

La primera estrofa, el estribillo, c.11, está desarrollada sobre una escala salmantina; se abandona el tratamiento armónico modal del pasaje anterior y se introducen estructuras tonales. El séptimo grado rebajado no aparece en la melodía ya que tiene un ámbito de sexta, pero en muchos procesos armónicos de todo el estribillo este grado está sensibilizado, lo cual acrecienta el carácter tonal del pasaje. El ritmo armónico se reduce a un compás y su estructura es I - IV con acorde de séptima dominante - VII con séptima disminuida - I, siendo un proceso completamente tonal y con la sensible presente en la cadencia. Las dos semifrases idénticas en melodía, son iguales también en su realización armónica. En el primer compás el bajo presenta un motivo rítmico de dos negras que se repetirá con diversas figuraciones rítmicas a lo largo de toda esta sección A.

Ai-re qué se va la ni-ña a la ri - ve - ra,

cc.11-14

La frase que conforma la primera mudanza del villancico, c.20, presenta un tratamiento de las voces más elaborado, y cobran relieve especial las voces interiores, las cuales no forman bloques de acordes como en todo el pasaje anterior, sino que se conducen como líneas independientes con un tratamiento más contrapuntístico.

La parte de tenor dibuja la melodía superior una tercera baja (décima), y contralto marca ritmos de tres negras seguidas acentuadas, lo cual no sólo tiene gran efecto rítmico sino también armónico. Estas tres notas son una sucesión de tónica-subtónica-tónica, pero en su última aparición, cambia la subtónica por la sensible en la última parte, c.27. De esta forma mientras que toda la primera parte de la frase tiene un carácter muy modal basado en la escala salmantina, en su final introduce la sensible para concluir de una forma tonal. El bajo ha mantenido durante toda esta frase una pedal y armonía de tónica a excepción de los últimos compases, en los cuales se evita la nota pedal para no disminuir la fuerza del proceso cadencial tonal. La cadencia es perfecta IV - V - I con sexta añadida al acorde de tónica, por lo que la frase acaba de manera mucho más conclusiva que la anterior.

cc.22-28

Las dos estrofas siguientes que completan el villancico (estrofas tercera y cuarta) son variaciones rítmicas de las dos primeras, y asimismo, el resto de la *Danza* está construido mediante variaciones de estas dos frases, base del estribillo. Las dos frases se van alternando a lo largo de la obra.

La tercera estrofa del villancico, segunda mudanza, c.28, posee la misma estructura que la primera. El motivo rítmico es una simplificación de las cuatro corcheas seguidas que se convierten ahora en negra con puntillo y corchea. Este alargamiento y reposo de la parte fuerte de cada compás produce una mayor acentuación rítmica, lo cual se ve incrementado por el continuo percutir de la pedal de negras en el bajo. Lo más destacado es su tratamiento armónico, con acordes de séptimas y novenas utilizando las mismas sonoridades que la primera vez, pero con acordes enarmónicos en varios casos¹¹⁰⁵. De este modo se ha cambiado

¹¹⁰⁵ La estructura armónica es ahora I con sexta añadida - I con novena menor - sexta aumentada - III con séptima disminuida y sin fundamental - I con sexta añadida, siempre sin olvidar que existe la pedal de tónica continúa en el bajo. La estructura de la primera estrofa del villancico, c.11, origen de la estrofa que se analiza, era I - IV con acorde de séptima dominante - VII con séptima disminuida - I. Si antes escribía un IV grado con séptima dominante, ahora en vez de esta séptima (*sol*) lo enarmoniza con una sexta aumentada (*fa doble*

el nombre de las notas, enarmonizándolas y alterando con este hecho su función tonal. No hay que olvidar la gran capacidad de modulación que ofrecen las séptimas disminuidas. Las funciones tonales se han modificado, pero la percepción del oído es la misma, pues son los mismos sonidos. La razón para estas enarmonizaciones está en las diferentes líneas creadas en las voces intermedias, siendo ahora un perfecto juego a cuatro voces (exceptuando la pedal), donde cada nota de las diferentes partes cambia de nombre en cada compás, y forman una sucesión de acordes con las voces perfectamente dirigidas.

La última parte, los versos de enlace, c.37, es una variación rítmica de la segunda estrofa. Antonio José utiliza la melodía de la misma pero no escribe su letra, hecho que siempre había ocurrido en las *Danzas*. Esto puede ser debido a que la melodía no la sitúa en la voz superior como es habitual en él, sino que ahora se expone en la voz intermedia.

En esta frase se observan procesos contrarios a lo que sucedió en la estrofa anterior. Si antes se produjo una simplificación rítmica, ahora se aprecia un aumento de golpes rítmicos dentro del compás. Lo que en la segunda estrofa eran negras con puntillo, ahora se convierten en tres corcheas, con lo que el impulso rítmico de la frase es continuo. La disposición y tratamiento de melodía y voces es distinto. Anteriormente la melodía estaba situada en la voz superior y era doblada a tercera (décima) baja por el tenor, mientras que ahora se sitúa en la voz del tenor, señalada en *mezzo forte* y es doblada a tercera superior (décima) en la parte alta en *piano*. Esta melodía a tercera en la parte superior es batida continuamente como trémolo con la tónica, dando así la impresión de otra pedal de tónica en la parte del contralto. Otra diferencia apreciable es la falta de sensibilización del VII grado. En la primera exposición, este grado aparecía primero rebajado y se alteraba a sensible al final de la frase para finalizar la misma cadenciando de una manera tonal, mientras que ahora el séptimo grado se mantiene rebajado y al final de la frase se evita el V grado y la sensible, c.44, por lo que no pierde su carácter modal¹¹⁰⁶.

sostenido) produciendo dos acordes con sonoridad idéntica, pero función distinta. En el siguiente compás, de la misma forma, si antes escribía un acorde de séptima disminuida sobre el séptimo grado, que dicho de otro modo es una novena sobre la dominante y sin fundamental (*re# fa# la do*), ahora lo enarmoniza con la séptima disminuida sobre III grado y sin fundamental (*si# re# fa# la*). En el primer caso, el proceso armónico se dirige hacia la tónica *mi*, mientras que en el segundo, la sexta aumentada resuelta correctamente sobre el III grado y se conduce hacia el relativo menor; aunque resuelve irregularmente volviendo hacia el modo mayor *mi*.

¹¹⁰⁶ Esta diferencia en el tratamiento melódico y armónico de la melodía tiene como consecuencia que la primera vez la frase poseía un carácter más cerrado, mientras que esta última es más abierta, sin gran sentido de conclusión al final y con cierto sabor melismático gregoriano.



Aquí acaba la melodía de la canción transcrita por Federico Olmeda que Antonio José sigue fielmente, aunque no haya escrito la letra de esta última estrofa. A partir de este punto se realizan repeticiones de estrofas, algunas con distinta armonización y realización pianística.

La frase siguiente, c.45, es una repetición prácticamente idéntica de la tercera estrofa del villancico, la segunda mudanza, que como se explicó es una variación de la primera frase del mismo¹¹⁰⁷.

La alternancia sucesiva de las dos frases básicas que conforman el villancico se sigue manteniendo en el pasaje siguiente, c.55. Ahora aparece una variación de la segunda frase del mismo y se utiliza la versión de corcheas continuas que aparecía en la última estrofa de la canción original, los versos de enlace finales¹¹⁰⁸, c.37. En toda la última sección de la frase, c.60, se introducen articulaciones en la melodía con ligaduras de dos en dos que luego alterna con corcheas picadas, y se crean notas de adorno que contrastan con todo lo escuchado hasta el momento por su carácter juguetón y gracioso. La mano izquierda, en lugar de funcionar a base de acordes, nota pedal o percusiones rítmicas de la pedal, se enriquece notablemente con escalas cromáticas rápidas, saltos y florituras, c.56. Se puede pensar que se quiere imitar los sonidos de la pandereta con todas sus posibilidades rítmicas en el bajo¹¹⁰⁹. La principal particularidad armónica es el uso de acordes completos para estas notas de paso y apoyaturas, ya que antes se integraban en la armonía de la nota real. Se crea así una alternancia de acordes de I y VII grado para cada corchea, c.60.

¹¹⁰⁷ El ritmo de negras que marcaba el pedal, ahora se vuelve de corcheas, acentuándose así el impulso rítmico. La frase está marcada en *forte*. El segundo periodo, que antes era idéntico al primero, presenta ahora un floreo en la voz contralto, c.50, y finaliza con una subida de tres octavas repitiendo el motivo principal del pasaje. Para el floreo se utiliza el ritmo de corchea con puntillo seguida de semicorchea, ritmo novedoso en esta *Danza*.

¹¹⁰⁸ En la primera parte (dos motivos que se repiten idénticos) la mano derecha marca la melodía con acordes de tres notas, desapareciendo el contrapunto a tercera presente en las apariciones anteriores. La armonización es, en cambio, similar a la de la primera vez que apareció esta frase, c.20, y se mantiene en la escala salmantina durante la primera sección y se tonaliza al finalizar para cadenciar.

¹¹⁰⁹ Hay que recordar que los cantos al agudo se acompañaban con panderos y que normalmente las mismas jóvenes que cantan se acompañan con este instrumento consiguiendo distintos efectos rítmico-sonoros. Como se comentó en otro capítulo, Olmeda transcribió algunas de las formulas rítmicas que utilizaban. La descripción que hace al observar a estas muchachas cantar al agudo es interesante para comprender la construcción de esta *Danza* basada en diferentes variaciones de acompañamiento a una única canción. Vid. nota 1068.



La frase siguiente, c.64, es una repetición de la frase inicial del villancico con diferente disposición y acompañamiento. La estructura armónica vuelve a ser como la primera vez que apareció esta frase, sin ninguna variación ni enarmonización, aunque la melodía se expone en octavas. Este hecho, así como el matiz *forte* que se pide para esta frase, otorga mayor brillantez al pasaje¹¹¹⁰. El bajo, aparte de mantener la nota pedal de tónica, introduce como novedad rítmica el ritmo constante de dos semicorcheas corchea, ritmo anapesto, y marca siempre acentos en la primera semicorchea de cada grupo.

Como se ha observado, esta primera frase que conforma el villancico ha recibido unos diferentes tratamientos en sus repeticiones de carácter eminentemente rítmico. Comenzó con golpes continuos de negra en el bajo pedal, c.56, que posteriormente se convirtieron en corcheas, c.45, y se introducen ahora las dos semicorcheas con corchea. En la siguiente aparición, el ritmo será de semicorcheas continuas y se logra, por tanto, una aceleración continua del impulso rítmico con el fin de crear el clímax al final de la *Danza*.

La frase siguiente, c.73, es el único momento en que Antonio José abandona la repetición literal de la melodía y aboga por la repetición variada. En este momento, tal como se puede apreciar por el proceso compositivo utilizado basado en la alternancia de las dos primeras frases o estrofas del villancico, le correspondería presentar la segunda estrofa, pero la expone variando notablemente diferentes aspectos:

- En vez de utilizar la melodía original, se presenta a tercera alta. Este diseño ya apareció, c.37, como contrapunto y duplicación superior de la melodía en una de las apariciones anteriores, pero ahora constituye la melodía principal. El segundo periodo de la frase, c.80, retoma la melodía en su tesitura original.
- El ritmo continuo de corcheas anterior se altera con la introducción de la corchea con puntillo seguida de semicorchea. En ninguna de las apariciones anteriores de la melodía original Antonio José había hecho una variación de este tipo, c.50.

¹¹¹⁰ Siguiendo las descripciones de Olmeda, se podría pensar que esta frase corresponde a los momentos en que todo el conjunto de muchachas cantan juntas el estribillo, frente a otros pasajes, más suaves y en *piano*, en los que cada chica canta una frase. Vid. *Ibidem*.

- Los dos periodos de la frase antes eran sucesivos y sin ninguna interrupción, mientras que ahora están separados por una cadencia rota y un *glissando* ascendente, c.77. El primer periodo comienza armonizándose dentro de la escala modal salmantina, es decir, con el sexto y séptimo grado rebajado, pero al final del mismo se añade el séptimo grado al acorde de tónica y adquiere un fuerte carácter de dominante de *la*. Este acorde resuelve y reposa como cadencia rota sobre el acorde de *fa*, la sexta napolitana de *mi*, tono original, y se sitúa sobre este acorde el *glissando*.

- El uso del acorde de sexta napolitana de una forma tan resaltada es una importante novedad en el proceso compositivo de estas tres *Danzas*, c.77. No es un acorde de paso sino que lo alarga durante tres compases y tiene un gran carácter de reposo en sí mismo.

- La segunda semifrase, c.79, tal como es habitual en las resoluciones de la sexta napolitana, es una serie de acordes que conducen hacia el V grado. Aquí repite el pasaje de las ligaduras en la melodía de dos en dos anterior, c.60.

- Contrariamente a lo acostumbrado, se evita la nota pedal en toda la frase, seguramente debido al carácter más tonal del pasaje y al proceso cadencial. Es evidente que así las dos manos se mueven más independientes y se abarcan registros más amplios que en los pasajes con notas pedal.

Por todo ello, se puede decir que para la construcción de esta frase ha utilizado la repetición variada de motivos.

La sección siguiente conforma la *coda* de la pieza c.83, y es una repetición de los cuatro compases iniciales de la primera parte del villancico en la segunda versión aparecida, c.28. Estos cuatro compases se repiten tres veces a octava alta sucesivamente, y tras dos exposiciones de los dos últimos compases en sucesivas bajadas de octava se conduce hacia el final de la *Danza*. El pasaje concluye con una serie de arpeggios a manera de *coda* final, sobre un acorde de tónica con sexta y novena añadida, c.99, que a imitación del pasaje anterior, ascienden hasta tres octavas, y luego descienden para finalizar con un acorde en el bajo de tónica sin notas añadidas.

Como se ha podido comprobar, la repetición textual o variada de las frases de la tonada constituye el único elemento de crecimiento formal de la obra. La ausencia de desarrollo temático es una manifestación del influjo de la corriente neoclásica. A nivel armónico la seguidilla ha sido armonizada respetando su modo mixolidio, mientras que el villancico que

sirve de base para el resto de la sección alterna el tratamiento tonal en el estribillo y modal para la primera estrofa o mudanza. El cuidado por mantenimiento de la modalidad original de la tonada evidencia la presencia de las tendencias armónicas impresionistas y neoclásicas de los años veinte.

Sección B

Después de una pausa de tres compases comienza esta sección central. Mientras que en las otras dos *Danzas* no hay silencio entre estas dos secciones, en esta pieza se opta por una gran separación de tres compases¹¹¹¹. La agónica cambia ahora a *lento* y se indica la equivalencia de velocidad, negra igual a corchea, por lo que el tiempo es la mitad de rápido que en la parte precedente. Federico Olmeda transcribe la canción en *mi*, pero Antonio José la sitúa en *la*, IV grado menor de la tonalidad principal de la *Danza, mi mayor*.

La melodía está construida sobre una escala modal eólica y la armonización sorprende enriqueciendo y profundizando en el mundo modal, al incluir la alternancia de segunda mayor y menor, tercera mayor y menor, y séptima mayor y menor, es decir, si Olmeda había presentado la melodía en una escala eólica, Antonio José transforma la obra, mediante la armonización, en una escala mixta andaluza; pero la melodía permanece intacta, tal como la transcribió Federico Olmeda en su *Cancionero*. La canción tiene dos frases de ocho compases cada una y la primera está compuesta por dos semifrases idénticas, cc.110 y 114.

La armonización es escrupulosamente a cuatro voces y con gran movimiento de las partes. Las tres voces superiores se vuelven homofónicas, es decir, se mueven a la vez sin diferenciación rítmica entre ellas. Desde el segundo compás, y en especial en el tercero y cuarto, se puede apreciar el tratamiento mayor y menor que recibe el segundo y tercer grado. Esta alternancia se produce en las voces internas y bajo, puesto que el compositor no altera la melodía transcrita por Olmeda; es en la armonización donde enriquece el mundo modal a través de la utilización de la escala andaluza. En el segundo compás, c.112, aparece la tercera mayor en el tenor, una parte después de haberse oído menor en la voz superior, c.111, y se conserva mayor en toda esta voz a lo largo de la frase, mientras que en soprano y contralto es siempre menor. En el tercer y cuarto compás, cc.113 y 114, aparte de esta tercera mayor y menor, aparece la segunda mayor en el contralto seguida por la segunda menor en el bajo. En este tercer compás se aprecia un mordente en la melodía que se duplica a distancia de sexta

¹¹¹¹ En las otras *Danzas* se servía para la unión de estas dos partes de una nota prolongada que se desvanecía durante varios compases, siendo esta nota la dominante del tono de la nueva sección, que era a la vez la tónica o quinta del tono de la primera sección.

inferior en el contralto, siendo la segunda, mayor. El mordente es repetido también en el tenor, y se finaliza esta voz con la tercera mayor ya comentada.

El bajo, que había comenzado como nota pedal de tónica en el segundo compás, una vez que las voces superiores han finalizado su exposición, presenta un floreo superior con mordente añadido, cc.113 y 114. Este movimiento no es otro que una imitación del diseño con mordente que se acaba de oír en las voces altas. Para este floreo con mordente se utiliza la segunda menor y la tercera menor. Surge así una terminación de la frase y semifrase basada en la cadencia andaluza: descenso con tercera y segunda menor a la tónica, aunque solamente como giro melódico del bajo una vez acabada la melodía. La cadencia de la frase se produce en el compás anterior, c.113, donde se mueven todas las voces superiores en un movimiento plagal de IV - I. El tratamiento dado por Antonio José a las voces y a la modalidad, sin variar la melodía transcrita por Olmeda, es extraordinario.

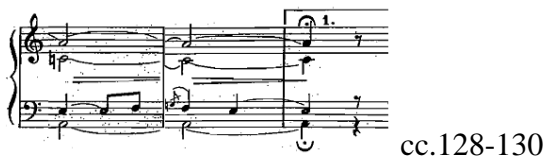
cc.110-114

Con la segunda frase se comienza un periodo de mayor tensión tanto armónica como melódica, c.119. Está construido sobre un motivo anacrúsico de tres compases que se exponen dos veces, la segunda un tono más bajo, y se termina la frase con una breve *coda*. La escritura permanece homófona en todas las voces menos el bajo. El inicio de la frase es de gran tensión expresiva. La hemiolia que forma el tresillo de negras inicial, c.119, y las indicaciones dinámicas (*forte*) refuerzan el momento. Comienza el pasaje con la anacrusa de terceras dobladas en octavas, y se salta una cuarta, c.118, permaneciendo las mismas notas en los acordes siguientes, donde se añaden voces hasta llegar a ocho. A nivel armónico se produce una breve inflexión hacia el tono del relativo mayor *do*¹¹¹².

cc.119-124

¹¹¹² Mediante el salto de cuarta inicial se pasa del I grado de *la* al IV grado (*re*) c.119, funcionando éste como acorde pivote para modular a *do*, c.120 (*re* como II grado de *do*). Con la entrada del bajo en octava como V grado de *do* queda patente la modulación, y se resuelve en el compás siguiente en la tónica *do*, c. 121. Las voces superiores continúan con gran fuerza e independencia, se cae sobre la tónica momentánea *do*, c.121, con una apoyatura que resuelve en la segunda parte y se enlaza con el grupo siguiente.

La frase concluye con un grupo que Olmeda sólo lo exponía una vez, mientras que Antonio José lo repite dos veces, cc.125 y 127, más un compás añadido con floreo en el bajo, c.129. La primera repetición efectúa una cadencia rota V - VI, mientras que la segunda es una cadencia perfecta V - I. En dicha cadencia, c.128, la sensible sólo aparece en la primera parte del compás, y se elude su presencia en el momento que se llega al V grado para caer luego sobre la tónica. Después de reposar en la tónica el tenor presenta un floreo, c.129, basado en el motivo de la cadencia andaluza que expuso el bajo al principio de esta sección y que formaba parte de la línea melódica inicial. Dicho adorno devuelve el mundo modal del inicio, además de dar unidad al pasaje.



Vuelve a llamar la atención la alternancia se realiza entre modalidad y tonalidad. Como en muchos otros fragmentos de estas *Danzas*, Antonio José comienza la sección dentro del mundo modal, en este caso usando la escala andaluza o española. Posteriormente al preparar los procesos cadenciales finales o al introducir pequeñas modulaciones, abandona el mundo modal para realizar una armonización plenamente tonal, como es el caso de la segunda frase que completa este pasaje, aunque como ocurre frecuentemente en el autor, evita la presencia fuerte de la sensible en la cadencia. También hay que destacar que después que ha cadenciado tonalmente, realiza pequeños giros, guiños e incluso repeticiones de frases que, como se acaba de explicar, vuelven a imbuir en el mundo modal.

Sección A'. Reexposición

Se repite exactamente toda la sección A sin ninguna alteración.

Se adjunta un cuadro donde se resumen los procesos constructivos de esta *Danza* tercera.

<u>DANZA BURGALESA N° 3</u>
SECCIÓN A Sección inicial
c.1 Bajo pedal
c.2. Seguidilla
Villancico: c.11. Estribillo c.20. 1ª mudanza c.28. 2ª mudanza (repetición estribillo) c.37. Enlace (repetición variada 1ª mudanza)
c.45. Repetición 2ª mudanza
c.55. Repetición frase enlace con distinto tratamiento pianístico
c.64. Repetición estribillo con distinto tratamiento pianístico
c.73. Variación 1ª mudanza
c.83. <i>Coda</i> (repetición continua 1ª semifrase de 2ª mudanza)
SECCIÓN B Sección intermedia
c.110. 1ª exposición tonada
SECCIÓN A´ Sección final. Reexposición
c.132. Repetición exacta y completa de sección A o inicial

Como conclusión final hay que señalar que el análisis armónico de estas *Danzas burgalesas* ha mostrado la preferencia del autor por mantenerse alejado de los procesos tonales más fuertes, apostando por la modalidad en gran parte de la obra. El gusto por la modalidad es una manifestación de la presencia de la “esencia” del folklore utilizado. Las primeras exposiciones de la tonada suelen presentar mayor cercanía con el mundo modal, mientras que en las últimas existe mayor grado de tonalización, aunque se observan elementos que disimulan los procesos tonales, como son la ausencia de sensible o dominante y las notas añadidas. La utilización de acordes con notas añadidas que desvirtúan su función tonal y la presencia continua del bajo pedal como elemento que ayuda a mantener cierta ambigüedad tonal, son técnicas que revelan una fuerte influencia de los recursos propagados por el impresionismo.

A nivel formal la repetición de la frase completa es el método principal de crecimiento. En los pasajes en los que abandona la tonada, como el pasaje intercalado en la sección A´ de la primera *Danza*, la repetición variada de sus motivos es el elemento de desarrollo. Por tanto, las piezas se inscriben dentro de las características formales propuestas por la corriente neoclásica que abandona el desarrollo temático en aras de la repetición más o menos variada de los motivos, y en este caso concreto, exposiciones sucesivas de las tonadas y sin apenas variación. El uso del *obstinato*, tanto a nivel rítmico como armónico, es otro elemento neoclásico muy frecuente en estas creaciones. Los procedimientos de los que se sirve para imprimir variedad a unas piezas compuestas a base de presentaciones literales de la melodía de la tonada son principalmente la variación armónica, y las diferentes texturas pianísticas y patrones de acompañamiento. Muchos de los formatos rítmicos de la escritura pianística revelan influencias de Bartók y Stravinsky.

Las tres *Danzas burgalesas* se inscriben dentro de la corriente regionalista castellana que reproduce material popular de forma textual, pero cuyo tratamiento armónico rico influenciado por la vanguardia, las sitúa a un nivel de obra “culta”.

6. POEMA DE LA JUVENTUD

6.1. Historia y recepción

El *Poema de la juventud* fue compuesto en abril de 1924 y está basado en temas originales del autor. Se estrenó dentro de la conferencia “La música moderna” realizada por el autor el 24 de agosto en Burgos, donde también interpretó y estrenó *La muñeca rota* y las *Danzas burgalesas*. En 1924, esta pieza fue premiada en un concurso celebrado en Madrid por un jurado compuesto, entre otros, por Conrado del Campo y Julio Francés¹¹¹³.

Otras interpretaciones de la obra por el autor fueron llevadas a cabo en los años siguientes a su creación. El 22 de agosto de 1925, tras su primer viaje a París, tocó un concierto acompañando al barítono portugués Antonio Nobre e incluyó este *Poema* entre otras obras suyas. El 27 de septiembre de 1926, de regreso de su segunda estancia en la capital francesa, realiza un concierto en el Teatro Principal organizado por el Ateneo de Burgos integrado todo por obras propias. Junto al *Poema de la juventud* presenta la transcripción de su *Sinfonía castellana*, *Evocaciones*, *Alla Mozart* y *Minueto*. El compositor tenía un gran aprecio por esta pieza. En noviembre de 1926 en una carta a su amigo Julián García Blanco, confiesa que esta composición era la más valorada de todas: “me hubiera gustado enviarte, por lo menos, un ejemplar de mi Poema de la juventud (dicen que mi mejor obra) pero no me queda ni uno para mí”¹¹¹⁴.

Fue publicado en 1924 por la *Unión Musical Española* con número de catálogo 15553. Las grabaciones existentes de esta pieza han sido realizadas por Pedro Espinosa para Radio Nacional de España, Idoia Colás¹¹¹⁵ y por José Luis Bernaldo de Quirós, autor de este trabajo de investigación¹¹¹⁶.

Inicialmente elaboró y concibió este *Poema* como una sonata. En la carta que Antonio José envía a Enrique Fernández Arbós en mayo de 1924, tras pedirle éste datos personales, el compositor resume su biografía y principales obras hasta ese momento: “Es autor de más de cien obras entre las que se destacan la *Misa en re...*, *Impresiones románticas* para piano;

¹¹¹³ Este dato aparece en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 30, pero a pesar de las investigaciones realizadas no se ha encontrado la fuente directa ni más información al respecto.

¹¹¹⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Julián García Blanco. 21-XI-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 143.

¹¹¹⁵ COLÁS, Idoia (int.). *Paisaje de Atardecer. Sonatas de Antonio José 1902-1936*. Arco Música, 2011.

¹¹¹⁶ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

Apasionadamente para violín y piano; *Danzas burgalesas*; *Himnos*, cuatro *Sonatas* para piano; *Sinfonía castellana...*¹¹¹⁷. Esta carta es escrita un mes después de finalizar el *Poema de la juventud* y llama la atención que aquí sólo la nombre como sonata.

La obra fue publicada meses después de esta carta en ese mismo año de 1924, pero en la partitura ya no hay ninguna referencia o subtítulo como sonata. Entre la finalización de la pieza en primavera de ese año y su publicación, Antonio José pronunció la señalada conferencia “La música moderna”, en donde interpretó esta pieza, y ya tampoco aparece titulada como sonata, e incluso la propone como ejemplo de poema sinfónico sin programa. A inicios de diciembre de 1924, seguramente época de la edición, el compositor explicando en una carta un estreno propio realizado en noviembre, se autodenomina como el autor del *Poema de la juventud*: “se leyó un discurso en el que se contaba, muy laudatoriamente, la vida y milagros del autor del ‘Poema de la juventud’...”¹¹¹⁸. Todo esto lleva a pensar que no volvió a referirse al *Poema* como sonata de forma explícita desde pocos meses después a su creación en abril de 1924, exactamente desde el verano de 1924. En el inventario de sus obras que hizo el propio compositor en 1926 aparece sólo como *Poema de la juventud* (véase Anexo I). El estudio de su estructura pondrá en relieve algunos elementos que se pueden relacionar con la forma sonata, aunque concebida de forma libre.

El *Poema de la Juventud* constituye una de las obras más originales compuestas por el autor tanto dentro de su producción pianística como global. Se distingue de otras piezas por el uso de temas propios para su creación en lugar de tomar material folklórico recopilado de cancioneros. Este hecho es verdaderamente significativo ya que la mayoría de sus composiciones para piano y muchas del resto de su producción se basan en el folklore burgalés, extrayendo tonadas de Olmeda o de su propio *Cancionero*. También utilizó el folklore gallego tomando canciones de Pedrell debido a las exigencias del concurso al que iba destinada la *Sonata gallega*. Las otras dos piezas para piano que no están basadas en material folklórico y cuyos temas son elaboración del compositor son *La muñeca rota* y la *Marcha para soldaditos de plomo*. No obstante, se trata de dos piezas breves y de muy diferente factura.

¹¹¹⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Enrique Fernández Arbós. 28-V-1924. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 97.

¹¹¹⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 1-XII-1924. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 101.

La presencia de cuatro temas enfrentados entre sí es una característica sustancial. Otras piezas basadas en temas folklóricos, como *Evocaciones*, se construyen sobre una única tonada que aunque esté formada por dos frases con características diferentes, la seguidilla y el estribillo, constituyen una unidad temática. Ahora los temas o motivos no tienen relación alguna entre sí, siendo esta diferencia su principal valor e interés para contraponerlos. Por la duración de la obra, se podría incluir junto a gran cantidad de piezas pianísticas de su misma extensión caracterizadas por presentar gran desarrollo temático, pero dentro de una extensión media que evita y condensa las grandes formas. Este estilo es comentado por Antonio José en la conferencia anteriormente señalada: “La influencia de la forma musical moderna sobre la armonía [sic.], ha tenido lugar de una manera más sutil, y por consiguiente; menos definible que en los casos referentes a la melodía, ritmo y timbre. Sin embargo, es innegable que la tendencia moderna de abreviar las grandes formas y de condenar el pensamiento musical en moldes mucho más breves, ha ejercido una fuerza considerable sobre el desarrollo armónico actual”¹¹¹⁹.

Se tiene la gran fortuna de conservar parte del texto de dicha disertación en el que de forma muy breve explica esta obra. Sus comentarios proporcionan dos elementos importantes en relación con su forma constructiva, por un lado describe los temas que lo componen, y por otro, lo relaciona con el poema sinfónico tradicional.

El “Poema de la juventud” pudiera muy bien ser incluido en la segunda especie del Poema Sinfónico que antes cité: “aquella que tiene en sí una psicología de mayor sutilidad”.

En ésta mi última y más querida obra, he tratado de descubrir el alma, el espíritu de un idealista, de un soñador, de un artista, en una palabra.

Primero aparece un tema tranquilo, como la serenidad de quien todo lo ve de color de rosa, seguido de un motivo de creciente ansiedad por algo desconocido que irresistiblemente le atrae, y que conduce al tema soñado del ideal, aún lejanísimo, pero fervientemente deseado.

Ya en plena lucha encuentra un motivo sombrío¹¹²⁰.

Esta descripción temática será útil para el apartado dedicado al estudio de su estructura. En esta misma conferencia, había hablado del poema sinfónico a lo largo de la Historia de la Música, y la relación que establece en el anterior texto entre esta obra y el poema sinfónico es muy significativa. El burgalés comienza explicando las relaciones de la literatura y la música, la supeditación de ésta al programa y el logro iniciado desde Beethoven por imponer la música sobre la literatura.

¹¹¹⁹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

¹¹²⁰ *Ibidem*.

... la forma musical supeditada al plan literario y quedando éste en primera línea. Esto dio lugar a que el plan musical, a fuerza muy simple o no existiera. Las realizaciones de Beethoven en esta dirección abrieron el camino al poema sinfónico de Liszt, Berlioz y Strauss. Berlioz fue el primero que dio vida a la música descriptiva moderna.

Y llegamos ya al poema sinfónico moderno, género amplio en donde han trabajado, después de Liszt que escribió trece poemas, las más grandes figuras del arte musical¹¹²¹.

Según continúa Antonio José, la independencia de la música frente a un programa fue lograda gracias a César Franck, y tuvo grandes exponentes en distintos compositores posteriores.

César Franck hizo tres poemas, de ellos todos habéis oído sin duda, aunque no es el más importante, El cazador maldito. El fin de Franck en sus poemas es hacer una pieza sinfónica de forma determinada, de tal manera que pueda explicarse por sí misma sin necesidad de plan literario.

Vicente d'Indy, Camilo Saint-Saëns, Pablo Dukas, Ricardo Strauss, Rimsky-Korsakov, Borodín, Balakirev, Moussorgsky, Stravinsky, Scriabin, Debussy, Ravel, Albéniz, Conrado del Campo, y tantos otros maestros, han puesto todo su genio en la concepción de grandes poemas sinfónicos, verdaderamente maravillosos desde cualquier punto de vista y que ciertamente han quedado como modelos de insuperable belleza artística¹¹²².

Finalizan sus referencias a esta forma, explicando que el poema sinfónico moderno puede tener dos tendencias estéticas. Desgraciadamente se han perdido unas líneas de este párrafo, pero más adelante se puede leer la división entre música de programa y música absoluta. Es de suponer que en el texto perdido se relacionaría el primer tipo de poema sinfónico con la música de programa, mientras que el segundo tipo haría referencia a la música absoluta. Concluye destacando algunas obras que participan de los dos tipos de poemas, es decir, son música descriptiva pero a la vez música absoluta, según las palabras del autor.

Esta forma del poema sinfónico contemporáneo puede tener como base dos grandes... [texto perdido] ... variedades de la cual caben dentro del título general de "Música de programa" al compararla con la "Música absoluta".

Oíd con atención las pequeñas piezas poéticas de Schumann, las Piezas líricas de Grieg, los Cuadros de una Exposición de Moussorgsky, y apreciadlas como joyas de maravilloso valor doble de música absoluta y de música programática¹¹²³.

¹¹²¹ *Ibidem.*

¹¹²² *Ibidem.*

¹¹²³ *Ibidem.*

En resumen, según todo el texto anterior, el artista burgalés explica la existencia de dos tipos de poemas sinfónicos. El primero estaría basado en un plan literario previo, base de su forma musical y que se podría definir como música descriptiva moderna. Fue iniciado por Beethoven, y sus principales impulsores y creadores fueron Liszt, Berlioz y Strauss. El segundo tipo corresponde al poema basado en una forma que “pueda explicarse por sí misma sin necesidad de plan literario”. César Franck fue su creador pero ha sido utilizado por muchos compositores, tal como puede leerse en el texto. Antonio José explica en la presentación de esta pieza en su conferencia que el *Poema de la Juventud* corresponde al segundo tipo o especie de poema sinfónico. Y tal como ha comentado en el texto anterior, la segunda especie de poema sinfónico se define como el que puede explicarse sin necesidad de plan literario, calificado por él mismo, como música absoluta.

Existe otro escrito donde comenta que entre sus muchas obras, ha escrito impresiones sinfónicas y poemas, lo cual vuelve a poner en relación el *Poema de la Juventud* con el poema sinfónico tradicional: “Estudio y trabajo constantemente; tanto que he producido ya más de un centenar de obras musicales de todos los géneros: desde el lied a la ópera, desde la danza a la sinfonía, desde la impresión sinfónica al poema, desde la improvisación a la sonata, sin olvidar la música religiosa vocal e instrumental, amén de multitud de artículos de crítica y estética, conferencias y conciertos”¹¹²⁴.

Un elemento importante que hay que destacar es la intención que tenía el compositor por orquestar la obra, es decir, adaptarla para un conjunto sinfónico. Este dato incide en la concepción de la obra como poema sinfónico. En un artículo sin firma, publicado en *El Castellano* el 7 de abril de 1925, se informa que Antonio José está trabajando en la orquestación de la pieza: “Terminará también, durante su permanencia en Madrid, la orquesta de su poema ‘Juventud’, para que sea ejecutado por la Sinfónica que dirige el maestro Arbós”¹¹²⁵. A finales de octubre de 1925 reseña en una carta enviada desde Málaga a su amigo Emiliano Artiz, que está trabajando despacio en la orquestación de la obra: “he comenzado una 4ª Danza burgalesa, y tengo también sobre la mesa la partitura del Poema de Juventud, en cuya orquestación aunque muy lentamente trabajo”¹¹²⁶. Empezó esta orquestación, pero no la finalizó, tal como se puede comprobar en el Archivo Municipal de Burgos, donde existe un manuscrito incompleto con los primeros cuarenta y cuatro compases orquestados de la pieza.

¹¹²⁴ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 323.

¹¹²⁵ “Artistas burgaleses. Beobide. Antonio José”. *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 2.

¹¹²⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 28-X-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 102-106.

En la misma carta en donde comenta la orquestación de la obra, se informa del inicio de otra composición con el mismo formato y estética, el *Poema del dolor*. Según Palacios Garoz esta obra no se llegó a componer y de ella quedan sólo las referencias temáticas que el autor incluyó en dicha carta¹¹²⁷. El autor pensaba incluir algún tema del *Poema de la Juventud* en el otro poema, y así lo califica de “hermano del otro”.

He comenzado la composición de un nuevo Poema semejante al de la Juventud, y que llamaré Poema del dolor. Quiero que sea hermano del otro, para lo cual intercalará algunos temas de aquél. Tengo muy poco escrito porque estoy intensamente ocupado en encontrar los temas generadores de la obra para que sean bien definidos y profundos. Estos temas quiero [que] sean expresivos y simbólicos, no melódica sino armónicamente. Esto es muy fatigoso, como se figurarán...¹¹²⁸.

Los comentarios que añade en esta carta sobre el futuro *Poema del dolor* ayudan a confirmar la concepción como música absoluta sin plan literario que tenía del poema sinfónico. Del mismo modo que sucedía con las explicaciones para el *Poema de la Juventud*, ahora aparecen comentarios o características de cada uno de los temas que lo integran, pero no un esquema descriptivo literario con entidad propia. El título de las piezas como *Poema* aludiría así a comentarios más poéticos o evocadores que a material descriptivo. Ello está en conformidad con el contenido del texto del compositor más arriba mencionado sobre los distintos tipos de poemas sinfónicos y su apuesta por la música absoluta para estos dos poemas. A continuación se presenta este texto donde comenta los temas del *Poema del dolor*:

Comienza la obra de un modo que hace ver una desolación y un abatimiento sin límites. Su inseguridad tonal muestra la angustiada desorientación del primer momento de dolor profundo. Óiganlo repetidas veces hasta que les hable el sonido. Es conveniente tocar muy lentamente y sin titubeos. Dejen vibrar el cuarto compás; pero antes que se sujete D. Enrique bien las gafas para que vea bien todas las alteraciones, que no son pocas. Algo después viene el primer tema armónico; de amarga tristeza. La marcha ascendente del bajo parece el avance fatal del destino y al que es inútil querer detener con lágrimas. La fuerte graduación en el crescendo ha de ser como un inmenso sollozo que rompe en los dos últimos compases. Óiganle varias veces. El otro tema que tengo preparado es más nervioso. La sinuosidad de su línea melódica es una imploración. Parece la elevación de unas manos suplicantes, unidas y enclavijadas, que piden fervorosamente... Fíjense en las notas del bajo y comparen con el tema anterior de los bajos¹¹²⁹.

¹¹²⁷ *Ibidem.*

¹¹²⁸ *Ibidem.*

¹¹²⁹ *Ibidem.*

5.1.1. Recepción

En 1924 *Diario de Burgos* reproduce un artículo de *El Imparcial* firmado por C.B., Carlos Bosch. En sus comentarios destacan las alusiones a la pasión y libertad con que está trazada la pieza: “Antonio José, cuya técnica parece plegarse flexiblemente a su fantasía... se expresa libremente, logra herirnos con su propia expansión en ese *Poema de la juventud*, continente de su inquieto anhelo, de su lucha interior de desbordamientos pasionales acariciados por su videncia de artista”¹¹³⁰. Pero a la vez el crítico señala el control de la forma y la precisión con que está realizada: “dentro de la modernidad formal, con un justo sentido de la dimensión y del desarrollo, con armonía definidora y clara, que da el fondo de su idea, esta obra predice el comienzo de una vida que ha de definirse”¹¹³¹.

Tras la conferencia “La música moderna” donde interpretó esta pieza, *Diario de Burgos* señala únicamente que *Poema de la juventud* es “su última y más querida obra”¹¹³², mientras que *El Castellano* refleja los numerosos aplausos del público a la obra¹¹³³.

A raíz del concierto con el tenor Antonio Nobre en el que el compositor interpretó este *Poema*, Trémolo coincide con las críticas anteriores y señala su gran inspiración y capacidad artística. Así afirma que “ésta inspirada composición pone de manifiesto las portentosas facultades artísticas de nuestro paisano”¹¹³⁴. También realiza otros comentarios de índole estilística que por su utilidad serán presentados en el apartado siguiente.

La recepción de la obra fue siempre muy favorable; el crítico Quesada comentó tras un concierto en 1926 en el *Diario de Burgos*: “Nuestro gran compositor triunfó definitivamente entre sus paisanos...”¹¹³⁵. Los comentarios que realiza sobre la pieza son muy positivos y altamente poéticos: “En ella ha puesto toda su alma, todo su corazón, consiguiendo una brillantísima concepción, pletórica de inspiración, esmaltada de ideas bellísimas llenas de emoción, exuberantes de poesía, que hacen del *Poema de la juventud* una obra acabada y que acreditan la potencia creadora de su autor”¹¹³⁶. El crítico evidencia su contacto personal con el autor con las siguientes palabras: “*Poema de la juventud* es sencillamente la obra predilecta

¹¹³⁰ C.B. [Carlos Bosch]. “De música. Un nuevo compositor español. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-VI-1924, p. 1.

¹¹³¹ *Ibidem*.

¹¹³² “Ateneo de Burgos. Conferencia de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 26-VIII-1924, p. 1.

¹¹³³ “En el Ateneo. Conferencia de Antonio José”. *El Castellano*, 26-VIII-1924, p. 1.

¹¹³⁴ TRÉMOLO. “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.

¹¹³⁵ QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Concierto Antonio José”. *Diario de Burgos*, 28-IX-1926, p. 1.

¹¹³⁶ *Ibidem*.

de Antonio José. Con esto está dicho todo¹¹³⁷. A este respecto, hay que recordar que Quesada fue colaborador de Federico Olmeda en la Academia Municipal de Música Salinas, y su hijo, Ángel Juan, fue compañero del compositor en la refundación del Orfeón Burgalés.

Subirá coincide con Carlos Bosch y señala la modernidad de la obra junto con su control formal evitando las exageraciones. Así escribe que “la inspiración se alía a la nobleza con un ambiente de modernidad que sabe detenerse ante los cilindros de la extravagancia”¹¹³⁸. Su carácter poético y espiritual es destacado en la mayoría de las reseñas, y ejemplo de ello es un artículo sobre el compositor publicado en la revista *Ritmo* en 1934 firmado por Paisán Serrano, en donde define la obra como “una autobiografía musical que habla de las inquietudes del maestro”¹¹³⁹.

Para finalizar este apartado citar unas palabras del jesuita P. Ortiz de Urbina referidas a la obra. Sus comentarios, más poéticos que descriptivos, parecen basados en las ideas lanzadas por Antonio José explicando también de forma poética los temas musicales que forman la obra. La personalidad y relación de este clérigo con Antonio José es desconocida y no ha sido posible averiguarla. Así comentaba sobre esta obra:

Verdadero poema lírico, sorprende el autor en el momento en que tiende el vuelo su fantasía hacia el ideal artístico, esperanzada y risueña. Pronto se fatiga, y el desmayo y la desesperación le abaten en su carrera. Es necesaria la voz autoritaria de la voluntad para devolverle la esperanza y el aliento. Con esto la fantasía se acerca anhelante al ideal. ¿Lo apresará? No: cuando pensaba estrecharle, se le desvanece como humo entre sus brazos. El final del poema es un acorde enigmático y quejumbroso como el desencanto de la fantasía¹¹⁴⁰.

6.2. Aspectos estilísticos

El *Poema de la juventud* es una de las obras más eclécticas del compositor. Diversas corrientes estéticas de distinta orientación convergen en ella. Su temprana fecha de composición, cuando el artista contaba sólo con veintidós años, es bastante explicativa de esta amalgama. Así, aparecen elementos impresionistas junto con postrománticos o neoclásicos dentro de un estilo todavía no definido completamente en el joven músico.

¹¹³⁷ *Ibidem*.

¹¹³⁸ SUBIRÁ, José. “Ecos musicales. El compositor Antonio José”. *Diario de Burgos*, 12-XI-1931, p. 1.

¹¹³⁹ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”. *op. cit.*, pp. 5-6.

¹¹⁴⁰ ORTIZ DE URBINA, Padre S.J.: “Nuestros artistas. Semblanza del compositor Antonio José”. *La Estrella del Mar*, II-1925. Cf. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 33.

Hay que señalar que no sólo la juventud influye en esta conjunción de corrientes, sino que también la fecha de su composición, a principios de la década de los veinte, incide sobre esta misma característica. Los compositores de la Generación del 27 todavía no habían encontrado un lenguaje definido y presentaban con frecuencia estéticas de distintas tendencias. En sentido parecido se muestra Andrés Vierge en su estudio sobre Remacha; así señala que en estos años no se habían delimitado claramente las líneas estéticas a seguir, en este caso por el Grupo de los Ocho al que pertenece el músico tudelano, y se caracterizaban todos por una gran amalgama de tendencias, tanto “estéticas vivas” como “estéticas muertas”¹¹⁴¹. En definitiva, el eclecticismo que caracterizaba a la Generación del 27 en general, se hace más intenso en los primeros años de su carrera musical.

La primera idea a destacar del *Poema de la juventud* es la ausencia de cualquier tipo de nacionalismo o regionalismo. En esta obra, como previamente había sucedido en *La muñeca rota*, el compositor elabora la composición a partir de temas propios sin recurrir al folklore castellano como es frecuente en la mayoría de sus composiciones.

Otro punto de coincidencia aunque no sólo con *La muñeca rota*, sino también con otras obras tempranas destacadas como la *Sinfonía castellana* de 1923, es el uso del cromatismo. Esta tendencia, junto con la asimilación del género poema sinfónico, son claras herencias postrománticas. En el *Poema* los pasajes cromáticos presentan gran relieve. Dos de los cuatro temas de la pieza presentan elementos cromáticos, el segundo y cuarto, y especialmente el segundo. La obra está estructurada en tres partes, recordando la forma sonata exposición, desarrollo y reexposición, y la parte central o desarrollo es, sin duda, uno de los momentos de cromatismo más intenso de toda la producción del burgalés. Aquí la referencia a recursos wagnerianos es continua, especialmente relacionados con el acorde de sexta aumentada influenciado por el acorde de *Tristán*. El cromatismo de diversas composiciones suyas para órgano, muy similar al de la parte central de esta pieza, unido a su vaguedad tonal, ha llevado a Sáiz Virumbrales a aproximarle con el dodecafonismo, pero el análisis de la obra muestra la inexistencia de la serie dodecafónica sobre la que se fundamenta esta técnica¹¹⁴².

A pesar de este cromatismo extremo, el velo impresionista que envuelve toda la obra le aproxima más al wagnerismo presente en autores franceses preimpresionistas, como es el caso de Fauré, que al expresionismo alemán. Hay que recordar que el rechazo al wagnerismo en Francia explota en los años próximos al inicio de la Primera Guerra Mundial, mientras que en

¹¹⁴¹ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit., p. 55.

¹¹⁴² SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis. “Crítica de discos. José María Beobide y su discípulo Antonio José...”, op. cit.

épocas anteriores la influencia del wagnerismo en Francia está perfectamente constatada. La diferencia principal radica en que el cromatismo francés se subyuga al gusto por el color del sonido como fin en sí mismo y al cuidado del refinamiento sonoro, cualidades apreciadas por todas las tendencias y estilos franceses. Así, el cromatismo del *Poema de la juventud* se caracteriza por la suavidad del colorido impresionista que le inunda incluso en los momentos de gran tensión armónica.

La estética impresionista es la corriente que destaca por encima de cualquier otra. El gusto por notas añadidas, principalmente séptimas, es muy relevante, y muchos acordes llevan esta nota incluida. En este sentido destaca toda la frase inicial con las séptimas incluidas, lo que provoca cierta ambigüedad modal. Los acordes con terceras agregadas sucesivas son habituales y producen enriquecimiento del colorido armónico pero dentro de los límites de la armonía tonal. Debido al uso de notas añadidas, especialmente causados por la séptima, aparece con frecuencia otra característica de inspiración impresionista, la confluencia del modo mayor y menor. Esto es relevante en la armonización del tercer tema de la pieza, el cual además presenta un diseño melódico con apoyo tanto hacia la tónica mayor como al relativo menor. Estos aspectos serán objeto de reflexión posterior.

La presencia del neoclasicismo es menor que en obras más tardías, tal vez debido a la elección del género de poema sinfónico. Esta forma tiende hacia formas más amplias y mayor tendencia al desarrollo que las que inspira al neoclasicismo. Pero Antonio José acude continuamente a su habitual formato de crecimiento formal basado en la repetición variada, y esto se manifiesta tanto en frases amplias como en motivos o temas más breves. Hay que recordar que el neoclasicismo rechaza el desarrollo formal como forma compositiva y apuesta por los motivos breves mediante yuxtaposiciones y modificaciones.

En una de las primeras críticas periodísticas sobre la obra aparece una consideración estilística que ilustra la integración de esta pieza dentro de la corriente vanguardista por encima de cualquier otro elemento considerado caduco. Así sobre este *Poema de la juventud*, Trémolo afirma que “la armonización de las exuberantes ideas musicales que dicha obra contienen, es novísima, es en definitiva algo que no se aprende, es ciencia, talento, mejor dicho, es inspiración propia y exclusiva de Antonio José”¹¹⁴³. Es importante destacar el calificativo “novísimo” empleado por este crítico para su tratamiento armónico. En una época caracterizada por el eclecticismo estético producido por la presencia simultánea de distintas

¹¹⁴³ TRÉMOLO. “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.

orientaciones y que se ve reflejado en composiciones de autores de muy distinta orientación, la apuesta por procesos armónicos modernos es señalado con frecuencia como la línea divisoria entre estéticas más caducas y la corriente vanguardista.

Hay que recordar que la obra fue compuesta en 1924, un año antes de su primera estancia en París. Lo cual confirma que antes del encuentro con Ravel en París en los veranos de 1925 y 1926, Antonio José tenía gran conocimiento de las técnicas armónicas impresionistas, y ello se puede comprobar en distintos artículos periodísticos de los años previos a viajar a Francia. Desde su primera crítica, una reseña a un recital en la Filarmónica de la pianista francesa Blanche Selva¹¹⁴⁴ en enero de 1923, se aprecia el interés por el tema, y en ella ya se habla de la escala de tonos enteros, típica del impresionismo. El origen principal de su conocimiento de las corrientes estéticas del momento, y en general de toda la evolución de la música, está en el estudio y análisis de las obras de otros compositores, es decir, en su autodidactismo, tal como se explicó en capítulos anteriores. Como muestra de su devoción por la música impresionista, he aquí sus palabras pronunciadas en la citada conferencia “La música moderna” en donde se estrenó este *Poema para la juventud*:

La música de Debussy y Ravel, de Schmitt, de Scott, y de Dukas es mucho más que un simple “baño sonoro que crea y define una atmósfera propia, a menudo bella y altamente sensual” según se expresa un teórico eminente. Indudablemente esta música va mucho más allá de la mera sensación física. Con los impresionistas se ha dado, verdaderamente, otro paso hacia la conquista de un medio que parecía refractario. El haber conseguido fijar las impresiones sensitivas de temperamentos excesivamente complejos, constituye ya por sí un triunfo en la expresión de ideas que hasta aquí eran inabordables con la pluma ni el pincel, y sí solamente sensibles por medio de la música¹¹⁴⁵.

6.3. Creaciones concomitantes y referentes

El poema sinfónico como género musical estaba muy extendido en el Madrid de las primeras décadas. El gusto del público por los poemas de Richard Strauss y los sinfonistas rusos produjo una presencia constante de esta forma en las programaciones de las orquestas. La mayoría de los compositores españoles de las primeras décadas se vieron influenciados por estas dos corrientes y su uso del poema sinfónico, siendo un género muy abordado por los creadores españoles en los años diez. Gómez señala la saturación que estaba causando esta

¹¹⁴⁴ Blanche Selva (1884-1942), prestigiosa pianista francesa. Estuvo muy comprometida con las nuevas músicas del momento y fue embajadora de la música de Albéniz. Este músico le dedicó su segundo cuaderno de *Iberia*.

¹¹⁴⁵ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

forma en dicha época: “No había compositor español que escribiese para las orquestas sinfónicas que no se creyese en la obligación de servirnos un recuelo de *Muerte y transfiguración* sobre cualquier poema literario”¹¹⁴⁶.

Dentro del ámbito de la creación española, la figura de Conrado del Campo destaca tanto por su tradición compositiva germana reflejada en el poema sinfónico, como por el legado que dejó a la Generación siguiente desde su cátedra de composición¹¹⁴⁷. Julio Gómez, contrario al contenido programático de la música, irónicamente describe la abundancia de este género en la producción de del Campo: “Anuncian en Sevilla que quieren premiar un poema sinfónico con temas andaluces, y fulminantemente siente que su alma se llena de luz y alegría... Que el poema sinfónico se premia en la Coruña, con aires gallegos, pues el alma se le agita melancólicamente y se siente presa de norteñas saudades...”¹¹⁴⁸.

La Nueva Música promovida por los compositores más vanguardistas no se sintió muy atraída por el poema sinfónico. Su larga tradición germana es, sin duda, uno de los primeros puntos para su rechazo, pero también su habitual discurso programático contrario a la idea de música pura. Se insistía en la objetividad del arte sin influencia exterior. La concepción de la creación musical como un acto intelectual sin contenido incide en la valoración de la música pura adquiriendo un valor autónomo sobre cualquier influjo externo. Pittaluga señalaba en el Manifiesto del Grupo la apuesta de la vanguardia por la música pura y sin influencia exterior: “Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica. Cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustav Mahler”¹¹⁴⁹.

La actitud antirromántica de la estética de la Nueva Música rechazaba tanto el romanticismo alemán como francés¹¹⁵⁰. Ambas tradiciones habían desarrollado y adoptado la forma poema sinfónico a través de grandes obras maestras, y la utilización de programa descriptivo previo fue el foco de rechazo. Amadeo Vives, músico que no puede ser tachado de vanguardista, también mostró su poco aprecio por el contenido programático: “hace bastantes años que la gente se ha acostumbrado a juzgar la expresión musical prescindiendo de la

¹¹⁴⁶ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Clásica. Enrique Gomá”. *El Liberal*, 6-XII-1934. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁴⁷ Conrado del Campo tuvo como alumnos a algunos de los compositores más destacados del Grupo de Madrid, como Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Fernando Remacha.

¹¹⁴⁸ GÓMEZ, Julio. “Objeciones sin trascendencia al maestro Conrado del Campo”. *Música*, año I, nº 9, 1-V-1917. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁴⁹ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁵⁰ Véase “Antiwagnerismo y antigermanismo” en: PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, *op. cit.*, pp. 236-239.

música. Se dan unos programas con unas explicaciones, rara vez atinadas, casi siempre disparatadas, no pocas veces ridículas, según las cuales el compositor ha querido hacerlo todo, menos música”¹¹⁵¹.

Adolfo Salazar señala el carácter retrógrado del contenido programático en la música debido a “la excesiva servidumbre de lo específico al proceso sentimental”¹¹⁵². No obstante, este crítico mantiene una postura bastante ambigua respecto a Berlioz y su habitual adscripción literaria. Por un lado critica el exceso y su ampulosidad, pero por otro reconoce su valía: “Como reliquia romántica existe en Berlioz la hinchazón en el tono, la prosopopeya declamatoria, una propensión al aspaviento común en la época. Pero en medio de todo ese aparato hay en él más verdad y una pasión más real y sincera que en los demás”¹¹⁵³. También observa que existe una gran paradoja en la visión del romanticismo por parte de la crítica vanguardista de las primeras décadas del s. XX, ya que rechazan el arte poético basado en la presencia de elementos externos a la música, pero utilizan un lenguaje literario romántico para describirla o censurarla¹¹⁵⁴.

La opinión de Salazar y estas reflexiones de Porto San Martín son un ejemplo de la difícil separación entre la vanguardia y la tradición anterior en numerosos aspectos. Esta idea aparece refutada por el hecho de que el propio Berlioz, cuya *Sinfonía fantástica* y su contenido programático había sido un ejemplo recurrente para la vanguardia de lo que había que evitar, plantea que su *Sinfonía fantástica* se puede abstraer de su contenido programático. Así, en el programa revisado después de su creación, Berlioz escribe “también se puede, si acaso, dispensarse de distribuir el programa y conservar solamente el título de los cinco movimientos; la sinfonía puede ofrecer en sí un interés independiente de toda intención dramática”¹¹⁵⁵. Es decir, tal como señala Berlioz, su música tiene un valor en sí independiente de su contenido programático. Esta concepción coincide plenamente con los postulados de la música pura reclamados por la Nueva Música. Llama la atención la amplitud de miras que muestra en este sentido Salazar, que comprende el valor de un compositor sobrepasando incluso sus propias afirmaciones contra el contenido exterior del poema sinfónico, y entiende el peso de la tradición y la estética de la época sobre cualquier compositor: “si Berlioz, en

¹¹⁵¹ VIVES, Amadeo. *Julia. Ensayos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 1971, p. 55.

¹¹⁵² SALAZAR, Adolfo. *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*. México: Editorial México Moderno, 1921, p. 21.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁵⁴ PORTO SAN MARTÍN, Isabelle. “Cruce de miradas: el romanticismo francés visto por Adolfo Salazar y sus contemporáneos”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata...*, op. cit., p. 320.

¹¹⁵⁵ Cf. *Ibid.*, p. 325.

lugar de ser de 1803 hubiera nacido ochenta o noventa años más tarde, ¿no hubiera sido quizá uno de los genios de nuestra época?”¹¹⁵⁶.

Un compositor fuera de esta órbita, Julio Gómez, pero esta vez coincidiendo con planteamientos de la Nueva Música, tampoco creía que la música programática representara el mejor camino para el desarrollo de una escuela nacional. Así señala: “Hay en la música contemporánea española demasiada literatura. Y, como consecuencia, en la instrucción técnica que se da a los jóvenes compositores, muchas ideas poéticas y muy pocas de música pura. Es preciso hacer menos poemas sinfónicos y más sinfonías. En música hay todavía mucho musical que decir. Estamos literalizando y pintando demasiado. ¿No será hora ya de que volvamos a musicalizar?”¹¹⁵⁷. Sorprende este texto no sólo por su desprecio del contenido programático de carácter literario en música, sino también por su alusión y adscripción con elementos reclamados por la Nueva Música. Su utilización del término “música pura” y su apuesta por esta orientación prescindiendo de contenido externo, son puntos comunes muy destacados con los teóricos progresistas. Su llamamiento a la necesidad de hacer más sinfonías y no poemas sinfónicos, es un reclamo hacia las mismas formas clásicas defendidas por el neoclasicismo vanguardista. De no conocer la autoría de este texto comentado, fácilmente se podría pensar que habría nacido de la pluma de Adolfo Salazar. Estas coincidencias entre el teórico más avanzado de la época, y un compositor y crítico calificado como tradicional, es una muestra más del eclecticismo ideológico y estético, y del ambiguo compartimento estanco en el que se fueron clasificando a los compositores de la época.

En la década de los años veinte y treinta, los músicos españoles continuaron componiendo numerosos poemas sinfónicos e incluso se constata que los más innovadores también incurrieron en esta forma. El repaso de las convocatorias de los Concursos Nacionales de Música sirve para establecer la vigencia de esta forma. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes convocó la primera convocatoria de Concursos Nacionales de Música el 1 de diciembre de 1922. Tuvieron un carácter anual y cada año se ofertaban dos modalidades diferentes con temática distinta, una para gran orquesta y otra para grupo menor o solista. Es significativo que el tema de la composición orquestal en su primera edición de 1922 fue precisamente un poema sinfónico, que como señala María Palacios en relación con

¹¹⁵⁶ SALAZAR, Adolfo. *El siglo romántico. Ensayo sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*. Madrid: J.M. Yagüe editor, 1936, p. 256.

¹¹⁵⁷ GÓMEZ, Julio. “Orquesta Filarmónica”. *El Liberal*, 26-XI-1921. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 232.

esta convocatoria “los temas apoyaron unas formas en principio ajenas a lo que eran las vanguardias y la música avanzada. El poema sinfónico es una forma más propia del siglo anterior, y de la estética romántica”¹¹⁵⁸.

Pero lo más destacado para comprender la presencia de esta forma, es que fue uno de los compositores más progresistas quien ganó dicho concurso. Salvador Bacarisse y su poema *La nave de Ulises* fue galardonado en marzo de 1923 con el primer premio dotado con 4.000 pesetas. El estreno de la partitura, programado para octubre de ese mismo año por la Filarmónica y Pérez Casas, no se pudo realizar por la oposición de parte de la orquesta a interpretar una partitura tan innovadora y compleja. Es decir, una forma tradicional y en principio completamente alejada de los postulados estéticos de la Nueva Música, es tratada con procedimientos musicales tan avanzados que una orquesta experimentada decide no tocarla. Esto es significativo para comprender que elementos tradicionalmente asociados a estéticas pasadas, al ser tratados de forma moderna, se integran dentro de la música considerada avanzada. Esto mismo se puede comprobar en distintos ámbitos de la figura de Antonio José: uso del documento folklórico, utilización de procedimientos cíclicos no de moda, o uso del cromatismo en sus primeras obras, pero tratado con procedimientos armónicos progresistas. Todos estos aspectos son, en definitiva, exponentes del eclecticismo estético, manifestado de diferentes maneras aunque haya puntos comunes de convergencias.

El Concurso Nacional de Música de 1928-1929 también estableció en sus bases la composición de un poema sinfónico, esta vez inspirado en Goya. María Palacios observa que la inspiración en el pasado nacional constituye un elemento del neoclasicismo “aunque el género orquestal al que se recurrió en esta ocasión fuera el poema sinfónico romántico, tan denostado por la estética nueva”¹¹⁵⁹. Resultaron premiados dos compositores no pertenecientes al Grupo de Madrid, José Moreno Gans con su obra *Pinceladas Goyescas*, y Amadeo Cuscó Paredes con el poema *Goya*.

Pero no sólo los Concursos Nacionales fomentaron la creación de esta forma. El Conservatorio de Madrid en 1921 cambió el programa de sus pruebas de fin de carrera de Composición. Tradicionalmente habían consistido en la realización de un motete religioso y un concertante dramático, y en ese año por la influencia de Conrado del Campo, por entonces profesor interino del centro, se eliminó el concertante y se propuso un poema sinfónico. Al respecto, unos años más tarde Julio Gómez volvió a reflexionar sobre los problemas de este tipo de género en los jóvenes compositores: “Hace ya bastantes años que la enseñanza de la

¹¹⁵⁸ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 138.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 145.

composición, o al menos las pruebas públicas que de ella se hacen, siguen una dirección a nuestro modo de ver equivocada... La reforma no la creemos defendible tampoco desde el punto de vista estético”¹¹⁶⁰. Gómez vuelve a apoyar el concepto de “música pura” tal como lo defendían las posturas más vanguardistas: “si al abandonar la música dramática y la religiosa se hubieran adoptado las severas normas de la música pura... no tendríamos nada que objetar”¹¹⁶¹. Y a continuación reclama el estudio de las formas clásicas como forma de aprender la composición en contra del género ambiguo del poema sinfónico: “Si a falta de concertantes y escenas dramáticas se nos hubiera dado sonatas, cuartetos y sinfonías de severas estructuras temáticas, bajaríamos la cabeza con respeto. Pero no ha sido así. Se ha preferido el género híbrido del poema sinfónico, donde toda oquedad tiene disculpa y toda divagación razones de existencia”¹¹⁶². Gómez vuelve a coincidir aquí en uno de los elementos fundamentales para la Nueva Música: el rechazo a la divagación, y su apuesta por las formas y estructuras bien delimitadas y concretas.

Dentro de las composiciones del Grupo de los Ocho relacionadas con el género poema sinfónico en los años coetáneos al *Poema de la juventud*, hay que señalar, junto a la obra ya comentada de Bacarisse, el poema *Alba* de Remacha. Esta composición presenta dos características que chocan con el espíritu reformador del Grupo. En primer lugar, se trata de una obra orquestal en un momento en que la mayoría de las composiciones son camerísticas o para piano solo. En segundo lugar, el hecho de que se trate de un poema sinfónico con un contenido concreto lo aparta totalmente de las directrices de la Nueva Música. Remacha describe en la obra las primeras horas del día. Aunque la evocación del nacimiento del día tiene connotaciones poéticas tanto románticas como impresionistas, se muestra mucho más expresivo que sugerente, más dramático que refinado y alejado de la sutileza impresionista. En esto se diferencia claramente del *Poema de la juventud*, el cual además de no presentar un contenido concreto, está pleno de refinamiento y sutileza sonora incluso en sus pasajes más cromáticos.

Remacha había sido alumno, junto con Bacarisse y Julián Bautista, de Conrado del Campo en el Conservatorio madrileño. La afiliación germana y la cercanía estética hacia Richard Strauss de del Campo, es seguramente el origen de esta estética en Remacha. María

¹¹⁶⁰ GÓMEZ, Julio. “Victorino Echevarría. Julián Suárez”. *El Liberal*, 23-VI-1934. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 507.

¹¹⁶¹ *Ibidem*.

¹¹⁶² *Ibidem*.

Palacios señala a esta obra, *Alba*, como “ejemplar de la transición que se produce entre el postromanticismo, ilustrado en España por la figura de Conrado del Campo, y la Música Nueva posterior”¹¹⁶³. Otro elemento destacado y relacionado con las llamadas “estéticas muertas” es su gran cromatismo. El planteamiento tonal ampliado llega a acercarse a la atonalidad, aunque ésta sin llegar a abordarse de forma plena. Vierge señala que “como sucede con *Tres piezas para piano*, *Alba* presenta un aspecto ecléctico que no desmerece en absoluto su valía, sino que desde el punto de vista histórico le hace ganar puntos”¹¹⁶⁴.

Tanto el uso del poema sinfónico como del cromatismo son herencias de su maestro Conrado del Campo que Remacha manifiesta en su camino por buscar un lenguaje propio, aunque no llegue completamente a desprenderse de esta influencia. En los años inmediatamente posteriores al *Poema de la juventud*, Remacha presenta también obras con grandes cromatismos, como el *Homenaje a Góngora* (1927). El grado de este recurso es tan resaltado que en la acogida de esta pieza, Turina, compositor con bastantes elementos de la estética postromántica y no desdeñoso de suaves cromatismos, llegó a decir que a la obra le faltaba belleza debido a su exceso de cromatismo.

Julián Bautista también manifestó cierta tendencia al cromatismo en obras datadas durante los años de la Guerra y posteriores, así Ernesto Epstein señala que “en el aspecto tonal... por trechos de acentuado cromatismo, sus temas y su concepción armónica se basan en ciertos polos tonales, lo que asegura la solidez y la lógica interna de la estructura de la obra”¹¹⁶⁵. Esto mismo ocurre en los pasajes cromáticos de la obra de Antonio José, en donde los centros tonales están, en general, definidos y claros rechazando divagaciones próximas a la atonalidad.

Salvador Bacarisse tras una etapa muy diatónica en los años veinte, también incidió en el cromatismo en las obras de los años treinta, como el *Segundo cuarteto* (1932) o la ópera *Charlot* (1932-1933).

Con la llegada de la Segunda República, entre los muchos planes en favor de la música, se intentó fomentar la creación de obras orquestales para así acabar con la falta de tradición sinfónica española, y ello llevó también a incentivar la creación de poemas sinfónicos. Ejemplo de ello es la convocatoria en 1932 de un concurso para la composición de un poema

¹¹⁶³ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 282.

¹¹⁶⁴ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit., p. 56.

¹¹⁶⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “Bautista Cachaza, Julián”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 307.

sinfónico hecha desde el Conservatorio de Madrid, el cual fue ganado por José Muñoz Molleda.

6.4. Análisis técnico-musical

Como se ha señalado, esta pieza no se elabora sobre temas folklóricos, sino que son todos creación propia. Cuatro son los temas sobre los que se construye según los comentarios, con elocuentes calificativos, realizados por el autor. El primero es tranquilo y sereno; el segundo, ansioso y buscando algo atrayente que resuelve en el tema tercero, definido como idealizado y soñado; el cuarto aparece, y todo según el autor, en medio de la lucha entre los temas anteriores, principalmente entre el segundo y tercero, y se caracteriza por su color sombrío. Se les ha denominado para su análisis como temas A, B, C y D. Así el tema A, es definido por el músico como “tema tranquilo, como la serenidad de quien todo lo ve de color de rosa”, el tema B como “motivo de creciente ansiedad por algo desconocido que irresistiblemente le atrae”, el tema C como “tema soñado del ideal, aún lejanísimo, pero fervientemente deseado”, y el tema D como “ya en plena lucha encuentra un motivo sombrío”¹¹⁶⁶. La presencia de cuatro temas enfrentados entre sí es una característica sustancial de la pieza.

La estructura de la obra es muy diferente al resto de sus composiciones. El músico se mueve con mayor libertad que en otras obras, aunque como siempre dentro de una estructura muy estudiada. Piezas amplias como *Evocaciones* presentan libertad formal, pero ahora la forma libre se incrementa. Su estructura tiene mucha relación con la forma sonata concebida de manera muy libre y a este respecto hay que recordar que inicialmente fue concebida como su *Cuarta sonata*. La reexposición, que suele delimitar los límites de la forma ternaria de la sonata, no se sitúa en la parte final de la obra, sino que parece presentarse después de la audición de los cuatro temas en la parte inicial o exposición. No obstante en sus comentarios sobre este *Poema*, Antonio José únicamente hace hincapié en que tiene cuatro temas, sin realizar ningún tipo de descripción sobre alguna posible forma sonata o destacando los dos temas habituales de esta forma sonata sobre los demás.

Se pueden observar tres partes o tiempos según las indicaciones de la partitura. El primero, *Allegro moderato*, está formado por dos partes: exposición de los cuatro temas y una breve reexposición. La parte central o segunda parte, *Moderato*, se construye principalmente

¹¹⁶⁶ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

con el desarrollo de los temas B y D. El tiempo final, *Más movido*, comienza con los temas B, D y C, e imponiéndose poco a poco el motivo C. De este modo no es la presencia de una contundente reexposición la razón para esta estructuración en tres partes, sino las tres indicaciones agógicas que presenta la obra, apareciendo así tres tiempos distintos en la pieza. Mientras que en las *Danzas burgalesas*, *Evocaciones* y otras piezas, la estructura ternaria es debida a una reexposición clara del material inicial, en el *Poema* la división ternaria se debe a los tres tiempos distintos que componen la pieza. Para este trabajo de investigación se ha respetado la división ternaria según las tres indicaciones agógicas señaladas por el autor en la obra:

- *Allegro moderato*: formado por dos partes, la exposición de los temas, la cual se repite indicándose con una doble barra de repetición, y una breve reexposición.

- *Moderato*: basado principalmente en el desarrollo de los temas B y D.

- *Más movido*: lucha de los temas B y D contra C. Poco a poco el motivo C se destaca hasta imponerse sobre los demás. La utilización del término “lucha” procede de los propios comentarios del artista, tal como se ha mostrado.

No obstante, observando la aparición de los temas en la tercera parte y las relaciones tonales entre ellos en la parte inicial y final, se aprecia cierta relación con la sonata postromántica. Esta analogía se puede comprobar en dos direcciones diferentes. Por un lado, cada una de las tres partes de la pieza tiene connotaciones de movimientos distintos de una sonata completa. Es decir, el *Poema* estaría formado por los tres tiempos habituales de la sonata clásica unidos de forma ininterrumpida. Así, se suceden el tiempo inicial *allegro*, el movimiento lento central *moderato*, y el tercer tiempo final *más movido*. El tiempo inicial se desarrollaría dentro de la forma sonata conteniendo la comentada reexposición. Los tres movimientos se basarían en el mismo material temático, hecho ya conocido y practicado en el s. XIX. Así, su estructura sería la siguiente:

- *Allegro moderato*: I tiempo de la sonata, desarrollado en forma sonata.

- *Moderato*: II tiempo de la sonata, tiempo lento.

- *Más movido*: III tiempo de la sonata.

Pero por otro lado, se pueden observar ciertas connotaciones de una única forma sonata, concebida de forma muy amplia, entre los tres movimientos. El *Allegro* inicial correspondería a una gran sección de exposición de temas que incluiría cierto desarrollo de los mismos y una

primera reexposición. Los temas A y B se considerarían así, el primer tema, por aparecer en la tónica, y C y D, el segundo tema. El *moderato* central se asemeja perfectamente al desarrollo central de la forma sonata. La recapitulación o reexposición correspondería al *Más movido*, donde el tema A no aparecería (hecho habitual en sonatas del s. XIX), e incluiría también un desarrollo de B, C y D previo a la gran reexposición de C, o segundo tema, en el tono principal, tal como rigen las reglas de la sonata. Como señala Kühn “la multiplicidad de movimientos se disuelve realmente en un *monomovimiento*. De ese modo, las partes del ciclo de la sonata (*Allegro-Adagio-Scherzo-Allegro*) se equiparan de forma efectiva con las de la forma de movimiento de sonata (exposición-desarrollo-reexposición)”¹¹⁶⁷. Su esquema sería el siguiente:

- *Allegro moderato*: exposición con primera reexposición.
- *Moderato*: desarrollo.
- *Más movido*: reexposición.

Antonio José construye toda la pieza a partir de los cuatro elementos temáticos, siendo muy pocos los momentos de la obra que no se basan en este material. El crecimiento formal se realiza mediante repeticiones de los motivos, repeticiones variadas o desarrolladas, y pasajes de claro desarrollo temático. Las partes primera y tercera son las que más repetición más o menos variada de motivos experimentan, mientras que la central se construye principalmente mediante desarrollo de los mismos e intercalando algunas repeticiones motívicas. La construcción mediante repetición variada de motivos es una característica del neoclasicismo de inicios de siglo, usada, entre otros, por Falla y Stravinsky. En contraposición, el desarrollo amplio de motivos o temas es una de las características principales de los procesos formales germanos de herencia romántica. La relación establecida con la forma sonata tratada de forma tan libre constituye también un elemento postromántico, puesto que se desarrolló en esa época. El neoclasicismo del s. XX abogó por otras formas más cerradas y estructuradas, aunque la comentada utilización de repeticiones continuas de motivos le imprimen un sello neoclásico. Por tanto, la obra tiene un fuerte elemento ecléctico por la confluencia de dos formas de construcción opuestas, repetición y desarrollo, y una forma clásica utilizada de manera muy libre.

La influencia impresionista aparece en el tratamiento armónico de la pieza. La ambigüedad tonal mayor-menor reclamada por Falla se extiende por toda la obra siendo una

¹¹⁶⁷ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical...*, op. cit., p. 221.

característica armónica fundamental. A lo largo del *Poema, si eólico, si menor* y su relativo mayor *re mayor*, se entremezclan continuamente, y el uso frecuente de la séptima añadida a estos acordes, incide en ello. La superposición habitual de la séptima al acorde menor de *si*, i^7 , y de la sexta añadida al acorde mayor de *re*, I^6 produce una formación con los mismos sonidos reales, y por tanto, indefinición modal entre ambos y un continuo intercambio de funciones armónicas, abriendo así el abanico de las modulaciones. Es decir, hay ambigüedad mayor-menor, e indefinición por utilizar el mismo grupo de sonidos para ambas tónicas, elementos típicos de la estética impresionista francesa.

Las relaciones de una tónica con su relativo, y de dicha tónica con su tónica mayor o menor (según se trate), han sido una constante a lo largo de la música tonal. El impresionismo y neoclasicismo habían vuelto sus intereses armónicos hacia fórmulas anteriores al desarrollo tonal de la sonata clásica, especialmente hacia el Barroco. Rosen señala que “para Bach, una tonalidad estaba unida más de cerca con su relativa menor que con la tónica menor. *Re mayor* y *si menor* venían a ser para él más o menos la misma tonalidad, mientras que *si menor* y *si mayor* eran cosa muy diferente (aun teniendo en cuenta que una pieza en *si menor* puede terminar en una tríada mayor)”¹¹⁶⁸. Es decir, el musicólogo señala en Bach, la misma característica que aparece en el *Poema*.

Los compositores románticos apreciados por el impresionismo y el neoclasicismo, Chopin y Schumann, también manifestaron esta misma cualidad. Ambos músicos desarrollaron la ambigüedad tonal mayor-menor en sus obras, según señala Rosen “los románticos supieron ver las tremendas ventajas que les ofrecía un sistema borroso... La modificación de la relación existente entre tonalidad menor y la relativa mayor lo revela de un modo todavía más impresionante: para Chopin, la *Fantasia* en *fa menor/lab mayor* y el *Scherzo* en *sib menor/reb mayor* vienen a estar más o menos en la misma tonalidad y lo propio ocurre con Schumann en el ‘*Aveu*’ de su *Carnaval* y en otras obras”¹¹⁶⁹. No hay que olvidar a este respecto que Chopin fue uno de los compositores más valorados por los impresionistas franceses y su música contiene los gérmenes armónicos del impresionismo.

A continuación se explican las principales características de cada fragmento de la obra.

¹¹⁶⁸ ROSEN, Charles. *Formas de sonata...*, op. cit., pp. 324-325.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*.

6.4.1. Primera parte

Allegro moderato

Está integrado por dos partes, siendo la primera de ellas la exposición de temas, caracterizada por su gran extensión. Aparece el tema A, B y C, y tras un pasaje donde va cobrando protagonismo el tema C con exposiciones en distintas armonizaciones, surge el motivo D, el cual es la base de un extenso pasaje. Toda la exposición se repite indicado con una doble barra de repetición. Tras esta repetición aparece la segunda parte, una breve reexposición con A, B, C seguido de D en el tono del relativo mayor *reM*. Toda esta sección podría ser tomada tanto como un primer tiempo con forma sonata de una sonata de tres tiempos, o como la exposición con una falsa reexposición de una forma sonata amplia que conformaría todo el *Poema*, tal como se ha explicado anteriormente.

Exposición

- Tema A c.1

La serenidad con que Antonio José define al tema A está también presente en su tratamiento armónico. Toda la frase del tema A discurre dentro de una gran calma y presenta gran carácter melódico. La figuración inicial es tranquila de negras y corcheas, mientras que la segunda parte del motivo incorpora el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, el cual será muy destacado en el desarrollo de la obra. La frase completa está formada por dos exposiciones del tema A de cuatro compases cada una, la segunda a octava baja variando su final para terminar en la tónica, c.8, aunque no de forma concluyente; es decir, la frase se compone de dos repeticiones del tema A. Se ha subrayado el gusto del autor por repetir lo mismo dos veces seguidas y el inicio de esta pieza es un ejemplo de ello, siendo la yuxtaposición o repetición de motivos un elemento neoclásico.

Llama la atención la disposición a cuatro partes en este inicio de la obra. Este rasgo es muy habitual en el compositor, especialmente en los inicios de las obras o en las primeras exposiciones de los temas. Ejemplo de ello son los inicios de las dos *Evocaciones* primeras, distintas exposiciones de las tonadas en las *Danzas burgalesas* y pasajes de la *Sonata gallega*.

El tema A inicial aparece en el sistema de *si eólico*, se realiza una armonización alejada de las fuerzas cadenciales tonales y con la armonía de la tónica poco definida. El inicio sobre séptima menor sirve para este fin, así como la utilización de séptimas menores en los siguientes acordes, junto con novenas, sextas y segundas que desvirtúan la función básica de

cada acorde. El reposo en la semicadencia sobre el IV grado en forma de dominante, c.4, precedido de su dominante con forma de sexta aumentada que en la segunda parte se vuelve tríada menor, desvirtúa el centro tonal sobre el modo de *si*¹¹⁷⁰. En el compás 4 aparece la sensible en la melodía (dentro del acorde de séptima de dominante sobre el IV) y se resuelve en I grado, pero surge como nota de adorno o elisión y sin función armónica, por lo cual no logra tonalizar la armonía en este punto. El tema A se ha construido con gran ambigüedad armónica y mantiene el origen modal eólico de su melodía. Todos estos recursos, la ambigüedad tonal, las séptimas y notas añadidas o el uso de la modalidad, confirman la influencia impresionista en el tratamiento armónico del tema.



El discurso melódico del tema es sencillo, pero alejado de convencionalismos y esquemas melódicos preestablecidos. Puede hacerse mención a un escrito donde critica las líneas melódicas edulcoradas propias de la tradición italiana, y aboga por la melodía gregoriana sobria:

¿No os habéis estremecido nunca escuchando las amplias, sobrias y expresivas melodías del maravilloso canto gregoriano? Escuchad con atención la nobleza y la elevación ideal de esas melodías y comparadlas con esas almibaradas frases de ópera italiana ridículamente sensibileras. Comparadlas con atención y ved en buena lógica lo que tienen dentro de sí esas inexplicables fermatas, faltas de sentido y esos relumbrantes calderones antiartísticos, escritos únicamente sin más intención que la de lucir al jaleado divo¹¹⁷¹.

Pero en el mismo texto reclama una armonización rica y variada para estas melodías sencillas. La elaboración armónica del tema A del *Poema* ha puesto de manifiesto los dos elementos comentados: melodía sobria, y armonización elaborada y moderna. Así, señala el compositor:

Mucha gente se lamenta de la pérdida de aquellas melodías, sin tener en cuenta el gigantesco paso hacia la expresión pura que se ha dado merced a las conquistas armónicas actuales. Toda idea melódica por simple que sea, lleva en sí un sentimiento armónico.

¹¹⁷⁰ La sexta aumentada se concibe como dominante de una dominante. Aquí aparece la sexta aumentada resolviendo en la séptima de dominante de forma académica, con lo cual esta dominante haría referencia a un centro tonal distinto, que en este caso sería el VII grado. Pero el compositor no resuelve sobre el VII grado la dominante, sino que la minoriza y finaliza sobre el I grado en el c.5, y evita así la tonalización.

¹¹⁷¹ ANTONIO JOSÉ. "La música moderna". 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Apreciar solamente aquella sin gustar de éste es dar más importancia a la forma externa del estuche que a la joya guardada dentro de él; y por lo tanto mayor placer es de aquel que después de contemplar el estuche consigue ver en su interior la preciosa piedra de cegadores reflejos¹¹⁷².

- Tema B c.10

Se enlaza el tema B mediante dos compases añadidos que preludian el carácter cromático que le sigue. El tema B está caracterizado por su “creciente ansiedad” y esto se logra gracias al cromatismo melódico y armónico, y al ritmo incesante de puntillos. El motivo lo forman dos compases, uno binario y otro cuaternario, y se construye la frase completa a base de presentarlo en forma de secuencia tres veces seguidas. Las voces son tratadas con la disposición a cuatro marcadas por el tema inicial A.



cc.10-11. Tema B

El acorde de quinta aumentada, formación de relevancia cromática, presenta gran importancia por varios factores; por un lado, es el acorde pivote entre las distintas tonalidades de la secuencia, y por otro, las fundamentales de las tres tonalidades por las que se desarrolla la secuencia están a distancia de dos tonos formando entre sí un acorde de tríada aumentada o quinta aumentada. Como consecuencia de esto y comparando las secuencias entre sí, el desarrollo de las líneas de cada voz produce relaciones de dos tonos en su discurso. Así, este acorde es una característica fundamental en la construcción de este tema tanto melódica como armónicamente. Aunque el proceso armónico se puede simplificar a I – II – V, las voces se disponen con diseño cromático continuo y producen acordes de paso cromáticos. El cromatismo con que se trata el tema B es ejemplo de la influencia wagneriana. El proceso de las fundamentales ha sido *re - fa# - sib*, formando una tríada aumentada entre ellas y se culmina sugiriendo de nuevo la región tonal inicial en *re*, o lo que es lo mismo, se finaliza manteniendo la misma distancia de dos tonos que tanto ha caracterizado al proceso observado.

El final del pasaje no acaba de forma concluyente sobre la tónica, sino que se introduce una frase de ocho compases como enlace hacia C, cc.16-23. La frase presenta el mismo grupo de cuatro compases repetido en distinto tono, es decir, construye exponiendo dos veces lo

¹¹⁷² *Ibidem.*

mismo. En cada grupo se aprecian dos partes diferentes; la primera es un ascenso de dos octavas mediante diferentes intervalos y perfil sinuoso, y la segunda un conjunto de florituras con ambas manos en registro agudo sobre una misma armonía mantenida. Todo el enlace se caracteriza por la ambigüedad armónica mayor-menor debido a las notas añadidas a los acordes. La sensibilización del VII grado se evita, manteniendo la indefinición armónica. El carácter cromático marcado del tema B ha perdido fuerza por la falta de conclusión cadencial en este enlace ambiguo. De este modo el tema B se encuentra rodeado de pasajes de clara influencia impresionista: el tema A y este pasaje de enlace.

- Tema C c.24

El tema C que sigue se caracteriza por su ambigüedad, constatada a nivel melódico y armónico, característica muy aprovechada por el compositor. Está formado por dos compases y el ámbito sobre el que se extiende su melodía es de pentacordo. El perfil melódico es bastante ambiguo en relación con el sistema modal o tonal sobre el que se desarrolla, cualidad utilizada en algunos momentos de la obra. Observando el tratamiento armónico más frecuente en las sucesivas apariciones de dicho motivo, se puede decir que el autor opta por un proceso tonal mayor en su desarrollo, y toma como tónica la primera de sus notas melódicas. El elemento rítmico cobra una importancia relevante; se contrapone el ritmo anapesto inicial a una fórmula siguiente dáctila, y se presenta en medio la síncopa de blanca consiguiendo así gran fuerza rítmica. La célula rítmica y melódica, inicial y final, es la misma.



cc.24-25. Tema C

La tónica primera en el ritmo anapesto inicial tiene apoyo por ser parte fuerte, pero el acento rítmico está desplazado a la última nota, la tercera inferior, por ser la nota más larga, tal como define el anapesto. Este hecho ocurre al inicio del tema y al final, puesto que termina con la misma célula inicial. De esta manera se comprueba la dualidad entre los dos centros de atracción, la tónica inicial, por ser la tónica y estar situada en parte fuerte, y la tercera inferior por ser la nota de reposo del ritmo anapesto sobre una síncopa destacada. Tanto la nota inicial como su tercera inferior podrían funcionar como tónica, y así lo hacen en distintos momentos de la pieza. Esta tercera inferior corresponde al relativo menor de la tónica inicial.

Todo esto demuestra la ambigüedad tonal del motivo. Así, si se decide situar la tónica en su primera nota, *la*, el pentacordo sobre el que se desarrolla la melodía pertenecería a una escala mayor y su tónica se situaría en la tercera intermedia de dicho pentacordo. Si por el contrario se toma la tercera inferior como tónica, *fa#*, la escala resultaría menor siendo la tónica la nota primera o grave del pentacordo. El discurso tiene, por tanto, poca fuerza tonal, con sensible sin función cadencial y con una dirección o sentido melódico sin apoyo o resolución sobre la tónica

Por la falta de sentido cadencial en el discurso de la melodía, por su estrecho ámbito y su desarrollo por intervalo de segunda, se podría afirmar que esta melodía, si se toma la nota inicial como tónica, en lugar de tonal mayor sería modal jónica. Si se opta por situar como tónica a la tercera inferior del descenso inicial, se trataría de un pentacordo menor desde la tónica y no aparecería el VII grado, y por tanto se trataría de melodía modal eólica. Antonio José se inclina en la mayoría de los casos por la opción jónica o tonal mayor, tomando como tónica la primer nota melódica.

A nivel armónico el tema también comienza de forma ambigua debido a las continuas notas añadidas a los acordes que desvirtúan las fuerzas tonales. El proceso armónico está desarrollado bajo un esquema típico tonal II – V – I. El acorde inicial es una undécima sobre el segundo grado pero sin la tercera o sensible. Este hecho es muy significativo por ser la sensible, nota fundamental en una dominante, por lo que se disminuye enormemente su función de dominante secundaria y cadencial hacia el V grado y le otorga independencia al acorde. La undécima inicial podría situar el proceso tanto en el tono mayor de *la* como en *si menor*. El acorde final lleva la sexta añadida lo cual también le acerca al V grado de *si*. Será interesante comparar la concepción melódica y armónica de las distintas apariciones de este tema a lo largo de la obra. Todas estas ambigüedades y características confirman la presencia de la influencia impresionista tanto en la creación melódica del tema como en su tratamiento armónico.

Llama la atención que el inicio del tema A y el de este motivo C esté basado en el mismo descenso hacia la tercera inferior por grados, en el primero con figuración constante de negras, y ahora con dos corcheas y reposo en la tercera inferior. El inicio sobre un acorde con terceras añadidas sobre la nota *si* también coincide con el acorde inicial del tema A. Por lo tanto, se puede confirmar que existe relación melódica del motivo C con A, y relación armónica caracterizada por el debilitamiento de su fuerza tonal.

El uso de armonías tan sofisticadas como el acorde de undécima, de clara influencia impresionista, añade un colorido especial al tema. Se conserva un texto en el que el autor comenta la relación entre complejidad armónica y colorido sonoro en la estética impresionista. Afirma, que por encima de las complejidades armónicas que buscan sonoridades nuevas, sensuales o “extravagantes”, existe un contenido más profundo y verdadero para su búsqueda. Esta misma característica la observa en la corriente neoclásica, denominada por él como “clasicistas”, y se aboga por la aceptación de distintas estéticas.

No hay escuela más atacada por esos críticos que la de los impresionistas franceses, a quienes acusan del pecado de sensualidad. ¿Es que vamos a decir que no hay música real dentro de todo ese complicado tejido de bellas redes armónicas? Pensamos antes bien, por el contrario, que los impresionistas están de acuerdo con los llamados “Clasicistas”, en su principal intención de expresar las verdades eternas. Si a veces alguno de ellos se deja llevar de la complejidad y de la extravagancia, no costará mucho trabajo el perdonarlo, porque la verdad es más profunda que cualquiera de los términos de que nos servimos para expresarla. Y conforme el tiempo transcurre se descubre que la verdad es cada vez más amplia, y que en consecuencia, presenta mayores requerimientos y un incentivo cada vez mayor para el artista de poder abarcarla más y más profundamente¹¹⁷³.

Siguiendo su costumbre, presenta dos veces el tema C separado por unos arpegios sobre la lejana tonalidad de *reb*, c.26. Para la modulación a esta tonalidad se sirve de la indefinición tonal del proceso debida a sus notas añadidas. Con esta modulación se comprueba que se juega continuamente con la ambigüedad o dualidad mayor menor *sim-reM* de influencia impresionista, e intercambia ahora sus dominantes secundarias¹¹⁷⁴. Tras la repetición del tema C aparece el enlace usado entre B y C, c.31, aunque reducido a los dos compases iniciales y con un final más tonal, presentándose en el tono de *reb* gracias a la función enarmónica comentada.

- Tema B cromático desarrollado c.32 y repeticiones variadas de temas C c.42

Hasta la exposición primera del tema D, Antonio José construye la pieza mediante desarrollo del tema D y repetición del C. El desarrollo de temas es una influencia postromántica, mientras que el crecimiento formal mediante repeticiones de temas más o

¹¹⁷³ *Ibidem*.

¹¹⁷⁴ El nuevo tono de *reb* es enarmónico de *do#*, II grado de la tonalidad principal *si*. Es decir, *do#* es la dominante de la dominante de *si* y el acorde pivote sería el último del motivo C con I⁶ de *laM* que corresponde también al v⁷ de *si*. El acorde de *reb* ya había aparecido enarmonzado como *do#M* al final del tema A, en concreto en la segunda parte del c.9 y funcionando como enlace entre el tema A en *sim* y el B en *reM* por su función en ambos: II₊⁹ de *sim*=VII₊⁹ de *reM*.

menos variadas es un elemento reclamado por la vanguardia impresionista y neoclásica como rechazo al desarrollo temático.

El tema B cromático, c.32, se encuentra desarrollado tanto melódica como armónicamente. Como la exposición inicial comienza con dos repeticiones del motivo, c.32 y c.34, y seguidamente presenta dos veces el primer compás variando la segunda mitad de cada uno, c.36. Se continúa con otros dos compases que utilizan sólo la célula inicial y la presentan cuatro veces en total, formando estos últimos una escala de tonos, cc.38-39¹¹⁷⁵. Esta escala de tonos es producida por el cromatismo de herencia romántica y sin presentar la búsqueda del color característico con que la utilizaban los impresionistas.

La conducción contrapuntística cromática de las voces produce una serie de acordes cromáticos, como por ejemplo el acorde de sexta aumentada pivote en la modulación, enarmónico con el acorde de *Tristán* en la tercera parte de los cc.36 y 37. La presencia de estos acordes alterados es fruto del cromatismo de las voces, muchas de ellas concebidas como notas de paso pero formando armonías destacadas cromáticas entre sí. Todo esto confirma el cromatismo con que está tratado el tema B. Se puede hablar, por tanto, de desarrollo melódico del motivo que lógicamente ha llevado consigo un desarrollo del discurso armónico. El tema B de tendencia melódica cromática postromántica ha sido tratado también con procedimientos armónicos y desarrollo formal heredados de esta misma corriente.



cc.37-39. Tema B desarrollado

Como enlace con una nueva presentación de C desarrollado aparecen dos compases que manipulan elementos de B, el primero su ritmo y el segundo su cromatismo, cc.40-41. El primer compás funciona como una parada armónica tras la modulación cromática continua anterior. El segundo, aunque cromático en sus líneas, presenta un tratamiento plenamente tonal que devuelve un sentido armónico tonal cadencial tras el largo ascenso cromático dentro de la escala de tonos del desarrollo del tema B anterior¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁵ El ascenso armónico comienza basándose en un ascenso dentro de un acorde de quinta aumentada y la escala de tonos que emana de este acorde se mantiene a lo largo del proceso de desarrollo que le sigue, y se suceden tonalidades a distancia de tono sin interrupción, cc.38-39.

¹¹⁷⁶ Es importante observar las dobles funciones de los últimos acordes del c.41 preparando la vuelta del tema C. La modulación hacia *sol*, tono del tema C siguiente es a través de su sexta aumentada situada en la segunda parte del compás. Como último acorde antes de caer sobre el tema C, aparece una dominante sobre la sensible de *sol*. La presencia de esta dominante en este momento es significativa, puesto que también se trata del V del V del

Las exposiciones repetidas del tema C que aparecen a continuación, c.42, presentan dicho motivo con armonizaciones distintas. La característica dual mayor-menor con que se presentó este tema se sigue mostrando y es aprovechada para enriquecer los procesos armónicos. Aparecen cinco repeticiones de este tema, sucediéndose *solM*, *reM*, *laM*, *do#m* y *dom*, y tras un arpeggio se concluye con el tema en *rebM*. Las dos primeras presentaciones del motivo C en *sol*, c.42, y *re*, c.45, siguen un proceso armónico muy similar al de su primera exposición en el c.24, y sitúan como inicio el IV grado, pero con la sexta añadida que lo hace simular al II de la primera exposición. El proceso melódico se ve ampliado por la repetición de la célula anapesta final. Es decir, más que un proceso de desarrollo se trataría de repeticiones de una breve fórmula rítmica. La armonización de este compás nuevo añadido y finalización del tema C usando la dominante de la dominante del relativo menor, c.44, muestra la dualidad mayor-menor del motivo.



cc.42-44. Tema C distinta armonización

Tras la siguiente exposición de C en *laM* muy similar a la inicial, las dos siguientes repeticiones varían notablemente el modelo armónico original II – V – I. La primera en *do#*, c.50, finaliza con superposición de los acordes de tónica y cuarto grado, y la segunda en *dom*, c.52, rompe completamente con el modelo armónico y no presenta ningún reposo sobre tónica, sino que funciona como pasaje modulante que resolverá en otra frase. El carácter impresionista característico de este tema debido a las notas añadidas que diluían sus procesos tonales, pierde fuerza ante el cromatismo de su armonía. La influencia wagneriana es evidente. La diferencia con los anteriores procesos armónicos de este motivo C es grande. En las exposiciones anteriores de C la armonía de tónica aparecía al final del motivo, fruto del proceso más o menos desarrollado II – V – I. Cada motivo funcionaba con cierta independencia de los procesos anterior y siguiente, es decir, presentaba un inicio y final cadencial, aunque perfectamente enlazado armónicamente con el resto. Ahora el motivo está

relativo de *sol*, tono de esta nueva presentación del tema C. Como se apuntó en la primera exposición de este motivo, existe ambigüedad en el tratamiento modal de este tema, jugando el autor continuamente con el tono mayor y su relativo menor. De esta forma, la sexta aumentada de la segunda parte hace referencia al modo mayor *sol*, mientras que el último acorde sobre la sensible hace referencia al modo menor. Esta ambigüedad se mantiene en las dos primeras exposiciones que siguen de este tema C, donde la sexta añadida al acorde de tónica lo acercan al tono del relativo menor.

tratado como un pasaje de tránsito modulador hacia otro. No muestra fin o reposo, ni entidad propia armónica como motivo cerrado.

Tras un gran arpeggio, aparece la última repetición del tema C ahora en *rebM*, c.55. Esta presentación posee el tratamiento más tonal de todas las aparecidas hasta el momento para dicho tema. El proceso básico es el inicial, pero ningún acorde aparece desdibujado ni aminorada su fuerza cadencial por notas añadidas extrañas. La dualidad mayor-menor de aquel proceso y que surge en otras repeticiones del mismo, es ahora inexistente.

En resumen, todo este pasaje ha sido creado mediante repeticiones del mismo motivo variando su armonización, pero siempre perfectamente reconocible. Este tipo de yuxtaposiciones evidencia la influencia formal vanguardista contraria al desarrollo temático.

- Tema D c.57

El tema D aparece a continuación. El autor explica, refiriéndose al motivo anterior C y al D, que “ya en plena lucha encuentra un motivo sombrío”¹¹⁷⁷, es decir, caracteriza tanto al pasaje anterior C como a este nuevo. El pasaje previo lo ha concebido como una lucha. Lucha o enfrentamiento causado por el intento del tema C por imponerse frente a los temas anteriores, especialmente al tema B tan cromático. Estos calificativos de Antonio José han servido en este estudio para caracterizar a cada una de las partes de la pieza. El aspecto sombrío del nuevo tema D se refleja en su discurso melódico cromático y sus intervalos aumentados y disminuidos. Lo presenta varias veces seguidas, la primera con una línea melódica propia y las tres siguientes con otra distinta evolucionada de la primera. El salto inicial y el discurso posterior cromático de este motivo, tanto en su primera versión como en la segunda, lo relacionan con características del tema B.

cc.62-67. Tema D (1ª versión)

En la primera exposición el motivo D aparece desarrollado sobre una escala fría de *re bemol* con tónica mayorizada, y en su armonización se respeta este sistema modal, c.62. La

¹¹⁷⁷ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

frase la componen dos repeticiones iguales del motivo, c.62 y 66, es decir, crea la frase siguiendo su costumbre de presentar lo mismo dos veces. La segunda variante del tema D, c.71, se desarrolla a nivel melódico sobre una escala mixta menor de *do#* con segundo grado fluctuante y un discurso menos abrupto.

Esta segunda versión, con su frase con dos exposiciones iguales del motivo, se dispone en tres regiones a distancia de quinta sucesivamente y con el mismo diseño, *fa# eólico* c.71, *do# eólico* c.79 y *lab eólico* c.87¹¹⁷⁸. Este tema presenta un discurso melódico con una segunda parte muy cromática y con la textura pianística también cromática en su realización, especialmente en el contralto. Esta voz sustenta el elemento armónico debido a que tenor y soprano duplican la melodía, y el bajo sólo funciona como pedal en el inicio y final. Existen muchas armonías con quinta disminuida o séptima disminuida en su desarrollo que producen gran cromatismo armónico heredero del melódico. No obstante, la presencia de la pedal y de acordes con terceras añadidas, como el inicial de undécima sobre la tónica, añaden un color impresionista al pasaje que contrarresta el carácter cromático de las voces. La influencia francesa preimpresionista, caracterizada por su gusto por un colorido armónico fruto de un suave cromatismo, es aquí relevante. Como elemento de crecimiento ha utilizado la repetición sin ninguna alteración del motivo.

cc.71-76. Tema D (2ª versión)

Para finalizar aparece repetido el tema B, c.91, con el mismo diseño y estructura que la inicial en c.10 pero un semitono más alto, únicamente varía el compás final para enlazarlo melódica y armónicamente con la repetición de toda esta exposición de los temas, indicado aquí con una doble barra de repetición.

¹¹⁷⁸ Enarmónico de la quinta *sol#*. En la armonización de esta variante que se repite tres veces, la nota inicial o tónica melódica es concebida como quinta del acorde y se presenta la estructura en *fa#* en lugar de *do#*. Así, se puede decir que realiza una armonización modal eólica de un tema con características tonales menores, cuyo centro tonal es la quinta de la tónica sobre la que se armoniza.

Aquí acaba la primera parte del *Allegro moderato* inicial, resumiendo así la exposición de los temas: tema A (dos exposiciones del motivo), tema B (tres exposiciones del motivo), una frase de enlace (dos exposiciones del mismo diseño), tema C (dos exposiciones del motivo separadas por un arpeggio), mismo motivo de enlace y tema B desarrollado, tema C repetido seis veces, tema D cuatro veces (dos exposiciones del motivo cada vez) y se finaliza con el mismo diseño del tema B inicial a un semitono más alto. El proceso tonal ha estado basado en la fluctuación mayor-menor *sim-reM* y en la ambigüedad tonal apostando frecuentemente por la modalidad. El tema A aparece en *si eólico*, el B en *reM*, C en la quinta de este *laM o jónico*, y D en *reb frigio mayorizado*, tono enarmónico de la dominante de la dominante de *sim*. Por lo tanto, tanto el proceso de crecimiento formal basado en repeticiones de motivos, como el elemento armónico fundamentado en la dualidad mayor-menor y su interrelación con la modalidad, son herencias impresionistas que sobrepasan y contrarrestan el carácter cromático postromántico de dos de los temas.

Breve Reexposición

El esquema formal y armónico de esta breve reexposición es muy clásico y sencillo:

- Tema A: cc.97-106. Reexposición del tema A inicial cc.1-9. Tono original *si*.
- Tema B: cc.107-111. Reexposición del tema B inicial cc.10-15. Tono original *re*.
- Enlace: cc. 112 y 113. Reexposición reducida del enlace inicial variando su final.
- Tema C: cc.114-116. Reexposición en relativo mayor, *re*.
- Tema D: a partir de c. 117. Reexposición en tono principal, *re*.

Para comprender el proceso constructivo armónico de esta reexposición hay que tener presente la fluctuación mayor-menor dentro de una misma armadura, es decir, los dos centros tonales de la obra, *sim* y *reM*. Los temas A y B se exponen con el mismo diseño y tono que en la exposición formando un bloque, así aparece A en *si eólico* y B en *reM*. Los temas C y D que antes aparecían en tonos más alejados, ahora se reexponen en el tono principal *reM*, o lo que es lo mismo, III de *si menor*, si se supone éste como principal. Todo ello responde a un planteamiento tonal clásico de la reexposición donde el tema segundo se reexpone en el tono principal cuando la tonalidad es mayor, o en su relativo mayor si el inicial es menor, tal como establece la forma sonata.

Todo esto lleva a plantear varias cuestiones: ¿corresponde la forma sonata con el formato de desarrollo sobre el que se crea esta obra?, ¿ha considerado el autor los temas A y

B como primer tema de una forma sonata y los temas C y D como los temas segundos? La concepción o esquema previo que pudiera tener Antonio José es desconocida, pero lo que es evidente es que el *Allegro moderato* inicial está concebido con forma sonata. En la exposición de los temas también existe desarrollo de los mismos, como se ha visto con los temas B, C y D, y toda la reexposición está concebida siguiendo las leyes más estrictas de la forma sonata clásica. La pervivencia de formas clásicas cerradas y perfectamente estructuradas es una manifestación de las tendencias neoclásicas.

El tema C se presenta en su diseño principal y similar a su primera exposición. Los temas C y D aparecen unidos sobre un trémolo con el que se finaliza el motivo C. Hay que recordar que en la exposición inicial, tras la primera aparición del tema C y repeticiones del mismo, había un extenso pasaje hasta la aparición primera del motivo D, en donde aparecía el tema B desarrollado, y repeticiones y transformaciones del tema C. Ahora todo esto se elimina y se presenta C y D seguidos.

El tema D aparece con el diseño original pero en el tono indicado. Tras la frase de la segunda versión del tema, en lugar de continuar con el modelo de la exposición a base de repeticiones de esta frase segunda a distancia de quinta, se repite la primera frase, es decir, su primera versión. De esta forma, la primera frase del tema D con la primera versión aparece en *reM*, la siguiente frase en su quinta *solM* con la segunda versión, y la última repite la frase y versión primera en *reM*, y se acaba así en el tono principal *re*. Se finaliza introduciendo como reposo final el acorde de sexta aumentada de la tonalidad principal, el cual enlaza con el tiempo siguiente *Moderato*.

6.4.2. Segunda parte

Moderato

Desarrollo

Todo este movimiento central está construido mediante desarrollo de los temas B y D, es decir, justo los dos temas que presentaban características cromáticas en su discurso melódico y armónico. Utiliza procesos melódicos y armónicos complejos, y trata a dichos temas de forma muy elaborada, variada y desarrollada. Sus peculiaridades cromáticas son aprovechadas mediante pasajes de continuo cromatismo armónico y melódico. En este fragmento se encuentran los pasajes más complejos de la obra desde el punto de vista

armónico. La modulación constante es la base de los procesos armónicos, la influencia wagneriana es evidente, y se logra el pasaje más cromático de toda su producción pianística.

El cromatismo wagneriano tuvo una influencia enorme en la evolución de la armonía en el fin del s. XIX y principios del s. XX. Existe un texto en el que el músico burgalés muestra el conocimiento de esta corriente y su influencia en otros compositores. En una crítica periodística a un concierto en el que se interpretaba un *Trío* de Smetana, Antonio José comenta un motivo de dicha obra relacionado con el *Tristán*:

Termina la obra con un “Finale presto”, de muy inquieta factura, pues a un ritmo vivo sigue un largo periodo de calma; (En este motivo me figuro encontrar un extraño parecido con el tema de la muerte de la magnífica obra de Wagner “Tristán e Iseo” y no es nada de extrañar sabiendo la influencia que en el estilo de Smetana ejerció la música alemana de su época y especialmente la de Liszt y Wagner)¹¹⁷⁹.

El proceso compositivo de esta sección del *Poema de la juventud* es sumamente elocuente. Frente a frecuentes pasajes de distintas obras basados en la repetición de motivos o temas, de clara influencia neoclásica, ahora se muestra con evidencia su gran capacidad para el desarrollo temático de herencia romántica. El conocimiento que poseía de los procesos compositivos de Beethoven, especialmente del uso del desarrollo temático, quedan patentes.

Hay que señalar el tratamiento eminentemente contrapuntístico de todo el fragmento. Las voces son tratadas con independencia como si estuvieran destinadas a instrumentos diferentes y gran parte del pasaje está diseñado a cinco voces. Las partes interiores presentan tendencia hacia notas largas y desarrollo cromático de cada línea. El análisis de distintos pasajes muestra que la comprensión y justificación contrapuntística de las distintas líneas y sus alteraciones cromáticas es más sencillo de abordar que las complejas armonías y acordes que forman. El elemento melódico no se puede entender como melodismo tradicional, sino que se concibe como cromatismo continuo junto a elementos melódicos extraídos del material temático. El cromatismo dificulta el establecimiento de la tonalidad de análisis y por ello, se ha situado en las regiones tonales más cercanas y comprensibles para los procesos armónicos. Muchas armonías son fruto del movimiento cromático de las partes, siendo esto una herencia romántica wagneriana.

Esta parte central de la pieza o *Moderato* consta de cuatro secciones.

¹¹⁷⁹ ANTONIO JOSÉ. “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

- Sección 1ª c.140

La primera sección está basada en el tema D, c.140, y desarrolla su célula inicial en la primera parte y su descenso cromático en la segunda. La primera parte está compuesta por una frase que es repetida en la región de su quinta. El análisis armónico muestra una enorme complejidad de acordes, con formaciones simultaneando notas alteradas y naturales. Muchas notas pueden ser consideradas de paso pero forman acordes muy alterados con una enorme fuerza cromática. La segunda parte, c.149, está formada por una frase enlazada con la anterior que desarrolla el descenso cromático final de D duplicando el valor de sus figuras. Igual que en la parte anterior, las voces tienen más importancia por su cromatismo melódico y armónico que por su valor melódico propio. Los acordes están enlazados con gran libertad y destaca el uso del napolitano para la modulación.



- Sección 2ª c.160

La segunda sección desarrolla material de B y D. El elemento procedente del tema B corresponde al salto inicial de sexta con figuración de corchea con puntillo seguido de semicorchea. Ahora el intervalo se varía aumentándolo a octava y se cuadriplica el valor de las figuras incrementando en tres partes la primera nota, y una la segunda. El material temático procedente del tema D corresponde al compás tercero del mismo, ya utilizado en la sección primera. Este fragmento está formado por dos partes y la primera se constituye por dos frases más una secuencia. Destaca el tratamiento armónico de la segunda frase desarrollada sobre una única armonía que hace olvidar el cromatismo anterior y funciona como un pasaje de reposo o estabilidad momentánea armónica. En la secuencia siguiente, c.169, enlace con la segunda parte, aparece uno de los pasajes más modulantes, con armonía muy cromática y uso del acorde de *Tristán* en las segundas partes¹¹⁸⁰.



¹¹⁸⁰ Acorde de sexta aumentada con retardo, pero sin resolver la apoyatura. El uso del cromatismo extendido que se desarrolla desde esta ópera wagneriana, condujo a enlazar estos acordes sin resolver sus apoyaturas.

La segunda parte, c.174, también se presenta como secuencia y utiliza material de D, en concreto, el salto inicial de la anacrusa procede del inicio de la frase original D y los dos compases siguientes se toman de los dos últimos compases de D. Se construye mediante tres repeticiones a distancia de sexta menor ascendente, *mim*, *dom* y *labm*. El proceso armónico del modelo de la secuencia es muy modulante y se utilizan acordes enarmónicos napolitanos como pivote. La última repetición presenta como novedad la introducción de arpeggios en las voces centrales en corcheas. La figura de corchea se mantendrá a lo largo del resto del discurso de esta sección central hasta los acordes previos a la *codetta* final.

- Sección 3ª c.181

La tercera sección se construye con una frase basada en elementos de B y D, y expuesta dos veces a semitono alto, separadas por unos compases de enlace y un pasaje libre final. Se caracteriza por su carácter melódico y lírico que contrasta con el cromatismo melódico anterior. El inicio de la frase procede del inicio de B aumentado en valor, y el resto se toma del descenso de D. El proceso armónico es sencillo y destaca la ausencia de sensible que lo aproxima al sistema jónico. Entre la repetición de la frase aparecen cuatro compases de enlace sin relación temática, desarrollados sobre acorde de novena de dominante, están enlazados con total libertad y utilizan la escala de tonos en su discurso superior.

Los siguientes cinco compases añadidos, c.195, funcionan como final de esta sección y unión con la siguiente, y destacan por la ausencia de material temático. Los tres últimos presentan un tratamiento diferente a todo este *Moderato*, con figuraciones largas y homófonas, y tendencia bitonal entre las partes, la inferior en *re* y la superior en *mib*, actuando así como enlace entre la tonalidad previa de *re mayor* y la siguiente de *mi bemol menor*. Frente al cromatismo predominante en las secciones anteriores de este tiempo central, esta sección tiene elementos más propios del impresionismo que evaden las fuerzas tonales, como son las séptimas y novenas añadidas, la ausencia de sensible, la escala de tonos o la bitonalidad.

- Sección 4ª c.200

La cuarta y última sección funciona como *coda*. Tras el gran desarrollo temático y complejidad armónica sobre el que se construye toda esta sección, se aboga ahora por presentar el tema D de forma clara, explícita y sin variar. El tema D ha sido la fuente principal de material temático para todo el *Moderato* central. Su inicio con el salto de quinta, su

descenso cromático, la célula melódica y rítmica de su tercer compás, han sido los principales elementos sobre los que se ha elaborado este fragmento. Ahora se culmina el *Moderato* con el tema D en su forma original y sin alterar melódicamente, aunque tanto la disposición pianística como la estructura armónica se simplifican en relación con la versión original. El proceso armónico prepara la modulación y vuelta a la tonalidad principal de la obra *reM*. Como enlace con el último tiempo aparece un gran arpeggio, formato ya utilizado en cc.54 y 114, y que posteriormente volverá a presentar en el c.213.



cc.200-203. Tema D

Como resumen, confirmar que las dos secciones primeras han estado muy influenciadas por el cromatismo wagneriano, mientras que en las dos siguientes los elementos impresionistas son más predominantes.

6.4.3. Tercera parte

Más movido

Este tiempo final se caracteriza por una “lucha” entre los temas B y D contra C, y en este conflicto y choque de motivos, el tema C o “tema soñado del ideal, aún lejanísimo, pero fervientemente deseado”¹¹⁸¹ según palabras del autor, poco a poco se va imponiendo hasta su triunfo total. En la primera parte de esta sección se desarrollan los temas B, C y D, mientras que en la segunda surge C en el tono principal. Esta aparición de C muestra el elemento que se ha relacionado con la forma sonata por corresponder a la reexposición del segundo tema en el tono principal. Así, podría concebirse toda esta tercera parte como la reexposición de una forma sonata en donde el tema A no se reexpone, B y D se considerarían temas secundarios ahora desarrollados como puente hacia la aparición del que sería segundo tema de la sonata en la tonalidad principal, el tema C.

La primera parte de esta sección se construye primando los elementos de desarrollo, mientras que a partir del c.228 y la presentación del tema D, la repetición más o menos variada de los motivos constituye el principal recurso de crecimiento formal.

¹¹⁸¹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Desarrollo de B, C y D c.204

En este primer fragmento se desarrollan los motivos B, C y D, delimitando distintos pasajes que son comentados a continuación.

- Tema B desarrollado, c.204. Se inicia la sección con el tema B cromático en la tonalidad primitiva *reM* pero se utiliza la segunda aparición del tema en la exposición inicial, c.32, y se desarrolla. La primera modificación es el compás, que se altera a cinco partes en lugar del original binario más cuaternario, y se cambia el intervalo entre las secuencias que forman la frase y se sitúan a distancia de cuarta ascendente en lugar de los dos tonos de las apariciones previas. El pasaje es muy cromático por la presencia continua de acordes alterados. También se han utilizado y variado los dos últimos compases que allí funcionaban a manera de enlace con el tema C siguiente, el descenso en cuartas y el pasaje modulador que le sigue, cc-207-210.



cc.201-205. Tema B desarrollado

- Pasaje relacionado con B, c.211. Cuatro compases ligados lejanamente con B, en concreto con el descenso del compás cuaternario y el ascenso cromático del tresillo. Es un fragmento de gran virtuosismo con grandes arpeggios, y es el único pasaje de la obra dispuesto en tres pentagramas. El cromatismo del tema B inunda toda la frase y se suceden las regiones de *reM*, *mibm* y *do#m*. Aparecen formaciones ambiguas de influencia impresionista con numerosas terceras superpuestas.

- Tema C adaptado, c.215. Presenta leves modificaciones y adaptaciones rítmicas de sus figuras centrales, pero con su estructura armónica habitual. Se desarrolla en la región de *do#*.

- Tema B desarrollado, c.217. Aparecen dos pasajes distintos relacionados con el tema B. La primera frase está formada por una misma semifrase repetida a tercera alta, c.217 *sibM* y c.221 *rebM*. La semifrase la forman dos compases con el inicio del tema modificado, y dos más con la célula rítmica de su último compás en la primera exposición. El proceso armónico se simplifica y mantiene la misma armonía cada dos compases en lugar de la armonía cromática habitual de B. Por tanto, el tema ha experimentado desarrollo melódico y simplificación armónica. El segundo pasaje, c.125, desarrolla elementos de B en tres

compases, los dos primeros con mismo diseño de salto de sexta y descenso cromático, mientras que el tercero utiliza solamente el salto y se presenta dos veces.



cc.221-226. Tema B desarrollado

- Tema D c.228. Aparece D en *do#* con sus dos tipos de frases. Expone en primer lugar la versión segunda del citado motivo, pero aumentando sus compases por la introducción de un salto de tercera con la fórmula rítmica característica de este tema y con disposición pianística prácticamente igual. La variación melódica lleva consigo una modificación armónica aunque se mantiene la armonización eólica inicial sin sensibilización. Por tanto, el proceso de desarrollo de esta frase con el tema D ha sido por variación melódica, hecho en este caso que lleva consigo una variación armónica.



cc.228-232. Tema D desarrollado

La segunda frase, c.234, presenta la primera versión sin variar del tema D, caracterizado por su sistema frigio. Hay que resaltar que la tonalidad inicial de esta frase era *reb frigio* y ahora se expone en su enarmónico *do#*, mejor relacionado con el tono principal con que acabará la obra *reM-sim* por ser el V de la dominante de *si*.

- Tema C con distinta armonización c.238. Se expone en el pentacordo principal de la obra *si – fa#*. La ambigüedad tonal de este motivo es ahora aprovechada por el autor. Esta dualidad modal era debida al ritmo anapesto con que comienza, desde la tercera central del pentacordo a su tercera inferior, nota grave del pentacordo. En su primera aparición y en todas las exposiciones anteriores donde no aparecía desvirtuado el tema, la primera nota del motivo, nota central del pentacordo, era considerada la tónica y se estructuraba el tema sobre un proceso básico II – V – I, pero se comentó que el pentacordo que forma la melodía también

tiene un centro tonal en su nota más grave por ser la nota final del ritmo anapesto, por estar desplazado el apoyo a este punto y además ser nota final del tema. Así, la melodía puede tomar como tónica la primera de sus notas, nota central del pentacordo, o la tercera de ellas, nota grave del diseño, correspondiendo ésta también a la última del proceso melódico. Si se toma la primera opción se desarrolla en modo mayor y se finaliza con acorde con sexta añadida por la nota final comentada, y si se toma la segunda, se armonizaría en su relativo menor. En todos los casos anteriores se armoniza en modo mayor y se concibe la primera nota como tónica, pero aquí elige la segunda posibilidad y armoniza en menor, correspondiendo la tónica a su tercera nota, nota grave del pentacordo y final de la melodía. Todo esto es debido a la ambigüedad tonal del motivo, muy en línea con la tendencia impresionista.



cc.238-240. Tema C distinta armonización

Hay que señalar que es la primera vez que aparece de forma plena el tema C en este pentacordo, tono principal. Tanto si se toma una posibilidad de tónica u otra, ambas opciones corresponden al tono menor de inicio del *Poema sin* o al mayor *re*, relativo al que continuamente se hace referencia. Antonio José decide armonizar en modo menor esta primera aparición del tema C en el pentacordo del tono principal, y deja el modo mayor para las siguientes y últimas exposiciones del tema, las cuales poseen un carácter grandioso y de culminación. La estructura armónica está modificada, especialmente con el acorde final sobre el II grado no esperado a nivel armónico. Esta presentación de C ha estado basada en una ligera modificación rítmica de la melodía y en un gran desarrollo armónico. Con esta aparición del tema C el autor logra que el motivo se imponga sobre los demás, presentándolo en octavas y *forte*.

- Enlace relacionado con C c.241. Está basado en el ritmo anapesto inicial de C añadiendo un salto amplio, y se modifica el compás a 5/4, el cual se mantiene en las siguientes exposiciones de C. Se construye mediante un modelo repetido en tres veces, en *fa#*, *do* y de nuevo en *fa#*, siendo la distancia entre ambos tonos de tritono. Esta relación entre los tonos fue desarrollada por Wagner y explotada por Stravinsky en el llamado acorde de *Petrushka*. El diseño armónico es, por tanto, muy cromático, y destacan las sextas aumentadas centrales y el acorde napolitano usado para modular. Ha habido, por tanto, desarrollo melódico y armónico de una célula del tema C.



cc.241-243. Enlace

- Tema C desarrollado c.244. El discurso melódico se sitúa de nuevo en el pentacordo *si – fa#* como en el caso anterior c.238, pero en lugar de armonizarse en *si menor*, es decir tomando su nota grave como tónica, se armoniza en *re mayor*, y se opta por la primera nota como tónica. Esta concepción es la que aparece a lo largo de toda la obra para este tema. El proceso armónico habitual comenzaba desde II grado tomando la nota melódica inicial como séptima del acorde, y se continúa con V y final en tónica, acorde final que muchas veces se modificaba a VI grado, pero ahora se comienza con armonía de tónica en lugar de II grado. De este modo se asienta y confirma la tonalidad y el tema desde su inicio. La segunda parte de la frase introduce un descenso melódico cromático sobre acordes de quinta aumentada muy aptos para modular. La presencia del tema C aquí ha experimentado un gran desarrollo tanto melódico como armónico.



cc.244-246. Tema C desarrollado

Tema C c.247

Todo este fragmento es el punto culminante de la obra y el tema C aparece como triunfador en el juego con los demás motivos. Es la última vez que presenta uno de los temas de la pieza y a partir de aquí la tensión descenderá hasta concluir en *pianissimo*. El motivo continúa adaptado al compás de 5/4 y se presenta varias veces agrupado de dos en dos, y se enlazan y superpone el final de uno con el inicio del siguiente, ya que la fórmula inicial y

final del tema es la misma. Así, construye el pasaje mediante la repetición en tres tesituras del tema, y en cada región se expone dos veces seguidas.

El inicio presenta el tema en el pentacordo principal *si – fa#* como en el fragmento anterior, se armoniza también en *re mayor*, y toma la primera nota como tónica, olvidando así las ambigüedades mayor-menor utilizadas. El grupo de dos compases siguientes, c. 249, exponen el motivo en el pentacordo *mi – si*, y se varía ligeramente el discurso melódico en su parte final, pero a pesar del cambio de región melódica la armonía se mantiene en el tono principal *re* sin modular. El grupo final, c.252, vuelve al pentacordo inicial *si – fa#*, pero con una armonización distinta y se varía el discurso melódico de su compás segundo. Aquí se modifica notablemente el motivo y añade un compás más donde se duplica el valor de sus figuras a blanca, alterando el compás a 3\2, el cual es mantenido ya hasta el final de la pieza.



cc.247-249. Tema C

La armonización evita ambigüedades mayor-menor y se sitúa plenamente tonal en *reM*. Utiliza acordes básicos de la tonalidad y sin ninguna nota añadida que lo desvirtúe o mengüe la fuerza cadencial de cada acorde, e incluso la mayoría de ellos son tríadas, apareciendo únicamente la dominante con séptima, novena o como séptima disminuida sobre tónica; la habitual presencia de la sexta añadida para acordes en este motivo es ahora suprimida. Se evita la complejidad armónica que pueda descentrar armónicamente el pasaje, y se otorga así centro tonal a este momento. Ha existido por tanto, en esta última presentación del tema C, desarrollo melódico por la adaptación al compás y ligeras modificaciones, y desarrollo armónico por el uso de armonías distintas más sencillas y tonales, aunque la claridad en la repetición del motivo destaca sobre cualquier desarrollo aplicado.

El pasaje final de la obra comienza en c.254. Se trata de un extenso pasaje sin relación temática y donde el elemento más destacado es el armónico. Se construye mediante un grupo de seis compases, un compás de enlace, repetición del grupo de seis, un grupo de cuatro basado en el último compás del grupo inicial y una *codetta* de seis compases.

El primer grupo se caracteriza por su gran colorido armónico con clara influencia impresionista, c.254, y por el uso en el pasaje central de apoyaturas para todas las notas del

acorde de tónica, c.258, lo cual volverá en los últimos compases de la pieza. En la repetición del modelo inicial en la parte final, c.267, se continúa con las apoyaturas y se desciende durante cuatro compases a la vez que se ralentiza rítmica y armónicamente la figuración de las mismas.

cc.254-256

c.258

La *codetta* final, c.271, continúa con la ralentización rítmica y disminución dinámica. La armonía se simplifica y se elimina en gran parte del pasaje dejando a la melodía con las apoyaturas desnudas, llegando así a su expresión extrema con su desaparición. La cadencia final es un proceso dominante-tónica, pero sin sensible y con muchas notas lejanas añadidas que diluyen las fuerzas cadenciales y desfiguran los acordes. Llama la atención la disposición entre las partes del acorde sobre la dominante, c.274. Aunque el proceso se sitúa en *re mayor*, en la parte superior parece hacerse una referencia a la dominante de *si menor*, tonalidad principal de la obra junto a su relativo *re mayor*. La fundamental ascendida del acorde de V de *re*, situada en la parte superior junto a la sexta, corresponde a la dominante de *si menor*. Así, se podría hablar en este momento de confluencia de las dominantes superpuestas de las dos tonalidades principales. Esta concepción se ve fortalecida por la ausencia de la sensible de *reM* en la dominante. Con todas estas notas añadidas y la ambigüedad tonal, el color impresionista que ha caracterizado a la obra es mantenido en su final.

cc.274-276. Final

Se adjunta un cuadro donde se resumen los procesos constructivos de la obra

<u>POEMA DE LA JUVENTUD</u>
PRIMERA PARTE <i>Allegro moderato</i>
Exposición
Tema A c.1. <i>si eólico</i>
Tema B c.10. Tema cromático empezando en <i>reM</i>
Enlace c.16. Una frase
Tema C c.24. <i>laM (jónico)</i>
Enlace c.31. Mismo diseño inicial de c.16
Tema B desarrollado c.32. Tema cromático empezando en <i>rebM</i>
Tema C distinta armonización c.42 <i>solM</i> , c.45 <i>reM</i> , c.48 <i>laM</i> , c.50 <i>do#m</i> , c.52 <i>dom</i> , c.55 <i>rebM</i>
Tema D c.57. <i>rebM</i> introducción c.62. Frase tema (1ª versión) <i>reb frigio mayorizado</i> c.71. Frase tema (2ª versión) <i>fa# eólico</i> , c.79 <i>do# eólico</i> , c.87 <i>lab eólico</i>
Tema B c.91. Tema cromático empezando en <i>mibM</i> Doble barra de repetición

Breve Reexposición
<p>Tema A</p> <p>c.97. Reexposición del tema A inicial cc.1-9. Tono original <i>si</i></p>
<p>Tema B</p> <p>c.104. Reexposición del tema B inicial cc.10-15. Tono original <i>re</i></p>
<p>Enlace</p> <p>c.112. Reexposición reducida de enlace inicial variando su final</p>
<p>Tema C</p> <p>c.114. <i>reM</i>. Reexposición en relativo mayor <i>re</i></p>
<p>Tema D. Reexposición en tono principal <i>re</i></p> <p>c.117. Frase tema (1ª versión) <i>reM</i></p> <p>c.128. Frase tema (2ª versión) <i>sol</i></p> <p>c.132. Frase tema (1ª versión) <i>reM</i></p>
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Moderato</i></p> <p>Desarrollo temas B y D</p>
<p>Sección 1ª</p> <p>Motivo relacionado con D</p> <p>1ª parte: c.140 frase <i>rem</i>, c.146 repetición <i>lam</i></p> <p>2ª parte: c.149</p>
<p>Sección 2ª</p> <p>1ª parte: c.160. Motivo relacionado con B y D</p> <p>c.169. Enlace. Motivo relacionado con D</p> <p>2ª parte: c.174. Motivo relacionado con D</p>
<p>Sección 3ª</p> <p>c.181. Motivo relacionado con B y D</p> <p>c.186. Enlace. Sin relación temática</p> <p>c.190. Repetición frase temática</p> <p>c.195. Enlace. Sin relación temática</p>
<p>Sección 4ª. <i>Coda</i></p> <p>c.200. Tema D. Frase original sin desarrollo melódico</p>

TERCERA PARTE <i>Más movido</i>
Desarrollo de B, C y D
Tema B desarrollado empezando en <i>reM</i> c.204
Pasaje relacionado lejanamente con B c.211
Tema C adaptado c.215. <i>do#m</i>
Tema B desarrollado. Desarrollo melódico y simplificación armónica Pasaje 1º: c.217 <i>sibM</i> , c.221 <i>rebM</i> Pasaje 2º: c.225 <i>miM</i>
Tema D c.228. Frase tema (2ª versión) <i>do#m</i> . desarrollo melódico c.234. Frase tema (1ª versión) <i>do# eólico</i> . Sin desarrollo
Tema C con distinta armonización c.238
Enlace relacionado con C c.241
Tema C desarrollado con final variado c.244
Tema C
Tema C c.247. <i>reM</i>
Final. <i>reM</i> . Sin relación temática: c.254. Primer grupo de seis compases c.260. Enlace c.261. Segundo grupo de seis compases c.267. Grupo de cuatro c.271. <i>Codetta</i>

Como conclusión final, señalar que el estudio de la partitura del *Poema de la juventud* confirma a dicha obra como prototipo del eclecticismo estético característico del autor, más acentuado en sus primeros años creativos. Aparecen elementos asociados en ese momento a estéticas “muertas”, como es el cromatismo de herencia wagneriana, junto a características vanguardistas o estéticas “vivas”, como son el neoclasicismo y, especialmente, el impresionismo.

Los cuatro temas originales sobre los que se compone la obra presentan características concretas asociadas a estas corrientes. Los temas A y C muestran gran influjo de la estética impresionista. Su armonización está alejada de las fuerzas cadenciales tonales y se apuesta por la ambigüedad armónica característica de esta corriente. Para ello se sirve de notas añadidas, como acordes con séptimas menores y novenas, sextas y segundas que desvirtúan la función básica de cada armonía, elementos todos que evidencian esta influencia armónica.

Los temas B y D presentan gran cromatismo de herencia postromántica, especialmente el tema segundo o B. Este tema está armonizado utilizando acordes propios de la estética wagneriana. El tema D, cromático en su melodía, contiene armonías también cromáticas, pero la existencia de la pedal y de acordes con terceras añadidas como el inicial de undécima sobre la tónica, añaden un color impresionista al pasaje que contrarresta la cualidad comentada de las voces. El cromatismo intenso del tema segundo B pierde fuerza en su finalización debido a la falta de conclusión cadencial y a que se sitúa entre pasajes de gran influencia impresionista.

Todo esto confirma que, a pesar del cromatismo melódico de dos de sus temas y su tratamiento armónico dentro de la misma tendencia, la estética impresionista inunda incluso a estos motivos postrománticos. La ambigüedad tonal basada en el intercambio del tono mayor y su relativo menor es una característica impresionista que se manifiesta en toda la obra. Esto es exponente de su afiliación francesa dentro del cromatismo característico en autores preimpresionistas, como ocurre en Fauré.

La influencia neoclásica se observa en el cuidado de su estructura. La tendencia a construir a base de repeticiones de los breves temas sobre los que se elabora es otra peculiaridad asociada al neoclasicismo presente. Se ha comprobado la costumbre de presentar dos veces seguidas los temas o motivos, así como construir a base de dos exposiciones de la misma idea. Aunque contrariamente a lo que sucede en otras composiciones, también aparecen extensos pasajes basados en un gran desarrollo melódico y armónico de los temas, y

ejemplo de ello ocurre en el *Moderato* central. Este desarrollo supone una herencia formal postromántica y añade otro componente de eclecticismo a la composición.

Poema de la juventud es un magnífico ejemplo de confluencia de corrientes estéticas en los primeros años veinte en España, aunque el velo impresionista inunda toda la obra. Para finalizar, recordar que la composición de esta pieza es anterior al contacto con Ravel y que en innumerables ocasiones ya había mostrado conocimiento de esta corriente en sus escritos.

7. EVOCACIONES

7.1. Historia y recepción

Evocaciones o *Cuadros de danza campesina*, tal como figura en la partitura, son tres piezas escritas originalmente para piano, entre octubre de 1925 y mayo de 1926. La partitura completa para piano fue publicada en 1927 con el número de catalogación 15774 en la *Unión Musical Española*. Se inspiran en tonadas extraídas del *Cancionero* de Olmeda, en concreto, los bailes vocales al agudo nº 136 y 171, y la rueda instrumental nº 245. La obra con sus tres partes posee unidad en sí misma, y no se trata, por tanto, de una colección de tres piezas separadas al estilo de sus *Danzas burgalesas*, publicadas éstas por separado. Las explicaciones programáticas sobre la obra que más adelante se adjuntan, confirmarán esta unidad. En 1928, Antonio José orquestó la segunda pieza de *Evocaciones* y en su estreno orquestal figuraba la denominación *Evocaciones, segunda escena*, lo que avala la integración de las tres piezas o cuadros dentro de una misma obra.

La única grabación en disco de esta partitura pianística ha sido realizada en 2002 por José Luis Bernaldo de Quirós, autor de este trabajo de investigación¹¹⁸², y en ese mismo año Joaquín Parra realizó una grabación para RNE de la obra. La versión orquestal de la segunda pieza fue grabada en 1984 por Jesús López Cobos y la Orquesta Nacional de España¹¹⁸³, y recientemente la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dirigida por Alberto Rosado, ha realizado un nuevo trabajo para el sello Naxos¹¹⁸⁴.

El estreno de la versión pianística se llevó a cabo por el propio compositor el 27 de abril de 1926 en el Teatro Principal de Burgos donde interpretó *Evocaciones* junto a otras obras suyas, como la transcripción de su *Sinfonía castellana* o el *Poema de la juventud*. El 18 de julio de ese mismo año de camino hacia París, vuelve a presentar la obra en Burgos en una audición privada para Beobide, el crítico Cardiel y el pintor Marceliano Santamaría. El 27 de septiembre de 1926 de regreso de su viaje segundo a París, da un concierto en el Teatro

¹¹⁸² BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

¹¹⁸³ LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.

¹¹⁸⁴ POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003.

Principal organizado por el Ateneo de Burgos y repite el programa del día del estreno. El 18 de agosto de 1927 ofreció un concierto en el Coliseo Castilla programando *Evocaciones*, *Sonata gallega* y la transcripción de la *Danza popular* de la ópera *El mozo de mulas*.

Gracias a la correspondencia de Antonio José, especialmente las cartas dirigidas a Emiliano Artiz desde Málaga durante los meses de creación de esta obra, se poseen datos relevantes sobre la misma. Comenzó a componer la primera pieza en octubre de 1925, recién establecido en Málaga, y concluyó la obra con sus tres cuadros en mayo de 1926. En una carta de octubre de 1925 a Emiliano Artiz se lee: “He comenzado una 4ª Danza burgalesa...”¹¹⁸⁵. Esta información es importante, puesto que demuestra que en su inicio las consideraba como continuadoras de sus tres *Danzas burgalesas* primeras, aunque como se verá, no presentan nada en común más allá de la utilización de tonadas de Olmeda.

A finales de diciembre le comenta a este mismo amigo que ya está trabajando en la segunda pieza y confirma que son muy distintas a las *Danzas burgalesas*: “De mis producciones casi nada les puedo decir. Acabé la Danza burgalesa nº IV y dentro de unos días terminaré la nº V. Ambas son muy distintas en forma a las que Uds. conocen”¹¹⁸⁶. Esto lleva a pensar que Antonio José durante los meses que compuso la primera y segunda pieza de *Evocaciones* las denominaba simplemente como *Danzas burgalesas* y que la designación de *Evocaciones* fue posterior a las dos primeras piezas. Por lo tanto, sobre la datación y nomenclatura de las dos primeras piezas, concreta que en octubre de 1925 comenzó la primera, a finales de diciembre trabajaba en la segunda, y que todavía las denominaba *Danzas burgalesas*. En el listado de composiciones realizado por el propio compositor que se adjunta en el Anexo I se confirman estas fechas, y se concreta en enero la finalización de la segunda *Evocación*.

Sobre la composición de la tercera pieza el listado de obras lo data el 14 de mayo de 1926, aunque se sabe que a final de abril ya debía estar finalizada puesto que el 27 de ese mes estrenó los tres cuadros con la nueva denominación de *Evocaciones*. La siguiente información aparece a finales de mayo, cuando confirma en una carta a Emiliano Artiz que ya ha terminado las tres partes, que ha decidido denominarlas *Evocaciones* y que son tres cuadros o poemas. Así escribe: “De lo que estoy ufanadísimo es de mis Evocaciones (tres cuadros de

¹¹⁸⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 28-X-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁸⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 29-XII-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 107.

danza campesina). Son las nuevas danzas burgalesas, que pienso titular así, y dejarlas ahora en Madrid para editar. Son tres poemas, más bien¹¹⁸⁷. Es decir, el autor las define aquí tanto como danzas burgalesas, poemas, cuadros de danza o como *Evocaciones*.

En noviembre del mismo año de su composición, 1926, aparecen datos que confirman que la obra ya se está editando con el título de *Evocaciones*. En una carta a su amigo Julián García Blanco de finales de noviembre de 1926 y ante la próxima edición de la partitura, comenta que son poemas: “Dentro de unos días saldrán a la luz tres poemas (*Evocaciones*) míos para piano solo. Tanto éstos como el otro poema [el *Poema de la juventud*] me gustaría que los conocieras¹¹⁸⁸. A finales de diciembre Antonio José describe desde Málaga los trámites para estampar su firma en la partitura impresa, tal como acostumbraba la editorial *Unión Musical Española*:

Ayer o anteayer ha ido en mi nombre a visitar a D. Claudio [amigo y cuñado del destinatario de la carta Emiliano Artiz] mi buen amigo el excelente poeta Gutiérrez-Marín y también de parte mía le habrá dejado una estampilla con mi firma. Tenga usted la bondad, D. Emiliano, de coger esa estampilla y con ella ir a la Unión musical Española (Carrera de San Jerónimo, 30) a cuyo Sr. Gerente Adolfo Cano se presentará en mi nombre a contraseñar unos ejemplares de mis *Evocaciones*. Como vamos en participación el editor y yo, aquél me exige esa contraseña hecha por mí mismo o por una persona como Ud. de mi confianza. La estampilla se queda Ud. con ella, y cuando pueda me la devuelve¹¹⁸⁹.

También le pide que le envíe algún ejemplar de la partitura en cuanto los consiga: “Si puede, pídale a D. Adolfo Cano de mi parte un ejemplar de *Evocaciones* y envíemele inmediatamente. Después me mandarán a mí de la casa más. Es porque estoy impaciente por ver cómo está¹¹⁹⁰”.

Antonio José orquestó el segundo cuadro de *Evocaciones* a finales de 1928. Su epistolario revela datos importantes sobre el origen y elaboración de este trabajo. A finales de noviembre de 1928 comenta que ya ha enviado la versión orquestal a Bilbao. Explica que la ha orquestado “en estos días”, es decir, que la orquestación es de otoño de 1928, casi tres años después de la fecha de su composición original para piano: “A estas horas ya habrán recibido en Bilbao una partitura que he mandado para que la ejecute la Orquesta Sinfónica de allí. Es

¹¹⁸⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 27-V-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁸⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Julián García Blanco. 21-XII-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁸⁹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 25-XII-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

una de las *Evocaciones* que he orquestado en estos días haciendo de ella (el nº 2) un cuadro sinfónico”¹¹⁹¹.

Más adelante en esa misma carta señala otros datos importantes: la realización del trabajo de orquestación a su vuelta a Málaga tras el verano, entre octubre y finales del mes de noviembre, y la composición en ese mes y medio de otras obras, y entre ellas, dos versiones de esta orquestación porque con la primera elaboración no quedó satisfecho. La cantidad de tareas realizadas en ese tiempo y la celeridad por orquestar la pieza llevan a pensar que la orquestación fue debida a algún encargo. El compositor tenía la seguridad de que iba a ser interpretada en Bilbao. Si no hubiera tenido el compromiso de su programación y la urgencia por acabarlo pronto, seguramente no lo hubiera simultaneado con otros encargos que tenía en ese periodo. Le escribe a Emiliano Artiz:

Dése Ud. cuenta de lo que trabajo por la labor realizada en poco más de un mes desde que llegué a Málaga: rompí he [sic.] hice de nuevo las 43 últimas páginas del tercer acto de la ópera. He roto las dos últimas escenas del acto 2º y he empezado su orquestación. Mandé seis canciones religiosas para una antología que se publicará en Alemania. Una composición para órgano... He orquestado el cuadro sinfónico que antes indico, con 32 apretadas páginas de papel grande de orquesta (24 pautas). He hecho una copia igual, pacientemente, por si la primera se pierde. Con la particularidad de que después de orquestado no me gustó y lo rompí para empezar de nuevo... (!)¹¹⁹².

La interpretación de la partitura orquestal de *Evocaciones* le supuso bastantes complicaciones en relación con las partes orquestales, tal como muestran sus cartas de finales de 1928 y primeros meses de 1929. Por varios escritos enviados a Emiliano Artiz en el mes siguiente de diciembre se sabe que remitió la partitura al maestro Lasalle para que tocaran la obra en Madrid, y que tuvo muchos problemas con la realización del material de orquesta tanto en Bilbao como en Madrid. En ambas ciudades le reclamaban las partes orquestales, pero el compositor no podía hacerse cargo del presupuesto de los copistas. Debido a estos inconvenientes a principios de diciembre de 1928, pensó que no se iba a poder ejecutar la pieza:

Me acaban de entregar al mismo tiempo dos cartas cuyo contenido es semejante. Una es de Ud., y la otra del concertino de la Sinfónica de Bilbao. Tampoco en Vizcaya, después del interés que tenían por mi obra, pueden ejecutarla por falta de material de orquesta. Y es el caso que yo no puedo gastarme de 300 a 400 ptas. en copias, ni algo menos que cobraran

¹¹⁹¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 22-XI-1928. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 118-119.

¹¹⁹² *Ibidem*.

los copistas del maestro Lasalle; entre otras razones porque no las tengo. Además me duele perder quizá un mes copiando pudiéndole emplear mejor escribiendo y estudiando. Por esto (¡qué lo vamos a hacer!...) me resigno a que mi partitura no se oiga...

Si me tocan en la lotería (?...) siquiera unas 200 ptas. ya encargaremos las copias necesarias a los económicos copistas de Lasalle. Pero, ¿cuál será más difícil: que me toque la lotería o que me toque una orquesta mi “Evocación”? Dificilillas encuentro ambas ejecuciones...¹¹⁹³.

Esta carta es del 8 de diciembre y en ella señala que no va a copiar él mismo los materiales orquestales de la pieza, pero días después debió cambiar de opinión porque en una carta a Artiz del 15 del mismo mes le confiesa “he decidido hacer yo mismo las copias necesarias... ¿Puede Ud. decirme el número exacto de violines primeros y segundos, violas, cellos y contrabajos de esa orquesta? [la formación del maestro Lasalle]. Me sería conveniente saberlo para no hacer papeles de más ni papales de menos”¹¹⁹⁴. Tras las navidades, a primeros de enero manda los materiales realizados por él a Emiliano Artiz en Madrid, y a través de él, a Lasalle. En febrero, los envía a Bilbao ante el ya confirmado estreno. Como dato anecdótico reseñar que en una carta le pide a Artiz que corrija un error suyo de un bemol en la partitura antes de entregarla a Lasalle¹¹⁹⁵.

El estreno en Bilbao lo dirigió Vladimir Golschmann, maestro de enorme reputación internacional¹¹⁹⁶. La interpretación de una obra del burgalés por parte de este famoso director indica, en cierta medida, el grado de reconocimiento alcanzado en esos años, hecho que sorprende y contrasta con su posterior olvido tras la Guerra Civil. Antonio José se refiere a este director en una carta y muestra su entusiasmo: “Estoy contento, porque el director de la Sinfónica de Bilbao es Wladimiro Golsmann (no sé si se escribe así); y este maestro es, según Ravel –nada menos-, el mejor director de Europa. Dicen que las interpretaciones de este maestro son únicas”¹¹⁹⁷. La fecha propuesta para el estreno se pospuso por falta de ensayos, y Antonio José que había acudido el primer día programado, no pudo estar presente el día en que se realizó, el 13 de abril de 1929.

¹¹⁹³ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 8-XII-1928. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁹⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 15-XII-1928. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁹⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 10-I-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹¹⁹⁶ Vladimir Golschmann (París 1893, Nueva York 1972), director de orquesta. Golschmann estuvo muy ligado a las vanguardias de las primeras décadas del s. XX. Fue director de los *Ballets Russes* de Diaghilev durante cuatro años, e interpretó en París numerosas obras del Grupo de los Seis. En relación con la música española, hay que destacar que dirigió el estreno de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla en París el 25 de junio de 1923 bajo el amparo de la Princesa de Polignac.

¹¹⁹⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. II-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 128.

La interpretación de la versión orquestal por la Sinfónica de Madrid fue al año siguiente y contó con la participación de Adolfo Salazar en la transmisión de la partitura a los intérpretes. Salazar escribió a Antonio José pidiéndole datos personales para un libro que estaba redactando y alguna partitura suya. El burgalés solicitó a Emiliano Artiz en diciembre de 1929 que enviara al crítico la partitura orquestal de *Evocaciones*. Por una carta posterior se sabe que Salazar recibió la partitura, y posteriormente se la pasó a Fernández Arbós quien la interpretó en Burgos con la Sinfónica de Madrid el 11 de junio de 1930. Así lo describe el compositor: “Desde luego, recibí el material de orquesta de mi Evocación nº II, que aquí en Burgos puso Arbós con su orquesta Sinfónica y con afortunado éxito... Por cierto que se traía la partitura (que Salazar le dio en Madrid) empollada de veras”¹¹⁹⁸.

El compositor del Grupo de los Ocho Julián Bautista orquestó en 1937, ya desaparecido Antonio José, las otras dos piezas de *Evocaciones* y las estrenó con la Orquesta Sinfónica de Valencia en esta capital el 9 de julio de 1937, como homenaje al compositor fusilado dentro del II Congreso Internacional de Escritores. Esta versión completa de la obra, con la primera y tercera pieza orquestada por Bautista, más la segunda original de Antonio José, fue interpretada también en el *Théâtre des Champs Elysées* de París por la *Orchestre de la Société de Concerts du Conservatoire* dirigida por Roger Desormières dentro del marco de los dos conciertos dedicados a la música española en la Exposición Universal de París de 1937. María Palacios destaca la enorme carga de reivindicación política que significó la programación en la capital francesa del compositor burgalés, recientemente ejecutado¹¹⁹⁹.

7.1.1. ¿Música con programa?

La partitura original para piano se editó en 1927 y en ella aparecen, al inicio de cada pieza junto a la dedicatoria, unas palabras con el contenido que se desea evocar en cada cuadro. En la primera *Evocación* se lee: “... y muchas veces, mientras danzan en el intenso alborozo de la tarde, se adivina el requebrar tímido de los enamorados”. En la segunda: “El senderillo ingenuo que pasa mirando a la era, se aleja despacio -con suave tristeza,- empinándose a veces para oír cantar a las mozas, desde lejos...”. Y en la tercera y última, basada en un ritmo de rueda: “En la amplia rueda los mozos con noble alegría saltan joviales y ceremoniosos”.

¹¹⁹⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 14-VII-1930. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁹⁹ PALACIOS, María. “La música en las exposiciones internacionales de Barcelona...”, *op. cit.*, p. 244.

La finalización de la composición de la partitura fue en mayo de 1926, y en julio del mismo año tras la audición privada reseñada, Cardiel publicó un artículo en el *Diario de Burgos* en donde comentaba las obras haciendo una especie de descripción programática de las mismas¹²⁰⁰. En dicho acto se explicó y analizó la pieza, tal como muestra la crítica, y es por ello que los comentarios descriptivos de Cardiel, aunque posteriores a la composición de la obra, debieron contar con la conformidad del compositor. Así se puede leer: “Antonio José llevó su condescendencia al extremo de repetir a nuestra instancia ideas, frases y motivos que nosotros analizábamos con encomios tan sinceros como merecidos”¹²⁰¹. A continuación se adjuntan los comentarios completos que este crítico realizó a cada pieza debido a los datos que aportan, los cuales servirán de reflexión en distintos apartados de este estudio.

Evocación nº 1:

El día es claro, el cielo muy azul y el sol en lo alto bañando con sus ráfagas de oro las cercanas casas del pueblecito y refulge en la tierra gris.

En el ambiente se nota la alegría del vivir y los anhelos del alma.

La música tiene el ritmo severo y grato, a la par que alegre y bullicioso, del baile castellano. Mozos y mozas bailan frente a frente con movimientos viriles y gráciles, mirándose a los ojos, y empiezan el idilio, mudo de palabras, pero lleno de decires que la vista expresa.

Las notas graves, que imitan los requiebros del varón, suenan, lentas primero, y se van animando hasta que parece que se cortan porque el rubor ha coloreado las tostadas mejillas del mozo, asustado de lo que no hubiera querido dejar adivinar, y se oye la contestación de la moza, clara, argentina, con limpios agudos.

El amor recio y casto, como el cantado por Gabriel y Galán.

Después de este diálogo, que es la parte central del poema, sigue el baile, grave y solemne, que termina con las vueltas airosas y rápidas.

Está bien sentida la obra. Y ella es castellana, reciamente castellana de ambiente, de tradición, de ritmo. Es el producto de estudios y de querer, de afectos y de historia, de recuerdos de niñez y afectos sinceros de amante y admirador de su patria chica¹²⁰².

Evocación nº 2:

La idea delicadísima de espiritualizar un senderillo puede ya por sí solo constituir un poema. Y la música nos da la sensación de que el sendero alienta; parece que notamos sus curvas y revueltas, y en un momento, la ilusión es tan perfecta que la vemos empinarse para no dejar de oír las canciones moceriles.

Empieza el poema con un baile lleno de plácida melancolía, tal vez impregnado de esa tristeza deleitosa que nos hace sentir muy dulcemente, y que luego viene el baile, un baile

¹²⁰⁰ CARDIEL. “Artistas burgaleses”. *Diario de Burgos*, 20-VII-1926, p. 1.

¹²⁰¹ *Ibidem*.

¹²⁰² *Ibidem*.

ingenuo, viril, pudiera decirse un tanto hierático, como esas danzas que bailan los mozos ante la Virgen y que nos traen recuerdos ancestrales.

Lentamente, suavemente, la música se aleja, parece que se esfuma, que se pierde muy poco a poco en la tarde.

En la parte central del poema el baile alborotado pero con alboroto contenido siempre; el aire del baile es solemne, el motivo tiene algo de majestuoso.

Cuando el camino pasa por la era suena grave la danza. Y la tarde va cayendo...

Este es un poema descriptivo lleno de sabor local, hondamente sentido y con un colorido extraordinario¹²⁰³.

Evocación n° 3:

Se escuchan las notas retumbantes del tamboril. Mozos y mozas hacen la rueda paseando en parejas, del brazo, o cogidos de las manos.

Da comienzo la gaita a sus notas agudas, redobla más de prisa el tamboril, empiezan los pies a moverse rápidos y creciendo de prisa en ritmo llega la danza a su apogeo.

Saltos ágiles, musculosos, viriles, alegría, sana de alma y de cuerpo.

Se piensa en el baile sin morbosidad, por el deseo que los nervios sienten de hacer ejercicio y el alma de sentirse alegre. En el baile casi primitivo, con sus cadencias llenas de candor y de regocijo.

La música acelera el compás y cuando el motivo cesa parece sentirse el respirar anhelantemente de las parejas, el alentar vigoroso de los mozos, y se siente una alegría sana y fuerte, la misma que nos hizo seguir con nuestros pies el ritmo musical.

Este baile es de aquí, de la tierra; tenemos reminiscencias de haberle oído en algún sitio, nos acordamos vagamente de haber escuchado esos motivos que se repiten en el poema¹²⁰⁴.

Tanto las frases en la partitura señaladas por el compositor, como los comentarios de Cardiel en una de sus primeras interpretaciones, pueden llevar a pensar que *Evocaciones* presenta un contenido programático original. Esta idea se ve fortalecida por la versión orquestal de 1929, cuya partitura manuscrita presenta unas palabras más extensas del propio compositor: “El senderillo ingenuo al principio -desde lejos- sólo oye lejano rumor, y según avanza aumenta también la intensidad del diseño, coincidiendo precisamente su fuerza culminante en las páginas 15 a 19, en cuyo momento el caminillo cruza la era donde los mozos bailan. Pero no puede detenerse; y así, parece que contenía su inexorable marcha tristemente, oyendo el motivo cada vez más debilitado, y como si al doblar las revueltas y

¹²⁰³ *Ibidem.*

¹²⁰⁴ *Ibidem.*

subir los altozanos se volviese para oír cantar a las mozas desde lejos, envuelto en la luz melancólica del atardecer castellano”.

Otro dato a valorar es la queja del compositor por la ausencia de la impresión del tema inspirador de la pieza en el programa de mano de su estreno orquestal, y así según sus propias palabras “se olvidaron de poner el *asunto* de la partitura”¹²⁰⁵. La versión orquestal de la segunda pieza aparece en el programa de su estreno con el subtítulo de *Evocaciones, Segunda escena*, y a menudo en los textos adjuntados aparece denominada esta transcripción como poema sinfónico. La versión pianística se editó con el título de *Evocaciones. Cuadros de danza campesina*.

Para el análisis del posible carácter programático de la obra hay que comenzar separando completamente la versión original para piano de la orquestal. Esto se justifica en primer lugar, porque ambas son de fechas separadas y muy distantes en el tiempo; en segundo lugar, porque la idea de la orquestación no aparece junto a su composición original sino que seguramente es fruto de un encargo por una orquesta para interpretar algo del músico; y en tercer lugar, porque entre ambas versiones están los comentarios descriptivos de Guillermo Cardiel. El conjunto de datos extraídos de su epistolario, algunos ya expuestos más arriba, ayudan a intentar aclarar este problema.

Cuando en la carta ya reseñada de octubre de 1925 escribe que ha comenzado la primera pieza y la define como danza, no realiza ningún comentario destacado más sobre ella. En la misma carta también se lee “He comenzado la composición de un nuevo *Poema* semejante *al de la juventud*, y que llamaré *Poema del dolor*”¹²⁰⁶. Dedicó un espacio considerable en ese escrito a explicar el carácter de los distintos temas de la obra *Poema del dolor* de manera bastante poética, cuya partitura se ha perdido, y añade que lo está componiendo a la vez que su nueva *Danza burgalesa*. Sin duda, es ilustrativo del carácter diferente de estas piezas el hecho de que dos obras simultáneas estén denominadas de manera completamente distinta en el momento de su elaboración, una como un “poema” explicando de forma descriptiva sus temas, y otra como una “danza” y sin ningún comentario alusivo a contenido programático.

En diciembre de 1925 en otra carta ya reseñada, donde escribe simplemente que ha acabado la primera pieza (denominada aún “danza”) y que comienza la segunda, vuelve a

¹²⁰⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 130.

¹²⁰⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 28-X-1925. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 103.

dedicar un extenso párrafo a explicar el contenido del *Poema del dolor*. Es revelador que incluso a la segunda *Evocación* siga sólo calificándola como “danza” frente a otra composición que está elaborando como “poema”. Por tanto, no existe ninguna referencia en el momento mismo de creación, ni a un programa descriptivo ni a la utilización del término “poema” para estas dos primeras danzas nuevas.

Se ha citado más arriba la carta de mayo de 1926 en donde piensa cambiar el nombre de las piezas denominándolas *Evocaciones* en lugar de *Danzas*. Ello confirma que durante el proceso de elaboración de las dos primeras piezas, éstas aparecen designadas como “danzas”, y es durante la composición de la tercera cuando decide cambiar el nombre. Esto es significativo porque son las dos primeras piezas las que presentan un mayor desarrollo y amplitud en su forma, siendo más fáciles de acercar a descripciones poemáticas. En cambio, la tercera pieza es una danza rápida de rueda con un formato completamente distinto al de las iniciales, y cuyo único contenido descriptivo admitido estaría relacionado con una danza rápida, pero con muy poca posibilidad de extensión poética. El hecho de que en mayo de 1926 las acerque o señale como *poema* puede llevar a pensar que ya había pensado las palabras que incluiría en la edición de la partitura.

La siguiente referencia temporal es la crítica periodística de Cardiel, tras la audición privada de julio de 1926 en la que ya se explica su contenido. La edición a finales de ese año incluye las palabras preparadas por Antonio José. El compositor, en la audición privada para sus amigos, explicó sus piezas utilizando con probabilidad las palabras que aparecen en la partitura. Como se ha podido comprobar con los textos expuestos más arriba, los comentarios de Cardiel son amplificaciones poéticas de las breves palabras de Antonio José. Pero como se ha explicado, parece bastante claro que la composición de las piezas fue independiente de los comentarios añadidos, especialmente en el caso de las dos primeras piezas. No es posible que dedique párrafos enteros a comentar el contenido de otras obras y en la misma carta no diga nada del posible programa de las *Evocaciones*. Cualquier valoración de las descripciones de Cardiel ha de considerarse como imágenes posteriores a la composición de las obras.

Seguramente las palabras publicadas en la partitura por Antonio José pretenden más situar una evocación que contar un programa. No existe un programa descriptivo claro, sino que son unas breves palabras que enmarcan unos cuadros: el primero señala unos mozos danzando y el requebrar de los enamorados, el segundo evoca un senderillo que se acerca a la era y luego despacio se aleja oyendo cantar a lo lejos, y el tercero una danza de rueda en la

que los mozos saltan. El compositor con sus escuetas palabras pretende evocar o añorar, más que contar o describir un argumento.

Algunas palabras de los comentarios realizados por Cardiel para la segunda *Evocación*, precisamente la pieza que ha dado más pie a comentarios programáticos debido a su orquestación, parecen incidir en este carácter evocador de la pieza. Utiliza vocablos sensoriales y pictóricos, más espirituales que descriptivos, como son los términos espiritualizar, sensación, ilusión, sentir o recuerdos. Así, se puede leer: “la idea delicadísima de espiritualizar un senderillo... la música nos da la sensación... la ilusión es tan perfecta... impregnado de esa tristeza deleitosa que nos hace sentir muy dulcemente... nos traen recuerdos ancestrales”¹²⁰⁷. Todo esto y el hecho de que insistentemente las denominara como danzas burgalesas, lleva a pensar que, o bien las breves palabras del autor impresas en la partitura son posteriores a su composición o que si son previas a su creación tuvieron muy poca influencia en las obras; pero en definitiva el contenido de dichos comentarios es mucho más evocador de un cuadro pictórico que descriptor de un contenido con entidad argumental.

En relación con este problema son elocuentes unas palabras del compositor Julio Gómez, músico bastante contrario a los contenidos descriptivos de la música. Gómez observaba que dentro de la abundancia de producción poemática en las primeras décadas de siglo, algunas veces la explicación descriptiva era posterior a la creación, y así describía la obra *Kasida* de Conrado del Campo: “sus desarrollos, su carácter, sus normas formales y expositivas son puramente musicales, tanto, que sospechamos que la obra es anterior al programa. Esto no es para nosotros un defecto, sino un mérito. El público quiere que le expliquen lo que pasa en las obras sinfónicas, y el maestro Conrado del Campo no ha querido defraudarte. A nosotros no nos hacía falta”¹²⁰⁸. El contexto de estos comentarios se encuadra dentro del enorme éxito y desarrollo que tuvo la música programática en los años veinte en Madrid debido a la fuerte presencia en las programaciones orquestales de la obra de Richard Strauss y los sinfonistas rusos, tal como se explicó en capítulos anteriores.

¹²⁰⁷ CARDIEL. “Artistas burgaleses”. *Diario de Burgos*, 20-VII-1926, p. 1.

¹²⁰⁸ GÓMEZ, Julio. “Orquesta filarmónica. Conrado del Campo. Iturbi”. *El Liberal*, 11-II-1922. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 232.

7.2.2. Recepción

El concierto privado que ofreció el compositor para Beobide, Guillermo S. Cardiel y Marceliano Santamaría fue reseñado por el crítico Cardiel en *Diario de Burgos*, quien aparte de comentar las obras, añadía referencias sobre la acogida de la obra. La recepción fue muy positiva, tal como ilustran sus palabras: “El delicado obsequio causó en nosotros grandes emociones estéticas y nos hizo sentir dulcísimos afectos espirituales que llenaron nuestra alma de no soñados deleites”¹²⁰⁹. Señala, asimismo, la relación con las *Danzas burgalesas*: “Las composiciones parecen ser -por los motivos- algo como una continuación de las ya famosas ‘Danzas burgalesas’, pero más hondas, de más empuje, de mayor empeño”¹²¹⁰.

Destacan alusiones a su recio castellanismo y la acostumbrada reivindicación regionalista, en este caso con un comentario alusivo a la no influencia de andalucismos. Así, se lee: “Es que Antonio José no sólo siente adentro los amores de Castilla, sino que su arte, aquí nacido, posee la firmeza y la grandiosidad de nuestra tierra. Avalora el mérito de estas castellanísimas obras el estar escritas en Málaga la bella, a orillas del Mediterráneo y no haberse dejado influenciar ni un solo instante por el ambiente”¹²¹¹. También llaman la atención dos características señaladas por el crítico: su colorido extraordinario y la alusión al primitivismo del baile. El gusto por ampliar la paleta del color musical es una característica de todas las vanguardias de inicio de siglo, y la referencia al primitivismo alude, por un lado, a la idea del retorno, y por otro, a la estética stravinskyana plasmada en *Le sacre du printemps* (1913).

Tras el concierto del 27 de septiembre de 1926 en el Teatro Principal que constituyó la segunda interpretación pública de estas piezas, *Diario de Burgos* publica una reseña realizada por Quesada. El crítico señala que “*Evocaciones* es una obra magistral, trazada vigorosamente, y arrolladora en extremo. Antonio José se ha excedido en sí mismo, haciendo gala de sus portentosas facultades”¹²¹². Recoge, asimismo, la excelente acogida que tuvo la obra: “*Evocaciones* causó en el auditorio un efecto sorprendente, siendo aplaudida con frenesí”¹²¹³.

Aparte de algunas referencias ya citadas sobre el éxito del estreno orquestal en Bilbao en 1929, hay que apuntar otros datos que avalan el triunfo de la obra en dicho acto. Gracias a

¹²⁰⁹ CARDIEL. “Artistas burgaleses”. *Diario de Burgos*, 20-VII-1926, p. 1.

¹²¹⁰ *Ibidem*.

¹²¹¹ *Ibidem*.

¹²¹² QUESADA, José N. “Ateneo de Burgos. Concierto de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 28-IX-1926, p. 1.

¹²¹³ *Ibidem*.

una carta del compositor se han conservado textos de críticas aparecidas con motivo de dicho estreno. Antonio José señala que Guridi asistió al concierto y le felicitó con efusión¹²¹⁴. *La Gaceta del Norte* destaca el carácter severo de Castilla reflejado en la obra y su tratamiento elegíaco. Alaba la orquestación realizada, calificándole como “músico competentísimo”, y apunta que “fue escuchada la obra con verdadera curiosidad e interés, y aplaudida como merecía”¹²¹⁵.

El Pueblo Vasco incide en su castellanismo y su dominio orquestal. Hay que destacar la alusión al modelo compositivo de la obra basado en la repetición de motivos y tonada, aspecto que será objeto de reflexión posterior: “un bellissimo canto popular toma los giros orquestales más diversos, pasando por todos los instrumentos con graciosa desenvoltura”¹²¹⁶. En este texto periodístico es donde aparece la comparación con Falla en relación con esta pieza, referencia ya ampliamente comentada en los capítulos iniciales de este trabajo: “emplea los materiales sinfónicos con excelente estilo moderno, muy semejante a Falla, a cuya escuela parece haber pertenecido, o ser, al menos, un admirador de ella”¹²¹⁷. También se refleja el éxito alcanzado, siendo muy elocuente de ello el deseo de volver a programarla y escucharla de nuevo: “La obra gustó, francamente. El público la oyó con singular agrado y fue muy aplaudida. Bien merece los honores de la repetición en la próxima temporada”¹²¹⁸.

El Noticiero Bilbaíno comenta su carácter regionalista castellano y alude a la inspiración como “musa popular castellana”. Es digno de apuntar la referencia a la estética de la obra, calificándola como “escena impresionista”¹²¹⁹. Antonio José finaliza la transcripción de las reseñas periodísticas en su carta señalando el “espolazo... confianza y optimismo” que le supuso el éxito del estreno y escribe que su música fue acogida como “fuerte, profunda y moderna, y además que gusta a la gente y a los músicos”¹²²⁰.

En 1930, la Orquesta Sinfónica de Madrid y Arbós interpretaron la obra en Burgos. El propio compositor se hace eco de la excelente acogida que tuvo:

¡Cuánto gocé oyendo mi obra! No puedo dar a Uds. una idea de lo bien que suena mi orquestación ni de la emoción que mi Evocación produce. Ya lo oirán en Madrid, porque Arbós, después de felicitarme calurosamente, me prometió tocar esa obra ahí... Aquí el día

¹²¹⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 20-IV-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 129-132.

¹²¹⁵ *Ibidem.*

¹²¹⁶ *Ibidem.*

¹²¹⁷ *Ibidem.*

¹²¹⁸ *Ibidem.*

¹²¹⁹ *Ibidem.*

¹²²⁰ *Ibidem.*

del estreno me chupé una ovación de más de seis minutos. Ya me dolía el espinazo de tanto saludar. Pero más gocé oyendo la obra. Suena deliciosamente¹²²¹.

La prensa local reflejó la relevancia del acontecimiento y la presencia de esta prestigiosa formación en la capital burgalesa, así señala que “los dos conciertos dados por la Orquesta Sinfónica de Madrid, que dirige el maestro Arbós, han constituido otros tantos éxitos”¹²²². En esta crítica, publicada de forma anónima en *Diario de Burgos*, aparecen alusiones muy próximas a la reivindicación castellanista y que eran muy habituales en los textos periodísticos de la época referidos al músico. Escribe que se ha dado “a conocer a los burgaleses una hermosa obra de un hijo de la tierra, Antonio José, el infatigable director del Orfeón Burgalés”¹²²³ y califica a *Evocaciones* como una “obra que por sí sola sirve para consagrar a un músico”¹²²⁴. La reseña reproduce una parte del programa de mano del concierto en donde, junto a la descripción del contenido programático de la pieza, se adjuntan datos sobre los éxitos del músico, y en concreto, los recogidos con esta pieza:

Evocación.- Antonio José. Esta obra del joven compositor burgalés (el cual desde la última vez que le mencionamos en estos programas ensalzando su labor y las esperanzas que se tienen en su gran porvenir, ha visto premiadas sus producciones en varios concursos y conseguido señalados éxitos al frente del Orfeón que ahora en Burgos dirige) forma parte de un grupo de tres números que con el título “Evocaciones” editó hace dos años para piano la “Unión Musical Española”.

En el presente programa figura solo el número 2, el mismo que fue estrenado (con brillante éxito por cierto) en Abril del año pasado, por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por el maestro Golschmann¹²²⁵.

Tras este concierto en Burgos, su maestro José María Beobide incide en los calificativos de las críticas en Bilbao y señala que la obra es de “gran riqueza armónica y orquestal”¹²²⁶. Resalta su dominio formal y el buen hacer con el contenido literario de la pieza: “el tema literario que le sirve de inspiración en cuanto a la forma, se haya elocuentemente descrito”¹²²⁷. Destaca su referencia al tratamiento del folklore y apunta el dominio armónico con que trata las tonadas populares. Comenta que “el motivo folklórico, de gran sabor arcaico y regional se

¹²²¹ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 14-VII-1930. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 134.

¹²²² “Evocación, de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 13-VI-1930, p. 1.

¹²²³ *Ibidem*.

¹²²⁴ *Ibidem*.

¹²²⁵ *Ibidem*.

¹²²⁶ *Ibidem*.

¹²²⁷ *Ibidem*.

extiende jugosamente en un estilo de verdadera reciedumbre castellana, y caracterizado por una preciosa amalgama de procedimientos armónicos tanto clásicos como muy modernos”¹²²⁸. Esta apreciación es importante ya que la apuesta por las vanguardias armónicas para el tratamiento del folklore es la línea que separa el nacionalismo vanguardista y “culto” de otras tendencias nacionalistas más tradicionales o de menor calidad musical. En este mismo sentido, Beobide califica su orquestación como moderna y subraya su dominio técnico: “a través de toda la obra brilla una orquestación en que se condensan las conquistas más preciadas del arte contemporáneo”¹²²⁹. Finaliza su reseña dejando patente el éxito cosechado, tal como más arriba escribía el propio Antonio José: “A pesar de su hondo sentido, fue acogida la obra con el más sincero entusiasmo, que se manifestó en una larga y calurosa ovación”¹²³⁰.

Todos estos testimonios en críticas periodísticas tanto de Bilbao como de Burgos, confirman la excelente recepción que tuvo la versión orquestada de la segunda pieza de *Evocaciones*.

7.2. Aspectos estilísticos

Evocaciones supone un avance estético en la obra de Antonio José dentro de la vanguardia del momento. Elementos postrománticos de obras anteriores, como el cromatismo, son completamente abandonados, no existiendo ninguna referencia a esta corriente presente en sus primeros años compositivos. La fecha de su composición 1925, coincide con la gran explosión del neoclasicismo dentro de los compositores de la Nueva Música. Hay que recordar que en 1923 se estrena una obra paradigmática para la vanguardia, *El retablo de Maese Pedro*, en donde se muestran aspectos neoclásicos presentes en esta obra, entre otros, el castellanismo. También 1925 es el año del triunfo de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, obra presentada como modelo estético y formal para los jóvenes compositores del 27. En *Evocaciones* se pueden observar elementos impresionistas y neoclásicos, aunque la influencia del neoclasicismo imperante en la época sobrepasa a la anterior corriente francesa, y todo ello dentro de un marcado regionalismo castellano. El impresionismo como fuerza inicial para la renovación de la música española había sido superado por el neoclasicismo desde el inicio de los años veinte. La fuerte irrupción de Stravinsky y la aceptación del legado de Falla a través

¹²²⁸ *Ibidem.*

¹²²⁹ *Ibidem.*

¹²³⁰ *Ibidem.*

de *El retablo de Maese Pedro* supusieron un cambio en la estética oficial. No obstante, la presencia del impresionismo durante toda esa década es algo palpable y frecuentemente interrelacionado con otras estéticas. María Palacios señala las tres líneas básicas de la vanguardia de estos años que se pueden apreciar en esta obra: impresionismo en la armonía, nacionalismo en la naturaleza melódica y neoclasicismo en la forma¹²³¹.

La pervivencia del impresionismo parte del mismo título de la obra *Evocaciones*, que alude a una de las características propias del impresionismo, la evocación. Una de las diferencias fundamentales entre impresionismo y romanticismo, es el tránsito de describir a evocar situaciones, atmósferas o ambientes de la misma manera que la pintura perteneciente a esta estética plasma las impresiones. La nostalgia, el recuerdo, la reminiscencia o la añoranza son vocablos fácilmente asimilables por el impresionismo incluso cuando la evocación esté dirigida a un objeto o contenido imaginado determinado, como es el caso de estas composiciones. Numerosas piezas impresionistas francesas tienen elementos con mayor o menor grado de contenido descriptivo a los cuales se les quiere evocar. Ejemplo de ello son *La cathédrale engloutie* o *La fille aux cheveux de lin* de Debussy, y *Miroirs* o *Gaspard de la Nuit* de Ravel, en donde se inspira en una poesía de Aloysius Bertrand transcribiendo el propio poema en la partitura. El mismo Falla destacó esta cualidad en distintas composiciones de Debussy, como es el caso de su *Soirée dans Granade*, en donde “todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación”¹²³².

En el repertorio español también han sido utilizados sinónimos o vocablos parecidos a evocaciones: *Impresiones sinfónicas* subtítulo de las *Noches en los jardines de España* o *Doce Impresiones para piano* denominación también de la *Suite Iberia*. La música pura, tan reclamada por la vanguardia, sin ningún tipo de contenido externo, no siempre se produce. Así lo señala María Palacios: “El último estadio dentro de esta evolución será la absoluta emancipación de la música de elementos extramusicales, dando lugar a lo que se ha denominado ‘música pura’. Estos tres estadios a veces resultan muy complicados de separar, ya que coexisten durante todo el periodo características de ambas estéticas (impresionismo/ neoclasicismo) e incluso del denostado romanticismo”¹²³³.

Los elementos impresionistas aparecen en el tratamiento armónico, habitual en todas las obras de Antonio José. Así destacan, el gusto por la modalidad, la debilidad de los procesos tonales, las notas añadidas a los acordes que desvirtúan su función produciendo colores

¹²³¹ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., pp. 299-300.

¹²³² FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 71.

¹²³³ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 291.

distintos, el uso de la escala de tonos, las séptimas y novenas mayores y menores sin preparar ni resolver, la simultaneidad modo mayor y menor, los agregados de cuartas y quintas o los movimientos paralelos.

Una corriente fundamental en *Evocaciones* es el regionalismo castellano caracterizado por su planteamiento armónico moderno. Antonio José utiliza material popular proveniente de su provincia, Burgos, y como ocurre en toda su obra, el tratamiento armónico de este substrato folklórico y de su “esencia” modal está realizado mediante procedimientos armónicos vanguardistas de clara influencia impresionista. El castellanismo de inspiración neoclásica fue la corriente trazada por Falla en los años de la composición de *Evocaciones*. El uso de material folklórico procedente de Olmeda, lleva consigo un cierto componente de retorno al pasado de una cultura o pueblo, idea muy en consonancia con el neoclasicismo, aunque también había sido un aspecto importante para los nacionalismos del XIX.

Sin duda alguna la presencia de la estética neoclásica es muy fuerte en la obra. No hay que olvidar que la obra se compone después de su primer viaje a París y contacto con Ravel, el gran representante del neoclasicismo francés postimpresionista. Como ocurre en la mayoría de las obras del burgalés, la estructura de la pieza presenta un perfecto y estudiado formato, siendo esto una característica de la estética neoclásica. No usa aquí una forma clásica sino formas más libres, a excepción de la tercera que presenta una estructura clásica ABA. Pero no deja nada a la improvisación, puesto que como es habitual en él, todo está perfectamente estructurado. La precisión y claridad formal es un elemento substancial del neoclasicismo y herencia directa de Ravel; así Stravinsky calificaba a Ravel como un “relojero suizo” por su precisión formal y claridad. La objetividad expresiva es otra característica raveliana presente en la obra frente a los excesos de sonoridades etéreas impresionistas o a cualquier tipo de expresionismo de corte cromático¹²³⁴.

El uso por parte de Antonio José de melodías de corte sencillo, cortas y monótonas, basadas frecuentemente en repeticiones de dos o tres notas, es habitual en esta estética. Estos elementos son básicos en la obra de Stravinsky. Otro elemento neoclásico destacado de influencia stravinskyana es el uso frecuente de *obstinato* rítmico. La amalgama de motivos cortos y sobre un *obstinato* continuo es una mezcla habitual en el ruso y frecuente en las tres piezas de *Evocaciones*. Antonio José utiliza secciones homorrítmicas y stravinskyanas, según

¹²³⁴ Véase el capítulo dedicado a la pureza y objetividad en la música española de esta época en: PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 126 y ss.

la denominación usada en el análisis de la *Sinfonietta* de Halffter o el *Homenaje a Góngora* de Remacha por María Palacios¹²³⁵. Estos pasajes están contruidos a partir de la yuxtaposición de distintos *obstinati* rítmicos, en donde a menudo se produce un aumento gradual de la textura, y sobre los que suele haber algún motivo más *cantabile*. La escritura pianística muestra también influencias de Stravinsky palpables en las grandes formaciones de acordes seguidos y en texturas punzantes. El elemento humorístico o burlesco, típico del neoclasicismo, no aparece en estas piezas, seguramente debido al origen recio y arcaico de las tonadas castellanas sobre las que se elaboran.

Uno de los elementos musicales que más define la presencia de recursos de esta vanguardia es el uso de la repetición de motivos como medio compositivo. La obra destaca por el uso de motivos breves y crecimiento formal mediante la repetición o variación de los mismos, sin apenas existencia del desarrollo. Esta forma de construcción de herencia francesa fue defendida por Falla en su conferencia del Ateneo en 1915. Stravinsky también lo adoptó y desarrolló. Por su importancia, tanto en esta obra como, con distintos matices, en el corpus compositivo global del autor, se profundiza aquí en este procedimiento.

7.2.1. La repetición de motivos como sistema compositivo

Los métodos de crecimiento formal propugnados por las vanguardias impresionistas y neoclásicas de inicios del s. XX insistían en el rechazo al desarrollo temático típico del romanticismo y abogaban por el uso de yuxtaposiciones y exposiciones variadas de breves motivos. Este elemento se muestra en Debussy y es claramente aceptado y adoptado por Stravinsky y Falla, todos ellos compositores muy estimados por Antonio José. No obstante, este procedimiento fue utilizado con anterioridad a esta época. Tras el cénit logrado por Beethoven en su uso del desarrollo de breves motivos como forma de crecimiento, algunos compositores intentaron buscar otros formatos de creación que eludieran el desarrollo de los temas. Así, Salazar encuentra en Schumann un ejemplo de esta tendencia en donde “la yuxtaposición de fragmentos sustituye al desarrollo temático de los motivos fundamentales... El resultado se asemeja más al trabajo de marquetería que al de una obra musical propiamente orgánica”¹²³⁶.

En el s. XX, junto a esta yuxtaposición temática, se insistirá en la repetición de breves motivos o células. Por su magisterio e importancia para toda la Generación del 27, merece la

¹²³⁵ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 373.

¹²³⁶ SALAZAR, Adolfo. *La música en la sociedad europea*, vol. III. El siglo XIX (2). Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 167.

pena detenerse en la concepción formal del gaditano. Las semejanzas que algunos críticos vieron entre los procedimientos técnicos de Antonio José y Falla, y que ya han sido objeto de reflexión, justifican también el detenimiento en los métodos compositivos del insigne músico. Aunque en las críticas no se especifique los elementos comunes a ambos, el uso de la repetición de breves motivos es, sin duda, uno de ellos. No obstante y como ocurre con otros aspectos, ello no lleva implícito que el burgalés aprendiera su técnica del maestro gaditano, sino que Falla constituye el contexto principal para los métodos compositivos del conjunto de músicos españoles de la época.

Falla manifestó en distintos momentos su poca simpatía por el desarrollo temático habitual en las obras del s. XIX de influencia germánica. En un texto de 1916 en el que analiza las características de la música moderna, aboga por un arte “destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad”¹²³⁷. Estas ideas del gaditano han sido confirmadas por músicos como Remacha o Rodolfo Halffter, quien señala que “las obras de Falla de mayor duración, son en realidad una sucesión de preciosos objetos sonoros, de cortas dimensiones”¹²³⁸.

Numerosos estudiosos de su obra han hecho referencia a esta cualidad formal. Sobre las *Noches en los jardines de España*, Jaime Pahisa señala que “musicalmente, todo el primer nocturno es una gran variación sobre el tema único que hemos comentado unas líneas antes, y que en trémolo inician las violas `sui Ponticello’”¹²³⁹. El mismo autor indica que la *Fantasia Bética* está basada en continuas repeticiones, que son parte substancial de la obra, pero que a juicio de este musicólogo, pueden resultar excesivas: “Realmente esta obra debería figurar más a menudo en los programas de los conciertos. Es posible que la extensión de sus 25 páginas sea lo que lo dificulte. Y hasta he pensado que acaso se podría hacer un arreglo en el que se suprimieran los compases repetidos, siempre que esta supresión no afectara a la organización y al equilibrio de las frases y los periodos, ni que fuera en perjuicio, al quitar la insistencia de la repetición, del carácter típico especial de la obra”¹²⁴⁰.

¹²³⁷ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 43.

¹²³⁸ HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27”, conferencia del 21-VI-1976 en la Universidad de Granada, Curso VII Manuel de Falla. En: IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1978, pp. 414-415.

¹²³⁹ PAHISA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, p. 102.

¹²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 116.

Antonio Iglesias también ha insistido en este mismo tema y apunta que la repetición con modificación del acompañamiento pianístico es frecuente en sus obras. Así, sobre el *Nocturno* escribe: “A señalar -ya desde aquí- lo que, tantas veces observamos en Falla: una buscada variedad o desigualdad de las repeticiones, bien modificándolas en algo, ya, lo que es más corriente aún, cambiando mínimamente su acompañamiento, causando el natural esfuerzo memorístico a todo intérprete, con el peligro de confusión que ello conlleva”¹²⁴¹.

Más recientemente García Laborda o González Casado han vuelto a reflexionar sobre la repetición motivica en Falla. García Laborda expone de forma clara este método de crecimiento formal en la obra del gaditano: “una característica de la organización formal interna de la obra es la brevedad y escasez del material temático y su constante repetición, algo, por otra parte, muy peculiar de Falla, que gusta de emplear siempre pequeños motivos sometidos a una continua repetición”¹²⁴². Laborda explica el abandono por parte de Falla de los sistemas de desarrollo germanos, abogando por motivos breves y variándolos: “Falla no trabaja con el método de variación y desarrollo temático (como hemos visto que lo hace, por ejemplo, la Escuela de Viena), sino que simplemente yuxtapone y repite los diversos motivos (siempre motivos breves y de intervállica muy reducida) con pequeñas variantes y en diversos planos armónicos”¹²⁴³.

El profesor González Casado dedicó su tesis doctoral al estudio de los procesos repetitivos en la obra para piano de Falla como base de su crecimiento formal. Después de analizar meticulosamente toda su obra pianística, confirma este sistema como elemento constructivo primordial y procedimiento común con obras de Debussy: “después de los análisis y de las consideraciones que hemos expuesto en el capítulo dedicado al crecimiento de la forma, no es necesario decir que el método que Falla reconoce en esta partitura [*Iberia*] de Debussy también es el suyo”¹²⁴⁴. Entre las citas que adjunta en su tesis destaca un comentario de Poulenc sobre la forma de *El sombrero de tres picos*. Poulenc señala que el carácter de danza de esta obra combina perfectamente con su discurso repetitivo:

Inicialmente, puede parecer algo sin pies ni cabeza, sin embargo, una arquitectura secreta preside la elaboración de esta obra maestra. De hecho, ese sentido de la forma soberana, tan presente en Ravel, o en Bartók, era inexistente en Falla. Fíjese, por ejemplo, en el final de bacanal que tiene *Dafnis y Cloe*, y compárelo con el final de *El sombrero de tres picos*. La

¹²⁴¹ IGLESIAS, Antonio. *Manuel De Falla. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983, p. 38.

¹²⁴² GARCÍA LABORDA, José María. *Forma y estructura en la música del siglo XX. (Una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996, p. 103.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁴⁴ GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 397.

música de Ravel avanza fluida, con grandeza, la de Falla pisotea siempre el mismo sitio, lo que parece bastante lógico para una danza española¹²⁴⁵.

Estos comentarios de Poulenc, negando la gran forma de tradición europea en Falla, e insistiendo en la “arquitectura secreta” a base de repetir en el mismo sitio y relacionándolo con el uso de danzas, tienen una relación directa en la obra de Antonio José. El burgalés también elabora *Evocaciones* usando danzas y construye repitiendo breves motivos. Antonio José compone estas piezas basándose en la repetición más o menos variada de los motivos y células de sus temas. Para cada pieza utiliza una tonada extraída de Olmeda y la presenta de forma directa sin variar, pero todo el resto de la pieza se desarrolla mediante exposiciones de breves motivos de la misma. Este tipo de método de composición ya había aparecido en distintos grados en sus obras anteriores. Así, las *Danzas burgalesas* eran también repeticiones continuas, no de breves motivos, sino de la frase completa de la tonada. En el *Poema de la juventud* construye presentando continuamente los motivos que la integran, transformándolos y variándolos, pero también utilizaba en algunos pasajes un desarrollo temático importante de herencia del s. XIX. Ahora, en *Evocaciones* se apuesta plenamente por la repetición de breves motivos como procedimiento de construcción.

La repetición de motivos es un proceso básico y elemental de crecimiento formal. Clemens Kühn le adjudica unas cualidades que encajan con los preceptos de la estética neoclásica, como son simplicidad, sencillez, estructura clara o el concepto del retorno: “La repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica. Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa: Una repetición inmediata contribuye a esto tanto como el retorno de una parte de la forma. Sin embargo, la repetición tiene otra función más... nos marca puntos de referencia que vienen a ser, en el transcurso musical, como los pilares que sustentan un puente”¹²⁴⁶. El mismo musicólogo explica que la repetición pura difícilmente ocurre en fragmentos extensos y suele combinarse con otros procedimientos:

La repetición inmediata significa, al mismo tiempo, renuncia a algo nuevo. Se priva a sí misma de la humana tendencia al cambio. Bien es cierto que la música puede satisfacer esta tendencia de muy diversos modos: mediante consecuencias que se extraen de la repetición y

¹²⁴⁵ “Francis Poulenc habla sobre Manuel de Falla. Conversación mantenida con Stéphane Audel en 1963”. En: *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 36-37, (Madrid), p. 265. Cf. *Ibid.*, p. 10.

¹²⁴⁶ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical...*, op. cit., p. 18.

que dan un posterior impulso, mediante la incorporación de alguna otra cosa, mediante un cambio simultáneo en otra dimensión¹²⁴⁷.

Antonio José se manifiesta en sintonía con estas ideas, e imprime variedad a la obra construida a base de repeticiones mediante la variación armónica y la diferente textura del acompañamiento pianístico. El análisis técnico-musical de *Evocaciones* mostrará la importancia de la repetición para su elaboración y los métodos de variación para imprimir variedad a este procedimiento.

7.3. Creaciones concomitantes y referentes

En la presentación inicial y en el apartado anterior dedicado a los aspectos estilísticos, ha sido necesario comentar e introducir distintos compositores y métodos compositivos empleados como referentes musicales y estéticos en esta obra de Antonio José. Ahora se va a profundizar en dos composiciones pianísticas fundamentales para comprender *Evocaciones*, los *Tres movimientos de Petrushka* de Stravinsky y las *Cuatro piezas españolas* de Falla. También se comentan dos obras de la vanguardia española del momento en las que se refleja la presencia de distintos elementos comunes con *Evocaciones*, en concreto las *Tres piezas para piano* de Remacha y *Heraldos* de Bacarisse, ambas de 1923. Estas composiciones presentan aspectos afines con la obra del burgalés y son representativas del mismo momento estético dentro del repertorio pianístico de los años veinte.

Tres movimientos de Petrushka de Stravinsky.

Stravinsky realizó una versión para piano solo de una parte de su ballet *Petrushka* (1911), el cual ya incorporaba el piano como instrumento destacado en la versión original completa para orquesta. Esta transcripción fue realizada a petición de pianista Arthur Rubinstein, el cual tuvo los derechos para la exclusividad de su interpretación durante un breve tiempo. Antonio José conocía esta versión y en una de sus críticas a conciertos aparece una recensión sobre la obra, con la casualidad de que corresponde a una interpretación en Burgos en 1924 efectuada por el destinatario de la pieza, Rubinstein. La versión pianística le causó gran impacto a Antonio José y ello le da pie a reflexionar en su crítica sobre el problema de la música pura y la música descriptiva.

¹²⁴⁷ *Ibidem.*

Como es bien conocido, *Petrushka* describe distintos cuadros de danzas rusas y contiene material programático en su elaboración. El problema del concepto de música pura es muy frecuente en las primeras décadas del s. XX. La música pura se consideraba exenta de cualquier idea de programa. Pureza se relaciona con objetividad en cuanto existe un alejamiento o distancia del objeto. Ortega comenta en *Musicalia* su opinión sobre la diferencia entre las corrientes románticas y modernas, y explica que mientras la primera presenta una actitud hacia el interior, la moderna apuesta por lo exterior¹²⁴⁸. Según Ortega, Debussy y Stravinsky representan la concepción estética moderna puesto que contemplan el arte como un objeto, mientras que las composiciones que poseen contenido literario no permitían el goce estético. La exaltación de la objetividad en la música y la pureza de la misma llevaron a situar a Falla y Stravinsky como modelos de pureza musical. Cuando Stravinsky llegó a Madrid en 1916 y presentó *Petrushka* y *El pájaro de fuego*, Manuel de Falla relacionó estas obras con el concepto de música pura: “La orquesta de estas obras... forma un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de otros timbres. ¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada *música pura*?”¹²⁴⁹. Es decir, Falla suma el elemento de líneas melódicas claras al concepto orteguiano de ausencia de contenido para definir la música pura.

El problema de todo esto, que es en definitiva sobre lo que reflexionará Antonio José a propósito de *Petrushka*, es que los límites a esta concepción no están completamente delimitados, y el ejemplo comentado por el burgalés es precisamente esta composición de Stravinsky. *Petrushka*, señalada por Falla como modelo de música pura, presenta gran contenido programático al estar basada en un ballet, y así señala el burgalés: “Petrouchka es un conflicto, lo mismo que la mayor parte de las obras modernas, entre los partidarios de la música pura y la música de tendencias descriptivas o psicológicas que divide toda Europa contemporánea”¹²⁵⁰.

Toda la reflexión de Antonio José se realiza con el fin de explicar la convergencia entre ambas corrientes, música pura y música con programa. Explica que “para todos los grandes compositores de antaño, la música consistía únicamente en la combinación infinita de las sonoridades, en una fusión de la arquitectura y de la matemática transpuesta en el fenómeno

¹²⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, José. “Musicalia”. *El Espectador*, 1916-1934, Obras Completas, 3 ed., Madrid: Revista de Occidente, 1957, tomo II, p. 258. Cf. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., p. 127.

¹²⁴⁹ FALLA, Manuel de. “El gran músico de nuestro tiempo. Igor Stravinsky”. *La Tribuna*, 5-VI-1917. Cf. *Ibid.*, p. 143.

¹²⁵⁰ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

auditivo y que encontraba en sí misma su razón necesaria y suficiente¹²⁵¹. Es decir, el compositor comenta la música objetiva sin otro fin que la belleza de la misma, y continúa señalando que “el placer estético había de ser debido a las combinaciones de los timbres, que crearan en el alma un estado armonioso, una alegría serena certificada por la satisfacción del espíritu en presencia de formas puras, un acceso al sueño por lo justo y preciso del lenguaje abstracto, por la exacta plenitud de proporciones y la riqueza de la aleación sonora”¹²⁵².

Aunque en estos comentarios se haya referido en general a compositores del pasado, lo que destaca de ellos son elementos muy estimados por las vanguardias del s. XX. Todos los conceptos que asimila a la música pura son temas fundamentales para la Nueva Música de los años veinte y treinta. La música busca únicamente la belleza y la perfección estética sin más objetivo que el fin propio, tal como señala Antonio José en 1924. De esta forma se anticipa varios años a lo que Pittaluga concretará en el Manifiesto del Grupo de los Ocho de 1930: “la música moderna no se coloca frente a nadie: se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, de momento, cree que es la belleza”¹²⁵³. Antonio José pone como modelo de música pura a Mozart y Bach. Mozart era el prototipo de perfección y pureza para los compositores vanguardistas. La designación de Bach como ideal de pureza realizada parece más referida a un plano teórico o ideal que a la práctica real de su influencia, puesto que no se observa una presencia substancial y característica de su influjo en los compositores del Grupo de Madrid, ni en general, en de toda la Generación del 27, más allá de la evidente herencia de su genio creativo en la evolución de la Historia de la Música.

Antonio José continúa explicando la evolución de la música pura: “semejante concepción no consiguió impedir que la música se desviara, y se introdujeron en ella elementos intelectuales y pasionales”. Llama la atención la utilización del término “desviación” para la música que incorpora elementos externos, tal como lo concibe la Nueva Música, y explica los distintos elementos que ha ido incorporando: “tiende a introducir en el cuadro musical multitud de elementos plásticos, pictóricos, simbólicos, filosóficos y aun cómicos y humorísticos y hacer de él no ya una construcción suprema del espíritu, sino el receptáculo de toda emotividad; no ya un fin en sí mismo...”¹²⁵⁴. La mención que hace a la introducción de elementos externos cómicos y humorísticos muestra la difícil frontera entre el

¹²⁵¹ *Ibidem.*

¹²⁵² *Ibidem.*

¹²⁵³ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 y que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en: PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 216.

¹²⁵⁴ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

purismo de propugnado por la Nueva Música y la música con algún tipo de programa, ya que el humor y la ironía son conceptos reclamados como propios por la Nueva Música.

Termina su reflexión dirigiéndose al objetivo de su discurso, la complementariedad existente entre ambas corrientes, manifestada en este caso en *Petrushka*: “ambas estéticas... se completan sin perjudicarse. Se han producido demasiadas obras maestras para que no nos veamos obligados a admitir que semejante desviación es sencillamente un desdoblamiento de belleza y que sólo en un sentido absolutamente teórico puede hablarse de perversión en el ideal y en los fines de la música. *Petrushka* es una maravilla de color, de sonoridad, de ritmo y de optimismo”¹²⁵⁵. Hay que señalar que en un texto anterior ya había hablado de música con doble concepción, música pura y música con contenido, y así, comentando los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky señalaba: “apreciadlas como joyas de maravilloso valor doble de música absoluta y de música programática”¹²⁵⁶.

En resumen, Antonio José ha aprovechado la interpretación de Rubinstein de *Petrushka* para reflexionar sobre la música pura y la música con programa, sobre su difícil frontera y frecuente existencia conjunta. Este texto ha sido de enorme ayuda para mostrar un referente destacado para una obra con algunos elementos externos, como es *Evocaciones*, y contextualizar el estudio realizado sobre el posible contenido de la pieza.

Aparte de todo esto existen más puntos comunes entre ambas composiciones. Las dos están inspiradas en motivos de danza populares, una sobre temas folklóricos rusos y la otra sobre folklore burgalés, y ambas son definidas como “cuadros de danza”. En el plano formal, los tres movimientos que componen *Petrushka* tienen su reflejo en los tres cuadros de *Evocaciones*, manteniendo además la tradicional secuencia movimiento rápido - movimiento más reposado - movimiento final brillante y rápido. En el plano técnico-formal las influencias son palpables por el uso del *obstinato* y el ritmo continuo, y desde el punto de vista armónico se constata la utilización del llamado acorde de *Petrushka*, formado por la superposición del acorde mayor de cuarta aumentada al de tónica, es decir, el tritono sobre la tónica. Las grandes formaciones de acordes seguidos característicos de algunos pasajes de *Petrushka* y otras texturas presentes en esta obra también encuentran eco en *Evocaciones*, aspectos ya reseñados en el capítulo dedicado al pianismo de Antonio José.

¹²⁵⁵ *Ibidem*.

¹²⁵⁶ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Cuatro piezas españolas de Falla

Manuel de Falla compone estas piezas en 1909 y son consideradas como el primer ejemplo musical de su estilo maduro. Están integradas por cuatro piezas, *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*, y a diferencia de lo que sucede en otras obras posteriores del gaditano, aparece representado folklore distinto al andaluz. Desarrolla aquí un estilo muy nacionalista pero con tratamiento armónico impresionista. Utiliza citas directas populares en la *Montañesa*, la cual está basada en dos canciones asturianas. La *Aragonesa* está inspirada en la jota, la *Cubana* en la guajira y en el zapateado para su parte central, y la *Andaluza* se basa en distintos palos del cante hondo; es decir, están imbuidas en ritmos de danzas españolas. Falla señala que lo más importante en estas piezas es “la modalidad, el ritmo y las formas ornamentales de acompañamiento”¹²⁵⁷.

Cuando Antonio José llega a Madrid ya habían sido editadas y eran bastante difundidas. Se conocen interpretaciones por parte de Falla en los últimos años de la década de los diez. Se puede pensar, con casi total seguridad, que el burgalés conocía estas piezas, tal como se comentó al estudiar a Falla como referente para el 27 en el bloque inicial de este trabajo¹²⁵⁸. La influencia más destacada sobre Antonio José se muestra en la forma de crecimiento constructivo de las piezas de Falla. El gaditano no construye desarrollando los temas o motivos, sino mediante la repetición de motivos. Los breves motivos que integran la melodía principal son el soporte sobre el que elabora las piezas, repitiéndolo de forma más o menos variada¹²⁵⁹. Se sintetiza así uno de los pilares de la estética fallasca, la tendencia a la construcción sin desarrollo temático, procedimiento común con las estéticas francesas por su rechazo al concepto de desarrollo formal de tradición germana, como ya se ha explicado. Antonio José construye también sus tres *Evocaciones* basándose en la repetición de breves motivos con mayor o menor alteración o variación, pero el concepto clásico de desarrollo como forma de crecimiento no aparece.

Heraldos de Bacarisse

Esta obra fue compuesta por Bacarisse en 1923 y representa una de las primeras obras destacadas para piano de la Nueva Música. Como muchas de las composiciones de estos años contiene una fuerte influencia impresionista. Su similitud con *Evocaciones*, compuesta dos

¹²⁵⁷ Cf. CHRISTOFORIDIS, Michael. “Falla, Manuel de”..., *op. cit.*, p. 906.

¹²⁵⁸ Vid. nota 531.

¹²⁵⁹ El estudio exhaustivo de los procesos de crecimiento de estas piezas, y en general en la obra para piano de Falla, es el objeto principal de la tesis ya reseñada: GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal...*, *op. cit.*

años después, radica en varios elementos. Por un lado, el autor realiza la integración de tres piezas para formar una obra más global y con una unidad superior, y por otro, cada una de las piezas comienza también con un verso, esta vez de Rubén Darío y su poema *Heraldos*. Bacarisse utiliza sólo tres estofas del mismo y crea una pieza sobre cada una: *Helena*, *Makheda* y *Lía*. Por tanto, como señala María Palacios, *Heraldos* “no es una partitura dentro de los cánones de la música absoluta, ni un auténtico fin en sí misma, ya que el propio autor desea pintar una atmósfera determinada con la introducción de esos versos”¹²⁶⁰.

Este elemento es común con *Evocaciones*, pero *Heraldos* parece poseer una mayor carga de contenido. En *Evocaciones*, las palabras iniciales sólo hacen referencia a la alegría y alboroto producido por las danzas, dato bastante vago e impreciso aplicable a muchas obras basadas en danzas, y únicamente en la segunda pieza se precisa algo más por la alusión a un sendero al que se acercan y alejan los grupos de danzantes. En *Heraldos* en cambio, los versos de Rubén Darío son más concretos en su significado dentro del enorme sentido poético de los mismos. Así, hacen referencia a la blancura de un cisne, a un pavo real o un paje con un lirio.

Según explica Christiane Heine, ciertos momentos de la partitura describen musicalmente algunas de estas referencias. Señala esta investigadora de la figura de Salvador Bacarisse, que las partituras tempranas del compositor muestran tendencia a inspirarse en modelos literarios. También comprueba la influencia de *La cathédrale engloutie* de Debussy en la pieza primera de *Heraldos*, *Helena*. Heine explica que “Debussy evoca en forma de toques de campana el recuerdo a *La catedral sumergida*, mientras Bacarisse, conforme con el contenido del segundo verso del poema hace pensar en los movimientos de natación del cisne”¹²⁶¹. En el segundo tiempo, el movimiento del pavo real está simbolizado “mediante la división de acordes disonantes a cinco voces en sonidos a dos voces y en tríadas, respectivamente, alternados en tempo rápido. Tanto la melodía ondulante como los ornamentos circulares que interrumpen el ritmo ostinato del acompañamiento pueden considerarse metáforas para la rueda del pavo real”¹²⁶².

Varios comentarios de los expuestos por Heine sobre *Heraldos* aluden directamente a cualidades de *Evocaciones*. En primer lugar, señala el gusto del compositor por utilizar temas literarios. Esta característica choca con la estética oficial vanguardista y uno de sus pilares fundamentales, la música pura sin influencia externa. Uno de los máximos representantes de esta vanguardia, Salvador Bacarisse, en los años veinte, época de mayor ruptura y lucha

¹²⁶⁰ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 296.

¹²⁶¹ HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador”..., op. cit., p. 13.

¹²⁶² *Ibidem*.

intelectual a favor de la música moderna, acostumbraba a inspirarse en temas literarios. Esto es una prueba más, aparte de las expuestas a lo largo de todo este trabajo de investigación, del eclecticismo imperante en la época y que aquí se muestra incluso dentro de la facción más progresista del Grupo.

En segundo lugar, hay que señalar que los elementos externos en *Heraldos* son mucho más concretos y menos ambiguos que los de Antonio José en *Evocaciones*. Muy relevante es el comentario de Heine sobre la imitación o descripción de movimientos del cisne o pavo en la obra, puesto que se sitúa en otro estadio cualitativo diferente. Así, de la evocación poética en *Evocaciones*, se apuesta por la descripción lírica en *Heraldos*, elemento mucho más denostado por la vanguardia. En tercer lugar, llama poderosamente la atención el empleo por Heine de la palabra “evocar” para referirse a la creación de Debussy en *La cathédrale engloutie*. El uso de este término referido a una composición paradigmática del impresionismo francés recrea, al menos en el plano conceptual o teórico, una evidente alusión al modernismo del término *Evocaciones*.

Elementos más técnicos comunes a ambas piezas son el planteamiento muy estudiado y minucioso de su estructura y el virtuosismo empleado, aunque en el caso de *Heraldos* se manifieste sólo en la segunda pieza. En relación con los procesos compositivos, Heine señala “la ausencia de desarrollo motivico-temático en beneficio de yuxtaposiciones y contrastes es un rasgo significativo de la técnica de composición de Bacarisse”¹²⁶³. Este dato lo asimila a los procesos de crecimiento formal habituales en Antonio José basados en la repetición o yuxtaposición motivica. En definitiva se trata del rechazo a los modelos de desarrollo temático del s. XIX y la apuesta por los métodos compositivos de la vanguardia neoclásica.

Tres piezas para piano de Remacha

Esta obra está fechada en 1923, editándose al año siguiente por la *Unión Musical Española*. Como *Heraldos* y *Evocaciones* está formada por tres piezas, dato común a estas creaciones surgidas en los mismos años. La obra presenta gran influencia nacionalista, especialmente de Falla y su andalucismo, pero no se utilizan citas directas. La presencia de Debussy en las dos primeras piezas, y de Stravinsky en la última, conviven con la citada referencia al gaditano.

Los elementos comunes con *Evocaciones* más evidentes son de índole armónica: armonía paralela, poliacordes y bitonalidad, simultaneidad de modo mayor y menor y, en

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 22.

general, el tratamiento modal de la armonía. Un elemento destacado es la ambigüedad tonal que aparece en algunos momentos de la primera pieza de Remacha y con presencia también importante en diversos momentos de las dos primeras *Evocaciones*, en concreto en los pasajes denominados interludios en el análisis. Se trata de un fenómeno de expansión de la tonalidad sin un punto único o determinado de atracción.

Debido a las diferentes corrientes que presenta la obra, Andrés Vierge la califica como ecléctica, aunque como él mismo señala “esto, en contra de ser un aspecto negativo, adquiere un talante positivo. Cada pieza es independiente, pero al mismo tiempo, las tres plantean una línea clara a seguir. Escuchar *Tres piezas para piano* supone escuchar sonoridades fundamentales que se daban en la vanguardia musical española en los años veinte”¹²⁶⁴. María Palacios incide en el eclecticismo estético de la obra: “las *Tres piezas* de Remacha, sintetizan un impresionismo-nacionalista cargado de fuertes cromatismos y cierta tendencia postromántica, que las convierten en una de las partituras más eclécticas del momento y más complicada de definir estéticamente”¹²⁶⁵. *Evocaciones* participa de esta característica pero en distinta cualidad y cantidad que la obra de Remacha. En *Evocaciones* el elemento neoclásico es mayor que el impresionista y el nacionalismo andaluz se torna en regionalismo castellano.

Tanto *Heraldos* de Bacarisse compuesto en 1923, como las *Tres piezas para piano* de Remacha de 1923, publicadas en 1923 y 1924 respectivamente, por la misma editorial en donde se publicaría *Evocaciones*, la *Unión Musical Española*, son obras representativas del momento compositivo de la pieza del burgalés y comparten cualidades estilísticas. En los textos de Antonio José no existe referencia alguna a estas piezas, aunque ambos autores aparecen citados por cuestiones circunstanciales. Pero la rápida difusión de estas obras y su impresión en la misma editorial es evidente que facilitarían su conocimiento al compositor burgalés. Se ha hecho mención a ellas, no por su influencia sobre *Evocaciones* sino por los elementos compartidos y como muestra del estilo ecléctico vigente en el momento de su creación.

Como exponente de la contemporaneidad del término usado para denominar esta obra de Antonio José, es necesario apuntar su presencia en el catálogo de grandes compositores de la Edad de Plata. Ejemplo de ello es la pieza de Albéniz *Evocación*, que abre la *Suite Iberia*. Joaquín Turina compuso una obra con el mismo título que Antonio José, *Evocaciones*. Integrada también por tres piezas, *Paisaje, Mar y Sardana, Evocaciones* de Turina fue compuesta en 1928, sólo dos años después que la obra del burgalés, siendo publicada en la

¹²⁶⁴ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, op. cit., p. 69.

¹²⁶⁵ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 300.

misma editorial. Como sus partes indican, se trata de una composición muy descriptiva y se aleja así de las características de la obra del compositor burgalés. Dentro del catálogo del sevillano es una de las obras menos interpretadas y difundidas.

7.4. Análisis técnico-musical

Las dos primeras *Evocaciones* están construidas sobre una forma similar; en sentido estricto se consideraría como forma libre. Sin embargo, a pesar de su libertad formal alejada de un esquema concreto, se puede apreciar una estructura ternaria en su forma. Aunque estas piezas no son clasificables dentro de una de las formas musicales que se han desarrollado y definido a lo largo de la Historia de la Música, sí que poseen una estructura definida, en este caso ternaria, aunque concebida con mucha libertad. Como se comprobará, las frases de las tonadas y los distintos motivos melódicos que las integran, son el fundamento sobre el que se construyen. A pesar de las continuas apariciones de la frase completa de la tonada y de sus motivos, la división en estructura ternaria se justifica observando la reaparición del tema con un diseño semejante a la exposición primera, además del mayor o menor grado de desarrollo de los motivos.

Con este criterio se aprecian tres partes en cada pieza, y se caracteriza la primera por la exposición del tema principal, la segunda por el desarrollo de sus motivos, y la tercera por la reexposición del tema en uno de sus formatos iniciales más la finalización de la obra. No obstante, cada una de estas partes es construida con diferente grado de desarrollo y forma en cada *Evocación*. La utilización del término “reexposición” para la parte tercera ha de entenderse como una vuelta de elementos aparecidos en la primera parte, y no debe esperarse concebida dentro de los parámetros definidos para la reexposición clásica heredera de la forma sonata.

Aunque la aparición del tema principal es la base de la sección primera, se observa que esta parte inicial experimenta un discurso diferente en las dos primeras *Evocaciones*. Mientras que en la primera presenta un desarrollo considerable tras la exposición del tema, en la segunda surge el desarrollo en el pasaje introductorio antes de exponer el tema. La sección central de las dos primeras *Evocaciones* está basada en repeticiones muy variadas de los motivos. Tanto en la sección primera como en la tercera también se han encontrado pasajes de repetición y variación motívica, ya que toda la pieza se fundamenta en la exposición de los mismos motivos más o menos desarrollados. Pero mientras en las secciones extremas la

exposición de los temas es su elemento más definitorio, en la parte central la repetición variada de los motivos temáticos fundamenta su construcción. No obstante, en las secciones finales se constata también la variación melódica y armónica de los motivos, especialmente en las *code*.

La tercera *Evocación* presenta una forma distinta a las anteriores, aunque estructurada también en una forma ternaria A B Á. Aquí la reexposición aparece de forma más clara y perfectamente delimitada. Toda la pieza se construye mediante la repetición continua de breves motivos y células pero presenta mucha manipulación del material temático.

Aunque la obra muestra unidad de sus tres piezas o cuadros formando una única creación, *Evocaciones*, en este estudio se utiliza también la denominación en singular, *Evocación*, para referirse a cada una de sus partes. Ello se justifica por un lado por razones prácticas, para un rápido y claro seguimiento de los análisis, y por otro, por la utilización de dicho término, *Evocación*, por parte del propio compositor y la crítica para designar a la segunda de sus piezas, el cuadro orquestado; dato comprobado en el estudio de la recepción de la obra por los textos adjuntados.

7.4.1. Evocaciones. Cuadro primero

Allegro moderato

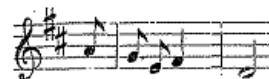
Antonio José compone toda la pieza basándose en la melodía de la tonada. La denominación que se ha utilizado para cada uno de los motivos que la forman es la siguiente:



Motivo A



Motivo B



Motivo C

La primera *Evocación* presenta tres partes formales y cada una de ellas está formada por diversos pasajes diferentes:

- Sección primera: Introducción (repetición de C) – Tema (seguidilla) y *codetta* (C) – Puente (C) – Tema (seguidilla) – Puente (C) – Interludio – Conclusión (C y A).
- Sección segunda o central: (B y C).
- Sección tercera: Tema (seguidilla y estribillo) – Puente (C y A) – Final (C y A).

La base de su sistema constructivo es la repetición de los motivos que forman la seguidilla, principalmente del motivo C, último grupo melódico de la seguidilla. Las repeticiones suelen ser idénticas a los originales, sin variar ni ritmo ni melodía y lo que se elabora es el tipo de textura pianística y la forma de acompañamiento. El análisis del mayor o menor grado de modificación con que presenta dicho motivo servirá para determinar qué tipo de desarrollo musical predomina en la obra.

Debido a la extensión de la pieza se comentarán brevemente las características de cada uno de los pasajes que integran cada sección.

Sección primera

La obra comienza con unos compases a manera de introducción basados en el motivo C. Este motivo aparece tres veces seguidas sin variar ni alterar nada y en el mismo tono que el tema de donde procede. Al no existir ningún tipo de desarrollo, se puede decir que esta introducción se construye mediante repetición textual del motivo C en su tono principal.

- Tema (seguidilla) con *codetta* c.8

Tras la introducción aparece el tema de la seguidilla completo, formado por varias células temáticas denominadas motivos A, B y C. El último grupo de la frase de la tonada corresponde al motivo C y su estructura armónica mediante el proceso $ii^7 \setminus iii - iii - I$ será un elemento importante en las sucesivas repeticiones de este motivo. Se evita así la presencia de la dominante, y la sensible aparece formando parte de un acorde sobre el iii grado, por lo que su fuerza tonal es menor. Este hecho es importante para el mantenimiento del color modal jónico original de la tonada. En las distintas apariciones del motivo C no sólo se podrá analizar su presentación melódica y su grado de variación, sino también su desarrollo armónico frente a un esquema básico inicial $ii - iii - I$. El tema finaliza con la repetición del motivo C a manera de *codetta* sobre el esquema armónico inicial. El estudio del tratamiento de la tonada se realizará posteriormente en el apartado dedicado al folklore.



cc.13-16. Motivo C y *codetta*

- Puente c.15

Está basado en la repetición literal de este motivo C, es decir, que tras oír el motivo dentro de la frase temática inicial y volverlo a escuchar una vez más en la *codetta*, se continúa el discurso de la pieza oyendo de forma constante este mismo grupo. Está integrado por cuatro frases. Las dos primeras repiten el motivo cuatro veces cada una en el bajo con un mismo diseño, en el modo jónico principal y sobre el esquema armónico básico jónico del tema¹²⁶⁶, es decir, se construye sin ningún tipo de desarrollo melódico o armónico. Ante tanta repetición idéntica y monótona del mismo tema en el bajo, el compositor logra crear un pasaje vivo y creativo gracias a la realización pianística de la parte superior.

La tercera frase del puente, c.33, se construye también repitiendo el motivo, pero presentado con una realización pianística diferente. Aparece cuatro veces, las tres primeras en su tono habitual y la cuarta, c.40, transportado a la dominante. Al tratarse de un mínimo desarrollo del motivo por adecuarse al tono de la dominante, se puede decir que continúa con repetición literal del motivo melódico en un tono muy cercano, pero lo que sí experimenta variación es el proceso armónico sobre el que se construye. La estructura anterior: I | ii iii | I es sustituida por un proceso más complejo: I I^{7M} | ii⁷ I¹¹ ((V)⁷ \ I) | I. El proceso primitivo se caracterizaba por la ausencia de fuerzas tonales que mantenían el color jónico primitivo. Ahora se observa un planteamiento más tonal por la presencia de un acorde tonal (V)⁷ \ I que incluye la sensible, aunque se aminora su fuerza cadencial por la ausencia de la dominante y la pedal de tónica. La última repetición, presentada en la dominante, experimenta un grado mayor de desarrollo armónico, c.40. La tonalización se impone con la presencia de la dominante V precedida del II¹²⁶⁷. El diseño pianístico es también distinto.

cc.33-41. Puente, frase 3ª

La cuarta frase repite el esquema básico jónico sin desarrollo, aunque con distinto planteamiento pianístico.

¹²⁶⁶ Véase el apartado dedicado al tratamiento del folklore de esta tonada.

¹²⁶⁷ El proceso armónico para el motivo es ahora IV II₊⁹ V₊⁷ | I

Como resumen de este puente se observa que el principal elemento que ha desarrollado y variado, ha sido el diseño pianístico. Aparecen tres diseños o texturas diferentes para presentar el motivo C, uno para la primera y segunda frase, otro para la tercera y uno distinto para la cuarta. Este tipo de planteamientos repetitivos son típicos de la estética neoclásica. La apuesta por la modalidad original también confirma su afiliación vanguardista.

- Tema (seguidilla) con *codetta* c.47

Aparece una nueva exposición de la seguidilla, de manera tonal y con un diseño más pianístico. El motivo C final de la melodía, cc.53-54, es armonizado ahora II_+^7 III_+^9 | vi. Este proceso está basado en la estructura básica para el motivo ii – iii – I, pero en lugar de los acordes menores iniciales aquí se mayorizan los acordes y se presentan como séptimas de dominantes. La caída final, en vez de realizarse sobre la tónica, aparece sobre el iv como cadencia rota, con lo cual se elimina el efecto conclusivo de la cadencia. El diseño textual es también diferente, olvidando el carácter contrapuntístico y se apuesta por un desarrollo más pianístico.

cc.53-55. Motivo C

De la misma manera que en la seguidilla inicial, se finaliza con la repetición del motivo C a manera de *codetta*. Pero ahora no repite un único esquema armónico, sino que continúa el proceso inacabado de la seguidilla y se concluye con cadencia perfecta. Hay por tanto repetición de C con desarrollo armónico.

cc.55-59. Codetta

- Puente c.59

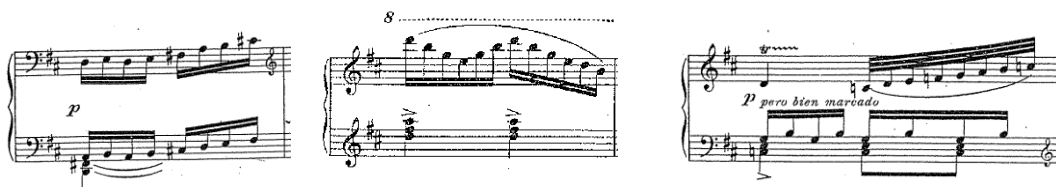
Como ocurría después de escuchar por primera vez el tema, se repite el último motivo oído y motivo principal de la pieza, el motivo C, y se crea un pasaje puente que enlaza con el fragmento siguiente. Este puente se diferencia del anterior por su único diseño pianístico y textura para el mismo motivo repetido. Se presenta este pasaje muy tonal y reposado antes de introducir un fragmento siguiente muy rompedor y nuevo. Su estructura es sencilla y

fuertemente cadencial, repitiendo V – I en el tono principal *reM*, aunque como es habitual en Antonio José, los procesos más tonales los adorna y disimula agregando notas añadidas.

- Interludio c.67

Este pasaje es el único de la pieza que no posee relación temática con la tonada, y es uno de los momentos con armonías más innovadoras. Se construye mediante un gran fragmento que se expone dos veces, el cual está formado por tres bloques distintos de cuatro compases cada uno. Pero no sólo compone este interludio a bases de presentar dos veces lo mismo, sino que cada uno de los tres bloques que lo forman se construye repitiendo una misma idea respectiva. Continúa así exponiendo dos veces cada idea, tanto a nivel amplio de frase o pasaje como de motivos o ideas.

Todo el pasaje es muy poco tonal aunque se desarrolla en la región de *re mayor*. Hay que destacar el uso de séptimas y novenas mayores de evidente influencia impresionista, así como otros recursos muy vanguardistas, como diseños por cuartas, superposiciones de acordes y grandes *glissandi*, con clara influencia de la estética de Stravinsky. La sensible sólo aparece en el primer bloque desarrollado, pero desdibujada por el intervalo de cuarta sobre el que discurren las voces entre sí, c.67. El segundo bloque se construye con dos acordes superpuestos y no contiene ningún matiz cadencial, c.71, y el tercero es completamente ambiguo, indefinido y desarrollado con *glissandi*, c.75. En los tres casos se trata de armonías innovadoras y coloristas que proporcionan un ambiente distinto en una obra que sólo se había desarrollado a base de repetir el mismo motivo C.



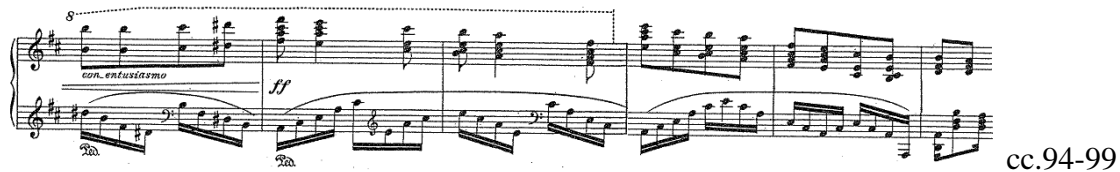
c.67 (bloque 1º), c.71 (bloque 2º) y c.75 (bloque 3º)

- Conclusión c.91

Se basa en los motivos A y C. Está formado por unos compases de enlace c.9, una primera frase en *mi jónico* c.94 y *re jónico* c.99, una segunda frase en *re jónico* c.202, y *coda* final c.108. El enlace presenta ambas manos en la tesitura aguda con arpeggios en movimiento contrario y adornos sin relación temática¹²⁶⁸.

¹²⁶⁸ Se desarrollan sobre la armonía de *si*, VI grado mayor del tono del interludio anterior *re* y V de *mi*, tonalidad sobre la que se expone la siguiente frase hasta la vuelta y resolución en la tonalidad principal *re*.

Después de los compases de enlace aparecen dos frases. La primera, c.94, introduce el motivo A tendiendo hacia el tono de *mi jónico* y tras un descenso pentatónico se resuelve en la tónica principal de la obra *re jónico*¹²⁶⁹. El acorde tríada de IV de *mi* es usado para el pasaje melódico pentatónico, sin definir claramente una tonalidad hacia la que conducirse y se resuelve concibiéndolo como dominante de *re*, c.99, tono principal. La finalización no ha presentado fuerza tonal por el carácter mismo de la escala pentatónica con ausencia de la siempre definidora séptima de dominante y por la resolución con sexta añadida a la tónica, c.99. Debido a esta falta de fuerza tonal, el carácter jónico que caracteriza originalmente al motivo A se ha mantenido, tanto en inicio en *miM* como en la resolución del descenso pentatónico en *re*. Desde c.99 ambas manos presentan el mismo grupo de acordes en ascenso y descenso, con la izquierda en contratiempo. En resumen, tras el proceso ambiguo tonalmente del interludio anterior, se comienza este fragmento con una frase en *miM*, V del V de la tonalidad principal, y se resuelve en la tónica modal *re jónico* mediante procesos con poca fuerza cadencial.



En la segunda frase, c.102, se superponen los motivos A y C dentro de un discurso jónico y se termina la sección repitiendo un diseño tonal ya usado del motivo C. El motivo C aparece en el bajo con grandes octavas, mientras que en la parte superior se superpone el motivo A sin su apoyatura final, también en octavas y con tercera incluida. El diseño, con las dos manos de forma homófona, se presenta tres veces, ascendiendo una octava en cada uno de ellos. Se trata del primer momento en que la figuración de las dos partes se conducen a la vez y en figuraciones más largas. Todo el desarrollo de la obra hasta este momento se ha producido con figuraciones rápidas en una o ambas partes. Este carácter de mayor ralentización y reposo, junto con el sentido cadencial de las líneas y su reiteración en cada tesitura, otorgan al pasaje un matiz conclusivo y de clímax.

¹²⁶⁹ La entrada del motivo A en c.94 lo sitúa un tono más alto de su exposición inicial, es decir transportado a *miM*, es por eso que el acorde previo del c.91 se consideraba como V de *mi*. La resolución del motivo A sobre el IV grado del tono en curso sigue el modelo de la primera exposición del tema.



cc.101-109. 2ª frase y *coda*

No existe desarrollo ni melódico ni armónico del motivo C, y únicamente el desarrollo aparece en el planteamiento textual o pianístico. El motivo A experimenta una leve variación melódica. A pesar de la contundencia con que se marca la tónica, apenas existe sensibilización. En la primera frase, la sensible ha aparecido formando parte de la escala pentatónica y en el acorde de V con que se armoniza, pero sin poseer sentido cadencial al estar desdibujada por la ambigüedad tonal y la escala. Por todo esto se puede pensar que se ha querido evitar una tonalización completa del pasaje eliminando la sensible en momentos destacados, y devolviendo el mundo jónico original de la tonada que fue alterado con la segunda exposición del tema hecha ya de forma tonal. Finaliza esta conclusión con una *coda* basada en un diseño utilizado en el primer puente, c.33, caracterizada por el desarrollo armónico tonal del motivo C.

Resumiendo el proceso constructivo de esta sección inicial, se puede confirmar que su base es la repetición del tema C sin desarrollar melódica ni armónicamente. El tema de la seguidilla se presenta dos veces, la segunda seguida de dos repeticiones de C con desarrollo armónico. Existen también unas breves apariciones del motivo A. Aparece un gran fragmento central o interludio sin ninguna referencia temática y con procedimientos armónicos muy audaces e innovadores. Apenas existen compases sin la presencia de células motívicas de C o A, exceptuando el interludio. El procedimiento utilizado para imprimir variedad a la presencia repetida del motivo C en el bajo, es la distinta y variada realización pianística de la parte superior.

Sección segunda

Esta sección se construye fundamentalmente sobre el motivo B de la seguidilla con algunas apariciones del motivo C. Está formada por tres partes que mantienen un mismo esquema basado en el distinto tratamiento armónico aplicado al motivo B. Cada parte contiene a su vez tres grupos modulatorios, el primero con el motivo B en sistema frigio, el segundo con el mismo motivo B en mixolidio, y el tercero presenta el motivo C. Las dos

partes primeras son prácticamente idénticas, mientras que la última varía el esquema para preparar la entrada nueva de la seguidilla. Se utilizan modelos repetitivos y con carácter de *obstinato* que evidencian su relación con la estética stravinskyana.

El primer grupo moduladorio, c.110, comienza con el motivo B transportado a *si*, pero en lugar de armonizarse en su sistema original mixolidio se armoniza en modo frigio, siendo la armonización de dicho motivo muy rica y elaborada. El motivo B presenta variación armónica y una transposición melódica. Este diseño frigio del motivo lo expone dos veces seguidas.



cc.110-113. 1ª grupo

A continuación presenta el motivo B un tono más alto, c.116, es decir, *do#* y lo armoniza en su sistema propio mixolidio, aunque con una estructura armónica distinta basada en una armonía de tónica con séptima menor y novena mayor. Como en el momento frigio anterior existe desarrollo armónico del motivo B y trasposición del mismo; el motivo aparece también dos veces. En la segunda aparición, c.120, se prepara el enlace con el pasaje siguiente uniendo el motivo B con un giro del motivo C adaptado a ritmo dáctilo. Es la primera vez que el motivo C aparece con evidente desarrollo melódico, c.122.

El último grupo, c.123, contiene el motivo C en el bajo con el mismo diseño con que aparecía en la primera frase del puente inicial c.17, pero ahora perfectamente transportado a *do# jónico*. No existe desarrollo armónico pues se basa en el esquema armónico básico para este tema, pero sí hay trasposición tanto del motivo como de todo el diseño del puente.



cc.120-125. c.120 2º grupo, c.123 3º grupo

El segundo bloque moduladorio, c.132, repite prácticamente igual todo el bloque anterior a una cuarta baja, es decir, partiendo de *fa# frigio*. El pasaje frigio y mixolidio son idénticos, pero el final jónico con el motivo C es alterado debido a que presenta otro diseño de este motivo, el cual había ya aparecido en el puente del c.59. Aquí es tratado de forma tonal, y por tanto en lugar de situarse sobre un sistema de *lab jónico* como correspondería al modelo

primero, aparece en *lab mayor* por presentar el diseño del puente comentado. Como allí, no existe desarrollo motivico alguno, aunque ahora está transportado todo el modelo.

La tercera repetición del bloque moduladorio, c.150, altera definitivamente el diseño. Se comienza con el motivo B mixolidio en la tesitura del segundo bloque anterior, pero en lugar de armonizarse en *lab* se sitúa en su relativo *fa*. Así el pasaje se desarrolla en *fa mixolidio* mediante desarrollo armónico y trasposición del motivo B. Seguidamente se presenta dicho tema B en la parte superior con el diseño completo frigio inicial de esta sección, es decir, se vuelve a mostrar este motivo transportado y con desarrollo armónico. El último pasaje en lugar de construirse sobre el motivo C, como hacen las últimas partes de los bloques anteriores, lo hace sobre el motivo B, c.160. La frase con diseño ascendente y descendente ininterrumpido, lo repite constantemente sobre una armonía relacionada con el napolitano sobre la dominante del tono siguiente del tema. Existe desarrollo armónico y desarrollo melódico en la transformación final del motivo.

Como conclusión de esta sección central, confirmar que su base constructiva es la repetición de los motivos B y C. Ambos aparecen ligeramente variados tanto melódica como armónicamente. Únicamente en las últimas partes de los dos primeros grupos moduladorios, es decir en su aparición en las regiones jónica o tonal, aparece el motivo C transportado al tono correspondiente pero sin mayor desarrollo. El nivel de manipulación melódica de los motivos no llega a desfigurarlos y son claramente reconocibles, por lo que no se puede hablar de desarrollo temático como tal. Destaca la apuesta por sistemas modales en las variaciones armónicas de los motivos.

Sección tercera

- Tema completo c.167

La presencia del tema tal como aparecía en su segunda exposición en la sección inicial marca el inicio de esta última parte. A continuación aparece por primera vez en la obra la frase segunda de la canción, que corresponde al estribillo de la tonada, c.175. Dicho estribillo se presenta tres veces seguidas, las dos primeras de forma plena y con una armonización similar, aunque distinta textura y diseño pianístico, y la tercera vez con un planteamiento muy diferente y con el elemento rítmico simplificado y otra armonización. En todas estas repeticiones distintas del estribillo, los dos periodos de la frase se armonizan y diseñan de la misma forma, aunque el primero se finaliza de forma no conclusiva y enlazado con el

segundo, es decir, la estructura armónica y textura pianística es la misma en ambos periodos. En el estudio posterior sobre el folklore de la tonada se profundizará en sus aspectos modales.

- Puente c.199

Se basa en los motivos C y A. En la primera semifrase se repite dos veces el motivo C con un diseño diferente a los ya aparecidos, se exponen en su tono y con una estructura armónica diferente. En la segunda, c.203, se presenta el motivo C y el motivo A superpuestos con la misma disposición que aparecía en la conclusión de la sección primera. A pesar de la contundencia con que se marca la tónica *re*, en ninguna de las dos partes que lo forman hay sensibilización clara o tendencia cadencial tonal fuerte. En el pasaje precedente, la última repetición del estribillo, sí que sufría un comportamiento más tonal conclusivo, pero ahora el autor parece no querer ni concluir de forma rotunda las cadencias ni definir completamente el mundo tonal o modal jónico. La frase con sus dos semifrases se repite completa desde c.207.



cc.199-206. c.199 1ª semifrase, c.203 2ª semifrase

- Final c.217

Esta última se caracteriza por la modulación constante, especialmente a base del motivo C, y conduce al clímax final con la exposición de los motivos A y C de nuevo superpuestos. Se trata de uno de los pasajes donde se constata mayor grado de desarrollo armónico del motivo debido al uso de marchas progresivas, y se utilizan diseños casi bitonales para dicho motivo C. Todo el pasaje posee gran dificultad de ejecución y virtuosismo, junto a una gran tensión armónica producida por la continua modulación. Está formado por dos frases más *coda*.

La primera frase, c.217, se construye sobre una secuencia con el motivo C con transposición del motivo y desarrollo armónico en cada una de las repeticiones. El motivo aparece siempre perfectamente transportado sin ningún tipo de variación melódica. El habitual proceso jónico para este tema I – ii – iii – I se transforma en un diseño bitonal basado

en su estructura primitiva¹²⁷⁰: I^{7M} | ii\ I iii\VII⁺ | vi⁷ (I⁶). Aunque la parte superior ha mantenido el sistema jónico característico del motivo, el proceso del bajo y el desarrollo tonal característico de la marcha progresiva producen una tonalización del motivo. La secuencia aparece en *reM*, *siM* y *mibM*. Existe, por tanto, desarrollo armónico del motivo mediante secuencias y superposición de acordes.



cc.217-220. Grupo secuencia en *reM*

La segunda frase, c.225, desarrolla también una marcha progresiva y utiliza sólo la célula inicial del motivo C, unida sin separación. El desarrollo armónico de la secuencia es complejo y con tendencia a la bitonalidad. El desarrollo melódico se constata por el uso de un fragmento del motivo y su transposición en cada marcha. En el enlace de esta frase con la *coda* final no aparecen elementos temáticos al estar construido utilizando únicamente séptimas disminuidas y arpeggios descendentes y ascendentes, c.229. Después de los dos procesos complejos de secuencias, con momentos bitonales, modalidad y tonalidad unidas, y tonalidades lejanas, la serie de séptimas disminuidas sirve para olvidar cualquier región tonal precedente y retornar en su finalización sobre la tónica principal *re*.



cc.225-227. Secuencia célula de C

La *coda*, c.238, presenta en la parte superior el motivo A y la semifrase primera de la seguidilla, y en el bajo, el motivo C superpuesto. Ambos aparecen duplicando sus líneas en octavas, pero sin variar la línea melódica. El motivo C del bajo muestra un alargamiento de las primeras figuras, por lo que se puede concebir como desarrollo rítmico.

La superposición de motivos y el alargamiento del motivo C producen una estructura armónica lógicamente distinta para este grupo, existiendo desarrollo armónico, pero la

¹²⁷⁰ Las modificaciones armónicas más destacadas son las siguientes:

En la anacrusa se añade la séptima mayor al acorde inicial I grado. En la parte fuerte siguiente aparece la armonía habitual para este momento, II grado, pero superponiéndolo ahora al acorde de tónica. La parte segunda de este compás, normalmente armonizada sobre III grado, aparece con armonía bitonal, III grado en la parte superior y séptima dominante sobre la sensible en el bajo, es decir, el III grado en la derecha y su dominante en la izquierda. La resolución es sobre el I grado, pero con sexta añadida y situada en el bajo, lo cual le acerca más a vi⁷ que al I⁶ habitual para el proceso de este motivo.

cadencia final con las últimas notas de C en el bajo presenta el diseño jónico característico del mismo ii – iii – I. De esta forma se finaliza la obra sobre las bases modales jónicas características de este motivo C que ha sido la base para la construcción de la obra.



cc.237-241. *Coda* final

En esta sección tercera se vuelve a constatar la repetición variada de motivos y sus células como base compositiva. La sección inicial era la única en la que la repetición del motivo C sin ningún tipo de alteración era el fundamento de su discurso. Las otras dos secciones se construyen gracias a la repetición de motivos desarrollados. La sección central utiliza tanto el motivo C como el B, mientras que en la sección tercera el motivo C vuelve a ser el elemento destacado, aunque con un cierto grado de desarrollo por el uso de la secuencia. El motivo A ha estado presente en las secciones inicial y final pero de forma escasa.

A continuación se adjunta un cuadro-resumen con la estructura de esta pieza.

EVOCACIONES
CUADRO PRIMERO
Allegro moderato

SECCIÓN PRIMERA

Introducción

c.1. Motivo C

Tema (seguidilla)

c.8. *re jónico* y *re mixolidio*

c.15. *Codetta*: Motivo C. *re jónico*

Puente. Motivo C

c.17. Primera frase. Motivo C. *re jónico*

c.25. Segunda frase. Repetición de la frase primera. *re jónico*

c.33. Tercera frase. Motivo C. Tonal. *reM* y *laM*. Nuevo diseño. Desarrollo armónico

c.41. Cuarta frase. Motivo C. *la jónico*. Nuevo diseño

Tema (seguidilla)

c.47. *reM* (tonal)

c.55. *Codetta*: Motivo C. *reM*

Puente

c.59. Motivo C. *reM*

Interludio

c.67. Ambigüedad tonal. Sin relación temática. Misma frase dos veces

Conclusión

c.91. Compases de enlace. *miM*

c.94. Primera frase. Motivo A *mi jónico*, c.99 *re jónico*

c.102. Segunda frase. Motivo C y A superpuestos. *re jónico*

c.108. *Coda*. *reM*

SECCIÓN SEGUNDA O CENTRAL

Desarrollado sobre el motivo B y C

Primer grupo moduladorio

c.110. *si frigio mayorizado*. Motivo B

c.116. *do# mixolidio*. Motivo B

c.123. *do# jónico*. Motivo C. c.17 repetición modelo

Segundo grupo moduladorio. Repetición diseño anterior

c.132. *fa# frigio mayorizado*. Motivo B

c.139. *lab mixolidio*. Motivo B

c.145. *lab mayor*. Motivo C. c.59 repetición modelo

Tercer grupo moduladorio

c.150. *fa mixolidio*. Motivo B

c.154. *re frigio*. Motivo B. c.110 repetición modelo

c.160. *reM*. Motivo B

SECCIÓN TERCERA

Tema completo

c.167. Seguidilla. *reM*. Repetición de tema en c.48, pero conclusivo

c.175. Estribillo. *re jónico*

c.183. Repetición estribillo distinto acompañamiento. *reM*

c.191. Repetición estribillo ligeramente variado con distinta armonización. *reM*

Puente

Primera frase:

c.199. 1º semifrase. Motivo C

c.203. 2º semifrase. Motivo C y A superpuestos (repetición del c.102)

Segunda frase:

c.207. Repetición de la frase primera

Final

c. 217. Primera frase. Secuencia. Motivo C

c.225. Segunda frase: Secuencia. Motivo C

c.229. Enlace: Séptimas disminuidas y c.232 arpeggio. *reM*

c.238. *Coda* Motivo A y C. *re jónico*

7.5.2. Evocaciones. Cuadro segundo

Allegro moderato

La pieza se construye mediante exposiciones de la tonada completa y repeticiones más o menos variadas de los motivos que la forman. La denominación que se ha utilizado para los motivos que la integran es la siguiente:

Juan se lla.ma mi a . . man.te, yo Ca . . ta . . li na,

Motivo A Motivo B

Estribillo
Va..len.cia . . no, va . len..cia.ni.to, es mia . man..te, la mano y o . . lé.

Motivo C Motivo D Motivo E

Las partes de cada sección de la pieza son las siguientes:

- Sección primera: Introducción - Tema completo - Puente (E y D).
- Sección segunda o central: Serie séptimas (E) - Interludio - Enlace - Tema distinta armonización - Serie séptimas (E) - Tema seguidilla incompleto distinta armonización - Enlace.
- Sección tercera: Tema completo - Puente (E) - Final.

En esta obra se pueden apreciar tres partes. La sección primera, tras una introducción basada en motivos temáticos, expone el tema en su armonización y disposición básica, y se finaliza con compases a manera de puente hacia la sección segunda. La sección segunda está basada en modificaciones de los motivos y apariciones del tema desarrollando su armonización de forma compleja y alejada de su primera aparición. La tercera y última sección comienza con la reexposición del tema en su forma inicial tras lo cual se conduce la obra hacia el final.

Sección primera

- Introducción

De la misma forma que la primera *Evocación*, esta segunda pieza comienza con una introducción previa a la exposición completa de la tonada, pero mientras que en la primera

pieza se trataba de una breve repetición del motivo más utilizado de la tonada, aquí desarrolla varios motivos a lo largo de un extenso fragmento. Comienza con un bajo que se mantiene funcionando como pedal a lo largo de toda la primera parte de la introducción, y sobre esta pedal aparece el motivo A. El discurso horizontal contrapuntístico adquiere mayor valor que el armónico en toda la introducción, siendo un trabajo a cuatro o cinco voces. Este continuo movimiento contrapuntístico impide con frecuencia la formación vertical en acordes y dificulta el análisis armónico. La distinta tesitura y modificaciones con que se expone cada grupo motivico produce armonías diferentes que se superponen al bajo pedal de tónica y quinta, pudiéndose concebir como bitonales. El motivo principal A se combina con el resto de los cinco motivos que componen la tonada. El grado alcanzado de desarrollo armónico y melódico es seguramente el mayor de toda la pieza.

Esta introducción consta de dos partes y finalizan sobre séptimas disminuidas. En la primera parte se utilizan y desarrollan temas de la seguidilla, mientras que en la segunda se añade el tema del estribillo. La primera está basada en el desarrollo de los motivos y la segunda utiliza el canon como forma de presentación y desarrollo de los mismos.

La primera parte se inicia con el motivo A completo expuesto dos veces ligeramente variado y con la utilización en su terminación del giro final de B. Continúa con el mismo motivo A completo presentado dos veces superpuestas, cc.7 y 9, con un diseño ampliado en ambos a cuatro compases y con la aparición del motivo B completo en cuartas, c.13, modificando su principal característica, la tercera fluctuante a mayor. En los compases de enlace, cc.16-20, aparece A modificado y se finaliza con el floreo final de B también alterado; ambos desarrollados sobre el acorde del tritono sobre tónica seguido de acordes de séptimas. El choque del tritono y la fundamental produce el momento de mayor tensión de toda la introducción, y la presencia de las séptimas disminuidas proporciona un momento de incertidumbre tonal después de tanta disonancia armónica.



cc.1-14

Todo esto confirma la utilización de un alto grado de desarrollo melódico de los motivos A y B como forma de construcción del pasaje. El desarrollo armónico es también evidente debido a procesos armónicos completamente alejados del que tendrán en la exposición de la

frase completa de la seguidilla tras esta introducción. Aquí acaba la primera parte de la introducción. En su armonización hay que destacar la pedal continua de tónica, la falta de formaciones verticales con entidad en acordes y la ausencia total de sensibilización en todo el fragmento.

La segunda parte comienza en c.21, y en este pasaje se abandona la pedal de tónica en el bajo y aparece el recurso contrapuntístico del canon como forma de desarrollo del discurso. El elemento armónico es mínimo frente al contrapuntístico. Se presenta el estribillo completo (motivos C, D y E) sin alterar melódicamente en forma de canon entre bajo y tenor, aunque este último empieza desde su segundo motivo, motivo D. En la parte central de este pasaje y en su final se superpone el motivo A sin alteración melódica, cc.24 y 30.



Seguidamente se continúa con el mismo diseño de la parte anterior. Desde el c.33 se repite el pasaje del c.12, y de la misma forma que la parte anterior, se finaliza con el motivo A modificado sobre séptimas disminuidas, pero con una estructura completamente distinta, c.36. Ahora el motivo sobre séptima disminuida se repite tres veces seguidas en tenor, y en la última aparece también superpuesto en el bajo. Se finaliza repitiéndolo dos veces adaptado a una armonía sobre el IV grado, y otra más sobre una séptima disminuida distinta. En resumen, el motivo A ha experimentado modificaciones y desarrollo melódico, además de desarrollo armónico.

- Tema completo c.49

Aparece por primera vez la seguidilla completa expuesta dos veces, la segunda a octava alta, y se sigue con el estribillo en su registro habitual. El estudio del tratamiento de la tonada se realiza en el capítulo siguiente.

- Puente c.83

Este pasaje puente repite los últimos motivos escuchados en el estribillo del tema anterior, y se mantiene en el sistema tonal de *solm* del estribillo. La continuación de la exposición primera del tema mediante la repetición de uno de sus últimos motivos ocurría también en la *Evocación* primera. Mientras que en la primera pieza el pasaje era más extenso

y se cambiaba su diseño pianístico en la mano derecha, ahora la repetición es exacta tanto a nivel armónico como pianístico. Está formado por una frase con la melodía en el bajo, c.83, que se repite presentando la melodía en parte superior y con diseño muy parecido, c.91. La frase se compone de dos partes; la primera, c.83, utiliza sólo el motivo E, motivo final del estribillo que se expone dos veces, y la segunda, c.88, contiene el motivo D y E, segunda semifrase completa del estribillo.



cc.83-93

c.83 1º semifrase, c.88 2ª semifrase, c.91 repetición frase

Como conclusión de esta sección, se confirma el alto grado de desarrollo que sufren los motivos A y B en la introducción de la obra, apareciendo muy transformados. Tras la aparición del tema de la tonada, se continúa con el mismo tipo de discurso de la primera sección de la primera *Evocación* basado en la repetición del último motivo escuchado sin ningún tipo de desarrollo.

Sección segunda

Comparado con el diseño tan definido de esta sección en la primera *Evocación*, la segunda pieza presenta una sección central más libre y amplia. Mientras la sección primera de la primera *Evocación* era extensa y desarrollada, y su sección intermedia más definida y concreta, en la segunda pieza se invierte el desarrollo de las partes, y muestra una sección inicial más breve mientras que su sección central es amplia y con mayor desarrollo y libertad formal. Está construida mediante la repetición y desarrollo de los motivos, aunque más que un desarrollo temático lo que se observa es una adaptación temática. Los procesos de desarrollo temático se muestran en la serie de séptimas, repitiendo el motivo E, y en las dos presentaciones del tema de la tonada con armonización distinta.

- Series de séptimas c.100

Esta amplia sección comienza con dos series de séptimas que repiten el motivo E, adaptándolo a cada armonía. Se trata de un tipo de desarrollo temático habitual, basado en un procedimiento completamente tonal, la serie de séptimas dentro del círculo de quintas. El

proceso tonal parte del tono principal *sol menor*, bien definido en el puente final de la sección inicial, y tras la serie con inicio y final sobre esta tónica, se finaliza con el motivo D y E completo, es decir, la segunda semifrase del estribillo, modulando a *do menor*.

cc.100-111. 1ª serie de séptimas
c.100 Motivo E. c.108 Motivo D y E

La segunda serie, c.112, utiliza el mismo proceso armónico y de desarrollo motivico de la anterior, aunque se comienza en la tonalidad final precedente *dom*, y se finaliza en su mismo tono, tal como establece la estructura armónica para ambas series. El elemento novedoso que da variedad al fragmento es su textura pianística, diferente a la de la primera serie, así mientras la primera se desarrollaba en un registro medio, ahora se explora la tesitura aguda con un formato distinto de acompañamiento al motivo.

cc.112-119. 2ª serie de séptimas

El motivo D y E que sigue varía completamente el diseño en todos sus parámetros comparado con el que finalizaba la primera serie¹²⁷¹. El elemento armónico es más rico, y presenta una armonización que modula a *do dórico* sobre la melodía de D y E en *sol*, es decir, con yuxtaposición bitonal, melodía tonal en *sol* sobre armonía modal en *do dórico*. La textura es también modificada respecto a la versión primera, surgiendo varias voces y con un tratamiento contrapuntístico.

¹²⁷¹ El plan moduladorio es distinto. En la primera serie, la tónica final funcionaba como V grado del pasaje siguiente con D y E. Ahora la tónica final *do* funciona como IV grado del motivo, iniciándose este motivo D y E en *solm*.



cc.120-122

Resumiendo, el inicio de la sección central se basa en un proceso de desarrollo completamente tonal como son las marchas progresivas dentro de una serie de séptimas, pero en su último momento introduce una superposición melodía tonal y armonía modal bitonal que le va a permitir continuar en una región modal-tonal alejada del tema principal de la pieza.

- Interludio c.123

Después de este pasaje basado en un motivo temático y unos procedimientos armónicos muy académicos dentro del mundo de la tonalidad, se presentan dos pasajes alejados de la tonalidad clásica y sin ninguna referencia temática con la tonada. Se trata de un interludio y un pasaje de enlace con el fragmento siguiente donde se volverá a mostrar el tema de la seguidilla.

El interludio inicial contiene una ambigüedad tonal acusable. Se desarrolla dentro del mundo modal dórico, pero el gusto del autor por las notas añadidas desfigura también este sistema. Este hecho se ve favorecido por la aparente bitonalidad entre las partes, melodía en *sol* y armonía en *do dórico*, característica también presente en el final de la frase del puente anterior, dando así unidad y continuidad al discurso armónico. Se estructura en una misma frase, integrada por dos semifrases, que se expone tres veces. La primera semifrase presenta dos veces el mismo grupo formado por dos compases, y la segunda repite dos veces el primer compás de la frase sobre armonías de I y VII alternativamente.



cc.123-124. Grupo básico del interludio

El autor continúa con las exposiciones dos veces seguidas del mismo diseño como forma de construcción. Esta frase se expone tres veces, primero en *do dórico*, seguido de *la dórico* y *fa dórico*, pero esta última vez con alguna variación y sólo exponiendo la primera semifrase.

- Enlace c.143

A continuación sigue un pasaje de enlace con el tema que está formado por dos partes, la primera basada en quintas aumentadas y la segunda en acordes de decimoterceras. Al igual que el pasaje anterior no posee relación temática y destaca por el uso de recursos armónicos innovadores para su época. El alejamiento de las fuerzas armónicas tonales característico del interludio anterior se ve incrementado aquí, conteniendo armonías típicas de fin del s. XIX.

La primera parte se desarrolla mediante un acorde menor por compás sobre cada una de las notas de un acorde aumentado, causando gran vaguedad tonal. El cromatismo de la voz central desvirtúa también la sucesión de acordes menores. La segunda parte, c.155, se basa en un acorde de decimotercera presentado como acorde por quintas superpuestas. La armonía producida por la superposición de quintas justas, aunque ya había sido utilizada muy esporádicamente en la segunda mitad del s. XIX, es un recurso habitual para las vanguardias del inicio del XX.



Los dos fragmentos que integran este pasaje, uno basado en la quinta aumentada y otro desarrollado sobre un acorde de decimotercera, se han caracterizado por la falta de dirección tonal clara, o lo que es lo mismo, por la facilidad y posibilidad para dirigirse hacia distintos puntos tonales.

- Tema completo con armonización variada c.161

Tras los pasajes anteriores sin referencias motívicas y con armonías evolucionadas, se presenta el tema completo de la tonada, seguidilla y estribillo. La armonización está muy variada, así como su textura pianística. La armonía de la seguidilla inicial continúa con procedimientos armónicos audaces, como son la superposición melodía modal en *sol eólico* y armonía en *mib*.

- Series de séptimas c.196

De la misma manera que tras la primera aparición del tema en la sección inicial el autor situaba dos pasajes con series de séptimas, ahora se observa el mismo modelo y continúa el discurso con dos series de séptimas. Pero mientras la primera vez presentaba un pasaje de

enlace tras el tema basado en la repetición del motivo E o coletilla del estribillo, ahora tema y séptimas se unen sin ningún puente. Se desarrollan tomando como punto armónico de partida y final la región tonal principal de *sol menor*. En su primera aparición había dos series distintas de séptimas. Ahora el autor utiliza la primera de las dos series de séptimas iniciales y la expone dos veces seguidas. La primera de las repeticiones, c.196, muestra una disposición muy similar a la de su primera aparición, pero la segunda, c.204, está variada y sitúa la melodía con el motivo E en el bajo. El pasaje de enlace entre ambas series con los motivos D y E es eliminado, apareciendo de este modo juntas, en cambio tras la segunda serie, sí que contiene estos motivos para unirse así a la nueva presentación variada de la seguidilla.

- Tema seguidilla incompleto con armonización variada c.216

Esta nueva exposición del tema de la seguidilla incompleto con armonización variada desarrolla el material temático de la misma gracias a una armonización distinta y más compleja, y con una disposición o textura pianística diferente. La melodía no se ha alterado y permanece igual a la tonada original.

- Enlace c.224

Como parte final de esta sección central aparece un pasaje de unión que utiliza fórmulas del enlace central anterior de esta sección, como son las quintas superpuestas y la repetición de su episodio con quintas aumentadas. La primera parte varía sustancialmente respecto al precedente transformándose en un diseño modal dórico y exponiéndose en tres tonos. La segunda repite literalmente el modelo cromático previo con acordes menores sobre armonías con relaciones de quinta aumentada.

Aquí finaliza la sección central de la segunda *Evocación*. Llama la atención que haya presentado dos veces el tema de la tonada en esta sección, caracterizada por el desarrollo de los motivos, pero su armonización completamente distinta y su diferente textura confirman que no sólo ha desarrollado los motivos sino también el tema completo. El principal elemento de construcción formal ha sido el desarrollo armónico y melódico del motivo E mediante su adaptación a distintas series de séptimas dentro del círculo de quintas. Salvo el interludio central y los compases de enlace, siempre ha existido relación temática. El grado de desarrollo melódico de los motivos es mínimo, siendo de hecho una adaptación y repetición de los mismos a las distintas series.

Comparando las secciones centrales de las dos *Evocaciones* primeras, se comprueba que la primera ha tenido un desarrollo más estructurado y delimitado por un mismo modelo modulador que se expone varias veces. En la segunda *Evocación*, la sección central presenta un discurso más libre y amplio. En la primera pieza toda la sección muestra relación temática con la tonada desarrollando sus motivos, en cambio, en la segunda aparecen extensos pasajes sin ninguna relación motívica. Este hecho, como su discurso amplio y la presencia del interludio y enlace central con armonías innovadoras, lo asemejan a la amplia sección inicial de la primera *Evocación*. Las características de las secciones de las dos piezas aparecen así invertidas. En la primera se observa una parte inicial extensa y libre, mientras que la sección central es más estructurada y delimitada por el plan modulador. En cambio en la segunda, se aprecia una sección inicial más breve y un desarrollo en la parte central más libre y amplio. Hay que señalar el formato habitual de construcción mediante dos presentaciones de la misma idea o frase, y de este modo se ha comprobado que la repetición dos veces seguidas es uno de los principales recursos formales.

Sección tercera

- Tema completo c.244 y puente c.278

Esta última sección comienza con la exposición del tema completo seguido del mismo puente que aparecía en la exposición primera de la tonada. El tema presenta muy pocas diferencias en su textura.

Tras el puente aparece un pasaje sin ninguna referencia temática, c.292, que conduce hasta el fragmento final de la pieza. Destaca por su contenido armónico alejado de la región tonal principal. El uso de armonías con novena, tritono y diseños bitonales contrasta con la frase anterior del puente basada en repeticiones continuas de V – I.

- Final c.310

Este fragmento muestra el dominio del autor para construir basándose en muy poco material temático. Consta de cuatro partes basadas en distintas armonizaciones del tema de la seguidilla o de su primera semifrase, seguido de repeticiones de su primer periodo o motivo A. Diseña todo el final en tres pentagramas debido a la continua presencia del bajo pedal y a las distantes tesituras de desarrollo de ambas manos. La melodía de la tonada aparece en el tono original *sol eólico*, pero la armonización se ve constantemente alterada.

La primera exposición de la seguidilla presenta la frase completa, c.310. La primera semifrase se caracteriza por la aparente bitonalidad entre melodía en *sol eólico* y armonía en *mib frigio*. La segunda, c.316, destaca por desarrollarse sobre una única armonía de tónica con séptima y cuarta añadida. El característico tercer grado fluctuante de la seguidilla sólo aparece en la melodía.



cc.310-315. 1ª seguidilla, 1ª semifrase

La segunda exposición, c.322, presenta la primera semifrase de la seguidilla seguido de una segunda semifrase, c.328, con tres repeticiones de su primer periodo, es decir, el motivo A superpuesto uno sobre otro y alargando el valor de sus últimas notas a través de la voz inmediatamente inferior. El proceso armónico se tonaliza destacando la sensible y la eliminación de la pedal. La ausencia de nota pedal en un pasaje tonal es una constante en la obra del autor. Este tipo de tratamiento armónico con la sensible muy recalcada nunca había sido realizado para el motivo A, el cual siempre se había mantenido dentro del mundo de la modalidad o de la ambigüedad tonal; sin embargo ahora se desarrolla en un proceso tonal cadencial fuerte.



cc.328-332. 2ª seguidilla, 2ª semifrase. Superposición Motivo A

La tercera exposición, c.334, sigue el modelo de la precedente, con una primera semifrase modal, y otra semifrase, c.340, basada en cinco superposiciones del motivo A duplicando el valor de sus últimas notas. La primera semifrase tiene una textura similar a la de la segunda semifrase en la primera exposición en este final, con una pedal sostenida y la melodía en el pentagrama central en octavas, y únicamente el acorde mantenido en la parte superior se va modificando en cada compás. Mientras que en la segunda semifrase de la frase segunda anterior, los motivos iban ascendiendo y se presentaba siempre en la parte superior,

ahora el proceso es descendente y el motivo alterna su presencia en la voz central con la superior. Esto es debido a que esta tercera exposición de la seguidilla presenta la melodía en la parte central, y al duplicar los valores finales y utilizarlos como final e inicio de los motivos, es necesario alternar la disposición del motivo para que su línea melódica final coincida y funcione como bajo del siguiente. El proceso se mantiene modal gracias a la ausencia de movimiento armónico y de sensible, lo cual contrasta con la forma tonal de construcción de la segunda semifrase, basada en un procedimiento similar de superposiciones melódicas. Llama la atención que mientras en aquella frase tonal no hubo nota pedal, en esta exposición modal la pedal de tónica está siempre presente.

En los cuatro compases de enlace, c.350, con la siguiente repetición de la seguidilla, se puede apreciar un recuerdo del inicio del motivo A en sus notas primeras, aunque luego se varía completamente ascendiendo sobre las notas del acorde de tónica.

La cuarta y última exposición de la seguidilla, c.354, consta solamente de la primera semifrase pero tratada de una forma distinta. La particularidad más destacada es la transposición de la melodía a *mi*. En toda la obra siempre se había presentado este tema en el mismo tono melódico que aparece en la exposición primera, es decir *sol*, que además corresponde al tono de la transcripción de Olmeda. En las diferentes apariciones del tema se ha variado la armonización en mayor o menor medida llegando a mostrarlo en otras tonalidades, pero nunca se había variado el discurso en *sol* de las notas melódicas, sino que se integraban como notas de otros acordes; ahora en cambio, transporta la melodía a *mi*. Además en el segundo periodo, en lugar de la tercera melódica ascendida original, aparece como tercera menor. Esta modificación es importante al realizarse sobre la tercera fluctuante típica de esta tonada. La armonía se mantiene en *sol*, por lo que existe bitonalidad entre melodía y armonía. La obra finaliza eliminando poco a poco los sonidos de estos dos elementos armónicos superpuestos hasta llegar a un único bajo final de tónica.

cc.354-363. c.354 4ª seguidilla. c.360 Coda

En este final el autor ha utilizado elementos distintos en su elaboración:

La primera seguidilla contiene una primera semifrase bitonal, melodía *sol* - armonía *mib frigio*, sin sensibilización y sin pedal. La segunda semifrase se desarrolla en modo eólico, con subtónica, nota pedal y sobre una única armonía. La segunda seguidilla presenta en su primera semifrase, nota pedal, ausencia de sensible y armonización eólica con final mayorizado por la tercera de la melodía ascendida, mientras que su segunda semifrase es tonal, con clara presencia de la sensible y ausencia de nota pedal. La tercera exposición de la seguidilla comienza de forma parecida a la segunda semifrase de la primera, con pedal, sin sensibilizar y con sabor eólico con tercera final mayor. La segunda semifrase, relacionada con la segunda semifrase de la repetición anterior, no aparece sensibilizada, muestra nota pedal y un discurso eólico. La cuarta y última seguidilla presenta una disposición bitonal con melodía y parte superior en *mi menor* y bajo en *sol mayor*. Se desarrolla sobre pedal de tónica y no existe función de sensible, siendo el sistema modal jónico el que aúna esta apariencia bitonal.

En resumen, las características formales-armónicas del final de la segunda *Evocación* son las siguientes:

- Construcción mediante repeticiones y distintas armonizaciones de la seguidilla.
- Tendencia al uso de la nota pedal, así como de acordes y armonías mantenidas a lo largo de distintos compases.
- Falta de sensibilización, con el VII grado ausente o como subtónica. La sensible sólo aparece en la segunda parte de la segunda frase.
- Tendencia a la superposición de acordes y armonías, y pasajes bitonales, causados por la entremezcla de motivos.

Como conclusión final, confirmar que la tercera sección de la pieza, tras la vuelta del tema de la tonada seguido de las repeticiones habituales y sin desarrollar del motivo E, finaliza con un original pasaje que se construye mediante la repetición melódica con variación armónica del motivo A. En los pasajes sin relación temática, como el enlace hacia este final, c.292, es donde la presencia de armonías relacionadas con tendencias más vanguardistas es más evidente.

A continuación se adjunta un cuadro-resumen con la estructura de toda la pieza.

EVOCACIONES
CUADRO SEGUNDO
Allegro moderato

SECCIÓN PRIMERA
Exposición del tema

Introducción

1ª parte: Motivos A y B. Desarrollo melódico y armónico

c.3. Motivo A con giro final de B. Repetición. Desarrollo melódico y armónico

c.7. Motivo A completo. Se superpone otro motivo A con giro de B. Desarrollo melódico y armónico

c.13. Motivo B completo. Desarrollo melódico y armónico

c.16. Enlace. Motivo A. Desarrollo melódico y armónico. Motivo B. Desarrollo melódico y armónico

2ª parte: Motivos D, C, A y B. Desarrollo melódico y armónico

c.21. Estribillo completo C, D y E. Canon bajo-tenor. Superposición motivo A. Desarrollo armónico

c.32 repetición de cc.12 a 15: Final del motivo A y motivo B. Desarrollo melódico y armónico

c.36. Enlace. Motivo A. Desarrollo melódico y armónico

Tema completo

c.49. Seguidilla *sol eólico*

c.61. Repetición seguidilla 8ª alta

c.73. Estribillo *solm* (tonal)

Puente

c.83. Motivo E. *solm*

c.88. Motivo D y E (2ª semifrase estribillo completa)

c.91. Repetición con melodía en parte superior

SECCIÓN SEGUNDA O CENTRAL
Desarrollo de material temático
<p>1ª Serie de séptimas. Desarrollo melódico y armónico</p> <p>c.100. Motivo E. Comienzo en <i>solm</i></p> <p>c.108. Motivo D y E. Modulación a <i>dom</i></p> <p>2ª Serie de séptimas. Desarrollo melódico y armónico</p> <p>c.112. Motivo E. Comienzo en <i>do</i></p> <p>c.120. Motivo D y E. Final en <i>sol</i>. Superposición melodía <i>solm</i> y armonía <i>do dórico</i></p>
<p>Interludio. Sin relación temática</p> <p>c.123. <i>do dórico</i></p> <p>c.131. <i>la dórico</i></p> <p>c.139. <i>fa dórico</i></p>
<p>Enlace. Sin relación temática</p> <p>c.143. Diseño cromático basado en quintas aumentadas</p> <p>c.155. Acordes decimoterceras y acorde de quintas</p>
<p>Tema completo distinta armonización</p> <p>c.161. Seguidilla y c.173 repetición</p> <p>c.185. Estribillo</p>
<p>1ª Serie de séptimas. Desarrollo melódico y armónico</p> <p>c.196. Motivo E. Comienzo en <i>sol</i></p> <p>2ª Serie de séptimas. Desarrollo melódico y armónico</p> <p>c.204. Motivo E. Comienzo en <i>sol</i></p> <p>c.212. Motivo D y E. Final en <i>sol</i></p>
<p>Tema seguidilla incompleto distinta armonización</p> <p>c.216</p>
<p>Enlace. Sin relación temática</p> <p>1ª parte: c.224 <i>sol dórico</i>, c.228 <i>mi dórico</i>, c.232 <i>si dórico</i></p> <p>2ª parte: c.236. Basado en quintas aumentadas</p>
SECCIÓN TERCERA
Reexposición. final
<p>Tema completo <i>sol</i></p> <p>c.244. Seguidilla 8ª alta y c.256 repetición 8ª baja</p> <p>c.268. Estribillo</p>

Puente

- c.278 Motivo E, c.283 Motivo D y E
- c.286. Repetición 8ª alta diseño anterior
- c.292. Enlace. Sin relación temática

Final

(Tema repetido con armonización distinta y desarrollada. *Sol*)

- c. 310. 1ª seguidilla. Tema seguidilla. Distinta armonización
- c.322. 2ª seguidilla. Tema seguidilla: 1ª semifrase y 2ª semifrase con 3 repeticiones de 1º periodo (motivo A). Distinta armonización y variación del motivo
- c.334. 3ª seguidilla Tema seguidilla: 1ª semifrase y 2ª semifrase con 5 repeticiones de 1º periodo (motivo A). Distinta armonización y variación del motivo.
- c.350 enlace (reminiscencias de A)
- c.354. 4ª seguidilla. Tema seguidilla: 1ª semifrase. Melodía en *mi*, armonía en *sol*.
- c. 360. *Coda*

7.4.3. Evocaciones. Cuadro tercero

Allegro

Como en las dos piezas anteriores, Antonio José construye esta obra basándose exclusivamente en la tonada popular y en el desarrollo de sus motivos. Todos los fragmentos están contruidos sobre material temático procedente de la canción. La tonada está formada por tres frases, denominadas para su estudio como A, B y C. La frase A es la única que aparece expuesta de forma completa, siendo ella la usada las tres veces que aparece el tema. No obstante, diversos motivos extraídos de las otras dos frases, es decir de B y C, son continuamente utilizados como elementos de construcción. Toda la pieza se crea con motivos extraídos tanto de la frase A como, en especial, de B y C, y prácticamente todos los compases de la obra muestran material procedente y desarrollado de la canción original.



Frase A



Frase B



Frase C

De la misma manera que en las dos *Evocaciones* primeras, en la tercera se observa un proceso de construcción ternario pero con un desarrollo formal diferente al de las dos piezas precedentes. En esta pieza se aprecian tres partes o secciones A, B y A', denominándose esta estructura forma lied. La razón para esta división ternaria se encuentra en la vuelta o recapitulación de la parte inicial. Así, la sección A' final comienza de la misma forma que la inicial y presenta su mismo desarrollo, aunque lógicamente variado para concluir la pieza.

La sección A o sección inicial contiene tres partes, y en su segmento central se expone el tema completo principal. La sección B o intermedia está formada por dos partes, con un segundo o último pasaje similar al último de la sección A. La sección A' o final es una recapitulación de la sección A en el mismo tono con algunas reducciones y modificaciones. Hay que señalar que la última parte de todas las tres secciones está basada en un mismo diseño, siendo las partes finales de las secciones B y A' variaciones de la parte final de A.

La sencillez formal característica de muchas piezas ternarias no es tan evidente en esta pieza, así la determinación del punto de inicio de la sección intermedia, ha sido complicado. Habitualmente la sección central de las obras con estructura ternaria se caracteriza por el desarrollo de los motivos aparecidos en la parte inicial o por la inclusión de un fragmento diferente alejado de los diseños temáticos. Pero en esta pieza todo el discurso está basado en la manipulación del material temático, por lo que ya existe desarrollo motivico en la sección inicial y final desde antes de exponer el tema principal. Por tanto, ninguno de los dos criterios sirve para establecer el punto de partida de la parte central, puesto que toda la pieza se basa en los temas y no existe una sección central con material distinto o proceso de desarrollo diferenciado.

El elemento que ha manejado para la determinación del inicio de la sección central ha sido la presencia de la célula motivica, repetida antes de la recapitulación o inicio de A'. Este

pasaje ha sido denominado para el análisis, *codetta*, y está precedido de dos frases, formando todo ello la segunda parte de la sección central. La presencia de esta misma *codetta* y de sus dos frases precedentes en la sección A tras la exposición del tema, determinan el final de la sección inicial. La misma *codetta* vuelve a aparecer en la recapitulación, así como la segunda de las frases que la preceden. Con esta división planteada, las tres secciones finalizan con la misma célula repetida a modo de *codetta*, y es éste el elemento definidor del final de cada sección.

El proceso tonal de desarrollo marca las diferentes regiones sobre las que se expone la *codetta*. En la sección A la célula se expone en su tono original, armonizándose la primera parte sobre la tónica principal y la segunda sobre un acorde lejano para así preparar el inicio de la sección central. En la sección B la célula se repite en otro tono, pero en su segunda parte se armoniza sobre la dominante del tono principal para enlazar con la reexposición. En la sección final la célula vuelve a aparecer en su tesitura inicial, pero sin presentar alteración de la región tonal en su segunda parte y finalizando armónicamente en la tónica.

La presencia de elementos rítmicos de influencia stravinskyana es constante y de manera más acusada que en las dos piezas anteriores. El ritmo de la tonada original en 5/8 y los acentos situados de forma no regular fomentan este tratamiento vanguardista. Asimismo, el uso del *obstinato* es muy relevante.

Sección A inicial

La sección primera consta de tres partes y el tema principal es expuesto dos veces dentro de la segunda parte de esta sección. Las partes primera y tercera se basan en el desarrollo de distintos motivos de las frases de la tonada completa.

- Primera parte

Está formada por cuatro frases, todas enlazadas estilísticamente con las nuevas tendencias armónicas de final del s. XIX y principio del s. XX, especialmente con la corriente impresionista. Cada pasaje se desarrolla sobre elementos armónicos innovadores distintos: la escala de tonos, el acorde de undécima, las séptimas diatónicas seguidas, la escala pentatónica y el tritono. No hay que olvidar que aunque Antonio José conocía estos recursos antes de sus viajes a París, esta obra, *Evocaciones*, fue compuesta coincidiendo con dichas estancias.

Existe gran ambigüedad tonal al no aparecer referencias claras de la región principal de la pieza, *do*. No existe una armonía completamente definitoria de la tonalidad hasta el inicio de la segunda parte con la presentación del tema en *mib*. Se puede concebir el proceso

armónico de este periodo dentro de la región de *do*, aunque presenta ambigüedades por la ausencia de una referencia, resolución o cadencia clara, y evita así una tonalización clara y sin cadenciar hacia algún lado.

La primera frase se desarrolla sobre la escala de tonos. Se construye con dos semifrases idénticas en I y V grado, respectivamente, y cada semifrase con formato de dos compases repetido dos veces, más una tercera variada. Es decir, utiliza la repetición de la misma idea como forma de construcción. La presencia e inicio armónico de la pieza con dos acordes aumentados es fruto de la escala de tonos sobre la que se expone la melodía superior.



cc.1-4. Escala de tonos

La frase finaliza abandonando la escala de tonos y se sitúa en la lejana tonalidad de *fa#M*, tritono de la tónica principal de la obra, cc.13-14. La escala de tonos está íntimamente ligada a la armonía de tritono y de este modo ha estado armonizada en el pasaje anterior con acordes aumentados o de tritono. Tras un inicio y discurso armónicamente ambiguo debido a las relaciones armónicas producidas por la escala de tonos, se ha finalizado tonalmente sobre un grado muy alejado de la tónica de la región tonal principal de *do*. La relación de tritono de este acorde final sirve para mantener la indefinición tonal y ambigüedad armónica, así el proceso armónico de toda la frase no ha definido con rotundidad un marco tonal. La utilización continua de la escala de tonos y de acordes sucesivos de tríada aumentada abre las puertas al cromatismo y en un último nivel, a la atonalidad.

En todo este inicio se ha utilizado material temático de la frase A y su diseño melódico es desarrollo de distintos compases de esta frase¹²⁷². Existe por tanto, un desarrollo motivico, puesto que transforma los modelos, y una síntesis constructiva, ya que une dos motivos de la frase para crear un nuevo diseño. La adaptación de este diseño nuevo temático a una escala de tonos es otro elemento de desarrollo motivico, también con relación temática por su formato de rueda circular. En el final de la frase, cc.13-14, aparece otra variación debida al cambio del intervalo de tercera inicial por uno de cuarta justa.

¹²⁷² Se junta uno de los compases en corcheas ascendentes (c.1 o 5 de la tonada) y uno de los descendentes (c.7 de la tonada), transformando el intervalo inicial de ambos de segunda a tercera.

La segunda frase, c.15, discurre sobre una única armonía con un acorde de undécima sobre el séptimo grado rebajado y con movimientos circulares que repiten el mismo diseño cuatro veces en el bajo, produciéndose así suspensión o estancamiento armónico. El elemento melódico tampoco es relevante, puesto que se trata de un descenso y posterior ascenso sobre notas del acorde. El aspecto verdaderamente resaltado es el *obstinato* rítmico exponiendo siempre la misma fórmula sobre la rueda circular del bajo. Comparada con la primera frase, claramente alejada de la tonalidad tradicional, esta segunda se encuentra más cercana a la tonalidad, aunque también presenta indefinición o suspensión armónica. El material temático, tanto de la parte superior como la inferior, proceden de la alteración del motivo A de la frase anterior y de distintos desarrollos melódicos y armónicos de A y C.



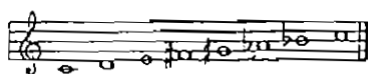
La tercera frase, c.23, está construida con dos semifrases idénticas, es decir, presenta lo mismo dos veces, aunque la segunda a un tono bajo, y desarrolla melódicamente los floreos de la frase C y los motivos del segundo periodo de la primera semifrase de A. El abandono tonal se ve reflejado en el discurso mixolidio de melodía y armonía, y el proceso se desarrolla sobre el sistema de *do mixolidio* con el *sib* característico y con numerosas séptimas añadidas que evitan la tonalización del proceso. Estos elementos mantienen el colorido armónico innovador e impresionista que caracteriza a esta parte inicial.

La cuarta frase, c.31, en lugar del formato anterior de presentar dos repeticiones de una idea, expone ahora tres veces seguidas la misma semifrase, cada una en octava superior. Los elementos innovadores se encuentran en el diseño pentatónico de la melodía y en la relación de tritono entre la primera nota de los primeros compases y la del cuarto, que mantienen la ambigüedad armónica y evitan fuerzas tonales definitivas. Dicha interválica aumentada relaciona esta cuarta frase final con la frase inicial sobre la escala de tonos. El único elemento que muestra cierta relación temática es el diseño circular en corcheas de la parte superior.



En relación con la escala de tonos usada aquí, hay que señalar que Antonio José hace mención a ella ya en su primer texto conservado, una crítica y comentarios al concierto que ofreció la famosa pianista francesa Blanche Selva. La fecha del recital corresponde a enero de 1923, dos años antes de sus dos viajes a París, lo que demuestra que el compositor estaba ya al corriente de las nuevas estéticas procedentes de Europa. En la mayor parte de este texto se dedica a comentar y analizar pasajes de las obras interpretadas. Sobre *La Isla alegre* de Debussy, el burgalés escribe:

Esta obra, como la mayoría de las de Debussy, está trabajada con su escala favorita de tonos enteros:



... Todo el mundo sabe que el autor de “Images” ha sido quizás el mayor revolucionario que el divino arte tuvo y de la misma manera es sabida la influencia que ha ejercido en la moderna escuela; influencia de la que no se ha podido librar ningún compositor actual¹²⁷³.

En la conferencia “La música moderna” del 25 de agosto de 1924, el artista diserta sobre la música de su tiempo, su estética y precedentes, y vuelve a hablar con comentarios muy interesantes sobre la escala de tonos enteros:

Este procedimiento tonal que han seguido tantos compositores atraídos por su aparente novedad (y que no se le ha ocurrido a Debussy como muchos creen, puesto que procede de los rusos y fue Glinka el primero que la empleó;... este procedimiento, digo, es de escasísimos recursos, (partiendo de la tónica do, sólo dos acordes perfectos y otros tantos partiendo de do sostenido, cuatro acordes en total) aunque usada con discreción proporciona efectos bonitos en determinados momentos¹²⁷⁴.

Aquí acaba la primera parte de la sección inicial de esta pieza. Se ha caracterizado por su ambigüedad tonal, fruto de la utilización de procesos y recursos armónicos innovadores para su época. La terminología que se ha utilizado para los diferentes grados y acordes procede del concepto de tonalidad, no obstante, a pesar de haberse indicado que la armonización se sitúa en la región de *do*, no puede afirmarse que se trate de una armonización tonal tradicional en *do mayor*. Esta es la razón de la utilización del término “región de *do*” en lugar de referirse directamente a tono de *do mayor*.

¹²⁷³ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

¹²⁷⁴ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

- Segunda parte c.43

Este fragmento presenta el tema con la frase A de forma completa dos veces seguidas separadas por una serie de séptimas. La primera aparece en el tono de *mib* y la segunda en *do mayor*. Después de las indefiniciones armónicas de la parte inicial de la pieza, se presenta el tema de forma tonal, aunque como se explicará en el estudio del folklore, superpone una armonía tonal en *mib mayor* a la melodía original con discurso mixolidio. La segunda presentación se realiza en la tonalidad principal *do* y con un diseño pianístico vanguardista a base de acordes paralelos que será utilizado en toda la parte final de la obra. Como elemento de unión entre ambos temas se utiliza el motivo final de la frase A adaptado a una serie de séptimas, c.51. Utiliza este motivo sin modificarlo, pero lo adecua a los distintos acordes por los que se sucede, y es por tanto, una adaptación de motivos con desarrollo armónico.



cc.51-54. Serie de séptimas

- Tercera parte c.63

La tercera parte, final de esta sección, presenta un material y estructuración que posteriormente será utilizado como final de las otras dos secciones. Consta de dos frases más una *codetta*. La presencia de armonías y ritmos punzantes evidencian la herencia de la estética de Stravinsky. En sus dos frases se constata que aunque la concepción armónica se realice dentro del tono de *do*, existe un gran predominio del IV grado, lo cual lo relaciona con el discurso original de Olmeda, donde el IV grado dentro del sistema mixolidio de la tonada tenía una notoriedad especial por sus constantes apoyos.

La primera frase, c.63, continúa la filosofía de presentar dos veces la misma idea, construyéndose así con dos semifrases formadas por un grupo de dos compases que se repiten dos veces en cada una, siendo el primer compás siempre común. Se finaliza exponiendo también dos veces más el último compás. Se desarrolla en la región de *fa*, IV grado de la tonalidad principal, y se caracteriza por sus armonías alejadas de la tonalidad clásica, con dominantes sin resolver y notas alteradas. La frase primera desarrolla los floreos de la frase C original, existiendo cierta relación entre el ascenso inicial de la tonada en su frase A y el ascenso cromático del segundo compás. En ambos casos se trata de variaciones melódicas y armónicas de motivos.



La segunda frase, c.73, mantiene el diseño clásico de dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera se construye con dos periodos; el inicial con un motivo temático nuevo por primera vez, el motivo B, mientras que el segundo repite dos veces un diseño de la anterior frase primera. No existe desarrollo melódico, pero sí armónico. El proceso tonal parece continuar en la región de la primera frase *fa*, aunque ahora cercano a *fa lidio* por el uso del IV grado ascendido, aunque también se podría concebir la estructura en la tonalidad principal de la obra *do*. El cromatismo melódico continúa presente y existe gran indefinición tonal debido a las notas añadidas. Así, en su primer compás, c.73, aparece un acorde que presenta la quinta natural y ascendida fruto de la escritura bitonal entre las partes.



La segunda semifrase, c.77, se construye mediante el grupo inicial de dos compases de la primera semifrase, presentado dos veces a segunda superior dentro de un proceso de quintas en el bajo, y por tanto, dentro de un proceso armónico más tonal.

Como resumen, señalar que la frase comenzó dentro de la ambigüedad e indefinición tonal precedente debido al uso del acorde de I con quinta ascendida y a los momentos bitonales, y culmina de una forma completamente tonal, aunque la séptima mayor añadida a la tónica final añade el matiz vanguardista típico de la obra.

Esta sección finaliza con una *codetta*, c.81, basada en una célula temática repetida a lo largo de siete compases en diferente tesitura. Los tres primeros se armonizan sobre la tónica, pero los cuatro siguientes sobre el acorde de cuarto grado ascendido con la quinta rebajada. Esta armonía corresponde al tritono de la tónica, siendo la armonía más alejada de la región principal *do mayor*. La relación de tritono ha aparecido frecuentemente en el proceso del discurso tanto armónico como melódico de la obra y está completamente relacionada con la estética de Stravinsky y su acorde de *Petrushka*.

cc.81-87. *Codetta*

Sección B central

La sección central o intermedia consta de dos partes, siendo la segunda común con las últimas partes de la sección inicial y final. Como se ha anotado, esta característica y la recapitulación de la parte inicial en el comienzo de la sección tercera, son los elementos que han servido para delimitar esta sección, puesto que el desarrollo de motivos, habitual en la sección intermedia, también se observa en las otras dos secciones.

- Primera parte c.88

La primera parte de esta sección intermedia consta de dos frases relacionadas entre sí. Se construye gracias a diversos motivos diferentes, juntándolos de manera novedosa para formar una frase con formato nuevo¹²⁷⁵. Está compuesta por dos semifrases de cuatro compases cada una que presentan el mismo diseño en distintos grados. El proceso armónico alterna los acordes de novena sobre el II y I grado, teniendo este último, séptima y novena mayores en la primera semifrase. Esto produce un discurso cercano al sistema lidio de *do* en la primera semifrase y de *fa* en la segunda, y con disminución de las fuerzas cadenciales tonales añadiendo terceras superpuestas a los acordes. El pasaje tiene una clara influencia impresionista debido a esta vaguedad armónica y al uso de la modalidad.

cc.88-95

¹²⁷⁵ Los motivos que extrae y une son: el segundo periodo de la primera semifrase de B utilizado en la frase anterior, la célula final de la primera semifrase de A (o B) negra corchea negra, oída en la *codetta* precedente, y el diseño de los floreos con inicio repetido de C pero variando el intervalo final y convirtiéndolo en tercera. La base melódica de la primera frase se forma con un primer compás con el motivo de B, segundo compás con motivo de C variado, tercer compás con repetición del B primero y último con la célula utilizada en la *codetta*.

La segunda frase, c.96, es consecuencia de la anterior y presenta una única semifrase de cuatro compases repetida a octava alta. El material se extrae de la frase anterior y se realiza una reducción y concentración de sus ocho compases en una única semifrase de cuatro compases en donde se resumen los procesos armónico y melódico anterior.

Ha existido, por tanto, en esta primera parte un proceso de desarrollo motivico melódico, puesto que extrae motivos y los une para formar una frase nueva, y también desarrollo armónico, ya que crea una estructura armónica nueva con dichos motivos.

- Segunda parte c.104

Como se ha señalado, la segunda parte es común con la parte final de la sección A. Su estructura mediante dos frases y *codetta* permanecen, aunque con desarrollo armónico y melódico. La primera frase presenta la primera frase de la parte final de A transportada a la región de *sib*, pero se varía su segunda semifrase. La segunda frase, c.115, utiliza el mismo formato que la correspondiente de la sección A con dos semifrases de cuatro compases, pero mientras allí se mantenía dentro de una región tonal concreta, ahora los periodos son muy modulantes sucediéndose varias tonalidades lejanas, y se finaliza en *laM*.

La sección finaliza con el mismo modelo de *codetta*, c.123, pero se añaden varios compases en donde se intercala la célula característica con el motivo inicial de la obra basado en la escala de tonos. El acorde con la quinta rebajada, típico de la *codetta* en la sección A, está ahora situado sobre el I de la tonalidad en curso, *laM*. Este hecho, junto con la alternancia de este acorde con el del VII rebajado, produce un aminoramiento de las fuerzas tonales del pasaje. Con la introducción de este acorde de >VII se prepara la recapitulación, ya que funciona como acorde pivote hacia la región tonal inicial y principal de *do* por su función de dominante de esta tonalidad.



cc.126-135. *Codetta* ampliada

Sección A final ´. Recapitulación

La sección última es una verdadera reexposición de la sección inicial y constituye la tercera parte de la estructura A – B – A´. Se construye volviendo sobre la sección inicial, pero con algunas supresiones y reducciones, y también se utilizan pasajes y procesos de desarrollo

aparecidos en la sección central. La parte final, tercera parte de la sección, está ampliada respecto a su versión inicial en A y actúa como *coda* final.

- Primera parte c.136

La primera frase repite el pasaje de la sección A pero se elimina el pasaje central sobre el V grado. Resulta interesante comprobar que en la *codetta* final de la sección anterior han aparecido referencias a este pasaje melódico sobre el V que ahora se ha suprimido. Así el autor hace mención de esta región tonal y a su discurso melódico en los pasajes previos a la recapitulación, y lo suprime en el lugar que le correspondía según el modelo de discurso inicial. La segunda frase, c.146, se abrevia a dos compases en relación con A. La tercera frase, c.150, sí que aparece completa tal como ocurría en la sección A, mientras que la cuarta y última frase del fragmento desarrollada sobre una escala pentatónica, ahora se omite.

- Segunda parte c.158

En la sección inicial, la cuarta frase final pentatónica concluía con la primera aparición completa del tema situado en la tonalidad de *mibM*, y tras ello, unos compases desarrollados dentro de una serie de séptimas que conducían a otra entrada del tema en la tonalidad principal *doM* de forma más grandiosa. Ahora descarta el pasaje pentatónico, la presentación primera del tema en *mib* y la serie de séptimas, para de forma más rápida presentar el tema en *doM* de forma aún más brillante y que conducirá al clímax final de la obra.

Como novedad para enlazar la entrada del tema con el pasaje anterior, el autor extrae y varía otro diseño de una frase de la parte central de la obra, en concreto las frases iniciales de la sección B, pero adaptado al tono de *mib*, tonalidad que correspondía a este momento en la sección A inicial. Así, se presenta en lugar del tema principal en *mib*, una variación temática aparecida en la sección B de la parte central, pero adaptada al tono de *mib* y de esta manera mantener las relaciones tonales originales de la sección A. El tema A en *doM* aparece como en la sección inicial, pero variando la textura de la izquierda al presentar acordes continuos de tríada. Este diseño pianístico será la base de la última parte de la obra.



cc.166-173

- Tercera parte. *Coda* final c.174

Se elimina aquí la primera frase en relación con la sección inicial. Aparece tal como sucedía allí pero con el diseño en la izquierda variado y con la misma textura en acordes con que se ha reexpuesto el tema. En lugar de concluir con la célula de la *codetta*, se modifica y continúa repitiendo el segundo periodo completo de la frase, y de este modo, la frase aparece ampliada respecto a su versión inicial. Plantea la estructura armónica de esta frase unida al proceso de la *codetta* siguiente al realizarlo todo mediante una serie de séptimas. Este recurso no aparecía en la sección inicial, en donde frase y *codetta* presentaban procesos independientes.

La *codetta* final, c.186, corresponde ahora a la *coda* final de la obra. La novedad frente a su versión inicial es la introducción, tras las dos repeticiones de la célula de la *codetta*, de los dos últimos compases de la frase anterior con un motivo de B. La presentación de este motivo utiliza el diseño con quinta natural y ascendida típico de este momento en sección inicial. La cadencia final evita un proceso tonal y sitúa un *glissando* sobre el acorde del IV rebajado, tritono de la tónica antes de resolver en ella.



cc.185-193. *Codetta* y final

La sección final ha presentado la sección inicial magistralmente reexpuesta con supresiones de frases, abreviaciones y utilización de material de otros momentos del desarrollo, para así construir una reexposición similar, pero variada y culminante hacia su punto final.

Como conclusión final del proceso de crecimiento formal de esta pieza, se observa que salvo las tres apariciones de la frase A completa de la tonada, el resto de la pieza se construye mediante repeticiones variadas, tanto armónica como melódicamente, de los diversos motivos de todas las frases de la tonada. El nivel de manipulación de los mismos es muy alto, mucho más que en las dos *Evocaciones* anteriores, sobresaliendo la alteración de intervalos melódicos o supresión de notas. Destaca también la unión de elementos melódicos transformados y extraídos de distintas frases para crear nuevas fórmulas melódicas que mantienen las características o “esencia” de la tonada. Esto confirma la influencia de las teorías constructivas propias del neoclasicismo basadas en el uso de repeticiones variadas de

motivos breves. A nivel armónico la pieza es una de las más evolucionadas del autor. El alejamiento continuo de fuerzas tonales, el uso de la escala de tonos, las formaciones de acordes complejos e independientes confirman la presencia de recursos impresionistas. Las relaciones de tritono revelan el peso de la estética stravinskyana.

Seguidamente se presenta el cuadro-resumen con los procesos formales y tonales sobre los que se ha construido esta tercera *Evocación*.

<p><u>EVOCACIONES</u></p> <p>CUADRO TERCERO</p> <p><i>Allegro</i></p>
<p>SECCIÓN A</p> <p>Sección inicial</p>
<p>1ª Parte</p> <p>Región de <i>doM</i></p>
<p>Primera frase</p> <p>c.1. Escala de tonos. Basado en A</p> <p>c.13. <IV</p>
<p>Segunda frase</p> <p>c.15 Acorde undécima. Basado en A y C. >VII</p>
<p>Tercera frase</p> <p>c.23. <i>do mixolidio</i>. Basado en C y A. Séptimas diatónicas</p>
<p>Cuarta frase</p> <p>c.31. Ascenso pentatónico</p>
<p>2ª Parte. Tema A</p>
<p>Primera frase</p> <p>c.43. Tema <i>mibM</i></p>
<p>Enlace</p> <p>c.51. Serie de séptimas</p>
<p>Segunda frase</p> <p>c.55. Tema <i>doM</i></p>

3ª Parte
Primera frase c.63. Basado en C e inicio de A. Región de <i>fa</i>
Segunda frase. Basado en 2º subperiodo de B c.73. 1ª semifrase <i>fa lidio</i> c.77. 2ª semifrase <i>do tonal</i>
c.81. <i>Codetta</i>
SECCIÓN B Sección central
1ª Parte
Primera frase c.88. 2º subperiodo de B y C. <i>do lidio</i> . c.92. <i>fa lidio</i>
Segunda frase (reducción frase anterior) c.96. 2º subperiodo de B. II – I. c.98. V – IV
2ª Parte (similar a 3ª parte de A)
Primera frase c.104. Basado en C y inicio de A
Segunda frase c.115. 1ª semifrase. 2º subperiodo de B. <i>solbM (dob lidio) y rebM</i> c.119. 2ª semifrase. 2º subperiodo de B e inversión de A. <i>reM (sol lidio)</i> c.121. 2º subperiodo de B. <i>laM</i>
c.123. <i>Codetta</i> ampliada. Región de <i>la</i>
SECCIÓN A´ Sección final. Recapitulación
1ª Parte
Primera frase c.136. Reexposición abreviada del inicio Supresión escala de tonos en <i>sol</i>
Segunda frase c.146. Abrevia pasaje del c.15. Basado en C. >VI c.148. Introduce fórmula de cc.104-105. >VII
Tercera frase c.150. Repetición idéntica cc.23-30

2ª Parte.
Primera frase c.158. Basado en modelo frase inicial de sección B c.88. <i>mibM</i>
Segunda frase. Tema A c.166 Tema <i>doM</i> (como en c.55). Distinto acompañamiento
3ª Parte. Coda final
Primera frase (corresponde a la segunda frase de la 3ª parte de la sección A) c.174. Repite frase ampliada c.73. Distinto acompañamiento
c.186. <i>Codetta</i> ampliada y variada

7.5. Folklore utilizado y tratamiento

Tras el capítulo anterior dedicado al estudio de la estructura y características musicales y estéticas de cada uno de los pasajes de cada pieza, se presenta ahora el análisis del folklore utilizado. Una vez conocidas y analizadas las partes de la obra se realiza ahora el estudio de la tonada utilizada para cada pieza, así como el planteamiento realizado por Antonio José de la misma. Referencias a las tonadas y los temas han sido necesarias hacerlas a lo largo del estudio de su estructura, sin embargo se profundiza aquí en su tratamiento.

Como se ha explicado, Antonio José compone estos tres cuadros que forman *Evocaciones* basándose en tres tonadas extraídas del *Cancionero* de Olmeda. La comprensión de las particularidades musicales de la melodía original recogida por Olmeda es fundamental para posteriormente entender los procedimientos usados por el compositor. Tal como se ha comprobado en el estudio de la estructura general de cada pieza, el tema de la tonada aparece en cada pieza varias veces expuesto en su integridad. Cada una de las apariciones suele presentar distinta realización y es importante detenerse en las peculiaridades de cada exposición.

7.5.1. Evocaciones. Cuadro primero

- *La tonada en Olmeda*

Esta pieza está construida a partir de un canto al agudo procedente del *Cancionero* de Olmeda, en concreto, el baile vocal al agudo nº 136 “Cortejo que cortejas”. En la transcripción realizada por Olmeda se presenta para canto y acompañamiento instrumental escrito de pandereta. La tonada presenta dos partes diferentes, seguidilla y estribillo.

La seguidilla está formada por una única frase que se expone dos veces y el estribillo integrado por una frase, toda ella con la única sílaba *la*. La seguidilla inicial concluye sobre una nota larga y está unida a la siguiente con silencios sobre acompañamiento instrumental. Al final del estribillo se sitúan signos de repetición para continuar repitiendo diferentes seguidillas o estrofas con un mismo estribillo, y se observa la casilla de repetición para su finalización última con las tradicionales sílabas *ji ji ji*. Ambas partes están separadas por una doble barra, y para no plantear duda alguna, Olmeda escribe la palabra *estribillo* al inicio del mismo.

Seguidilla y estribillo presentan un formato de frase muy diferente; mientras la seguidilla es compleja, de amplio ámbito y con VII grado fluctuante, el estribillo es muy simple. Esto recuerda la diferencia habitual que existe dentro de un canto al agudo entre el estribillo y las diferentes seguidillas. Las seguidillas son estrofas o cantares que, tal como describe Olmeda¹²⁷⁶, eran cantadas por distintas muchachas acompañándose de panderos. Lógicamente podían tener distinto origen y calidad musical, y ello explica la enorme diferencia entre seguidilla y estribillo en este canto.

Olmeda debió de escuchar este canto acompañado por pandero y así escribe en un segundo pentagrama la parte asignada a este instrumento. El acompañamiento que señala para la pandereta muestra la riqueza que él mismo comenta en la nota más arriba señalada, y aparecen muchas fórmulas rítmicas: corcheas, corchea dos semicorcheas, dos semicorcheas corchea, cuatro semicorcheas. Las indicaciones dinámicas para este instrumento como *ff*, *p*, *pp*, *diminuendo*, etc., son frecuentes en su transcripción. Uno de los detalles que más llama la atención es la presencia en la parte asignada al pandero de signos de acento situados en diferentes partes o fracciones del compás, marcando no sólo la parte fuerte de algunos compases, sino también acentos en partes débiles para resaltar el contratiempo. Así, la primera semifrase comienza con acento en la corchea de la parte fuerte, pero en el segundo

¹²⁷⁶ Vid. nota 1068.

compás se cambia y se marca en el contratiempo formado por dos semicorcheas. La segunda semifrase presenta las figuraciones y acentos alternados respecto al primero. Se comienza con corchea dos semicorcheas con acento en el contratiempo, mientras sitúa corcheas en el segundo compás, y se acentúa también su parte débil.

En el estribillo las figuraciones dedicadas al pandero son más rápidas con numerosas semicorcheas. Se observa también diferencia de acentuación en los últimos compases de cada semifrase. Ambas semifrases, aunque idénticas en su melodía superior y con un mismo diseño de acompañamiento a base de cuatro corcheas por compás, presentan en su primera aparición los acentos situados en parte débil (c.3 del estribillo), mientras que en su segunda exposición se colocan sobre parte fuerte. La unión entre las dos seguidillas iguales con una nota larga, seguida de silencios, es otro momento destacado para el lucimiento expresivo del pandero. Olmeda indica un gran *diminuendo* desde el *ff* al *pp* con acentos en parte fuerte. Todo esto muestra la importancia que tenía el acompañamiento con panderos en los cantos al agudo, cualidad reseñada por Olmeda y Antonio José en sus recopilaciones.

- Seguidilla

Se trata de una seguidilla clásica formada por dos versos heptasílabos y dos pentasílabos con algún desajuste rítmico entre letra y música, tal como es habitual en este tipo de estrofa. La frase está formada por dos semifrases de cuatro compases cada una. Mientras en la primera el VII grado está sensibilizado, en la segunda aparece como subtónica, así la primera estaría construida sobre un sistema de *re jónico* y la segunda sobre *re mixolidio*. La elección del modo jónico en lugar de un sistema tonal mayor se debe a varias razones; por un lado, se constata la ausencia en la sensible de tendencia cadencial tonal, y por otro, se aprecia que este periodo es difícil de armonizar con cierta riqueza evitando el uso monótono del acorde de I grado, armonía que aparentemente parece indicar el discurso melódico; en cambio, si se tratara de un pasaje tonal, las armonías por donde discurre la canción serían reconocidas con facilidad. La segunda semifrase se sitúa en *re mixolidio* por la presencia del VII grado rebajado.

El ámbito sobre el que se extiende la frase es amplio, de novena. Presenta un perfil con ascenso y descenso dentro de cada semifrase, pero claramente descendente en relación con el conjunto de la frase. Su perfil complejo y con aristas lo diferencian de la simplicidad posterior del estribillo. La primera semifrase comienza en la zona central y asciende por grados hasta la tónica. Presenta inicio anacrúsico con repetición de la nota inicial, hecho éste bastante común

en la canción popular¹²⁷⁷, y desde allí desciende por terceras para reposar sobre la tercera de la escala. La segunda semifrase posee el mismo tipo de inicio pero abrevia la repetición de la nota y muestra en el ascenso el VII grado rebajado. Ahora no culmina el ascenso en la tónica sino que vuelve al punto de partida para a continuación descender a la tónica.

El elemento rítmico es muy rico, y los tres compases más reposo que forman la semifrase contienen fórmulas rítmicas diferentes: inicio anacrúsico, primer compás con cuatro corcheas, segundo con ritmo anfrábraco con síncopa central, tercero basado en ritmo anapesto con su parte larga al final y reposo final en negra. La seguidilla acaba sobre una nota prolongada durante cuatro compases en *diminuendo* y se une a la siguiente exposición de la seguidilla mediante otros cuatro compases con acompañamiento a solo de pandero. La repetición de la canción es habitual en las tonadas al agudo, y aquí las dos repeticiones son idénticas, aunque Olmeda señala que solían introducir adornos y mordentes. Ambas características son descritas por el músico en una cita ya anotada, en la que destaca el dominio técnico de las cantantes de estas tonadas y lo compara con los profesionales del canto¹²⁷⁸.

- Estribillo

Estribillo de cuatro versos pentasílabos y hexasílabos que repiten la sílaba *la*. Está formado por una frase musical con dos semifrases prácticamente iguales. Es difícil determinar con rotundidad el sistema en el que se desarrolla, pero puede considerarse que vuelve al jónico del principio del estribillo debido a la ausencia de la sensible. Se trata de una frase sencilla y sin ninguna sorpresa ni arista en su discurso. Ambas semifrases responden al esquema clásico de pregunta-respuesta, siendo esta peculiaridad más típica de un proceso tonal que del mundo modal. No hay duda de que la seguidilla es mucho más rica e interesante melódicamente que el estribillo, lo cual puede llevar a pensar en su posible distinto origen y antigüedad¹²⁷⁹.

Su ámbito es más reducido y prácticamente se desarrolla en la zona baja de la escala. Tiene un inicio tético sobre la tercera y repite constantemente esa misma nota en corcheas. En la segunda parte del periodo se desciende desde la quinta en anacrusa a la tónica en parte débil precedida de su tercera, es decir, presenta final femenino. La segunda semifrase es igual a la

¹²⁷⁷ Vid. nota 1039.

¹²⁷⁸ Vid. nota 1068.

¹²⁷⁹ En relación con esto, Antonio José comenta en uno de sus textos que la simplicidad melódica de las melodías populares, en concreto de la jota, revelan su poca antigüedad. En el caso de la presente tonada, la seguidilla es, con gran probabilidad, más antigua que el estribillo. Vid. nota 1479.

primera, pero su finalización sobre la tónica es masculino, en parte fuerte y sin anteponer su tercera.

El elemento rítmico es rico, fluido y variado, tal como ocurría en la seguidilla. Sobre esta melodía sencilla el pandero ejecuta figuraciones de semicorchea que añaden gran vivacidad. Todos los compases del periodo tienen fórmulas distintas procedentes del estribillo: cuatro corcheas, anacrusa de corchea, ritmo anapesto, etc. El protagonismo del ritmo del pandero adquiere un papel aún más destacado y presenta figuraciones más rápidas. El reposo final imita también el de la seguidilla sobre una nota que se prolonga durante cuatro compases y se añade las sílabas *ji ji ji* al final, grito típico de las terminaciones de los cantos al agudo.

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

Antonio José marca la primera presentación de la tonada escribiendo en la partitura las palabras *tema popular*. Se mantiene la altura original de la tonada y elabora la pieza en el mismo tono de la transcripción de Olmeda, *re*. La seguidilla es expuesta al inicio de la obra, mientras que el estribillo aparece en la tercera y última sección.

En la sección primera el tema con la seguidilla aparece dos veces, cada una de ellas con un tratamiento armónico y pianístico distinto. La primera exposición se realiza en c.8. Las dos semifrases de dicha melodía presentaban características modales diferentes debido a que en la primera el VII grado está sensibilizado, mientras que en la segunda aparece como subtónica. Se observaba que la melodía presenta inestabilidad del VII grado y por su sonoridad mayor lo acercaba a los modos de *do* o jónico y modo de *sol* o mixolidio¹²⁸⁰. La dificultad para una armonización rica que evite el continuo uso del I grado, apoyan el sistema modal frente a la opción tonal mayor. Así, la primera semifrase, debido la presencia de la sensible, parece situarse en el sistema de *re jónico*, y la segunda se desarrolla en *re mixolidio* por la utilización de la subtónica.

¹²⁸⁰ Manzano denomina este tipo de melodías como sistemas en evolución, ambiguos y mixtos: “En la música popular de tradición oral, dada la fragilidad de la memoria como soporte de las creaciones musicales, se da un fenómeno que muy difícilmente aparece en la música de autor, pero que en los cancioneros queda reflejado muy claramente: la mixtura de sonoridades de diferentes sistemas, como consecuencia de la evolución de los tipos melódicos a lo largo del tiempo. La mixtura sonora se produce siempre que en el decurso melódico de una misma tonada aparecen mezclados sonidos que pertenecen a dos sistemas modales diferentes, a un sistema modal y otro tonal, o a dos sistemas tonales diferentes. Tales mezclas se producen, no a la manera de una modulación estable, que en ocasiones también se da en la música modal, y en este caso en el sentido propio del término, es decir, un cambio de modo, sino en una forma pasajera y cambiante, al modo de un vaivén que no se define claramente a favor de una sonoridad predominante”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 181.

La armonización es un perfecto trabajo a cuatro voces con sus partes completamente independientes, y con enorme riqueza contrapuntística y armónica, características habituales en el compositor. Las voces se mueven con enorme independencia respecto a la melodía. El carácter contrapuntístico en la conducción de voces es tan importante como el elemento armónico y muchos acordes son consecuencia del trazado lineal horizontal.

El tratamiento armónico es muy rico y variado debido al movimiento continuo de las partes, muchas veces cromático, y a la complejidad de armonías que forman entre sí. De este modo los acordes incluyen muchas notas de paso o añadidas. La armonización que se ha realizado de esta tonada modal ha evitado relaciones fuertes tonales. El sistema jónico sobre el que se desarrolla la primera semifrase no ha sido fuertemente convertido en tono mayor, tono habitual en el proceso de armonización del sistema jónico. No hay una tónica mayor clara precedida de su dominante. La tónica inicial es menor y está precedida de un acorde de dominante desdibujado por la séptima aumentada. La tónica final lleva una disonancia muy fuerte, correspondiendo a la novena y percutida junto a la tercera. Todo esto produce un alto grado de ambigüedad tonal que impide la tonalización plena de la melodía jónica.

La segunda semifrase, c.11, también con un inicio muy cromático en las voces, destaca por el uso de acordes con séptimo grado rebajado, es decir, aboga por la subtónica frente a la sensible. Así, se comienza desde el I con séptima y novena dominante, *do natural* como séptima menor característica. Se utilizan también acordes como el tercero rebajado menor >iii\IV, o quinto menor v⁷, acordes ambos con la subtónica mixolidia incluida¹²⁸¹. Todo esto sirve para mantener en la armonización el modo mixolidio de la melodía, es decir, realiza una armonización mixolidia de una melodía mixolidia.

En el último acorde sobre el iii grado, c.14, antes de la caída, aparece la sensible, pero su situación sobre este iii grado y la ausencia de acorde de dominante aminoran su posible efecto tonalizador. Desde el iii con sensible incluida, finaliza conduciéndose al I grado con la sexta añadida situada en el bajo. La cadencia del iii al I (o VI invertido) está mermada en su fuerza tonal por la ausencia de dominante y por la inversión del acorde de tónica de caída.

¹²⁸¹ El segundo periodo comienza desde el VI grado y tras un paso por el iii rebajado sobre el IV, se completa el motivo B finalizando en v menor.



cc.7-15

Como resumen, se puede decir que en la primera exposición de la seguidilla se han mantenido prácticamente los sistemas modales de la tonada, y que aunque en la cadencia aparece un proceso tonal con sensible, la ausencia de dominante y la desfiguración de la tónica por la nota añadida destacada en el bajo, diluyen los procesos tonales.

Dentro de la sección inicial el tema con la seguidilla vuelve a aparecer en el compás 47, pero con un nuevo diseño pianístico y armonización. Se diferencian dos periodos, el primero basado en un diseño cromático en el bajo, y el segundo en una serie de séptimas. Frente a la presentación inicial, con clara influencia coral o camerística a cuatro voces, esta realización es mucho más pianística.

En su primera exposición se respetó los sistemas modales de sus dos semifrases, en cambio en este momento se realiza una armonización plenamente tonal, y con presencia destacada y con función propia de la sensible. Aunque existe una gran variedad de acordes en esta aparición del tema, se ha tratado de manera mucho más tonal que en su primera vez. Esto es debido a la presencia de acordes mucho más definidores de la tonalidad y con fuerzas más cadenciales y tonales; así, utiliza un proceso de serie de séptimas, estructura sólo comprensible en el mundo tonal. No obstante, la armonización es muy rica y elaborada, y se evita la tónica en el proceso final. Se observan muchos tipos de acordes con función de dominante (con sexta añadida, quinta ascendida, quinta rebajada, séptimas de sensible), muchas notas agregadas y gran variedad de armonías. Esta versión de la seguidilla es la que se reexpondrá al inicio de la sección tercera.

En la sección tercera y última es donde, por primera vez, aparece el tema completo, es decir, seguidilla y estribillo. La presentación de la seguidilla en c.167 repite la estructura y diseño de la anterior en c.48, la cual se caracterizaba por su tendencia hacia la tonalización mayor. Ahora esta cualidad se acrecienta por la finalización mediante una cadencia perfecta V – I en lugar de la cadencia desde el iii al VI de la aparición anterior.

El estribillo se presenta por primera vez en la obra, c.175, correspondiendo a la frase segunda de la tonada. El autor lo señala con las palabras *tema popular* escritas sobre la melodía, del mismo modo que lo hizo en la primera exposición de la seguidilla al inicio de la obra. En la definición del sistema en que se desarrolla la frase se comentó que era difícil inclinarse entre la opción modal jónica (como el inicio de la seguidilla) o tonal mayor. La simplicidad de su línea melódica y el diseño de la frase con sus semifrases como pregunta y respuesta son peculiaridades más propias de la tonalidad que de la modalidad, sin embargo, la ausencia de la sensible apoya la opción jónica. Con ese tipo de ambigüedades Antonio José podrá inclinarse para sus distintas exposiciones bien por la tonalización o bien por intentar evitar la sensibilización armónica y así apostar por la modalidad.

Se presenta tres veces seguidas la frase completa del estribillo, las dos primeras relacionadas en su armonización, y en la tercera se varía su armonización y planteamiento. En todas las repeticiones las dos semifrases que lo forman están armonizados iguales, aunque la primera se finaliza de forma no conclusiva y enlazada con la segunda.

El primer estribillo comienza en c.175 y presenta el tema doblado en octavas con la tercera incluida. El bajo proporciona movimiento al diseño y parece imitar las alegres y variadas figuraciones rítmicas que Olmeda señala para el pandero que acompaña este estribillo en su transcripción. El discurso del bajo está desarrollado alrededor de la nota *la*, con un discurso similar a una nota pedal adornado con ascensos y descensos, y mordentes. No se puede decir que sea un bajo con función exclusiva armónica, puesto que el elemento lineal contrapuntístico es destacado.

La realización armónica ha evitado la sensibilización clara y ha mantenido la ambigüedad modal de la frase. El séptimo grado sensibilizado sólo aparece como nota de paso en el bajo en las florituras sobre el quinto grado, o en la derecha como tercera de la melodía, según el diseño seguido. La ausencia de fuerzas tonales importantes hace pensar que se ha realizado una armonización jónica frente a la opción tonal.

cc.175-178

El segundo estribillo comienza en c.183. El chispeante diseño anterior más contrapuntístico, variado y que parecía imitar el pandero, deja paso a una textura homogénea, virtuosística, y claramente más pianística que la precedente. El pasaje acaba de manera más

conclusiva con un arpeggio descendente y sin el acorde agudo añadido anterior. Se observa una pedal de tónica ya que el diseño pianístico apuesta por ella en cada parte fuerte. Esta segunda exposición presenta una armonización relacionada con la de la primera debido al uso de acordes con funciones afines y un esquema de alternancia de acordes y ritmo armónico similar. Sin embargo, el uso del acorde de dominante y la sensible han producido un trabajo plenamente tonal frente al tratamiento más modal y ambiguo tonalmente de la exposición anterior.

La tercera repetición del estribillo comienza en el c.191 y muestra una estructura armónica muy diferente. Esta exposición ya no es una presentación con diferente textura pianística o con pequeñas variaciones armónicas, sino que el tema sufre un desarrollo rítmico y armónico importante. La textura pianística es a cuatro voces con ambas manos situadas en tesitura más aguda respecto a la anterior y en *pianissimo*. La melodía aparece en la parte superior con el bajo y desciende cromáticamente desde la tónica al V grado. La melodía ha sido variada en su componente rítmico, y simplifica y alarga las figuras a su esquema básico. El ritmo armónico ahora es de negras causado por el descenso cromático inferior, el cual produce acordes complejos de paso.

La estructura armónica es la misma para las dos semifrases, aunque la primera acaba sobre tónica con disonancias y notas añadidas, mientras que la segunda lo hace exclusivamente sobre la tríada propia del acorde de tónica. El desarrollo armónico que ha sufrido esta exposición ha sido causado por las notas añadidas y de paso producidas por los acordes intermedios. El ritmo armónico constante de negras marcado en las partes extremas y el cromatismo del bajo imprimen independencia a cada acorde, bien sea de adorno o real. El abandono del posible origen modal de la melodía es evidente por el uso de procesos tonales y acordes complejos y cromáticos. En resumen, esta versión del estribillo ha experimentado un proceso de simplificación rítmica y desarrollo complejo armónico.

cc.191-194

7.5.2. Evocaciones. Cuadro segundo

- *La tonada en Olmeda*

El autor utiliza la tonada de Olmeda “Juan se llama mi amante”, catalogada como baile vocal al agudo nº 171. Este canto está formado por la estrofa o seguidilla y el estribillo, tal como es habitual en este tipo de cantos folklóricos. Ambas secciones están separadas y perfectamente delimitadas por Olmeda en su transcripción por una doble barra, y añade en la partitura el término *estribillo* al principio de dicha sección. Las dos secciones están unidas sin solución de continuidad y, a diferencia de otras tonadas del mismo tipo, no hay silencios ni notas largas entre ambas secciones. Esto no implicaría que el pueblo no hiciera separaciones entre ambas, ya que el folklore popular se caracteriza por su carácter vivo y fresco alejado del corsé impuesto por una partitura.

Seguidilla y estribillo tienen un perfil melódico diferente, y cada una se desarrolla en tesitura distinta e incluso parecen desplegarse sobre sistemas diferentes. Esto no sería extraño, pues como se ha comentado, seguidilla y estribillo pueden tener origen diferente. La seguidilla se caracteriza por su color modal eólico con el tercer grado fluctuante y presenta un ámbito melódico más reducido. En cambio, el estribillo es mucho más tonal, con una gama en su tesitura más amplia, alcanzando séptima y con un perfil melódico típico del modo menor. Por estas razones, se podría pensar en la mayor antigüedad de la seguidilla modal frente al estribillo tonal. El ámbito melódico en que se desarrolla la tonada en su conjunto es de octava. En lugar de la finalización sobre las habituales sílabas *ji ji ji*, típicas de los cantos al agudo, se concluye con la popular coletilla española *olé*.

Es posible estudiar conjuntamente toda la tonada olvidando las diferencias modales de ambas secciones y su posible diferente origen. Si se tiene en cuenta todo el proceso melódico de la canción con sus dos secciones y se decide concebirla en un único sistema, el conjunto se desarrollaría sobre una escala mixta de *sol*, con el tercer, sexto y séptimo fluctuantes, según la clasificación de Palacios Garoz. Las escalas mixtas son aquellas que fusionan los modos mayor y menor, y su principal distintivo es la alternancia del tercer grado. Tal como señala este estudioso, “las escalas mixtas llegan a desdibujar la tonalidad, logrando un ambiente tonal indefinido”¹²⁸². Para Miguel Manzano este tipo de escala sería una variante evolucionada

¹²⁸² Palacios también indica que “La verdadera escala mixta completa, producto de la fusión de una escala mayor y otra menor, y por tanto con alternancia de los grados tercero, sexto y séptimo mayores y menores, también existe en nuestra música popular”. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., pp. 52 y 54.

del modo de *la* o eólico. La inestabilidad del III grado y ausencia de dominante en la seguidilla justifican la opción eólica de la misma:

Si se leen atentamente teniendo en cuenta este detalle [las tonadas número...] se percibe un comportamiento muy alejado de lo que es habitual en las melodías en modo menor tonal, a pesar de que en varias de ellas aparece el VII grado sensibilizado¹²⁸³.

Manzano también observa la existencia de sistemas mixtos, producto de la fusión de sistemas distintos, opción próxima a la clasificación de Palacios Garoz. Señala, asimismo, que el modo eólico tiende en su evolución hacia la tonalización en menor, rasgo que se observa en el estribillo.

En su proceso evolutivo, el modo de *la* tiende generalmente al modo menor tonal, por la sensibilización del VII grado en los incisos cadenciales. Con frecuencia, el final del proceso es la sonorización mayor tonal, unas veces incompleta, con algún resto de su anterior estado en los grados VI y VII incidentalmente menores, y otras veces completa¹²⁸⁴.

Todo esto justifica las distintas opciones de clasificación para la tonada. Si se conciben ambas partes con distinto origen, la seguidilla sería modal eólica y el estribillo tonal menor. Si se decide aunar todo el discurso, la tesis de Manzano basada en un origen eólico que en su evolución incorpora elementos del tono menor, es muy convincente. La denominación de escala mixta por parte de Palacios Garoz no sería más que un cambio de matiz. Mientras Manzano sitúa estas escalas dentro del modo de *la* o eólico, Palacios las define como “aquellas en que se mezclan o fusionan el modo mayor y el menor”¹²⁸⁵. Esto indica que Manzano se fundamenta más en su origen modal y Palacios Garoz en su evolución hacia el mundo tonal.

- Seguidilla

Se trata de una seguidilla típica de heptasílabos y pentasílabos con desajustes entre el ritmo métrico y musical. Está formada por una única frase con sentido completo, integrada a su vez por dos semifrases de seis compases cada una. Cada semifrase la forman dos periodos de tres compases, que corresponden a cada uno de los versos de la seguidilla separados por comas en la transcripción.

¹²⁸³ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 174, y del mismo autor y tema Vid. nota 1102.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁸⁵ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 53.

Su ámbito melódico es pequeño, de quinta desde la tónica *sol* y se caracteriza por la fluctuación del tercer grado. El primer periodo de cada semifrase aparece con la tercera menor, mientras que en el segundo de cada uno de ellas, el intervalo es mayor. No contiene el séptimo grado y la melodía no deja entrever claramente los acordes sobre los que se desarrolla. La semicadencia sobre el IV grado es lo único que altera un discurso que podría desarrollarse todo sobre el acorde de I grado. La dificultad para armonizar con variedad una tonada es uno de los principales rasgos de los sistemas modales frente a las melodías tonales que dejan vislumbrar su armonía. El ámbito estrecho, la falta de sensibilización, y el perfil del discurso melódico avalan también su relación con el mundo modal. La seguidilla se desarrolla dentro del sistema de *la* o eólico, y son la inestabilidad del III grado y la ausencia de dominante en su discurso y de sensible en la cadencia final, las características que lo distinguen del modo menor tonal. Su canto alrededor del III grado es también señalado por Manzano como habitual:

En cuanto a la ausencia de una función de dominante que condicione el desarrollo melódico de las melodías del sistema de *la* modal, es del todo clara cuando tal desarrollo se genera por la tensión entre los grados I y IV o I y III, como ocurre en ciertos casos¹²⁸⁶.

Comienza de forma tética sobre el III grado y con salto de tercera asciende a la parte alta de su tesitura, para descender por grados desde el segundo compás y con ritmo dáctilo a la tónica. El final del primer periodo es femenino con tónica precedida de la segunda. El segundo periodo vuelve a comenzar desde la tercera de la escala, ahora mayorizada, seguida del mismo salto de tercera a la nota aguda. La segunda semifrase es prácticamente igual, y sólo se diferencia en el segundo compás del segundo periodo, el cual sustituye los floreos sobre la cuarta por un descenso en negras con salto de tercera, para concluir sobre la tónica.

La interválica básica es de segunda salvo los saltos de tercera indicados al principio de cada periodo y los del último. La nota *si*, III grado, ha sido el eje o tenor sobre el que se ha desarrollado el discurso, y su fluctuación mayor-menor imprime enorme color a la melodía. El elemento rítmico es sencillo y las figuras que forman la melodía son: dos negras por compás, cuatro corcheas, el ritmo dáctilo negra dos corcheas y la redonda final de semifrase.

¹²⁸⁶ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 174.

- Estribillo

Estribillo de cuatro versos, dos tetrasílabos y dos octosílabos. Presenta una estructura similar a la seguidilla: una única frase formada por dos semifrases, la primera de cinco compases y la segunda de seis por la inclusión de la coletilla final *olé*. Dentro de cada frase los periodos no son simétricos, puesto que el primer verso es de cuatro sílabas y el segundo de ocho, y ambos están separados por un breve silencio. De este modo, el primer periodo es de dos compases (compás y caída) y el segundo de tres compases con anacrusa. El segundo periodo de la segunda frase añade un compás más por la coletilla final, es decir, en total cuatro compases más anacrusa.

El discurso melódico del estribillo abandona la ambigüedad modal de la escala mixta y se acerca al modo menor por el tratamiento del sexto y séptimo grado. El sistema sobre el que se desarrolla es tonal menor, con el sexto y séptimo grado naturales en el descenso y alterados ascendentemente en el ascenso, tal como es típico en las escalas menores naturales y armónicas¹²⁸⁷; la sensibilización es, por tanto, patente. El ámbito es amplio, de séptima, y presenta perfil descendente y posteriormente ascendente dentro de cada semifrase. Toda la frase se desarrolla por grados conjuntos, a excepción de una nota de adorno o elisión antes de la finalización de cada semifrase.

El primer periodo efectúa descenso por grados y con ritmo dáctilo desde la tónica a su cuarta inferior sobre la que reposa. Se caracteriza por la aparición del sexto y séptimo naturales, sin alterar, tal como es habitual en los descensos desde la tónica en el modo menor. El final de la semifrase es femenino con la tónica precedida de su segunda, siendo el mismo diseño que presentaban distintos finales de la seguidilla. La segunda semifrase es exacta a la primera, únicamente la finalización de la frase con la palabra *olé* añade a la tónica el floreo inferior con la sensible. El ritmo del estribillo es más vivo y variado que el de la seguidilla, hecho bastante habitual. Cada compás presenta grupos rítmicos distintos: negra dos corcheas, negra silencio corchea, cuatro corcheas, negra con puntillo corchea, y reposo sobre dos negras o blanca en el final.

Resulta interesante comparar ambas secciones de la tonada y observar sus diferencias y similitudes.

Diferencias:

- Seguidilla: más modal, no deja entrever armonías. Estribillo: tonal.
- Seguidilla: no aparece VII grado. Estribillo: presencia del VII como sensible y subtónica.

¹²⁸⁷ Sobre el abanico de posibilidades de las escalas menores véase SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, op. cit., pp. 105-110.

- Seguidilla: periodos simétricos de tres compases. Estribillo: primer periodo de dos compases y segundo de tres.

- Seguidilla: ámbito estrecho y en tesitura superior. Estribillo: amplio ámbito.

- Seguidilla: perfil alrededor de la tercera fluctuante. Estribillo: perfil descendente y ascendente.

Semejanzas:

- Misma estructura: dos semifrases de seis compases. Estribillo: dos semifrases de cinco y seis.

- Finales femeninos iguales en distintos periodos: primer periodo seguidilla y primera semifrase estribillo.

- Interválica básica de segunda combinado con alguna tercera, especialmente en seguidilla.

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

A diferencia de la primera *Evocación* en donde el estribillo se presentaba sólo en la sección tercera, en esta segunda obra la tonada aparece completa desde su primera exposición. Así, en la sección inicial y tras la extensa introducción, aparece el tema completo con seguidilla más estribillo en el tono principal de la obra.

Se inicia la tonada con la seguidilla en c.49. La melodía que conforma esta seguidilla se desarrolla dentro del sistema de *la* o modo eólico y se presenta en la misma región que en su transcripción en el *Cancionero, sol eólico*. Esta primera exposición se desarrolla como un trabajo a cuatro voces perfecto, con un diseño perfectamente adaptable a un cuarteto de voces. Suele ser habitual en Antonio José que la primera exposición del tema tenga un marcado carácter contrapuntístico y cuidado en las voces. La armonización no presenta armonías muy complejas y los acordes son producto del discurso horizontal de las voces, manteniendo el sistema modal eólico de la melodía en su armonización¹²⁸⁸.

TEMA POPULAR

p y con expresiva sencillez

cc.49-60

¹²⁸⁸ La estructura armónica de cada periodo es:
 c.49 *sol eólico*: i | III^{<5} VII | ii i. c.52 *sol eólico*: I I₊⁹ | iv⁷ | iv
 c.55 *sol eólico*: i | III^{<5} VII | ii i. c.58 *sol eólico*: I (V₄)⁶ | V⁷ | i|V

La disposición de las líneas de cada voz, con una tesitura estrecha y con el tenor imitando el discurso del soprano alrededor de la nota eje *si bemol*, recuerda los melismas gregorianos alrededor de una misma nota¹²⁸⁹. Hay que señalar que la nota *si bemol* es la nota eje o tenor del pentacordo sobre el que se desarrolla la seguidilla.

En el primer periodo todas las voces, a excepción del bajo, imitan el salto de tercera de la melodía. Tenor presenta un perfil ascendente que contrasta con el descendente de soprano y contralto. Esta voz presenta un discurso bastante cromático; desciende desde la tónica y se sucede por el VII grado mayor y menor. Se ha utilizado en esta voz la fluctuación del VII característica del estribillo de la tonada. El segundo periodo destaca por la presencia de la tercera mayor en la melodía mientras que en el tenor la tercera es menor. La dominante secundaria del IV menor, c.52, hace percibir a la tercera mayor melódica como una nota alterada dentro del modo eólico.

El último periodo presenta una disposición de voces y planteamiento distinto, y se observa una simplificación de la textura y del tratamiento armónico. Todas las voces se reducen a una pedal de dominante inferior y superior sobre la que se expone la melodía. Esta pedal de V grado continúa en la caída sobre la tónica final de la melodía, por lo que la cadencia de la melodía no se corresponde con la cadencia final del proceso armónico. La resolución de la dominante se produce en el compás siguiente y constituye el inicio de la repetición de la seguidilla, y por tanto, la primera exposición de la seguidilla finaliza sobre V grado en lugar de I, y se enlaza con la repetición resolviendo en I grado. La cadencia final es $V^7 - i|V$, y ambos acordes aparecen sin sensible, es decir, se ha evitado una cadencia tonal puesto que ni existe una dominante con función propia al no presentar sensible, ni se resuelve sobre tónica.

En la caída al c.60 finaliza la melodía, y tras ello, se completa el compás añadiendo un floreo a esta línea para enlazarlo con la repetición de la seguidilla. En estas notas agregadas es donde por primera vez aparece la sensible en el canto, hecho que por tanto, ha ocurrido después de finalizar la canción y como notas de enlace. La sensible sirve para alterar la armonía y funcionar como dominante tonal, acorde que resolverá en el siguiente compás, inicio de la repetición de la seguidilla. De este modo, la armonización de esta primera exposición de la seguidilla ha evitado la sensibilización del VII grado. Su aparición en el

¹²⁸⁹ De la misma manera que la melodía tiene un ámbito de desarrollo reducido de quinta, contralto y tenor presentan también su discurso con ámbito estrecho, en concreto de cuarta.

primer periodo ha sido como descenso cromático y sin ninguna función cadencial¹²⁹⁰, c.50. El acorde sobre el V que aparece en el último periodo no contiene sensible y la cadencia final en el final de la melodía no muestra la sensible hasta después de finalizar la canción original.

En resumen, la tonada ha sido desarrollada por Antonio José respetando el modo eólico original y evitando la tonalización mayor de la misma que pudiera ser causada por la fluctuación del tercer grado característico de la melodía.

Antes de continuar con el estribillo, la seguidilla se repite desde el c.61, pero a octava alta. El diseño es muy parecido al anterior y únicamente el tenor convierte todo el pasaje, a excepción del último periodo, en una sucesión de corcheas mediante la introducción de notas de paso en las terceras o floreos en las negras. Se continúa con la armonización eólica anterior, pero presenta final conclusivo sobre el I en lugar del final inconcluso armónico de la exposición previa.

El estribillo aparece en c.73 unido a la seguidilla anterior y está formado por dos semifrases de cinco y seis compases cada una. Su textura pianística, planteamiento de las voces y armonización varía notablemente respecto al de la seguidilla. El discurso melódico abandona la ambigüedad modal de la escala eólica de la seguidilla y apuesta por el modo menor. Esto es debido principalmente al tratamiento del sexto y séptimo grado con las alteraciones propias del modo menor en los descensos y alteradas ascendentemente en los ascensos¹²⁹¹. El VII grado aparece con función de sensible y tonaliza así la melodía.

En la primera semifrase el diseño contrapuntístico de la seguidilla deja paso a una textura más vertical o armónica, aunque no se olvida la escritura contrapuntística horizontal. Anteriormente las voces funcionaban independientes y con valor propio, mientras que ahora adquieren más valor por su función dentro de un acorde. Las voces se mueven de forma cromática y producen acordes complejos.

En la segunda semifrase, c.78, el diseño de las voces también se modifica sustancialmente a la vez que se simplifican los procesos armónicos. El diseño contrapuntístico a cuatro voces vuelve a ser protagonista. Sobre una pedal continua de dominante percutida en corcheas en las voces centrales contralto y tenor, el bajo imita en canon a la voz superior a distancia de una parte. Las voces interiores abandonan el cromatismo, y se apuesta por el

¹²⁹⁰ Se trata de un acorde aumentado sobre el III grado, c.50, y cuya quinta es la sensible de la tonalidad pero sin resolver correctamente ascendiendo sobre la tónica como le correspondería tanto por su función de nota alterada ascendentemente, como por su función de sensible. Su resolución es cromática descendente sobre la subtónica. De ahí su nula función tonal armónica como sensible.

¹²⁹¹ Tal como es típico en las escalas menores naturales y armónicas.

mundo tonal menor a través de la dominante y la tónica de la tonalidad principal. No hay notas extrañas ni terceras añadidas y la sensibilización es evidente, con la presencia de este VII sensibilizado en las dos líneas melódicas, soprano y bajo.

Se finaliza la primera exposición del tema completo con un diseño en canon que ya había sido presentado de forma similar en la introducción de la obra¹²⁹². Antonio José ha armonizado de forma tonal menor esta melodía originalmente desarrollada sobre una escala mixta con sexto y séptimo fluctuante.

A diferencia de la primera *Evocación* donde la tonada aparecía sólo en las secciones primera y tercera, ahora se expone el tema también en la sección central de la pieza. Las secciones centrales de ambas piezas apuestan principalmente por el desarrollo mediante repeticiones variadas de los motivos y temas de la tonada. La presencia en esta segunda *Evocación* de frases completas de la tonada mantiene esta tendencia formal y los temas se muestran variados gracias a armonizaciones alejadas del modelo expositivo. A continuación se explican los procedimientos empleados para repetir dos veces el tema de forma variada.

En el c.161 aparece el tema completo de la tonada de Olmeda con armonización alterada. La frase de la seguidilla, c.161, se expone exactamente igual dos veces seguidas, por lo que se diferencia de su primera exposición en donde aparecía también dos veces, pero la segunda a octava alta y con diversas ornamentaciones. La melodía se presenta sin alterar y en el mismo tono que en el inicio, pero la armonización y textura pianística es completamente distinta a la del comienzo. Se aboga ahora por un pasaje de grandes acordes en las dos manos, con textura homófona de las partes y grandes saltos en la izquierda.

La estructura armónica es también muy diferente a la de la primera exposición. La armonización adopta la alternancia menor-mayor de la tercera en la sucesión de los periodos. No existe la superposición tercera mayor en la melodía y tercera menor en el bajo. Al revés de lo que sucedía en la exposición inicial, ahora la presencia de la tercera mayor en la tonada es acompañada por un acorde mayor en el bajo.

La primera semifrase no presenta sensibilización, por lo que mantiene el sistema modal sin tonalizarse. En el primer periodo el autor juega con la bitonalidad e ambigüedad tonal. El acorde inicial, c.161, es el VI grado de *sol*, es decir *mi bemol*, y en todo este primer periodo la mano izquierda se sitúa en esta tonalidad, mientras que la parte superior se desarrolla entre ambas tonalidades *sol-mibM*. Así, el segundo acorde del primer compás, c.161, contiene

¹²⁹² cc.21 y ss.

ambas sonoridades superpuestas, melodía en la región original de *sol eólico* y bajos en la región tonal de *mi bemol*. Si se conciben los acordes complejos como bitonales, es decir, dos armonías superpuestas, la mayoría de las formaciones son de tres notas, tríadas sencillas, sin ninguna nota añadida ni incluso séptima añadida¹²⁹³.

En este primer periodo el acorde sobre el VI grado adquiere el protagonismo. Se ha desarrollado conservando el tercer grado de la escala siempre menor, sin ninguna fluctuación mayor-menor, y así se mantiene el sistema eólico de la melodía sin alterar, aunque el proceso de la izquierda proporciona un colorido distinto.

El segundo periodo, en cambio, apuesta en su armonización por la tercera mayor, tal como aparece en la melodía. No existe ningún tipo de intervención que varíe este grado según el modelo de la melodía ni momentos bitonales con acordes superpuestos. El segundo y tercer compás sobre el que reposa corresponde al acorde sobre el VII grado rebajado. La semicadencia otorga a todo el periodo segundo un carácter mixolidio por el reposo sobre su grado característico. Esta primera semifrase ha estado armonizada sin sensibilizar y sin fuerza o sentido cadencial tonal claro.



cc.161-166

La segunda semifrase es completamente tonal. Es habitual en el autor que la primera parte de la frase sea más modal, con armonías más ambiguas tonalmente, mientras que la segunda o última parte apueste por una armonización plenamente tonal y así preparar la cadencia. Llama también la atención la ausencia en esta semifrase de momentos bitonales que por su carácter ambiguo pudieran desvirtuar el proceso cadencial. El primer periodo presenta el acorde mayor sobre el tercer grado y finaliza en la dominante de la dominante, es decir, II grado como dominante del V, el cual resuelve sobre la dominante en el compás siguiente, inicio del segundo periodo. La sensibilización del VII aparece en todo el segundo periodo y su cadencia final es perfecta mayor. Este proceso $II_+^7 - V - I$ es una de las estructuras cadenciales más fuertes. El uso del tercer grado mayor en la armonización produce una

¹²⁹³ Las excepciones son una nota de paso en el final del c.165, la apoyatura de la segunda parte del c.168, y la séptima en el bajo en la segunda parte del c.169.

mayorización de todo el periodo. En resumen, el proceso de tonalización de esta exposición de la seguidilla es marcado y evidente.

Tras esta exposición de la frase de la tonada, se vuelve a repetir la frase exactamente igual desde el c.173, y después de la seguidilla se completa la tonada con su estribillo desde c.185. Esta melodía venía marcada por la fluctuación del sexto y séptimo grado, naturales en descensos y alterados de forma ascendente en ascensos. La textura pianística continúa la línea anterior de la seguidilla a base de grandes acordes, pero la mano izquierda ya no funciona constantemente de forma homófona y adquiere independencia. Se utiliza una armonía por compás y acordes con numerosas notas añadidas en general. La bitonalidad de la seguidilla desaparece por completo. La armonización de la repetición de la semifrase varía desde la segunda parte del tercer compás para preparar una cadencia tonal. En resumen, se han usado acordes con numerosas terceras y notas añadidas, pero el proceso es completamente tonal y se utilizan fórmulas clásicas para la cadencia. Todo esto confirma su filiación armónica moderna, ampliando con la suma de notas extrañas los límites de la tonalidad pero sin sobrepasarlos.

El tema con la seguidilla, aunque incompleta, vuelve a aparecer con armonización distinta en c.216. En esta nueva exposición de la seguidilla, la primera semifrase se presenta completa, pero de la segunda semifrase sólo aparecen los dos primeros compases, es decir, el inicio del tercer periodo sin el cuarto final. Las dos notas del último compás del tercer periodo, que corresponden aquí al final del pasaje, se integran como inicio del arpeggio con que se inicia el fragmento siguiente.

La textura y armonización es diferente a la de la exposición inicial y a la de la segunda aparición del tema completo. El tema aparece en la parte superior en octavas y con una nota interior. La mano izquierda presenta un acompañamiento muy pianístico a base de rápidos arpeggios de acordes de décima con reminiscencia de bajo de Alberti, y la nota inferior de los bajos se desarrolla de forma cromática alrededor de la quinta de la escala comenzando desde el IV. La armonización está basada en distintos tipos de acordes de séptima o novena, bien de dominante, disminuidas o sin función de dominante, pero enlazados con total libertad. Para el final utiliza un acorde de quinta aumentada sobre el tercero que incluye la sensible y resuelve en la tónica como inicio del pasaje siguiente. La armonización es tonal con numerosos acordes diferentes unidos con libertad y se reserva la tónica únicamente para la caída final.

Mientras que la armonización de la segunda aparición de la seguidilla variaba y desarrollaba la armonización primaria tendiendo hacia el VI grado y hacia la bitonalidad, esta tercera altera la armonización original y se introducen constantemente acordes de séptimas sobre distintos grados. La disposición o textura pianística es diferente, pero la melodía no se ha visto alterada y permanece igual a la tonada original.

En la sección final o tercera aparece el tema completo de nuevo desde c.244. Se reexpone aquí el tema de la tonada prácticamente igual a su aparición inicial pero con alguna diferencia, en especial en el estribillo.

En el final de la seguidilla se aprecia un distinto método de enlace con el estribillo. En la versión inicial, tras la conclusión de la seguidilla, se añadían unos floreos con sensible incluida que servían de enlace con el fragmento siguiente. Ahora entre seguidilla y estribillo se introduce un silencio, siendo además el único momento de la obra con separación entre diferentes pasajes, y utiliza para ello el único silencio de negra de la pieza. En la versión inicial, la sensible no aparecía con función propia hasta estas notas agregadas tras la finalización de la seguidilla, y funcionaban como cadencia sobre el inicio del pasaje siguiente. Ahora como no se añade nada a la melodía, no existe en este final VII grado con función de sensible. De esta forma el modo eólico original se mantiene hasta el final.

Separado por el silencio de negra comentado, comienza el estribillo en c.268. La disposición de las voces es completamente original, y no presenta relación con la primera aparición del estribillo ni con la segunda. Ahora se observa un tratamiento más acorde con la disposición a cuatro voces de la seguidilla inicial que acaba de reexponerse, y así, las cuatro partes recuperan su valor independiente. Llama la atención la utilización continua en todas las voces del sexto y séptimo naturales y ascendidos, tal como emana de la melodía. El segundo periodo de la segunda semifrase, c.275, recupera el diseño exacto de la primera exposición basado en un canon. En esta reexposición del estribillo la estructura armónica es muy similar a la usada en la segunda aparición del tema completo con su estribillo en c.185.

Resumiendo, esta aparición del estribillo presenta una disposición de las voces nueva, a cuatro voces y más en consonancia con la seguidilla. La estructura armónica es, en general, la misma que la segunda aparición del tema completo.

7.5.3. Evocaciones. Cuadro tercero

- *La tonada en Olmeda*

Esta pieza está construida sobre la rueda instrumental sin letra nº 245 del *Cancionero* de Olmeda. Se desarrolla sobre una escala mixolidia de *sol*, aunque existen algunas características que la acercan al modo de *do jónico*, como son la misma armadura y el reposo frecuente sobre el IV grado. Antonio José la armonizará como *do jónico* o *mayor*, pero el inicio en *sol* y el final sobre su tercera avalan la tesis mixolidia. Es difícil justificar un final sobre la comentada nota dentro del mundo jónico. Hay que señalar además que todo el discurso de la última frase se desarrolla sobre esta escala sin posibilidad de entenderlo dentro del sistema jónico¹²⁹⁴. La presencia marcada del IV grado es, según Manzano, una característica de los sistemas mixolidios o modo de *sol*:

Junto a este rasgo principal de comportamiento, el modo *sol* aparece casi siempre perfilado por otro: el predominio del IV grado, *do*, como segundo sonido en importancia, que genera una constante tensión entre ambos, resuelta al final a favor del sonido principal. Este ámbito de cuarta, que conforma el bastidor sonoro del decurso melódico, junto a la ausencia de sensible, configuran claramente una sonoridad que en ningún caso puede ser tonal¹²⁹⁵.

Sin duda alguna, uno de los rasgos más característicos de esta tonada es su ritmo de rueda en 5\8. En etnomusicología este compás se estudia dentro de los ritmos aksak. Palacios Garoz indica que este término es de origen turco y significa “cojo”, y los define como “aquéllos en que se produce una alternancia regular de dos o más ritmos simples diferentes”¹²⁹⁶. El compás de 5\8 corresponde a la alternancia de un ritmo ternario y binario, y es una característica habitual en los bailes de rueda de Castilla. El musicólogo citado confirma la tesis de García Matos e indica que el compás apropiado para las ruedas como la presente melodía sería 10\16:

García Matos es de la opinión de que el auténtico compás propio de la rueda es el 10\16, y no el 5\8 tal como lo transcriben Olmeda, Antonio José, o Marazuela en la mayoría de los

¹²⁹⁴ A este respecto, es ilustrativo el comentario de Manzano sobre la identificación de las tonadas modales: “Generalmente es válida para detectar la modalidad de una tonada tradicional la misma norma que seguían los autores medievales, y que Guido de Arezzo recordaba en uno de sus escritos pedagógicos: ‘*in fine iudicabis*’, es decir, mira a la nota final, y te indicará el modo de la melodía. Esta es una buena norma orientativa, pero no la única, ya que puede tener excepciones. Por ello debe ser completada por la observación del comportamiento la melodía, ya que cada sistema modal suele tener una serie de rasgos sonoros y de constantes de comportamiento que afectan a los arranques, reposos, desarrollos y cadencias suspensivas y conclusivas que permiten identificarlos”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 171.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁹⁶ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 55.

casos. Y no le faltan razones, como la mayor facilidad de ejecución, la acentuación de la danza o su carácter vivo. Se marcaría entonces a dos partes, de cinco semicorcheas cada una, con combinación rítmica 3+2+3+2, ó 5+5...¹²⁹⁷.

Junto a las razones aducidas por Palacios y García Matos al uso del citado compás de 10\16, se ha de sumar su mayor facilidad para el análisis y comprensión de las frases y periodos.

El ámbito de extensión de la melodía es de novena *sol - la*, aunque la novena sólo aparece en un momento, el final de la segunda frase. Toda la melodía discurre abarcando y desarrollándose continuamente a lo largo de todo el registro de la octava de *sol - sol*. Su perfil es sinuoso con continuos ascensos y posteriores descensos que se extienden por todos los registros de su contorno. La tonada está formada por tres frases perfectamente unidas, sin separaciones. Al realizar el análisis formal se definió y presentó cada frase con las letras A, B y C para facilitar el posterior análisis.

La frase A o frase inicial comprende desde el inicio hasta la doble barra de repetición, con las dos casillas primera y segunda vez incluidas. Antonio José no utiliza los cuatro compases de la primera casilla con la nota mantenida, sino la segunda repetición con sólo un compás de caída. Está formada por dos semifrases de cuatro compases cada una y dentro de cada semifrase se advierten dos periodos de dos compases; de ahí que el comentado compás de 10\16 facilitaría la comprensión del fraseo. La frase comienza en la zona grave de la escala mixolidia sobre la que se desarrolla, en concreto en su tónica. El inicio es tético, es decir, en parte fuerte, y comienza con repetición de la nota inicial. La repetición de la nota inicial es habitual en las tonadas populares como forma de afianzar la entonación debida¹²⁹⁸. Sigue un ascenso por grados hasta la quinta situada en la parte fuerte del segundo compás, y desde allí un salto ascendente de cuarta a la tónica superior. El discurso por grados tras el inicio es también habitual por su facilidad de entonación y afianzamiento del registro sonoro. El final del ascenso, sobre la quinta y posterior salto ascendente de cuarta a la octava, está realizado con ritmo sincopado que desplaza la parte acentuada a la segunda nota, la octava.

El segundo periodo mantiene el mismo diseño que el anterior, con un compás con movimientos de corcheas y otro más reposado, ambos desarrollados por movimiento conjunto. Partiendo de la zona aguda precedente se desciende con movimientos sinuosos

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁹⁸ Vid. nota 1039.

hasta el VI, y posteriormente al IV grado para reposar sobre él. Este segundo compás evita la sincopa anterior al presentar un ritmo 3+2.

Mediante un salto descendente de cuarta desde el final del compás anterior se enlaza la semifrase siguiente. El primer periodo es el mismo de la frase inicial, y el segundo altera el modelo para reposar sobre el V. Esta nota, final de frase, aparece situada en parte fuerte del segundo compás. Mientras en todos los finales de periodos anteriores la nota de reposo aparecía desplazada de la parte fuerte, ahora se sitúa en dicha parte, y otorga así un carácter rítmico masculino al fin de frase.

Aquí se coloca la doble casilla de repetición. En la primera exposición el reposo sobre la quinta se alarga tres compases, más uno de silencio antes de repetir, mientras que con la repetición la nota se mantiene sólo en un compás como negra y silencio completándolo. Esta segunda exposición es la que usará Antonio José en su obra, es decir, sin alargar la última nota con varios compases.

Tras el reposo comienza la frase B o intermedia, y se extiende desde el compás 9 tras la caída de la doble barra hasta el reposo en el c.19. Destaca por el predominio del IV grado, y está formada por dos semifrases de cuatro compases más otro periodo añadido como coletilla de tres. El primer periodo es muy sencillo y está basado en un floreo superior sobre la quinta. El segundo comienza con el movimiento de corcheas habitual. Se trata de un ascenso hasta la octava alta y posterior descenso y reposo en el VI en el inicio del siguiente compás. La segunda semifrase es una adaptación armónica de la primera a un tono bajo. El periodo que completa la frase a manera de *coda* o coletilla añadida, está formado por tres compases basados en el inicio de la frase y se finaliza con salto de quinta ascendente a la novena. Esta nota aparece aislada dentro del discurso, sorprendiendo al oyente.

La tercera frase o frase C, parte final de la tonada, es construida sobre una misma semifrase de cuatro compases expuesta dos veces seguidas. Tras la novena mantenida anterior, un silencio de negra da paso a esta frase, comenzando con la séptima, nota característica del modo mixolidio. Su perfil es descendente desde la séptima hasta la tercera y el ritmo presenta un discurso continuo de corcheas hasta alcanzar el reposo de cada periodo. El diseño melódico de cada compás está basado en la repetición de la nota inicial y floreos inferiores a dicha nota. En el reposo final la tercera se adorna repetidamente con floreos inferiores y mordente superior, transcribiendo este compás con ritmo libre, hecho muy

habitual en Olmeda. Manzano alaba la sabiduría de Olmeda para la transcripción de estos pasajes:

El ritmo libre aparece cuando la entonación de la tonada se realiza en un estilo declamatorio que no se ciñe a ningún tipo de organización cíclica en células rítmicas binarias o ternarias, ni tampoco al batido constante del pulso que hemos indicado con los compases a un tiempo... La grafía en puntos sueltos semejantes a la notación gregoriana empleada por Olmeda para el ritmo libre indica, una vez más, su fina intuición musical...¹²⁹⁹.

- *Tratamiento de la tonada por Antonio José*

Hay que señalar en primer lugar que la única frase de la tonada que utiliza el compositor de forma completa es la primera de dicha canción, denominada en este estudio como frase A. Asimismo, se utilizan otros distintos motivos extraídos del resto de frases de la tonada, pero no sus frases completas.

Sus dos características principales son su desarrollo sobre una escala mixolidia de *sol* y su compás de 5\8. La utilización de este formato de compás y su ritmo de rueda será definitorio para la presencia de material temático original como vía para su desarrollo. El discurso melódico, su inicio y final sobre el primer y tercer grado, y el apoyo sobre el IV grado como centro complementario, son evidencias del sistema modal mixolidio. Algunas características pueden ser tomadas en común con el modo *do jónico*, como son la misma armadura y el reposo frecuente sobre este IV grado. Antonio José utilizará estos aspectos y la armonizará como *do jónico* o *mayor*.

En la sección primera el tema aparece dos veces casi seguidas, la primera en *mibM* y la segunda en *doM*. La primera exposición del tema con la frase A surge desde el c.43 en *mibM* y Antonio José señala el inicio de esta frase con las palabras *tema popular* encima del pentagrama. Se desarrolla en un registro medio y está diseñado a tres partes. Los tres primeros compases de cada periodo presentan una pedal de tónica que resuelve en ambos sobre el IV grado. Hay que recordar el uso frecuente de la nota pedal cuando existe tema popular.

La frase original se desarrollaba sobre *sol mixolidio*, pero presenta relaciones con el tono de *do* por presentar la misma armadura y el reposo frecuente sobre el IV grado. Antonio José adoptará estos elementos, la armonizará en modo mayor y tomará su nota inicial como quinta del acorde de tónica en lugar de tónica. El tono original de *do* se transporta en esta primera exposición a *mib* y, de este modo, la melodía finaliza sobre la nota *fa*; hecho que sólo se comprende dentro del modo mixolidio. La concepción mixolidia de la melodía queda

¹²⁹⁹ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, pp. 214 y 214n.

completamente justificada y confirmada. En este caso superpone una armonía en *mib mayor* a una melodía en *sib mixolidio*.

La dificultad para armonizar tonalmente una melodía modal, aquí mixolidia, se muestra en la semicadencia y cadencia donde aparecen acordes menos frecuentes. Así, el primer periodo finaliza sobre el IV grado con séptima, y el segundo, fin de la frase, sobre el II grado. El acorde de tónica sólo aparece en el compás previo a la cadencia. No obstante, la mayoría de la frase se desarrolla sobre la dominante con presencia de sensible y sobre una pedal de tónica. Cuando Antonio José adapta tonadas populares sin variar o sin desarrollar la melodía o motivos, suele utilizar con mucha frecuencia el bajo pedal. Aquí aparece la pedal de tónica que resuelve al final de cada periodo sobre el IV grado. Se ha realizado una armonización tonal mayor, pero se evita acabar sobre tónica. El carácter mixolidio de la melodía original ha dificultado una armonización tonal mayor usando las cadencias habituales para su finalización y son sustituidas por IV y ii.

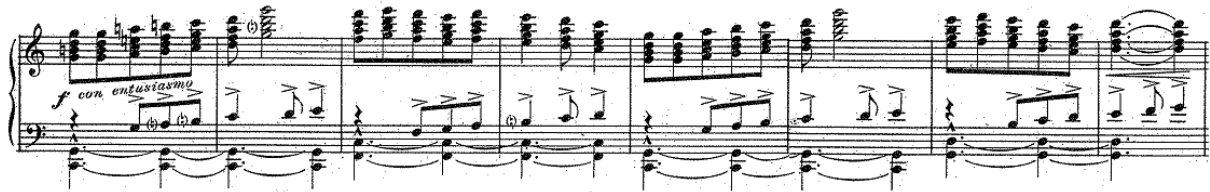


cc.43-50

La segunda aparición del tema ocurre a continuación en c.55. Se presenta en el tono principal de la pieza, *do*, y con textura pianística diferente. La voz central ejecuta un diseño ascendente como contrapunto a la melodía superior, con acentos que subrayan su importancia. El inicio de esta voz sobre la tercera corchea del compás se contrapone al diseño habitual de la melodía en 3+2 por marcar la tercera corchea como parte fuerte en lugar de la cuarta. En el bajo aparece la fundamental y quinta de cada acorde mantenido cada dos compases, y ejecuta la sucesión armónica I – IV – I – V.

La armonización de esta frase en *do mayor* ha vuelto a poner en evidencia la difícil adecuación de esta melodía en *sol mixolidio* al tono mayor de *do*, quinta inferior de la nota inicial melódica. La anterior aparición de la frase en *mib* finalizaba sobre el II grado, mientras que esta lo hace sobre el V. Si se hubiera adecuado la armonía al discurso melódico mixolidio se hubiera finalizado sobre acorde de tónica. En este mismo sentido, hay que resaltar la aparente escritura bitonal entre las dos manos. Mientras que el bajo plantea el proceso en *do* I – IV – I – V, la mano derecha parece situarse en el original *sol mixolidio*. En el acorde final sobre el V, la sensible aparece exclusivamente como primera nota del contrapunto ascendente

de la voz central, es decir, en el primero de los dos compases finales sobre esta armonía. El compás final no incluye la sensible. La presentación tan fugaz de la sensible acerca la armonización hacia el sistema jónico modal. La estética vanguardista de esta tercera *Evocación* se mantiene en el tratamiento de este tema gracias a la ambigüedad tonal debida al diseño bitonal entre ambas manos y a la falta de sensible fuerte en el bajo.



cc.55-62

En la sección final aparece sólo una exposición del tema, en concreto la segunda aparición de la sección inicial. Se presenta el tema A completo en *doM* desde c.166, tal como ocurría en la parte inicial. Los ocho compases que componen dicha frase están reexpuestos de manera muy similar a la exposición anterior del c.55, pidiéndose ahora mayor grandiosidad con las indicaciones de *fortissimo* en lugar de *forte*. La disposición bitonal o de acordes superpuestos en ambas manos era su principal característica. La principal diferencia con aquella exposición es el tratamiento de la voz central, que elimina el contrapunto y apuesta por percusiones continuas en corcheas del acorde de tríada sobre el que se desarrolla cada compás. La presencia de la sensible en el acorde final sobre la dominante está más acentuada. Mientras en la exposición anterior la sensible aparecía como nota de la voz central al principio de los dos compases que ocupa esta armonía, ahora el uso de acordes repetidos en la izquierda produce que se escuche esta nota continuamente, lo cual causa un aumento de la tonalización del pasaje.

Como conclusión final señalar que a lo largo del estudio de la estructura de las tres piezas y del tratamiento del folklore se ha comprobado que Antonio José ha compuesto *Evocaciones* a base de repeticiones más o menos variadas de breves motivos. Se logra imprimir variedad principalmente utilizando distintas realizaciones pianísticas y planteando estructuras armónicas distintas, es decir, mediante variaciones tanto de la textura pianística como de los procesos armónicos.

En general, cuando existe algún elemento de desarrollo melódico, el nivel de manipulación melódica de los motivos no es tan relevante que llegue a desfigurarlos completamente, por lo que no se podría hablar de desarrollo temático como tal. La utilización de células motívicadas adaptadas a las series de séptimas que aparecen en la segunda pieza tampoco desfigura en gran medida a dichas fórmulas. Los pasajes que muestran mayor grado de variación melódica son la introducción de la segunda pieza, caracterizada por un desarrollo y transformación importante en el plano melódico, rítmico y armónico; y la tercera pieza, donde todos los compases presentan material original y muchos de ellos son tratados con gran desarrollo melódico. Los escasos fragmentos sin relación temática con la tonada que aparecen en las dos primeras piezas apuestan de forma plena por elementos vanguardistas armónicos. Todo esto confirma un sistema compositivo basado principalmente en la repetición de motivos como técnica de crecimiento formal. Tanto en el estudio de los aspectos estéticos como en el apartado dedicado a los referentes compositivos, se explicó la afiliación neoclásica de este método. La utilización de modelos repetitivos con carácter de *obstinato* confirma también la herencia de la estética de Stravinsky.

A nivel armónico se constata tanto la influencia impresionista como neoclásica de inspiración stravinskyana. Así hay tendencia a la superposición de acordes y armonías, con pasajes bitonales y acordes superpuestos causados por motivos solapados, de influencia impresionista. El uso del acorde de *Petrushka* revela la influencia del compositor ruso. La segunda pieza es la que más elementos impresionistas presenta, y la tercera la más vanguardista desde el punto de vista armónico: escala de tonos, acorde de undécima, séptimas diatónicas seguidas, escala pentatónica y tritono.

En relación con el planteamiento de las diferentes apariciones de la tonada a lo largo de cada pieza, señalar que es habitual que la primera exposición del tema tenga un marcado carácter contrapuntístico y más cuidado en las voces. En general, se respeta el mundo o

“esencia” modal de las tonadas, especialmente en su primera exposición. En las cadencias puede aparecer mayor tratamiento tonal pero difuminándolo mediante distintos procedimientos, como la ausencia de la sensible o dominante clara, o la desfiguración de la tónica con notas añadidas que diluyen los procesos tonales. En algunos momentos se observan procesos de creación de nuevas fórmulas melódicas temáticas basadas en características musicales de la tonada, es decir, en la “esencia” de la misma.

Evocaciones representa un escalón evolutivo más elevado dentro del regionalismo castellano propuesto en las *Danzas burgalesas*. Mientras que allí la tonada repetida de forma completa era el único elemento de construcción formal, ahora son los motivos breves que la integran el elemento fundamental para su composición. Este método muestra su afiliación con obras de carácter folklórico, pero desarrolladas de forma muy elaborada, como ocurre en las *Cuatro piezas españolas* de Falla.

8. SONATA GALLEGA

8.1. Historia y recepción

La *Sonata gallega* ocupa un lugar destacado en la obra de Antonio José. Su envergadura y construcción la sitúan en un lugar privilegiado dentro de la producción pianística española posterior a la obra de Albéniz.

La *Sonata gallega* es una sonata de gran formato compuesta por tres tiempos con carácter cíclico y una duración aproximada de media hora en total. El primer tiempo es muy extenso y está desarrollado en forma sonata, el segundo en forma lied-sonata, y el tercero en forma rondó, siendo en este último donde se muestra el sentido cíclico de la sonata debido a la utilización para cada uno de los episodios de temas utilizados en los dos tiempos anteriores. Mientras que la estructura del segundo tiempo es muy sencilla y destaca por su dulzura y delicadeza melódica, los tiempos extremos presentan gran riqueza formal dentro del esquema clásico sobre el que se desarrollan. La herencia formal de Beethoven y César Franck es evidente en la obra.

Fue compuesta en diciembre de 1926 para presentarla a un concurso de sonatas sobre motivos gallegos convocado por la Sociedad Filarmónica Coruñesa. Antonio José utilizó siete temas gallegos extraídos del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell. En marzo de 1927 le fue otorgado el primer y único premio de dicho certamen por un jurado compuesto por Conrado del Campo, Larregla y Bordas, profesores del Conservatorio de Madrid. José María Beobide, ante este triunfo de la obra, destacó que era una “hermosísima creación de forma cíclica, y dechado y arquetipo de la más avanzada técnica”¹³⁰⁰. Dos años más tarde fue editada por la *Unión Musical Española* y recientemente ha sido publicada por la editorial *Cuatro 40 Ediciones*.

Fue estrenada por el propio compositor el 18 de agosto de 1927 en el Coliseo Castilla, junto a *Evocaciones* y la *Danza popular* de la ópera *El mozo de mulas*. Otras interpretaciones de la obra fueron realizadas por su autor el 1 de abril de 1929 en el salón de actos de la Iglesia de la Merced de Burgos, y por la pianista Conchita Rodríguez en febrero de 1935 para la Sociedad Filarmónica de Burgos.

¹³⁰⁰ BEOBIDE, José María. “Un gran triunfo de Antonio José”. *El Castellano*, 7-IV-1927, p. 1

Existen grabaciones discográficas realizadas por Joaquín Parra¹³⁰¹, Idoia Colás¹³⁰² y por José Luis Bernaldo de Quirós, autor de este trabajo de investigación¹³⁰³; asimismo, Pedro Espinosa efectuó una grabación tomada por Radio Nacional de España en 1986.

Gracias a la correspondencia conservada del autor se conocen diversos datos sobre la creación, premio, edición y recepción de la *Sonata*. La obra fue escrita durante su estancia en Málaga a finales de 1926, y en una carta a Emiliano Artiz confiesa que la compuso en veinte días: “Estoy negro de trabajar. En menos de 20 días he terminado para un concurso una Gran Sonata para piano. Ya le hablaré despacio de ella y aún les enviaré los temas principales para que les toque...”¹³⁰⁴. La utilización de un cancionero por entonces ya muy difundido y de fácil acceso, como lo era el de Pedrell, como recopilación donde encontrar tonadas gallegas, es comprensible, entre otras razones, por la premura de su elaboración para presentarla a dicho certamen.

En diciembre de 1927 comenta que ya están realizando la edición de la partitura: “La ‘Sonata Gallega’ ya la están grabando para que salga al mundo enseguida. Desde luego, la edita ‘Unión Musical Española’”¹³⁰⁵. Su publicación no fue tan rápida como se desprende de este texto, porque algo más de un año después, en enero de 1929 escribe en otra carta “ya he corregido las segundas pruebas de la ‘Sonata Gallega’ y creo que pronto saldrá volando por esos mundos”¹³⁰⁶. Existe muy poca correspondencia del autor del año 1928 y no contiene suficiente información para aclarar este retardo, aspecto sobre el que más adelante se volverá. En febrero de 1929 la obra ya está impresa y Antonio José, de la misma forma que sucedió con *Evocaciones*, envía desde Málaga un sello con su firma a su amigo Emiliano Artiz para que aparezca en la partitura:

Me acaban de avisar la Unión Musical española que mi “Sonata Gallega” ya está impresa, y esperando sólo, antes de ponerla a la venta, que yo envíe a una persona de mi absoluta confianza para que en mi nombre contraseñe los ejemplares. Hoy mismo le mando a Ud. en paquete certificado mi estampilla, pidiéndolo yo ahora por favor que vaya Ud. o don

¹³⁰¹ PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.

¹³⁰² COLÁS, Idoia (int.). *Paisaje de Atardecer. Sonatas de Antonio José 1902-1936*. Arco Música, 2011.

¹³⁰³ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

¹³⁰⁴ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 25-XII-1926. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁰⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 22-XII-1927. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 116.

¹³⁰⁶ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 10-I-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 124.

Claudio a cumplir ese requisito convenido del mismo modo que hicieron con la anterior edición de *Evocaciones*¹³⁰⁷.

Años más tarde, en una de las primeras cartas que Antonio José escribió a José Subirá, aparecen datos con información sobre el premio logrado con la *Sonata* y los problemas con su publicación. El burgalés explica a Subirá que la Sociedad Filarmónica Coruñesa eligió a un tribunal de personalidades ilustres en Madrid para que juzgara las obras: “Es precisamente la ‘Sonata Gallega’ una de las obras que con más mala sombra ha venido al mundo. Galicia, para obtener una cosa seria que corriera los principales conciertos del mundo pregonando su música, organizó un concurso de sonatas, y para dar más autoridad al fallo nombró un tribunal en Madrid que juzgase las obras presentadas (Conrado del Campo, Bordas y Larregla)”¹³⁰⁸.

Conrado del Campo, compositor y catedrático del Conservatorio de Madrid, conocía ya otros trabajos de Antonio José. Él fue uno de los miembros del Conservatorio que recomendaron al joven, recién llegado a Madrid en 1921, para que recibiera una ayuda económica por parte de la Diputación de Burgos. El eminente compositor también había otorgado un premio años antes a Antonio José por su *Poema de la juventud*. Antonio Fernández Bordas era violinista y fue director del Conservatorio de Madrid desde 1921 hasta la Guerra Civil. Joaquín Larregla fue un reconocido pianista y compositor navarro, también profesor de dicho centro. Estas tres personalidades se encuentran con frecuencia formando parte de los tribunales de los innumerables concursos de música de los años diez y veinte, especialmente Conrado del Campo y Fernández Bordas; e incluso se conocen otros tribunales de premios en los que fueron nombrados los tres juntos, como ocurrió en un importante certamen organizado por el Estado Español con motivo del centenario de Cervantes, donde participaron junto a Rogelio Villar y Emilio Vega¹³⁰⁹.

Antonio José comenta la poca aceptación que tuvo la obra en dicha Sociedad, y en Galicia en general, al no ser el ganador gallego y ser un joven compositor prácticamente desconocido: “Unánimemente obtuvo mi Sonata gallega el primer y único premio... Pero abren las plicas y se encuentran con un autor que no es gallego. ¡Oh, desilusión! Tras de eso se acumulan agravantes. Antonio José es un chico joven desconocido casi; es burgalés; la sonata está escrita en Málaga (?); no ha visto nunca Galicia; no hay en la sonata ni una

¹³⁰⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. 7-II-1929. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 126.

¹³⁰⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 171-174.

¹³⁰⁹ Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez...*, op. cit., p. 162.

muñeira y así lo mismo puede ser la obra gallega que tirolesa¹³¹⁰. Con su alusión a esta crítica hacia la obra por la ausencia de muñeiras y tópicos costumbristas está indirectamente acusando a la sociedad gallega del desconocimiento o poca valoración de las tonadas usadas por él y extraídas del *Cancionero* de Pedrell.

Aparecen algunos datos sobre los retrasos para su edición. La organización del concurso no corre con la publicación de la obra premiada y le cuesta mucho trabajo recuperar su partitura para poderla editar por su cuenta: “Después de mucho tiempo... me enteran (cuando pregunté por aquel silencio) que quien organizó el concurso no se compromete a editar la obra premiada. Sorpresa mía. Pido el original. Pasa tiempo. Me responden que el original según las bases del concurso quedará en poder de la Sociedad Filarmónica de la Coruña. Pido una copia. Pasa tiempo. Vuelvo a pedirla. Pasa tiempo. La exijo casi violento. Pasa muchísimo tiempo y llega al fin, como refunfuñando¹³¹¹.

La publicación en la *Unión Musical* también retardó mucho su edición y el propio compositor desconoce la razón: “Doy el original a Unión Musical Española. Reclamo, extrañado, mil veces las pruebas. Pasa más de un año. Al fin se publica. Pero ningún catálogo la anuncia. Pregunto a la Unión Musical española por la omisión. Dice que no se lo explica...”¹³¹². Se queja de que cuando se publica se la incluye solamente en un catálogo de música para sexteto: “Hace un par de meses la encuentro (¡al fin!) anunciada en un catálogo de París... (Unión Musicales Franco Espagnole). Y ya, por fin también, la ha anunciado la Unión Musical Española hace unos días en un suplemento junto a obras para sexteto de propaganda sin más comentario que `Antonio José. Sonata gallega (obra premiada en concurso): 10 ptas.´. Es decir: que a quien pudiera interesar esa obra no se le puede ocurrir buscarla entre tangos, fox y jivas para sexteto¹³¹³.

8.1.1. Recepción

La aceptación de la obra no tuvo el acogimiento esperado por el compositor tras ganar el concurso y así se lo confiesa a Subirá en la misma carta reseñada: “El año pasado envié un ejemplar a Salazar, otro a Turina y otro a Ángel María Castell, de ABC, que es burgalés y muy entusiasta (dice él) de todo lo relacionado con sus paisanos. Ninguno dice una sola palabra sobre la Sonata Gallega. Y en Galicia, como si la obra no se hubiera escrito: nadie la

¹³¹⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 171-174.

¹³¹¹ *Ibidem*.

¹³¹² *Ibidem*.

¹³¹³ *Ibidem*.

conoce. Hasta es probable que ni siquiera la hayan anunciado allí ni la hayan puesto a la venta en un almacén de música... Ni siquiera a Bordas siendo gallego se le ha ocurrido proponer esa obra en los concursos del Conservatorio”¹³¹⁴. La referencia a Turina es destacada porque el compositor sevillano compuso a principios de los años veinte una extensa sonata coincidente con la de Antonio José por su formato cíclico, como más adelante se comentará. La *Sonata gallega* no tuvo ninguna acogida dentro del Conservatorio de Madrid y fue completamente olvidada a pesar de que el jurado estaba compuesto por el director del mismo e importantes profesores de composición (Conrado del Campo) y piano (Larregla).

José Subirá fue la única persona destacada del momento que prestó atención a la *Sonata gallega* y dedicó comentarios positivos a la misma. Con el carácter poético y elevado de los críticos de la época, Subirá alaba su valor artístico y, como en muchas otras reseñas, destaca el equilibrio estilístico de la pieza. Señala la independencia del compositor frente a centros musicales de poder, dato frecuente en las recensiones de Subirá sobre Antonio José. Así escribe: “Amplia obra, sin tortuosidades ni retorcidas, sin concesiones a la vulgaridad fácil ni a la modernidad difícil; llena de rasgos líricos y de acentos apasionados; noble y pura en la robustez arquitectónica lo mismo que en la finura del detalle; exquisita emanación de un espíritu que no se preocupa de estar bien con los pontífices de tal o cual camarilla, sino de hallarse de acuerdo consigo mismo”¹³¹⁵. Seguidamente pasa a describir ligeramente su percepción de cada tiempo: “Elevada en el coral que la inaugura. Robusta en las grandilocuencias viriles de un tema que contrasta con otro femenino del primer tiempo. Enjundiosa en la ‘cancioncilla’ central. De gran fuerza rítmica y no menor brillantez en el ‘rondó’ final, que se desarrolla cíclicamente”¹³¹⁶. Finalizan los comentarios alusivos a esta *Sonata* recomendando a los pianistas su inclusión en los recitales: “Obra digna de que la incorporen los pianistas en sus programas de concierto, aunque sea alternándola con ciertas bagatelas de buen gusto moderno que remozan los antiguos repertorios”¹³¹⁷. Desgraciadamente esta recomendación no tuvo éxito y la *Sonata gallega*, creación muy destacada dentro del legado pianístico de la época, fue olvidada tras la muerte del compositor.

¹³¹⁴ *Ibidem*.

¹³¹⁵ SUBIRÁ, José. “Ecos musicales. El compositor Antonio José”. *Diario de Burgos*, 12-XI-1931, p. 1.

¹³¹⁶ *Ibidem*.

¹³¹⁷ *Ibidem*.

8.2. Aspectos estilísticos

Sin duda alguna, el elemento musical que más destaca en esta obra es el uso de una forma sonata de gran extensión, la cual sigue el camino legado por Beethoven. Como se explicó en el capítulo dedicado a los referentes estéticos, Beethoven es un compositor muy alabado y estimado por el burgalés. Se comentó que esta afinidad con el compositor de Bonn no es frecuente en el resto de compositores del 27 y, especialmente, en los intelectuales del Grupo de Madrid. De este modo hay que señalar como punto de partida estético, que este tipo de sonata extensa y con elementos cíclicos no es el modelo formal de la Nueva Música creada por los compositores vanguardistas de las primeras décadas de siglo.

La idea de retorno a los clásicos es importante en el entorno del neoclasicismo de los años veinte. Aunque durante los primeros años los compositores de la Nueva Música se vieron más influenciados por el impresionismo como inicio de su corpus compositivo, poco a poco el neoclasicismo se fue haciendo más presente, especialmente en su aspecto formal. La revitalización del mundo clásico que propugnaba el neoclasicismo significó una revalorización de las formas clásicas. El modelo señalado como prototipo de perfección formal era Mozart. También se anhelaban todas las épocas anteriores previas al romanticismo, es decir, desde el clasicismo al Renacimiento pasando por el Barroco. Asimismo, imitaban sus modelos formales, como la sonata bipartita, la suite de danzas o los géneros polifónicos.

María Palacios señala que “la forma más utilizada en las nuevas creaciones eran distintas evoluciones de la forma sonata, y de su predecesora ternaria ABA”¹³¹⁸. Pero esto no implica que todo tipo de forma sonata estuviera dentro de los cánones propagados por el neoclasicismo. El equilibrio y precisión formal eran también elementos fundamentales para esta corriente. Salazar destaca los valores de forma y medida arquitectónica de los nuevos músicos franceses del Grupo de los Seis¹³¹⁹. Así lo clásico, como señala Mantecón, se asociaba con los términos “balance, equilibrio, precisión, justeza... belleza armónica... redondez”¹³²⁰. El respaldo a la forma clásica por parte del neoclasicismo va acompañado de rechazo a la tradición germana. Una de las explicaciones más certeras de lo que significa la revitalización de la forma clásica vino de la pluma de Manuel de Falla. En su escrito de 1916

¹³¹⁸ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 140.

¹³¹⁹ SALAZAR, Adolfo. “Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias”. *España*, nº 239, 1919, pp. 11-12. Cf. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, *op. cit.*, p. 137.

¹³²⁰ JUAN DEL BREZO. “La *Sonatina-fantasia* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest”. *La Voz*, 13-XII-1923. Cf. *Ibidem*.

“Introducción a la música nueva”, Falla comenta la importancia de la forma como equilibrio lógico entre el conjunto y los detalles, y destaca asimismo, su sencillez y naturalidad; aclara su rechazo al formalismo germano, y su apuesta por la libertad y espontaneidad del siglo XVIII¹³²¹.

Con esta afirmación se sintetiza el ideal formal para la Nueva Música: los modelos del s. XVIII caracterizados por su equilibrio, medida y formalismo. En el caso concreto de la sonata se elogia el modelo de sonata bipartita usada por Scarlatti y la sonata clásica mozartiana. La sonata post-mozartiana desarrollada a lo largo de todo el s. XIX no forma parte de su ideal estético. Los motivos de este rechazo son varios, y sobresalen sus formas amplias contrarias al concepto de equilibrio clásico, su tendencia al desarrollo opuesto al formalismo, y su oposición a la divagación y exceso. Así las grandes obras de Beethoven y las extensas sonatas de los compositores románticos no eran bien vistas por la vanguardia de los años veinte. En este sentido, hay que recordar las palabras ya señaladas en los primeros capítulos de Giner de los Ríos criticando las sonatas de Beethoven a partir de la Sonata *Claro de Luna*, es decir, cuando el compositor alemán apuesta por formas más amplias y desarrolladas, y con una estética próxima al romanticismo. De este modo, aunque los compositores de la Nueva Música trabajen distintos tipos de forma sonata, la estética neoclásica oficial apuesta por la sonata clásica o preclásica breve y, especialmente, por la sonata bipartita scarlattiana. Rodolfo Halffter lo explicó claramente al manifestar la predilección del Grupo, heredada de Falla por las formas breves: “Influidos por Falla, siguiendo su ejemplo, en los compositores de nuestro Grupo se despertó un amor, un vivo interés por las pequeñas formas cerradas, exentas de cualquier posible asomo de divagación”¹³²².

No obstante, esto no es óbice para que distintos musicólogos califiquen composiciones extensas en tres y cuatro movimientos como ejemplos de la pervivencia e influencia del formalismo neoclásico. Así lo comenta María Palacios, y ejemplo de ello son sus comentarios sobre la *Sinfonietta* de Halffter señalando que “en las más grandes dimensiones también aparece otro elemento que une esta partitura con la estética neoclásica: la típica división de Sinfonía en cuatro movimientos”¹³²³. La misma explicación aparece sobre el *Cuarteto en la menor* (1923) de Ernesto Halffter: “el mero título de la obra y la división de la partitura en los

¹³²¹ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., pp. 30-44.

¹³²² HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid...”, op. cit., p. 40.

¹³²³ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 349.

clásicos cuatro movimientos, la sitúan dentro del más puro neoclasicismo¹³²⁴. Es decir, que asimila el formato de sonata o sinfonía extensa en tres o cuatro tiempos, como también ocurre en la *Sonata gallega*, con la pervivencia de elementos neoclásicos independientemente del tratamiento estético de la obra. Esta reflexión, producto del análisis actual de las obras de la época y fruto de una amplia y distante visión, choca claramente con la manifestada predilección por las formas de sonata breve¹³²⁵.

Así, tal vez la reflexión de Palacios es una muestra más del eclecticismo estético imperante que se manifiesta también en los procedimientos formales empleados. En otro momento esta musicóloga vuelve a reflexionar sobre el elemento formal y profundiza más señalando que, en general, se utilizan tendencias formales tradicionales y que es en otros ámbitos donde los compositores desarrollan sus vanguardias: “Como también sucede en la mayor parte de compositores de vanguardia europeos, las nuevas partituras responden en el plano formal a estructuras tradicionales. Es en otros parámetros, fundamentalmente en el tratamiento armónico, melódico, tímbrico y rítmico, donde se producen las innovaciones más interesantes¹³²⁶”. Con esta nueva y amplia perspectiva, la sonata de gran extensión, como es el caso de la *Sonata gallega* de Antonio José, que en principio no tiene ningún tipo de cabida dentro de los conceptos estilísticos de la Nueva Música, podría contener algunos elementos formales neoclásicos, como es su estructura en sonata de tres tiempos rápido-lento-rápido.

El uso de una forma cíclica para la construcción de la *Sonata* es uno de sus rasgos estéticos más peculiares y significativos. Diversos musicólogos han encontrado en Beethoven relaciones temáticas entre los distintos tiempos de sus obras, siendo el germen de la forma de sonata cíclica desarrollada posteriormente por otros autores. Estos elementos aparecen principalmente en sus obras de madurez, es decir, las creaciones que la vanguardia intelectual criticaba por su exageración expresiva. Hay que destacar que el propio Antonio José es consciente del uso de este recurso cíclico por Beethoven y así lo comenta en uno de sus escritos:

Cuarteto en si bemol (op. 130), de Beethoven, obra magnífica de la discutida tercera época del maestro glorioso, cuyo primer tiempo comienza por una oposición temática y rítmica entre dos motivos, el primero, expresa tristeza “Adagio ma non troppo”, mientras en el segundo indica resolución. Ambos motivos luchan, afirmándose al fin el triunfo del tema enérgico. El “presto” en si bemol menor, con su trío a 6 y su reaparición vacilante,

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 322.

¹³²⁵ También colisiona con la valoración ya señalada de Giner sobre las sonatas beethovenianas, rechazando sus obras de madurez no por su formalismo en tres o cuatro tiempos, sino por su contenido interior romántico y excesivo.

¹³²⁶ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 393.

maliciosa, del primer tema, constituye un delicioso entremés en donde las cuatro voces del cuarteto se entrelazan y juegan con graciosa diafanidad y aérea sutileza¹³²⁷.

Charles Rosen ha estudiado con detenimiento el concepto cíclico en Beethoven y en la Generación romántica siguiente, y sus reflexiones son útiles para entender mejor este procedimiento en la *Sonata gallega*. Según el musicólogo las relaciones temáticas entre los distintos tiempos de una sonata pueden ser implícitas o explícitas, y explica que en Beethoven las relaciones explícitas, al estilo de Antonio José, no son frecuentes.

Las relaciones temáticas existentes entre los diferentes movimientos de una sonata pueden ser de dos tipos: implícitas y explícitas. La forma explícita no es frecuente antes de Beethoven y escasea también en su obra. Las citas explícitas del tema de un movimiento en otro aparecen sólo en las sinfonías Quinta y Novena, en la sonata para cello en do mayor, op.102, en la sonata para piano en la mayor, op.101, y en el cuarteto en do# menor. Si exceptuamos el último de estos casos, en todos ellos la reaparición de un tema de un movimiento anterior no se integra en absoluto en el último (conserva su carácter de cita). La forma implícita es frecuente en Beethoven (con frecuencia los temas de varios movimientos o incluso de todos constituyen inequívocas versiones de un mismo material)¹³²⁸.

Rosen señala ejemplos de relaciones explícitas en Schubert (*Sonata para piano D.959*) y Brahms (final de la tercera *Sinfonía*). Según él, “la innovación romántica resultante consistió en integrar la cita explícita del primer movimiento como parte de los movimientos siguientes; en dos palabras, en combinar las técnicas implícita y explícita”¹³²⁹. Esto aparece en obras de Tchaikovsky, Franck o Mahler, entre otros, donde se “integran el regreso de temas del primer movimiento de un modo aún más completo, sin dejar que pierdan su carácter de citas de un movimiento independiente”¹³³⁰. Lo mismo logra Antonio José en su *Sonata gallega*, donde la aparición de los temas en el último tiempo se realiza de forma explícita, pero también de forma implícita e integrado en el desarrollo global del movimiento. Según estos comentarios la *Sonata gallega* se puede encuadrar dentro del desarrollo de la forma sonata en la segunda mitad del s. XIX.

Tradicionalmente se ha señalado a la *Fantasía en do mayor Wanderer* de Schubert como una de las primeras obras en las que la forma cíclica se encuentra perfectamente definida. El motivo principal de la obra es el mismo en sus cuatro tiempos. Como señala Kühn “la idea

¹³²⁷ ANTONIO JOSÉ. “La Filarmónica. El Cuarteto Gewandhaus”. *El Castellano*, 19-XI-1924, p. 2.

¹³²⁸ ROSEN, Charles. *Formas de sonata...*, op. cit., pp. 350-351.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 351.

¹³³⁰ *Ibidem*.

esbozada en la ‘Fantasía’ de Schubert es rescatada por la monumental Sonata para piano en si menor (1853) de Franz Liszt¹³³¹, desarrollando la idea cíclica en un único movimiento. Existen numerosos textos del compositor burgalés donde muestra su conocimiento de obras cuyo carácter cíclico es relevante y, siguiendo los análisis de Rosen, con los temas presentados de forma explícita, es decir, obras donde los motivos iniciales vuelven a aparecer en el transcurso de la obra. A tenor de las frecuentes alabanzas y glosas por parte del burgalés, la obra de César Franck es seguramente su principal fuente de conocimiento e inspiración.

Los comentarios que realiza sobre el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck a raíz de la interpretación de esta obra por la pianista Blanche Selva en Burgos, proporcionan numerosos datos sobre su conocimiento de la forma cíclica. Dicho recital acaeció en enero de 1923, es decir, bastantes años antes de componer esta *Sonata*. Antonio José se apropia de una explicación de dicha obra por parte de d’Indy, y la utiliza para ilustrar el formato de la pieza. A pesar que la estética de este compositor belga-francés, tal como se explicó otros capítulos, no era del gusto de la vanguardia del 27, en este texto de Antonio José se destaca un elemento fundamental para la Nueva Música española neoclásica, el dominio de la estructura y la precisión formal. Esto queda manifestado en la génesis del *Preludio, Coral y Fuga*: “... tenía Franck intención de escribir simplemente un preludio y una fuga en el estilo de Bach; pero pronto acogió la idea de unir estas dos obras por un coral cuyo espíritu melódico se cerniera sobre toda la composición, y así es como produjo una obra bien personal en donde a pesar de ello no hay nada construido al caso ni por improvisación, y de donde todos los materiales, por el contrario, y sin exceptuar ninguno, sirven de belleza y solidez del monumento”¹³³².

Las alusiones de dicho texto al contenido formal de la obra de Franck muestran similitud con la estructura de la *Sonata gallega*. Tras los dos movimientos primeros, el preludio y el coral, la tercera parte o fuga presenta la aparición de los temas de los dos movimientos iniciales. Esto mismo ocurre en la obra de Antonio José, donde tras el *Allegro* inicial y el segundo tiempo o *Cancioncilla*, el rondó final utiliza los temas de los dos tiempos primeros para desarrollar los episodios o estrofas del rondó. En el referido texto sobre el *Preludio, Coral y Fuga* aparecen perfectamente explicados estos recursos formales:

La fuga, después de un intermedio que nos lleva de mi bemol menor al tono principal si menor, viene a presentar sus exposiciones sucesivas, luego del desarrollo de las cuales tornan a entrar el diseño y el ritmo de la frase complementaria del preludio; el ritmo persiste y acompaña a una repetición muy movida del tema del coral y luego entra enseguida el

¹³³¹ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical...*, op. cit., p. 221.

¹³³² ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

motivo de la fuga; presentado en el tono principal, así es que los tres elementos de la obra se encuentran reunidos en una soberbia peroración. Al interpretar esta conclusión tan brillante, sin duda que el motivo de la fuga es lo que debe ser puesto en evidencia por el ejecutante, puesto que dicho motivo es, por así decirlo, la clave, la razón de ser de la obra entera. Efectivamente, ya lo volvemos a encontrar en la segunda página del preludio en estado muy rudimentario, pero muy fácil de reconocer a pesar de todo¹³³³.

La utilización de un gran formato de sonata y el carácter cíclico de la misma, está por tanto más en consonancia con estéticas postrománticas que con los cánones estilísticos formales propugnados por la vanguardia madrileña de los años veinte. Este aspecto se desarrollará en el apartado siguiente dedicado a los referentes musicales de esta obra y a la producción sonatística dentro de la Edad de Plata.

Junto a estos elementos estéticos relacionados con aspectos formales hay que señalar la existencia de otras corrientes plenamente vanguardistas. En primer lugar, la evidente presencia de un regionalismo, en este caso, gallego debido a las exigencias del concurso para el que fue compuesta. El tratamiento del folklore por parte del compositor se encuadra dentro del nacionalismo vanguardista gracias a su apuesta por armonizaciones avanzadas y frecuentemente complejas. En uno de los primeros comentarios a esta *Sonata* se incide en este elemento: “En los tres tiempos el elemento popular está presente, si bien fragmentado, y otras ligeramente esbozado, aun cuando reconocible en todo momento... Esta es la primera vez - que nosotros sepamos- que se aborda la sonata para piano basada en música gallega... pero en un lenguaje universalista, no en lo regional étnico”¹³³⁴. Este texto es elocuente para catalogar la estética regionalista de la *Sonata* dentro de la llamada segunda ola nacionalista que tuvo como principal exponente en España a Manuel de Falla.

Como ocurre en la mayoría de los compositores vanguardista del 27, la influencia de las nuevas corrientes aparece en el elemento armónico. Antonio José muestra aspectos técnicos ya comentados en obras anteriores de herencia armónica impresionista, como son el gusto por las notas añadidas, especialmente séptimas y novenas, o el mantenimiento de la modalidad y la apuesta por armonizaciones plenamente modales. Un aspecto ya señalado en otras piezas pero que aquí adquiere gran importancia son las interrelaciones entre el modo mayor y menor, y la modalidad frigia correspondiente. Dentro del concepto de sonata, las relaciones entre los tonos de los distintos temas es un aspecto fundamental de estudio. La aparición de los temas

¹³³³ *Ibidem.*

¹³³⁴ SANTIAGO, Rodrigo A. de. “Un concurso musical y una Sonata Gallega...”, *op. cit.*, pp. 161-167.

de los primeros tiempos en el tercer movimiento, el cual utiliza un tema principal en modo frigio, produce un entramado de relaciones tonales y modales.

El extenso primer tiempo se desarrolla intercambiando constantemente el modo mayor y menor sobre una misma tónica, es decir, *lam* y *laM*, en especial para el tema primero y los pasajes derivados de él. Esto es una característica propia de la sonata clásica. El impresionismo se decantó por relacionar la tónica con su relativo mayor o menor, elemento que se señaló característico en el *Poema de la juventud*. Por tanto, se podría considerar que las relaciones tonales de la *Sonata gallega* son más tradicionales que las del *Poema de la juventud*, hecho que parece bastante lógico al tratarse de un formato clásico de sonata frente a la forma libre del *Poema*. No obstante, Antonio José presenta en este primer tiempo diversos temas y pasajes en sistemas modales, y como es habitual en él, interrelaciona tonalidad y modalidad continuamente, aspecto que ya está más en conformidad con las corrientes armónicas del momento¹³³⁵. En el tercer tiempo esta relación implicará también al modo frigio de su estribillo, proceso frecuente en la estética armónica impresionista desarrollada en España por Falla.

Como se explicará a lo largo de los comentarios concretos de cada pasaje, aparecen también influencias de compositores rusos. En la idea musical y textura pianística del prelude de la obra se pueden apreciar elementos comunes con la estética rusa. A nivel armónico, se utiliza en distintos momentos del primer y tercer tiempo, el acorde *Prometeo* desarrollado por Scriabin, así como variedades del mismo.

En resumen, mientras que a nivel formal la *Sonata gallega* se enlaza con estructuras más típicas del s. XIX que de las vanguardias de los años veinte, a nivel armónico y del tratamiento del material folklórico está influenciada por las nuevas estéticas y técnicas musicales de su momento de creación. Como se ha comentado en distintos momentos de este trabajo, este eclecticismo estético es habitual en los compositores del 27, y en general, los autores presentan más evolución a nivel armónico que a nivel formal, puesto que elaboran sus obras sobre estructuras musicales ya conocidas y desarrolladas a lo largo de los siglos anteriores.

¹³³⁵ Las relaciones de una tónica mayor con la misma tónica menor o con su relativo menor fueron comentadas en las notas 1168-1169.

8.3. Creaciones concomitantes y referentes

Para contextualizar la *Sonata gallega* dentro de su época es necesario detenerse en la producción sonatística del momento y observar su presencia dentro de la producción global de los compositores. Conocer el uso de esta forma y las características con que se aborda es fundamental para comprender, valorar y situar esta extensa obra dentro de la producción tanto de su autor como del conjunto de las primeras décadas del s. XX en España. No se pretende realizar un estudio pormenorizado de la pervivencia de la forma sonata lo largo de la Edad de Plata, sino únicamente situar la *Sonata gallega* en un contexto determinado desde el punto de vista de la forma clásica. La determinación de una cronología que abarque no sólo los años veinte sino toda la Edad de Plata, ayuda a entender y contextualizar el eclecticismo estético de la música de Antonio José, plasmado aquí en una extensa composición para piano.

Los músicos españoles de las Generaciones del 98 y del 14 no prestaron mucha atención al género de la sonata para piano, a excepción de Joaquín Turina. En general, los compositores de esta época se encontraron más cómodos dentro de formas más breves y de inspiración folklórica. La producción pianística de Pedrell, señalado frecuentemente como guía espiritual y motor inicial del renacimiento musical, está formada por formas románticas breves, danzas y piezas cortas de inspiración folklórica, y esta tendencia continuó en sus discípulos Albéniz y Granados.

Albéniz compuso siete sonatas para piano de las cuales se conservan sólo tres. Corresponden éstas a la década de los ochenta del s. XIX cuando el compositor se encontraba en Madrid, años en los que también compone algunas de sus primeras piezas nacionalistas más famosas. Las sonatas no presentan tendencia folklórica y han sido relacionadas con la estética formal de Weber¹³³⁶. En Granados apenas existe presencia de la forma sonata en el conjunto de su legado. En su extensa obra pianística no utilizó esta forma, y dentro de su escasa producción camerística la forma clásica aparece en un *Quinteto*, pero no publicado hasta 1973, y en una *Sonata para violín y piano*, tampoco editada hasta 1971.

Por su proximidad con Antonio José, aunque más en un sentido sentimental que físico, hay que señalar la producción de Federico Olmeda. De la misma Generación que Albéniz y Granados, aunque con una estética muy distinta y más cercana a la tradición romántica, Olmeda compuso cinco sonatas para piano, y también dentro de la forma clásica, una sinfonía (1908) y un cuarteto (1891). Todas ellas permanecen inéditas a excepción de tres de los cuatro

¹³³⁶ Vid. TORRES MULAS, Jacinto. *Isaac Albéniz. Sonatas para piano*. Notas del libreto del CD. Albert Guinovart (piano), Harmonia Mundi 987007, 1994.

tiempos de la segunda *Sonata* que fueron editados después de su muerte por su alumno Henri Collet en París en 1910. Tras la muerte de Olmeda en 1909 todos los manuscritos permanecieron olvidados en Madrid en manos de su hermana. Antonio José lógicamente no conoció estas obras, pero ello no es óbice para no nombrarlas puesto que se trata de su entorno más cercano. Tampoco hay que olvidar que alumnos de Olmeda en la Catedral de Burgos fueron amigos íntimos de Antonio José. Independientemente del uso distinto de la forma sonata por Olmeda dentro de una estética formal clásica con contenido romántico similar al estilo del primer Albéniz, su herencia, al menos espiritual, es innegable en Antonio José dentro de este apartado relativo a la forma clásica.

Falla, como Pedrell, Albéniz o Granados prestó poca atención a esta forma. Su *Concerto per clavicembalo* escrito entre 1923 y 1926 se sitúa en otros parámetros formales más en conformidad con la estética dieciochesca impulsada por el neoclasicismo de los años veinte.

El resto de los compositores de la Generación del 14 no se sintieron muy atraídos por el género de la sonata para piano, aunque desarrollaron la forma sonata principalmente en formaciones camerísticas durante las primeras décadas del siglo. Así, Guridi presenta un cuarteto de 1933 y otro ya de época posterior a la Guerra en 1949. Julio Gómez lo frecuentó en producciones camerísticas a lo largo de su vida pero especialmente después de la contienda. Conrado del Campo, con una orientación estética más proclive al uso de formas clásico-románticas, presenta abundantes trabajos con forma sonata en la música de cámara, especialmente cuartetos, pero la mayoría de su producción importante fue realizada durante la contienda y en época posterior. Perteneciente también a los años posteriores al conflicto bélico es la destacada *Sonata Española* (1949) de Óscar Esplá, obra encargada por la UNESCO en homenaje al centenario de Chopin. Se trata de una composición en tres tiempos, de factura ambiciosa tanto desde el punto de vista armónico como pianístico. En el legado de este artista alicantino aparece también una obra dentro del género del concierto para piano y orquesta, la *Sonata del Sur*, en tres movimientos y cuyo primer tiempo responde al diseño de forma sonata.

Dentro de los compositores de la Generación del 14, es sin duda, Joaquín Turina, el compositor que más atención prestó a la forma sonata, principalmente en composiciones para piano y cámara. Sus creaciones presentan gran semejanza con la *Sonata* de Antonio José debido al formato extenso de sus sonatas y al uso de la forma cíclica. Sus estudios en la Schola Cantorum de París con Auguste Sérieyx y Vicent d'Indy le hicieron cuidar de manera

especial la arquitectura de sus composiciones, siempre dentro de la tradición clásico-romántica. Adquirió también de sus maestros franceses el gusto por las formas cíclicas, y a este respecto no hay que olvidar que d'Indy había sido alumno de César Franck. Sus obras plantean una estructura formal muy estudiada y organizada, aunque sin renunciar a la flexibilidad y colorido característico de la música francesa. El propio compositor sevillano señala: “Las obras musicales se construyen como los edificios y los cimientos están integrados por la tonalidad... Todo este plan de estructura y de tonalidades hay que hacerlo antes de escribir la primera nota; pero mi maestro, d'Indy, nos recomendaba mucho que no hiciésemos cuestión de gabinete seguir al pie de la letra el plan trazado... porque en el curso del trabajo pueden venir modificaciones que mejoren la estructura”¹³³⁷.

El contacto de Turina con Albéniz fue importante puesto que le marcó su futuro camino, apostando por la música española y evitando la copia de modelos germanos o franckianos. No obstante, nunca se desprendió completamente de esta herencia que se manifiesta en el uso de recursos cíclicos, reflexión compartida por el compositor:

A pesar de mi formación en la Schola Cantorum de Vicent d'Indy, yo comprendí muy bien, o, mejor dicho, aprendí de Albéniz que el imperio de la pura forma, aun de la postromántica, era inasequible para un compositor español. Lo mismo pensó Falla y, como no sentíamos sobre nosotros la férula de ninguna norma extraña, nuestros caminos han sido distintos. Lo que yo he sentido perenne es algo muy poco formal: el paisaje andaluz. Dentro de él me he movido con libertad gracias al hondo aprendizaje adquirido en la Schola¹³³⁸.

Su producción dentro de la forma sonata es muy amplia. Para piano solo, destaca la *Sonata romántica* (1909, editada en 1910), *Sonata fantasía* (1930, impresa en 1931) en dos tiempos y con tema cíclico o el *Concierto sin orquesta* (1935) también en forma cíclica. Su *Sonata Sanlúcar de Barrameda* (1921, editada en 1927) es una de las obras más destacadas del autor. Presenta cuatro tiempos con una sólida construcción formal y empleo de recursos cíclicos. Su gran virtuosismo, extensión y tratamiento cíclico la asemejan a la *Sonata gallega*. Ambas obras constituyen las sonatas para piano más amplias compuestas en España durante las tres primeras décadas del siglo. Presenta también destacadas producciones en forma sonata en distintas formaciones de cámara, desde su inicial *Quinteto* op.1 todavía muy influenciado por los modelos de Beethoven y Franck, a numerosas obras importantes con planteamientos cíclicos, compuestas principalmente en los años veinte e inicio de los treinta, como tríos,

¹³³⁷ TURINA, Joaquín. “Cómo se hace una obra”. Conferencia del 31-III-1929. En: IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Joaquín Turina...*, op. cit., p. 112.

¹³³⁸ Cf. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997, p. 455.

cuartetos y sonatas para violín y piano. También es digno de mencionar dentro de esta misma forma su *Sinfonía sevillana* de 1923, editada en 1925 junto con su transcripción para piano.

No existe en los escritos de Antonio José ninguna referencia a estas obras cíclicas de Turina. Muchas de ellas se estrenaron y tocaron en los años en que Antonio José estaba en Madrid (1920-1924) o en los posteriores durante su estancia en Málaga o Burgos, desde donde no perdió el contacto total con la capital. Turina tuvo un éxito enorme al inicio de los años veinte siendo un compositor muy conocido y valorado. Los estrenos de sus *Danzas fantásticas* y de la *Sinfonía sevillana* en 1920 tuvieron una enorme repercusión y se interpretaron por toda España.

Sí se sabe en cambio que Antonio José le envió al compositor sevillano un ejemplar de su *Sonata gallega* y que no obtuvo ningún comentario ni respuesta por parte del mismo. Pero el dato es significativo, puesto que sin tener trato especial con él, fue al único compositor conocido (al menos eso se desprende de su epistolario) a quien envió esta partitura. El burgalés pudo pensar que la obra coincidía con los planteamientos estéticos del sevillano. También está constatado que de las pocas composiciones que no son propias y que aparecen en los programas de los conciertos de piano interpretados por Antonio José, está la primera *Danza fantástica* de Turina. El burgalés la interpretó en varios conciertos del año 1922, es decir, dos años después de su estreno y solamente un año después de su publicación en 1921 por la *Unión Musical Española*. Esto es ilustrativo de la atención que Antonio José prestó a los estrenos e interpretaciones de Turina, e incide en el conocimiento de la obra y estética del compositor andaluz. Aunque no se pueda nombrar como un referente compositivo para la *Sonata gallega*, sí es evidente que las obras de Turina muestran la realidad de creaciones musicales muy destacadas dentro de la producción de los años veinte y treinta, bajo unos procedimientos formales similares a los de Antonio José en su *Sonata*.

Los compositores de la Generación del 27, a la cual pertenece Antonio José, mostraron en general, un interés mayor por la forma sonata que la precedente Generación del 14. Esto es debido, como ya se ha explicado, a la revitalización de las formas clásicas promovido por el movimiento neoclásico. No obstante, hay que señalar que su interés por el género de la sonata para piano es muy escaso y en las pocas composiciones existentes se muestra la tendencia hacia la forma bipartita heredada de Scarlatti. En el campo camerístico se constata una presencia más frecuente de esta forma y también desarrollada con formatos más amplios de tradición clásico-romántica.

Rodolfo Halffter ha dejado un importante legado pianístico. La forma sonata en los años anteriores a la Guerra sólo la aborda en las dos *Sonatas del Escorial*, obras destacadas dentro del corpus pianístico de toda la Generación. Su concepción formal está completamente imbuida en la estética scarlattiana, y en su caso alude directamente a las sonatas del Padre Soler. Compuso tres sonatas más extensas para piano pero pertenecen a su época mexicana tras la Guerra Civil, y en ellas hace una síntesis de la forma sonata ternaria y de la bipartita.

Su hermano Ernesto, con una obra pianística menor, utilizó la forma sonata bipartita en sus conocidas *Danza de la pastora* y *Danza de la gitana*, integrantes de su ballet *Sonatina* (1927-1928), también arreglado para piano. Compuso una ecléctica *Sonata per pianoforte* (1926-1932) de duración media, construida sobre modelos barrocos y scarlattianos con resonancias armónicas modernas. Pero es en la música orquestal y de cámara donde Ernesto Halffter aborda la forma sonata con propuestas más interesantes. Su *Sinfonietta*, ganadora en 1925 del premio Nacional de Música y estrenada en 1927 tras supervisiones de Falla, presenta los cuatro tiempos habituales en este género. El primer tiempo se construye en forma sonata pero prácticamente monotemática, lo cual le acerca al formalismo fallesco. La ausencia de desarrollo su segundo tiempo es común con el del segundo tiempo de la *Sonata gallega*. Su *Cuarteto en la menor* de 1923 en cuatro movimientos, presenta también elementos formales comunes con la *Sonata gallega*. La obra fue estrenada ese mismo año y tocada frecuentemente en esa época en la cual Antonio José se encontraba en Madrid. El primer tiempo con forma sonata está construido con tres temas, tema A, tema B y un tema C que constituye el tema del puente hacia el desarrollo. Este tema C tiene gran importancia dentro del conjunto del tiempo. Esta misma disposición se encuentra en el primer movimiento de la *Sonata* de Antonio José. También es común el tratamiento sencillo del segundo tiempo y sus pasajes basados en melodía acompañada.

La producción compositiva de Salvador Bacarisse es muy amplia y dirigida a numerosos géneros. Incluye mucha obra para piano, pero las creaciones relacionadas con la forma sonata no son tan abundantes, y destacan varios conciertos para distintos instrumentos, casi todos compuestos en época posterior a la Guerra. Aparece esta forma en su famoso *Concertino para guitarra* de 1952 y en diversas composiciones en géneros camerísticos. Hay que señalar que no compuso ninguna sonata para piano.

Con una producción mucho menor pero de gran calidad se sitúa Julián Bautista. Su importante *Sonatina Trío* (1924) en cuatro movimientos se construye sobre formas neoclásicas y barrocas. Sobresale en su producción la *Seconda sonata concertata a quattro*,

d'après Giovanni Battista Pergolese, op. 15 compuesta en 1938 para violín, viola, violonchelo y piano. Esta obra presenta muchos puntos comunes con la *Sonata gallega*. Su fecha de creación corresponde a los años de la Guerra Civil, es decir, unos diez años más tarde que la *Sonata* del burgalés. No obstante, esto no es obstáculo para que sea otra muestra más de la pervivencia de formas compositivas distintas a la marcada por la oficialidad y que se pueda contextualizar con la obra de Antonio José. Más aún cuando es hecho bien probado que, a excepción de Rodolfo Halffter y Robert Gerhard, todos los compositores permanecieron en estos años bélicos y en el resto de su vida en el exilio, fieles a sus estéticas compositivas e incluso con manifestaciones con tendencia retroactivas¹³³⁹. Julián Bautista utiliza en esta obra procedimientos cíclicos, apareciendo los materiales melódicos a lo largo de toda la obra. También presenta abundantes cromatismos lo cual le aproxima al expresionismo, características rechazadas por la Nueva Música. La *Seconda sonata concertata a quattro* es frecuentemente señalada como una de las mejores obras del autor y de toda la Generación de la República dentro de la producción camerística¹³⁴⁰, y por lo tanto constituye un valioso ejemplo del eclecticismo estético de los años veinte y treinta y de la pervivencia de elementos de las llamadas “estéticas muertas”. En épocas posteriores, Julián Bautista volvió a recurrir a procesos cíclicos, como en su *Segunda Sinfonía* de 1957. Antonio José en su *Sonata gallega* utiliza un procedimiento cíclico muy peculiar, como se comprobará posteriormente, pero el cromatismo existente en sus primeras obras apenas tiene ya presencia.

Fernando Remacha utiliza la forma sonata en diversas composiciones camerísticas y orquestales. Su *Cuarteto para cuerda* (1924) presenta un primer tiempo con forma sonata en cuanto al planteamiento estructural, pero no en relación a sus procesos tonales, con una tonalidad muy expandida y fuera de los cánones tradicionales. La *Sinfonía a tres tiempos* (1925) se construye dentro del estilo formal de sonata conforme a la estética oficial dieciochesca y destaca la ausencia de desarrollo. Vierge señala esta obra como ejemplo del “ostracismo al que durante tiempo se ha visto condenada parte de la música de Remacha”¹³⁴¹, tal vez debido a su creación en la misma época que la *Sinfonietta* de Halffter, obra especialmente ensalzada. Destaca en su producción el *Cuarteto para piano* (1933) con el que consiguió el Premio Nacional de Música de 1933. La forma sonata del primer tiempo abandona la estructura tripartita clásica, apareciendo la parte dedicada al desarrollo no sólo en la propia sección de desarrollo sino también en la exposición y la reexposición. La *Sonata*

¹³³⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “Bautista Cachaza, Julián”..., *op. cit.*, pp. 306.

¹³⁴⁰ *Ibidem.*

¹³⁴¹ ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha...*, *op. cit.*, p. 84.

gallega, aunque con las partes bien delimitadas en su estructura también presenta esta última cualidad; aparece el desarrollo en exposición y reexposición, y disminuye su uso en la sección propia de desarrollo. En épocas posteriores a la Guerra, el compositor tudelano vuelve a afrontar la forma sonata en distintos géneros, incluido el pianístico, pero siempre dentro del estilo scarlattiano.

Fuera del Grupo de Madrid pero perteneciente a esta misma Generación, destaca la *Sonatina* (1954) de Rafael Rodríguez Albert. Se trata de una obra posterior a la Guerra, pero completamente imbuida del espíritu neoclásico de los años treinta. Se desarrolla en tres tiempos planteados con gran virtuosismo instrumental.

Repasada con detenimiento la producción en forma sonata de los compositores más destacados, seguidamente se analizará su presencia en los Concursos Nacionales de Música realizados en esos años. Ello será otro método eficaz para estudiar la pervivencia de esta forma en la época. Repasando la convocatoria de los Concursos Nacionales se observa que en su segunda convocatoria, la correspondiente a los años 1923-1924, se pedía en una de sus dos opciones una sonata para piano u obra similar, y cuyo premio fue dejado desierto. María Palacios señala que la propuesta de una sonata para piano “resultaría en principio algo más acorde con la Música Nueva, dentro del movimiento de revitalización de formas clásicas”¹³⁴². En el resto de las convocatorias, aunque no volvió a precisarse una sonata para piano, sí que aparecen convocatorias referidas a la forma clásica de sonata, como es el trío, cuarteto o la sinfonía. En 1922-1923, uno de los temas fue un cuarteto de cuerda o con piano, siendo el ganador Julián Bautista con su *Cuarteto para instrumentos de cuerda*, partitura hoy en día perdida. En 1924-1925, aunque se pedía una composición orquestal sin concretar género, la obra ganadora fue también una sinfonía, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. En 1925-1926, la opción de música de cámara, sin especificar agrupación, premió al *Trío* nº 1 de Turina.

Como resumen de estos análisis, volver a señalar que los compositores del Grupo de los Ocho prestaron muy poca atención a la forma sonata dedicada al piano y que es en otro tipo de formaciones instrumentales más amplias donde la desarrollaron. Aunque la tendencia formal imperante era la bipartita heredada de Scarlatti, existen numerosas composiciones destacadas dentro de la forma sonata clásica.

¹³⁴² PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 140.

Por coincidir con la fecha de composición de la *Sonata gallega* y por ser elocuentes de la difícil aceptación de la forma cíclica por la “oficialidad” vanguardista, se presentan unos comentarios hechos por Mantecón sobre Turina a propósito de la interpretación de su *Cuarteto nº 1 en re menor “De la guitarra”* (1911) por el cuarteto Zimmer en 1927. Los argumentos esgrimidos parecen bastante contradictorios. El crítico señala la herencia formal de la Schola en el sevillano. Mantecón concibe la forma musical como continente del fondo y no como un fin en sí mismo: “Turina siente próximas las sugerencias de la Schola Cantorum, informada por los principios franckianos de la célula temática... Valores puramente constructivos, extrínsecos a los específicamente artísticos en cuanto a gestos conclusos con los que se nos quiere infundir, como espectador, las vivencias del ‘autor’... No hay arte sin forma explícita, lo mismo que no existe sin elementos substanciales que lo integran..., pero lo que en el arte se nos da, no es eso, sino con eso”¹³⁴³. Mantecón piensa que los compositores herederos de los principios estéticos de César Franck se han centrado en el gusto por la forma sin profundizar en un contenido determinado y de esta manera su técnica se ha mecanizado:

Lo evidencia que ni Franck ni los sucedáneos han podido elevar su edificio sin adherirle un significado en todo ajeno a los principios formales que los solicita... La música no es el desarrollo temático ni el del motivo, y cuando así se fragua ella vendrá originariamente condenada con una trama de mecanización limitada, desprovista de las vitaminas, como la pulpa desecada de una fruta... Me parece el pecado capital de Vicent d’Indy y de los que le siguen componer a modo silogístico y deseando ver cumplida sintéticamente la historia de la música...¹³⁴⁴.

Por todo esto, el crítico reclama una libertad formal lejos de estos esquemas rígidos, pero libertad dentro de unas normas internas: “La libertad del arte moderno no quiere decir anarquismo, puesto que la intuición posee también sus normas, y ya que el mismo anarquismo es una forma de ley, al carecer de ella, lo que probablemente presupone una visión mucho más clara y precisa del espacio que se ocupa del cosmos, en el universo organizado”¹³⁴⁵. El crítico finaliza sus comentarios señalando que todas sus reflexiones son teóricas y estéticas, y manifiesta que Turina, aunque comenzara su evolución dentro de esta escuela francesa, ha sabido superarla y librarse de las ataduras formales: “Hablo de ‘estéticas’ y no casos particulares de música. Turina ha evolucionado desde los días de sus estudios escolásticos, y

¹³⁴³ JUAN DEL BREZO. “Dos obras de Turina y Salazar”. *La Voz*, 14-II-1927. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., pp. 185-186.

¹³⁴⁴ *Ibidem*.

¹³⁴⁵ *Ibidem*.

su música es hoy libre, menos atada; por otra parte, nunca servil a las intenciones escolásticas...”¹³⁴⁶.

En todo este texto es evidente el rechazo a la forma cíclica frecuentada por la Schola, aunque los argumentos esgrimidos por el crítico no parecen muy convincentes. Mantecón critica el formalismo de esta escuela aduciendo su búsqueda de un objetivo formal sin ningún contenido, pero olvida el crítico madrileño que el formalismo es una de las características del neoclasicismo. El gusto por las formas cerradas y por el dominio formal era parte inherente de la vanguardia. En el texto, Mantecón parece más reclamar el mundo subjetivo de las emociones próximo al romanticismo, que apostar por el formalismo neoclásico. Verdaderamente el rechazo teórico a las formas cíclicas es debido más al gusto por la estilización, brevedad y concisión de la estética dieciochesca imperante que a una reivindicación por la ausencia de contenido o “significado”, en palabras de Mantecón.

8.4. Análisis técnico-musical

Como punto de partida para un primer acercamiento analítico a la *Sonata gallega* se tiene la suerte de contar con un documento en el que el propio autor explica la obra y su estructura formal. Se trata de una carta dirigida al gran musicólogo y amigo del compositor José Subirá con fecha 6 de noviembre de 1931. En ella, tras unos comentarios sobre el origen y poca fortuna que había tenido esta composición, aparece un análisis formal en donde se narra todos los temas que aparecen y las características de los mismos. Las referencias a su último movimiento y a la presencia de temas de los tiempos anteriores son elocuentes de la concepción cíclica con la que fue compuesta. Por su relevancia se presenta aquí el texto completo, independientemente de que referencias y comentarios al mismo aparezcan a lo largo de todo este capítulo.

La sonata, como Ud. habrá visto, sigue la forma clásica en su estructura. Los acordes del preludio llevan en su parte superior el tema popular de un alalá estilizado. Los 9 compases primeros a partir del Allegro apasionado son otro tema popular (primer tema. Tema que, para el desarrollo poemático que quise dar a la sonata, consideré como representación del hombre en Galicia). En la página 5 ese tema se exalta un poco haciéndose más sinuoso. En el compás 12 de la página 6 aparece el 2º tema en do mayor, también popular (2º tema que siguiendo en mi idea consideré como sugerencia de la mujer gallega). Como final del desarrollo en la 1ª parte de la Sonata (primer tiempo) aparece en la mano izquierda (pág.8) otro motivo popular, pomposo, bajo una orla decorativa formada por algún diseño del tema

¹³⁴⁶ *Ibidem.*

2º. El desarrollo y la reexposición consisten en ir desdibujando el tema 1º y acentuando el 2º hasta imponerse éste. Porque yo siempre he creído a la mujer gallega con más personalidad que el hombre. No es oportuno entrar ahora en divagaciones étnicas. El 2º tiempo (Cancioncilla) es un lied normal. El primer tema (pág.20) y el 2º (compás 5º de pág. 21) son populares (por supuesto: todos los temas populares utilizados en esta sonata son gallegos). El tercer tiempo (rondó) también es normal de forma, con el detalle curioso de que el estribillo es una linda canción gallega y los cuplés son todos los temas de la obra: Estribillo; primer cuplé: tema del preludio; estribillo; 2º cuplé: 2º tema del 2º tiempo y fragmento del primer tema del tiempo 1º; estribillo; tercer cuplé: 2º tema del primer tiempo (tema femenino); final: este 2º tema del primer tiempo y el tema final pomposo del primer tiempo superpuestos; coda: primer fragmento del estribillo¹³⁴⁷.

Tal como ha comentado en este texto el autor, la *Sonata* está formada por tres tiempos. El primero es muy extenso y se desarrolla en forma sonata con un preludio inicial. El segundo, de carácter sencillo, también se estructura en forma sonata. El tercero y último es un rondó con la peculiaridad de que cada una de las estrofas o cuplés son temas usados en los dos tiempos anteriores, otorgando de esta forma el carácter cíclico que le caracteriza. Las melodías de los temas principales corresponden a tonadas gallegas, principalmente alalás, extraídas del *Cancionero* de Pedrell. El tratamiento de cada uno de estos temas folklóricos se realiza tras este apartado dedicado a la estructura.

El primer tiempo se desarrolla intercambiando las tonalidades de *lam-laM* y diferentes sistemas modales. En el tercer tiempo esta relación implicará también al modo frigio de *mi*. El preludio inicial del I tiempo se sitúa en *do# eólico* con inflexiones frecuentes al relativo de la misma tónica mayorizado *mi*, correspondiendo este grado a la dominante principal de la obra. El segundo tiempo se desarrolla en *fa mayor*, tonalidad vecina del tono principal *la menor*.

¹³⁴⁷ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 173.

8.4.1. Primer tiempo

El tiempo inicial o primero de la *Sonata gallega* es un extenso movimiento en forma sonata precedido de un preludio como introducción. Se trata del tiempo más amplio de toda la obra.

8.4.1.1. Preludio. Libremente, a modo de preludio

Antonio José construye este preludio repitiendo tres veces seguidas una misma tonada, con la misma armonización y disposición de los acordes. Debido a que este preludio está basado exclusivamente en la exposición repetida de la tonada, será estudiado en profundidad en el siguiente apartado dedicado al folklore de la *Sonata*. No obstante, aquí se presentan otros comentarios relativos a su estructura, tratamiento pianístico y cuestiones estilísticas.

En las tres exposiciones de la tonada, la estructura armónica y posición de los acordes es siempre la misma, y están basadas en un ritmo constante de redondas. La única diferencia son unos elementos sencillos de adorno añadidos a los acordes en las sucesivas exposiciones. La segunda repetición presenta un bajo inicial como mordente añadido, la duplicación de la nota superior a octava alta y la indicación de realización del acorde en arpeggio; y la tercera incorpora un mordente en la derecha anticipando la melodía. El elemento diferenciador es, por tanto, mínimo en comparación con la extensión del pasaje.

Como elemento de unión entre las repeticiones de la tonada completa se presenta una breve frase muy cromática y con perfil melódico muy abrupto. No posee relación temática con ninguna de las tonadas utilizadas en la obra. Las dos manos discurren de forma homófona y presentan la misma melodía a distancia de octava entre ambas, en corcheas sin compasear agrupadas en grupos y sin armonizar. En su primera aparición contiene dos grupos, más un tercero variado como finalización. El inicio es sobre la tónica seguido de ascenso a la séptima menor con paso intermedio por la tercera menor. Con un apoyo en la sexta se comienzan saltos descendentes y ascendentes de sexta disminuida, sexta menor y séptima menor, hasta enlazarse con la repetición del grupo a distancia de tercera menor baja. El mismo diseño se repite primero a distancia de tercera inferior y posteriormente a otra tercera menor baja, modificado para finalizarlo sobre la tónica. Como unión entre la segunda y tercera exposición de la tonada se observa este mismo enlace, pero presenta otro grupo más añadido en su inicio. De este modo, el modelo se repite ahora tres veces sucesivas a distancia de tercera menor

comenzando desde la tercera de la tónica, más una última añadida y variada a modo de finalización.

A manera de crítica se podría señalar que este preludio tan extenso con su ritmo homófono constante en sus tres exposiciones puede causar cierta monotonía en el oyente. No obstante, hay que recordar que la repetición con mayor o menor grado de variación es el sistema constructivo por excelencia propagado por la vanguardia neoclásica. Antonio José comenta esta misma monotonía debida a la repetición sistemática de un único pasaje en obras de otros ilustres compositores. El compositor, inconscientemente o por propia decisión, cae en el mismo “defecto” o crítica que él encuentra en distintos autores. En un comentario sobre un concierto donde se interpretó el *Trío elegiaco* de Rachmaninov, el burgalés escribe:

En el primer movimiento, Moderato, vi gran abundancia de motivos, algunos de ellos acompañados por un diseño rítmico que el piano llevaba, repetido innumerables veces. Estos diseños rítmicos tantas veces repetidos y aquellas frases empezadas por un violoncello y terminadas por el violín y viceversa siempre a base del mismo procedimiento insistente llegaron a fatigarme; al igual que aquellas soldaduras, valga la palabra, tan visibles, que enlazaban los temas diversos. Todo ello junto, hizo el primer tiempo (ya de por sí extraordinariamente extenso) interminable. Ni tan siquiera pudieron ocultar este defecto algunas modulaciones muy bonitas intercaladas de vez en cuando. Este tiempo sólo puede compararse en cuanto a extensión, y unión de temas, y conjunto, a las sinfonías de Bruckner. Ahora pregunto yo: ¿habéis sentido alguna vez esa torturante impaciencia escuchando las más extensas obras de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann,...?¹³⁴⁸.

En otro escrito en donde manifiesta su amor por la música de Mussorgsky, vuelve a criticar la amplitud excesiva de algunos pasajes de la ópera *Boris Godunov*. Señala que esta falta de dominio técnico proporciona a la obra cierta humanidad. El texto corresponde a una de sus cartas enviadas desde París, y su asistencia a la representación de dicha ópera es la excusa para distintas reflexiones sobre la obra y el autor:

Moussorgsky, el gran Modesto Moussorgsky también llegó al teatro con su talento privilegiado, y genial muestra de ello es su Boris Godounov...

La composición musical, aunque siempre hermosa, me pareció algo desigual, con los recitados bastante largos. Pero, en cambio, el coro y las canciones, y el solo de Boris, en el cuarto cuadro, son una maravilla de acierto emocional y sonoro. Moussorgsky, en estos verdaderos cuadros sinfónicos, se encuentra con menos trabas técnicas, más en sus dominios de concepción robusta y firme.

¹³⁴⁸ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Trío de Viena”. 30-I-1923, Ms., AMBu.

Y es esa misma desigualdad de escritura quizá lo que da a la obra más sabor humano, sin blandos pulimentos forzados, fuera de toda intensidad expresiva, sin la natural fluidez. Pero esta genial sinceridad retarda ante la generalidad del público el éxito inmediato, siempre ávido de cuadros movidos y brillantes finales, tópicos del teatro vulgar y espeso¹³⁴⁹.

Un elemento a destacar en el diseño de este preludio es la amplitud y disposición de los acordes. El planteamiento homófono de las formaciones y la audacia armónica de su estructura están claramente influenciados por la música rusa. En Mussorgsky, entre otros, se encuentran algunos momentos contruidos sobre grandes masas de acordes dispuestos de forma homófona en el piano o la orquesta. Ejemplo de ello son distintos pasajes de los *Cuadros de una exposición*, como las *Catacumbas* o *La Puerta de Kiev*. Es llamativo que esta obra sea alabada por Antonio José en algunos textos: “Oíd con atención las pequeñas piezas poéticas de Schumann, las Piezas líricas de Grieg, los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky, y apreciadlas como joyas...”¹³⁵⁰.

Como se expuesto en distintos capítulos, existen otros muchos documentos en donde el autor muestra alto grado de conocimiento y admiración por la música rusa y no sería erróneo pensar en la influencia de dicha escuela nacionalista en este preludio. La herencia de la música rusa, tanto en su concepción a base de grandes formaciones de acordes como en su textura y disposición pianística, es evidente. Asimismo, es significativo que las críticas a la excesiva repetición y monotonía de los temas, palpable también en este preludio, se dirijan hacia dos compositores rusos. Esto no es extraño puesto que se trata aquí de una tendencia a la monotonía o insistencia en un determinado elemento, característica bastante común en la música rusa. En incontables textos, el autor manifiesta no sólo el alto grado de conocimiento que tenía de la música rusa sino también su alabanza y amor por su estética en general. Un ejemplo de ello aparece en la siguiente entrevista que le realizan en vísperas de una actuación del Orfeón en el Ateneo de Burgos:

“¿Puede usted decirme qué piezas tienen en estudio para el anunciado concierto?”

-Estamos trabajando en una obra espléndida que expresamente dedicamos al Ateneo. Dicha obra es: Gloria al Padre, del ruso Rachmaninoff.

Los rusos tienen el secreto de la brillantez. En esta obra, el espíritu eslavo, tan impregnado de religiosidad, se eleva a las esferas de lo divino. Su letra es simplísima: Gloria al Padre... Gloria al Hijo..., pero lleva en sí tal fuerza, penetra y remueve tan hondo en las almas que,

¹³⁴⁹ ANTONIO JOSÉ. “Boris Godounov”. *Diario de Burgos*, 18-VIII-1926, p. 1.

¹³⁵⁰ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

no se puede escuchar esta composición de Rachmaninoff sin sentir el misterioso escalofrío de lo infinito”¹³⁵¹.

8.4.1.2. Allegro apasionado

En este *Allegro apasionado* aparece la forma sonata propiamente dicha. La construcción del primer tiempo de la *Sonata gallega* se basa en una forma sonata tradicional. Esta estructura fue desarrollada en el clasicismo vienés y alcanzó su cénit con la obra beethoveniana. El gran desarrollo formal y armónico de este movimiento demuestra la herencia de la obra del genio de Bonn. Numerosos escritos de Antonio José confirman no sólo la admiración hacia el compositor sino también el alto grado de conocimiento de su corpus compositivo. En el siguiente texto aparecen comentarios sobre los distintos tiempos que componen el trío *Archiduque* y otras obras de Beethoven.

Nada voy a decir del hermoso “allegro moderato” ni de la gallardía del tema principal con el que, dividiéndose en dos fragmentos modulando de muy ingeniosa manera construye el primer tiempo. Ni del “Scherzo allegro” con su elegante tema formado magistralmente por la simple escala diatónica de si bemol mayor, y con su parte central algo sombría; parece verse al coloso maestro de Bonn clavar su escrutadora y profunda mirada en el caos, para sacar de él, merced a la ponderosa fuerza de su genio, los sonidos que más tarde combina... Pero sí quisiera expresar parte de las sensaciones que experimenté escuchando el sublime “Andante cantabile ma pero con moto”. Es tan pura y serena esta admirable página, que, como dice Berlioz hablando del “Adagio de la 4ª sinfonía”, escapa al análisis. “Apodérase de uno desde los primeros compases tal emoción, que llega al fin a hacerse fatigosa por efecto de su intensidad”¹³⁵².

En el mismo escrito, Antonio José señala características de cada uno de los movimientos que integran una gran forma clásica. El siguiente texto, como el anterior, es relevante como testimonio de la comprensión por parte del burgalés de la forma sonata clásica desarrollada por Beethoven.

Beethoven con sus “Allegros” se hizo superior a los hombres al escribir todas cuantas agitaciones invaden al humano corazón, nadie mejor que Beethoven podía expresar con sonidos esas agitaciones, porque ¿quién tuvo un corazón más amante y más torturado que el suyo? En sus “Scherzos” cobra una fluidez etérea propia de impalpables y fantásticas sílfides: algunos alegres rayos luminosos envuelven su música y la tiñen de vivísimo e indefinible color. Pero en sus “Adagios” cuando se abandona a su misma inspiración y su

¹³⁵¹ “Ateneo de Burgos. El próximo concierto del Orfeón Burgalés. Hablando con Antonio José.” *Diario de Burgos*, 17-XII-1929, p. 1.

¹³⁵² ANTONIO JOSÉ. “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

portentosa inteligencia obedeciendo directamente el anhelo de su alma, que sueña con infinita felicidad, se desborda en riquísimo caudal...¹³⁵³.

Es importante recordar que el estudio y análisis de la obra beethoviana y de sus formas constructivas llevado a cabo por el compositor está inspirado por un espíritu crítico, dato que ya se señaló en uno de los capítulos iniciales dedicado a los referentes generales en la obra de Antonio José. Así, alaba y destaca los grandes logros del genio alemán pero también apunta algunos defectos a juicio del propio Antonio José. Como ejemplo de ello sirvan estos comentarios sobre la famosa Sonata *Primavera* para violín y piano:

Esta linda sonata es algo floja en conjunto. El “Allegro” es de estilo puro, muy ingenuo; parece una prueba de las inocentes alegrías de un hombre extraordinariamente talentado y alemán por añadidura. Poco interesante y quizás demasiado plácido el “Adagio molto expresivo”. Casi inexplicable el “Scherzo-Allegro molto”. Y el “Rondó-Allegro ma non troppo” sin los momentos geniales a que Beethoven nos acostumbró en otras obras suyas superiores¹³⁵⁴.

La forma sonata que conforma el primer tiempo de la *Sonata gallega* sigue la estructura clásica heredada de Beethoven, y formada por exposición, desarrollo y reexposición; todo ello confirmado gracias a la carta conservada de Antonio José al musicólogo José Subirá que se expuso al inicio.

En relación con los comentarios del autor acerca de este primer tiempo destacan sus palabras “desarrollo poemático que quise dar a la sonata”. Explica el autor la referencia del tema primero relacionándolo con el hombre gallego, y el tema segundo con la mujer, y concibe el desarrollo y reexposición como ir “desdibujando el tema 1º y acentuando el 2º hasta imponerse éste. Porque yo siempre he creído a la mujer gallega con más personalidad que el hombre”. De esta forma triunfaría el segundo tema sobre el primero en el final del movimiento. No se tiene constancia de ninguna otra explicación a este “desarrollo poemático” descrito por el autor. La concepción bajo un programa descriptivo o poemático aludida por el compositor no tiene ninguna otra referencia documental que la asimilación del tema primero hacia el hombre y el segundo hacia la mujer. Esto no es novedoso dentro de la forma sonata, ya que frecuentemente se ha señalado o caracterizado al tema primero como tema masculino y al tema segundo como femenino.

¹³⁵³ *Ibidem*.

¹³⁵⁴ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Chistiansen”. *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

El tiempo consta, por tanto, de exposición, en donde aparecen los temas A y B habituales de la forma sonata, más otro tema C para la *coda* de esta exposición, desarrollo bastante breve en relación con la extensión de la exposición, y reexposición en donde repite la parte inicial con los cambios tonales habituales para los temas pero introduciendo numerosas variaciones. Se trata de un movimiento de considerable extensión, bastante alejado de las concepciones formales vanguardistas propagadas en la segunda mitad de los años veinte. A continuación se presentan las principales características de cada pasaje.

Exposición

El esquema constructivo-armónico de la exposición de esta forma sonata es el siguiente:

- Primer tema o tema A: *la eólico-menor*. Motivo primero o principal A, motivo 2º y motivo 3º. Repetición del motivo principal.
- Compases finalizadores de la cadencia y compases de enlace.
- Puente: primera frase *laM-fa# eólico*, motivo puente. Segunda frase *fa dórico*.
- Segundo tema o tema B: *doM*, exposición y tres repeticiones en *solM-lam*, *miM* y *siM*
- Puente.
- *Coda*: tema C o tema de la *coda doM*.
- *Codetta. doM*.

Se pueden apreciar tres partes o motivos diferentes para el tema A; la primera sería el tema del alalá de Pedrell, y las otras dos son de propia creación del autor. Es habitual encontrar este tipo de construcción “tripartita” para el tema primero de la forma sonata en Mozart y Beethoven. No obstante, el motivo primero tiene una entidad y relieve propio indiscutible, y además suele tener más relevancia en el desarrollo de la pieza que los otros dos. Por estas razones se suele identificar y denominar como tema A al primero de los motivos. En esta obra los tres motivos no sólo vuelven a presentarse en la reexposición perfectamente adaptados al tono correspondiente, sino que también se hace referencia a ellos en el desarrollo. En el análisis de la obra, el tema A se ha identificado como el tema del alalá, aunque como se ha comentado existen otros motivos secundarios. Antonio José muestra en sus textos y críticas un sinnúmero de comentarios sobre obras con forma sonata, es por esto que este modelo de tema A integrado por tres motivos fuese perfectamente conocido por el burgalés.

El primer motivo del tema A o tema del alalá c.1 será objeto de estudio en el capítulo dedicado al tratamiento del folklore. Contiene varios elementos que serán utilizados en el transcurso de este tiempo, siendo uno de ellos el bajo inicial a manera de redoble de tambor previo a la entrada de la melodía. Esta célula volverá a emplearse en el desarrollo y parece recordar el tambor que suele acompañar los cantos de alalás. De esta forma, tras el continuo discurso homófono de todo el preludio, se rompe la monotonía gracias a la imitación de este recurso rítmico antes de presentar la tonada popular. Otro elemento destacado es la disposición en tercetas conjuntas para las voces interiores. Este tipo de movimiento con dos voces homófonas será muy utilizado en todo el primer tiempo. El tercer elemento a destacar es la utilización de la secuencia o marcha progresiva como forma de construcción. Esto se muestra en la segunda parte o semifrase de la tonada. La secuencia había sido usada por Pedrell en la armonización de esta tonada e indudablemente influyó en el burgalés; será muy explotada en todo el movimiento y no sólo en pasajes relacionados con esta segunda semifrase de la tonada.



c.1. Inicio Tema A. Redoble bajo y tercetas interiores

Tras la exposición del alalá todo el pasaje que continúa hasta llegar a la aparición del nuevo alalá como tema B es elaboración propia del compositor.

El motivo segundo del tema A, ya creación del músico, lo forman a su vez tres ideas: un pasaje frigio en *la* (cc.9 a 13), una secuencia o marcha progresiva (cc.14 a 17) y un pasaje final modulante que lo enlaza con el tercer elemento del tema A (cc.18 a 21). Los elementos más destacados que incorpora todo este fragmento son el ritmo de corchea con puntillo seguida de semicorchea y el salto melódico de sexta, ambos con importancia especial en el desarrollo del resto del tema A.



cc.9-11. Motivo 2ª. *la frigio*

Después del tema del alalá, motivo principal A, que se desarrolló de forma modal pero tonalizando su segundo periodo¹³⁵⁵, se vuelve a la modalidad en el inicio de este motivo segundo. Así, primero aparece un pasaje frigio seguido de secuencias con características tonales ambiguas y cercanas al mundo frigio, aunque finalizan tonalizándose con un pasaje modulante. Éste se inicia con una serie de novenas de dominante paralelas sin enlazar armónicamente donde cada una de ellas tiene valor en sí mismas y sin relación con lo que le precede ni sigue. Estos fragmentos muestran que aunque la forma sea clásica, los diseños armónicos son, con frecuencia, vanguardistas. En el cuadro final se recogen los procesos armónicos más destacados.

El tercer motivo del primer tema está realizado sobre una escala dórica de *re*, cuarto grado de la tonalidad principal *la*. En la armonización inicial del alalá, el cuarto grado tenía una preponderancia importante ya que todas las partes fuertes recaen sobre él, y en el inicio de la progresión del 2º motivo en c.14 la ambigüedad entre *faM* y *rem* era evidente. Ahora todo el pasaje se presenta sobre el mismo acorde de tónica de *re*, y se detiene así el ritmo armónico tras las modulaciones constantes previas. El elemento rítmico es predominante y continúa basándose en el ritmo de corchea con puntillo descrito.



cc.22-23. Motivo 3ª. *re dórico*

Después de la exposición de los tres motivos del tema A, aparece como conclusión el tema principal del alalá inicial, c.26. Su tratamiento es muy distinto, así mientras en la exposición inicial de este tema las voces presentaban las líneas muy cuidadas, ahora aparece como un pasaje virtuoso. Aquí acaba el tema primero de la forma sonata, formado por el alalá como motivo principal o tema A, seguido de dos motivos creados por el autor y una finalización que vuelve a presentar el tema del alalá.

Tras unos compases finalizadores de la frase anterior y de enlace, se alcanza el puente hacia el tema B. El puente está formado por dos frases. La primera frase, c.42, presenta un motivo nuevo, P o motivo del puente, y en este grupo aparece la célula con puntillo característica del segundo motivo de A. Un elemento destacado es su dualidad tonal *laM-fa#*

¹³⁵⁵ Esos aspectos serán tratados al estudiarse las características del folklore de la tonada.

eólico, es decir, el proceso experimentado es la mayorización del tono principal de la obra *la* y concomitancia con su relativo menor. Al final de la frase, c.47, se altera la tercera de *fa# eólico* con lo cual se mayoriza en *fa# mayor*, y actúa como pivote con la segunda frase.



cc.42-44. Puente 1ª frase. Motivo P

La segunda frase, c.48, se desarrolla en *fa dórico*. El tratamiento del tenor, con negras acentuadas sobre una estructura armónica a base de un único acorde mantenido, recuerda los pasajes efecto campana de algunos compositores rusos, especialmente Mussorgsky (*Cuadros de una exposición*).



cc.48-49. Puente inicio 2ª frase

El tema B, c.53, está tomado de otro alalá y presenta un discurso melódico muy distinto al del tema primero, A. Se dispone con continuos movimientos y arabescos con florituras en ascensos y descensos que contrasta con la figuración en notas largas sobre las que se sustentaba el tema primero. El diseño en tercetas que caracterizaba a las voces interiores del tema A vuelve a aparecer aquí, pero ahora en la melodía. Las florituras con formaciones ternarias o tresillos son también la base de la textura del acompañamiento que se superpone a la melodía en grupos binarios.



cc.53-54. Tema B

La frase del alalá se presenta dos veces (hecho que aparece en la transcripción de Pedrell, como se podrá comprobar en el apartado correspondiente), y a continuación se presenta el tema repetido sucesivamente en distintas tonalidades, en concreto, *doM - la m - miM - siM*. Por ser estas exposiciones parte de la estructura fundamental de la pieza, se estudiarán en este capítulo en lugar de incluirlo en el dedicado al folklore.

En el siguiente cuadro se aprecian las semejanzas y diferencias armónicas entre las distintas repeticiones del tema. Se adjunta también el modelo armónico de Pedrell.

	1º periodo	2º periodo
Pedrell. Alalá 220	ii V V ^{5#7#} I	ii (II) _s ⁷ V (II) ₊ ⁷ \ V V ₊ ⁷ I
Exposición tema B c.53	(V) _s ⁷ (III) _s ⁷ (V) _s ⁷ III I ^{7M}	Repetición de la misma estructura
1ª repetición c.61	<i>solM</i> : ii ⁷ V ₊ ⁷ I ^{7M}	<i>lam</i> : V ₊ ⁹ i ⁷ .
2ª repetición c.67	V ₊ ^{9M} \ I V ^{5#7#} \ I I ^{7M}	Repetición de la misma estructura
3ª repetición c.71	ii ⁷ V ₊ ⁷ I ₊ ⁷	ii V ₊ ⁷ VI ⁷ II ₊ ⁹

En la exposición inicial del tema se evita el V grado, y se utiliza el III grado y séptimas de sensible, finalizando sobre tónica con séptima mayor. La primera repetición, c.61, está más cercana al modelo armónico de la tonada en Pedrell, pero evita la cadencia final por el uso de la séptima mayor añadida al acorde de tónica. Se rompe con el modelo de presentar la frase completa en un único tono, así comienza en un tono, *solM*, y a mitad de la frase se dirige hacia otro, *lam*, en lugar de finalizar en la misma región. Esta modificación armónica también ocurre a nivel melódico, es decir, todos los parámetros del segundo periodo del alalá están en distinto tono.

La segunda repetición, c.67, presenta acordes con numerosas terceras añadidas y con tendencia hacia la bitonalidad. Se pueden concebir las notas dentro de un mismo acorde, apareciendo así un acorde de decimotercera sobre la tónica, o como dos acordes distintos superpuestos dentro del tono principal. Su concepción armónica con numerosas notas agregadas, especialmente la séptima mayor, desfigurando la tonalidad revela la influencia impresionista. Destaca por su distinta textura, y presenta ahora la melodía en el tenor doblada en las terceras características, con un bajo pedal de tónica con su quinta y tresillos con acordes abiertos en la derecha.



cc.67-70. Tema B. 2ª repetición

La tercera exposición, c.71, continúa el plan básico II – V – I, pero en lugar de finalizar el primer periodo en I grado con la séptima mayor añadida como todas las apariciones previas, ahora incluye la séptima menor, presentando así forma de séptima de dominante sobre la tónica por lo que se anula el carácter de cadencia perfecta. El segundo periodo también está muy alterado, y se utiliza cadencia rota en el VI seguida de novena de dominante sobre el segundo grado, rompiendo así todo signo de conclusión. Con este final sobre el II se concluye esta serie de repeticiones del tema B sin finalizar armónicamente la frase y dejando una ventana abierta a la modulación por la presencia de la novena de dominante. Es la presentación más evolucionada y ambiciosa desde el punto de vista pianístico, con octavas partidas en la derecha, y acordes centrales y saltos en el bajo, siendo todo ello de clara tradición pianística.



cc.71-74. Tema B. 3ª repetición

Como enlace o puente con la *coda* de la exposición aparecen unos compases sin relación temática, c.75. Este episodio puente es de sumo interés puesto que se pueden apreciar los influjos de las vanguardias en el uso del acorde *Prometeo*.

Los dos primeros compases se basan en un acorde de novena de dominante con la quinta aumentada y sexta añadida. El enlace con el pasaje anterior ha sido gracias a la resolución tradicional del acorde final de la novena de dominante (sobre el segundo grado de *siM* del pasaje precedente, c.74) en su quinta *fa#*, c.75, es decir mediante un proceso II – V. Los dos primeros compases se mueven en este ámbito de *fa#*. El elemento melódico es pobre, cediendo lugar al valor armónico del acorde, muy influido y próximo a la escala de tonos¹³⁵⁶.

¹³⁵⁶ El acorde sobre el que están fundamentados ambos compases es $V_+^{<5679}$, acorde de novena de dominante con la quinta aumentada y sexta añadida. Si se escribe una escala con las notas de este acorde aparece *dox – mi – fa# – sol# – la# – re#*, donde se aprecia que, a excepción de la última nota *re#*, todas las demás están a distancia de tono y sólo faltaría la nota *si#* para completar la escala de tonos. La nota *re#*, la sexta añadida, podría

Antonio José emplea aquí este acorde buscando más su valor y fuerza armónica que el color impresionista con que pudiera ser utilizado en las obras de Debussy. En este mismo sentido se manifestó Schoenberg:

Debussy usa este acorde y esta escala (como también Strauss en *Salomé*) más bien en el sentido de un medio expresivo impresionista, casi a manera de timbre; mientras que en mi caso, habiendo surgido por la vía armónico-melódica, el acorde aparece más bien como una posibilidad de enlace con otros acordes, y la escala como un influjo peculiar sobre la melodía. Jamás he sobrevalorado el acorde ni la escala de tonos enteros¹³⁵⁷.

En el tercer compás, c.77, aparece un acorde místico o acorde *Prometeo*, el cual está formado por una cuarta aumentada, una cuarta disminuida, una cuarta aumentada y dos cuartas justas, *mi - la# - re - sol# - do# - fa#*, en este caso¹³⁵⁸.



cc.75-77

Como ya se indicó en el capítulo dedicado a los referentes musicales, esta formación muestra la influencia y conocimiento del compositor ruso Alexander Scriabin. Este autor elaboró sus obras de madurez utilizando este acorde. Antonio José no sólo conocía esta formación gracias a la obra de Scriabin, sino también observaba que otros compositores vanguardistas empleaban este procedimiento basado en la creación de acordes por cuartas superpuestas. Todo esto avala la concepción armónica vanguardista que el artista burgalés desarrolló en su obra.

Los detractores del sistema moderno en la formación de acordes nuevos, sólo por este ejemplo instintivo, debería ver lógica y naturalidad en las pretendidas o supuestas audacias de Rebikoff, Ravel, Schmitt, Schoenberg, y otros músicos que constituyen actualmente sus magníficos acordes apilando intervalos de cuarta justa¹³⁵⁹.

interpretarse como apoyatura del *dox* pero por su presencia continua se ha cifrado como sexta añadida. La tríada aumentada sobre la que se fundamenta el acorde *fa# - la# - dox* es el origen de esta escala de tonos.

¹³⁵⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, op. cit., p. 469.

¹³⁵⁸ Antonio José lo presenta con forma de dominante alterada. El acorde *Prometeo* tiene relación con una dominante alterada, en concreto con el acorde de sexta aumentada por su quinta rebajada, aunque aquí enarmonizada, y puede ordenarse como series de terceras formando así una decimotercera de dominante con la quinta rebajada. En el caso que ocupa tendría relación con la dominante de *la*, ya que forma el acorde de dominante *mi - sol# - la# - re - fa# - do#*, estando además dispuesto en esta posición.

¹³⁵⁹ ANTONIO JOSÉ. "Dos curiosas noticias musicales". *Diario de Burgos*, 23-XI-1927, p. 1.

Como *coda* de la exposición del primer tiempo, c.80, se presenta otro alalá en *doM*, relativo mayor del tono principal *lam* y mismo tono del tema segundo B. Antonio José señala en sus comentarios que “como final del desarrollo en la 1ª parte de la Sonata (primer tiempo) aparece en la mano izquierda (pag.8) otro motivo popular, pomposo, bajo una orla decorativa formada por algún diseño del tema 2º. El desarrollo y la reexposición consisten en ir desdibujando el tema 1º y acentuando el 2º...”¹³⁶⁰.

Este texto y el resto de comentarios que aparecen en esta carta confirman que aunque aparezca un nuevo tema en este momento que se le puede denominar tema de la *coda*, tema C o tercer tema para su análisis, la estructura formal del primer tiempo es la clásica con exposición con dos temas (tema A y tema B), desarrollo y reexposición. No se trata de una sonata con tres temas, sino que como final de la exposición y a manera de *coda*, introduce otro motivo popular adornado con motivos del tema B. El desarrollo comienza después de oír este tema y su *coda*, justo en la doble barra con la tradicional repetición de toda la exposición. Cuando Antonio José utiliza la palabra desarrollo para situar este tema “como final del desarrollo en la 1ª parte de...”¹³⁶¹, se refiere al discurso de la exposición como primer bloque de la forma sonata, puesto que inmediatamente después de estas palabras dice “el desarrollo y la reexposición consisten en ir desdibujando el tema 1º y acentuando el 2º”¹³⁶². Como se comentará en el apartado dedicado al folklore y al estudio del tratamiento de este nuevo alalá, la utilización para este tema de acordes paralelos está completamente también influenciada por las vanguardias musicales del momento.

Como final de la exposición aparece una *codetta* tras el tema C anterior y en su mismo tono *doM*, cc.88-102. El material usado procede del diseño de las terceras interiores del tema A. Se distinguen dos partes, la primera, c.88, en donde las terceras están adornadas con grandes arpeggios con el sexto rebajado, y la segunda, c.94, con el discurso en terceras sobre una pedal de tónica. Así, la finalización de la exposición con el motivo en terceras lo relaciona con muchos pasajes de esta sección que también estaban desarrollados en terceras, como el comentado tema A, el tema B o las partes superiores de C. Mediante la habitual doble barra de repetición finaliza la exposición de esta forma sonata sobre la que se ha construido el I tiempo de la *Sonata gallega*.

¹³⁶⁰ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 173.

¹³⁶¹ *Ibidem*.

¹³⁶² *Ibidem*.



cc.93-96

Desarrollo

Las principales características definitorias que se observan en la forma de plantear el desarrollo de este movimiento son las siguientes:

- Brevedad de esta sección de desarrollo en relación con la gran extensión de todo el tiempo.
- Se observan sólo dos pasajes en donde verdaderamente se desarrolle material temático. Por un lado, se desarrolla material en el pasaje inicial en terceras, y por otro, la introducción del motivo principal del tema B en c.123 también sufre cierto desarrollo basado en la adaptación a nuevos tonos, cambio de modo y alteración de los acordes que lo sustentan.
- El resto de referencias al material expositivo se basa en repeticiones literales del mismo transportadas a las tonalidades convenientes para el correcto enlace armónico.
- Frente a las grandes modulaciones y complejidades que han aparecido en la exposición, el desarrollo parece mucho más tranquilo.
- Existe mayor sencillez en los acordes, siendo en gran parte tríadas o séptimas. No hay acordes con notas añadidas, ni superposiciones de terceras, ni séptimas mayores tan del gusto del autor. Esto lleva a pensar que tal vez se ha realizado un desarrollo prácticamente tonal.
- La sencillez armónica se traduce en sencillez en la textura pianística. Se trata de un pasaje mucho más fácil de interpretar. Frente a todas las dificultades pianísticas de este tiempo, con acordes de muchas notas, saltos, muchas voces, el desarrollo es un momento de gran relajación.
- El pasaje inicial en terceras y su resolución sobre los arpeggios en *mib* suponen el momento de menor tensión y mayor relajación de todos los parámetros musicales, y desde ese punto empieza a surgir otra vez la tensión.

Se distinguen cinco partes o frases en este desarrollo de la forma sonata. La primera, c.103, continúa desarrollando como material temático las terceras iniciales del tema A que también aparecían en la *codetta* final previa. La segunda frase, c.115, no posee relación temática, y se trata simplemente de arpeggios ascendentes y descendentes sobre un mismo esquema armónico. Llama la atención en los diseños descendentes la disposición de las

fundamentales a distancia de dos tonos formando entre ellas un acorde de tríada aumentada. Esta misma relación se encuentra frecuentemente en otros pasajes de sus obras, como distintos momentos de la segunda y tercera *Evocación*. La tercera frase (semifrase), c.123, desarrolla el motivo B, y aparece éste con claridad en distintas manos y adaptado a dos tonos.

Todo el resto del desarrollo, es decir el cuarto, c.127, y quinto pasaje, c.130, toma como material temático dos motivos secundarios del tema A, siendo mínimo su desarrollo. Su inicio presenta el motivo 2º del tema A en su mismo tono inicial y el último pasaje introduce el motivo 3º dórico sin variar, pero en distinto tono que en la exposición, en concreto en *do dórico*. Para comprender por qué Antonio José sitúa este motivo en *do* es preciso analizar las relaciones tonales existentes en la exposición y reexposición cuando aparece este tema. El cuadro siguiente ayuda a su comprensión.

	Tono principal anterior	Tono inmediato anterior	Pasaje dórico	Tono resolución
Exposición	<i>lam</i>	<i>si</i>	<i>re</i> cc.22-25	<i>lam</i>
Desarrollo	No determinado	<i>la</i>	<i>do</i> cc.130-133	<i>solm</i>
Reexposición	<i>rem</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i> cc.150-153	<i>rem</i>

Como se puede apreciar, el motivo dórico está situado una tercera ascendente del tono precedente y una cuarta baja del tono a donde se llega. Por esta razón y siguiendo el modelo propuesto, aparece ahora este tema en *do dórico*. No hay que olvidar que el compositor, al igual que otros autores del s. XIX y especialmente de inicios del s. XX que se han sentido atraídos por el uso de sistemas y acordes modales, combinan y enlazan modalidad y tonalidad, es decir, acordes modales y acordes tonales. Esto es debido a los efectos y consecuencias que supone la armonización de discursos modales. Así, los modos dórico y frigio poseen una tónica menor fácilmente conjugable con la tonalidad menor, mientras que el lidio y mixolidio producen tónicas mayores que se enlazan perfectamente con sistemas tonales mayores.

Como conclusión de los procesos constructivos empleados para el desarrollo, hay que destacar la poca presencia de verdadero desarrollo de los temas expuestos en la exposición.

Los motivos aparecen prácticamente sin alterar y las principales variaciones son la transposición y variación en la textura pianística. La sección de desarrollo debería elaborarse mediante manipulación y transformación de los motivos y temas de la primera parte. La ausencia de desarrollo y la apuesta por la repetición de los motivos es relevante en la forma de plantear una sonata clásica en los años veinte. Antonio José, entroncado con la estética neoclásica imperante en estos años, rechaza el desarrollo y escoge la repetición como forma atípica de presentar un desarrollo clásico de una forma sonata.

Reexposición

Se plantea una reexposición, c.134, con muchas variaciones en relación con la exposición inicial. Llama la atención que mientras en el desarrollo apenas existía elaboración del material, ahora presenta amplios pasajes con grandes alteraciones y modificaciones del mismo. El cuadro de este tiempo que se adjunta al final es de sumo interés para observar las relaciones entre la exposición y la reexposición. En dicho esquema, los pasajes que se reexponen igual se sitúan en la misma línea, mientras que los que son distintos en ambas partes se disponen en líneas diferentes. De este modo se puede rápidamente apreciar la forma sobre la que se ha construido este tiempo.

Exceptuando el primer periodo del tema A, el cual se suprime, todos los tres motivos que conformaban el tema primero se reexponen de forma prácticamente igual que en la exposición, pero en el tono de *re* desde su inicio, c.134.

La conclusión de la sección del tema primero con la repetición del alalá, c.154, está alterada respecto al modelo inicial, y se presentan sólo los dos primeros compases y con distinto tipo de acompañamiento en la izquierda. La secuencia de su segundo periodo aparece modificada, c.156. El primero de sus compases muestra el motivo de la secuencia pero sólo en un compás, el resto es alterado. En lugar de mantener la melodía de este segundo periodo en el tono del primero, lo sitúa su quinta alta, gracias a lo cual en la continuación de este descenso en los dos compases siguientes, en vez de descender una cuarta *re-sol*, tal como correspondería según el modelo de la secuencia, se permite descender una octava *re-re*. Estos compases nuevos contienen armonías muy cromáticas de tritono y, fruto de este intervalo, el compás 157 se desarrolla sobre una escala de tonos. En el compás siguiente, c.158, el autor presenta anticipaciones incrementando las disonancias producidas por los acordes cromáticos.

Los tres siguientes compases, cc.159-161, muestran una secuencia nueva basada en el primer periodo del alalá del tema A, inicio que, como se ha comentado, no se ha reexpuesto en esta reexposición. Así hay ahora una referencia al comienzo del tema, el cual no apareció en su momento y lo hace mediante el procedimiento de secuencia típico del segundo periodo de dicho tema A. La secuencia tiene un diseño ascendente y está construida sobre un acorde de sexta aumentada con función de dominante frigia, el cual resuelve de forma bitonal en su notación, no así en su sonoridad. Este pasaje es un magnífico ejemplo de la tonalidad expandida trabajada por la Nueva Música y de la influencia de tendencias armónicas innovadoras, como son la bitonalidad y la interrelación modalidad y tonalidad¹³⁶³.

Finaliza el pasaje con el mismo motivo con que comenzó, c.162, procedente del segundo periodo del alalá inicial y se sitúa el proceso armónico sobre el V de *fa#*, c.164. Así, en estos compases finales de enlace hacia el puente se prepara la modulación hacia *fa#M-re#m*. En la exposición se tendía hacia *laM-fa#m*, tercera menor descendente de la tonalidad en la que aparecía el tema B *doM*. Ahora el tema B se reexpondrá en *laM* por lo que el puente le corresponde en *fa#M* siguiendo las relaciones tonales.

El puente hacia el tema B, c.165, aparece desarrollado aumentando su extensión, así en este fragmento de la reexposición también introduce variaciones respecto al mismo en la exposición. Estas modificaciones están basadas principalmente en el juego con dos elementos: el motivo del segundo periodo del alalá inicial A y la modulación hacia la tónica rebajada >I de la tonalidad principal de este puente *fa#* (*faM*). El motivo de A se desarrolla en secuencia con muchas variaciones y preparando una modulación a *faM*. El motivo del puente aparece en *faM* pero también modificado, y se añaden al inicio varios compases en donde dicho motivo se alterna entre las manos y un gran arpeggio que recuerda los que aparecían en la *codetta* del

¹³⁶³ El acorde de sexta aumentada es, por definición, la dominante de la dominante con el quinto grado rebajado, y por tanto define una región tonal y una dominante sobre la que resuelve, pero también es un acorde relacionado con un sistema frigio por ser su dominante principal. Hay que señalar que, contrariamente a lo que muchas veces se encuentra en su obra, la quinta rebajada típica del acorde de sexta aumentada no aparece enarmonizada, sino en su notación correcta, lo cual lleva a pensar que en los demás casos se quiere resaltar el tritono y la escala de tonos resultante, hecho que ocurría en compás previo, c.157.

En la mano derecha, la sexta aumentada de cada compás resuelve de forma tonal, está situada correctamente sobre V/V y resuelve de forma académica sobre el V, aquí en forma de séptima disminuida sin fundamental. En la mano izquierda, se observa un proceso dentro del mundo frigio, dominante frigia que resuelve en tónica. Varias notas del proceso están enarmonizadas, pero se observa claramente el semitono característico del giro II – I frigio en el bajo. Se ha dicho que ambas manos tenían un funcionamiento bitonal en la notación de la resolución de la sexta, pero no en su sonoridad. El análisis de la sonoridad del acorde resultante entre ambas manos produce una novena de dominante con la séptima y novena enarmonizadas. La razón para estas enarmonizaciones puede ser el correcto desarrollo de la línea contrapuntística, superponiendo de esta forma un proceso tonal en la parte superior y uno modal en la inferior.

final de la exposición. Tras el arpeggio, el motivo aparece tal como en la exposición, y su finalización armónica es directamente de *faM* a *fa#* sin paso preparatorio, relacionados ambos por su función de napolitano.

Comparando el proceso de la reexposición ocurrido hasta este momento, se ha observado que se han introducido grandes modificaciones al final de la reexposición del tema primero, en los compases de enlace con el puente y en el puente. La cuestión es ¿por qué Antonio José ha introducido dos amplios pasajes distintos, y los coloca antes y en medio del puente hacia el tema B? Una razón para ello tal vez sea el breve desarrollo de los temas que tuvo lugar en la sección central o desarrollo de la forma sonata propiamente dicha. Ahora ha realizado un desarrollo tanto del tema A como del tema del puente mucho más elaborado.

Pero otra explicación más importante es debida a las relaciones tonales de la forma sonata. La reexposición del tema A en lugar de aparecer en la tónica, como es lo habitual en la sonata clásica, ha sido en *re*, IV grado de la tonalidad principal. En cambio, el segundo tema sí que se situará en la tónica tal como rige la forma sonata clásica. Mientras que en la exposición el tema A aparece en *la* y B en su III grado o relativo mayor *do*, ahora se parte de *re* y hay que llegar a I grado *la* para el tema B. En este proceso moduladorio distinto es lógico que el puente aparezca más desarrollado, puesto que el procedimiento moduladorio es muy diferente, y todo esto es aprovechado para presentar pasajes muy distintos a los de la exposición. En el cuadro que se adjunta al final de los comentarios del primer tiempo se pueden observar fácilmente diferencias formales y las variaciones tonales entre la exposición y reexposición para este momento.

Se sirve de distintos recursos armónicos para estas modificaciones y desarrollos temáticos, y entre ellos, la secuencia o marchas progresivas. Se comienza el proceso nuevo con una distorsión de la secuencia basada en el motivo del segundo periodo de A en c.156, vuelve a realizar una perfecta secuencia transportada tomando el motivo del inicio de A en cc.159-161, y por último presenta otra secuencia, esta vez adaptada a los acordes por donde discurre en los cc.167-169, de nuevo con el motivo del segundo periodo de A. El otro recurso importante del que se sirve es la modulación progresiva mediante la secuencia de los cc.167-169 al tono de la tónica rebajada, donde se juega con el motivo del puente alternándolo entre las manos. La vuelta a la tónica principal es de forma abrupta y sin ningún paso o enlace, c.176.

A partir de aquí se continúa con la reexposición tal como se presentó en la exposición y con sus relaciones tonales correspondientes. La segunda frase del puente es exacta a la de la exposición y está enlazada por la misma función napolitana inicial, situándose en *re dórico*, c.179. Como se ha comprobado la primera frase del puente ha estado muy desarrollada en relación con la exposición, mientras que la segunda se reexpone de manera exacta a la inicial.

El tema B se presenta perfectamente reexpuesto y se mantienen las relaciones tonales correspondientes, c.184, apareciendo ahora en tonalidad principal mayor *la mayor*. Se observan las mismas repeticiones de dicho tema y con las mismas relaciones de quinta *laM – fa# m – rebM – labM*.

El puente hacia la *coda*, c.206, presenta su mismo inicio, pero luego aparece desarrollado y aumenta su extensión mediante repeticiones de grupos en distinta tesitura. En su comienzo se muestran el acorde de novena de dominante con la quinta aumentada y sexta añadida y el acorde *Prometeo*, tal como se veía en la exposición. Se añade un compás, c.209, basado en un acorde con función de dominante frigia del tono principal *laM* sobre el cual va a finalizar este pasaje con la *coda* final de la obra. También como novedad repite los tres primeros compases a octava alta¹³⁶⁴.



cc.208-209. Acorde *Prometeo* y dominante frigia

Los compases siguientes (desde c.213) son también modificados y ampliados. Introduce como novedad el tema B, c.213, adaptado al diseño tonal correspondiente para la reexposición (III grado del tono en curso *la*), aunque enarmonizado a *reb* (en lugar de *do#*). Este motivo se presenta en dos compases y se repite a octava baja. Continúa con el diseño de la exposición (cc.78 y 79) con los dos compases¹³⁶⁵ cc.217-218, más un tercero que contiene la primera mitad de éstos repetida a octava alta.

En resumen, el puente ha estado ampliado por la introducción de un cuarto compás con la dominante frigia, la repetición a octava alta de los tres primeros compases, la introducción

¹³⁶⁴ El acorde *Prometeo* está ahora formado por las notas *reb – sol – dob – fa – sib – mib*. Como en la exposición, aparece en forma relacionada con la dominante de *solb*: *reb – fa – sol (labb) – dob – mib*, es decir sexta aumentada, pero con el quinto grado enarmonizado. El compás añadido está formado por un acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada (*mi – sol# – sib – re – fa# – reb*) siendo una formación semejante a una sexta aumentada, pero con función de dominante frigia.

¹³⁶⁵ V del III y >III.⁹

y repetición a octava baja de un diseño de dos compases con el tema B, y la conclusión introduciendo un nuevo compás formado por la célula inicial de los últimos.

La reexposición de la *coda* con el tema C es prácticamente igual que en la exposición, aunque presentada en tres pentagramas en lugar de dos, c.220. Es de suponer que la razón para desarrollarlo ahora en tres partes proviene de la influencia de la textura a tres del pasaje que le sigue.

A continuación en lugar de la *codetta* de la exposición, aparece un final distinto a manera de conclusión final, c.228. Para su construcción utiliza el tema C que se acaba de escuchar y el tema segundo B. En consonancia con los frecuentes pasajes de desarrollo observados en esta reexposición, se desarrollan también aquí estos dos motivos, se juega y superponen con presentación en cada mano de uno de ellos. El resultado es uno de los fragmentos más creativos de todos los procesos de desarrollo observados en la obra. El pasaje es de una riqueza contrapuntística notable.

Se observan dos partes; por un lado, los primeros cinco compases, donde presenta los motivos iniciales de estos temas, y por otro el resto, con los temas completos. La pedal de tónica está incluida en todo el fragmento, aunque en la primera parte forma parte de los acordes y en la segunda aparece aislada y duplicada en octavas.

En la primera parte, c.228, llama la atención el hecho de que cuando aparece el motivo de B, el acorde sobre el que se apoya es de séptima dominante de distintos grados, tal como correspondía habitualmente a este giro. La armonización contiene el VII grado como subtónica y produce un proceso modal mixolidio. En la segunda, c.233, se presentan los temas completos, aunque a veces repartidos entre las manos. La sensible aparece ahora destacada, se tonaliza el proceso y se apuesta por sucesiones de dominante-tónica. Como es habitual en el autor, en la finalización de la obra abandona el mundo modal para concluir tonalmente.

cc.233-235

Es digno de destacar las referencias sobre composiciones que presentan superposición de temas en sus últimos pasajes en distintas críticas de conciertos realizadas por Antonio José para periódicos burgaleses. Ejemplo de ello es la siguiente alusión a las *Danzas Polovotsianas* de Borodín programadas en un concierto en Burgos en 1923 y que fueron objeto de una reseña periodística por parte de Antonio José:

... y las admirables danzas polovsianas de “El Príncipe Igor”, de Alejandro Borodín, donde de tan magistral modo están unidos ritmo, melodía y sonoridad y cuyo número último y a manera de peroración se superponen soberbiamente varios temas¹³⁶⁶.

Como resumen de los procedimientos constructivos del *allegro apasionado* con forma sonata del primer tiempo se adjunta el siguiente cuadro. En las dos columnas que lo integran se pueden contrastar los procesos formales y armónicos de la exposición con los de la reexposición. Las diferencias existentes entre ambas secciones y otros fragmentos se muestran con las casillas en blanco. Por su relevancia dentro de los procesos formales que caracterizan a la forma sonata, se incluye aquí mayor información que en otras obras sobre las relaciones tonales entre los distintos temas y pasajes. Lo más significativo de todo ello ha sido ya comentado extensamente en este capítulo, mientras que otros datos han sido expuestos de forma más somera.

¹³⁶⁶ ANTONIO JOSÉ. “Orquesta Filarmónica”. *El Castellano*, 7-IV-1923, p. 1.

SONATA GALLEGA

PRIMER TIEMPO

Allegro apasionado

EXPOSICIÓN	REEXPOSICIÓN
Tema A <i>la</i>	Tema A <i>re</i>
Motivo 1º o principal 1ª semifrase: c.1 <i>la eólico</i> . c.5 <i>lam</i> 2ª semifrase: c.6. Secuencia. <i>lam</i>	Motivo 1º o principal 1ª semifrase: No existe 2ª semifrase: c.134. Secuencia. Se inicia desde la 2ª parte del alalá, luego todo igual que en exposición
Motivo 2º c.9. <i>la frigio</i> c.14. Secuencia: <i>faM (rem)</i> , c.16 <i>lam</i> Pasaje modulante: c.18. Novenas seguidas IV_+^9 , VI_+^9 , I_+^9 c.20. Inflexiones hacia <i>si</i> . II_+^7 (V/V) de <i>la</i> , I de <i>la</i> (>vii napolitano de <i>si</i>), c. 21 V_+^9 de <i>si</i> (resuelve en III grado, <i>re</i>)	Motivo 2º c.137. <i>re frigio</i> c.142. Secuencia: <i>sibM (solm)</i> , c.144 <i>rem</i> Pasaje modulante: c.146. Novenas seguidas IV_+^9 , VI_+^9 c.148. Inflexiones hacia <i>mi</i> . II_+^7 (V/V) de <i>re</i> , I de <i>re</i> (>vii napolitano de <i>mi</i>), c. 21 V_+^9 de <i>mi</i> (resuelve en III grado, <i>sol</i>)
Motivo 3º c.22. <i>re dórico</i> (iv de <i>la</i>)	Motivo 3º c.150. <i>sol dórico</i> (iv de <i>re</i>)
Conclusión c.26. Tema A. Motivo 1º (1ª semifrase) <i>la eólico</i> . c. 30 <i>lam</i>	
	Conclusión c.154. Tema A. Motivo 1º (2 primeros compases 1ª semifrase). Distinto tipo de bajo. <i>re eólico</i>

cc.31-33. Motivo 1° (2ª semifrase). Secuencia	cc.156-158. Distorsión de la secuencia
cc.34-40. <i>lam</i> . Compases finalizadores de la cadencia y compases de enlace	
	cc.159-161. Secuencia nueva basada inicio Motivo 1°. cc.162-163. Finalización de secuencia y frase
c.41. Enlace. V de <i>la</i>	c.164. Enlace. V de <i>fa#</i>
Puente	Puente
c.42. <i>laM-fa# eólico</i> (relativo menor del mayor). Motivo P (puente)	c.165. <i>fa#M-re#m</i> (relativo menor del mayor). Motivo P (puente)
Primera frase: cc.42-44. <i>laM-fa# eólico</i> . Motivo P	
	c.166 c.167. Secuencia. Tema segundo periodo A. V de <i>do#m</i> c.168. V de <i>laM</i> c.169. V de <i>mibM</i> y (II) ⁷ de <i>fa</i>
	cc.170-171. <i>faM</i> . Motivo P c.172. >III ₊ ⁹ de <i>faM</i> . Motivo arpeggio <i>codetta</i>
	cc.173-175. Motivo P. <i>faM</i> (como c.42 pero sin relación tonal dentro del proceso moduladorio de la reexposición)
cc.45-46. I ₊ ⁹ de <i>laM</i> c.47. Segunda mitad <i>fa#M</i>	cc.176-177. I ⁹ de <i>fa#M</i> . Enlazado como <i>fa#</i> napolitano enarmónico de <i>fa</i> c.178. Segunda mitad <i>re#M</i>
Segunda frase: cc.48-52. <i>fa dórico</i> . Enlazado como <i>fa#M</i> napolitano enarmónico de <i>fa</i> c.52. Última parte modulación a través de enarmonización de sexta aumentada <i>fa dórico</i> = iv de <i>doM</i>	Segunda frase: cc.179-183. <i>re dórico</i> . Enlazado como <i>re#M</i> napolitano enarmónico de <i>re</i> c.52. Última parte modulación a través de enarmonización <i>re dórico</i> = IV de <i>laM</i>

Tema B <i>doM</i>	Tema B <i>laM</i>
cc.53-60. Tema B. <i>doM</i>	cc.184-191. Tema B. <i>laM</i>
1ª Repetición tema B: c.61. <i>solM</i> c.63. <i>lam</i> c.65. Ambigüedad <i>doM - lam</i>	1ª Repetición tema B: c.192. <i>miM</i> c.194. <i>fa#m</i> c.196. Ambigüedad <i>laM - fa#m</i>
2ª Repetición tema B: c.67. <i>miM</i> (V de <i>la</i>) 3ª Repetición tema B: c.71. <i>siM</i> (V de <i>Mi</i>)	2ª Repetición tema B: c.198. <i>rebM</i> (III enarmónica de <i>la</i> o V enarmónico de <i>fa#</i>) 3ª Repetición tema B: c.202. <i>labM</i> (V de <i>reb</i>)
Puente c.75. V de <i>si</i> c.77. V de <i>la</i> (tono tema B). Acorde <i>Prometeo</i>	Puente c.206. V de <i>lab</i> c.208. V de <i>solb</i> (tono tema B). Acorde <i>Prometeo</i>
	c.209. V de <i>la</i> . Dominante frigia. Repetición motivos anteriores a octava alta: c.210. V de <i>lab</i> c.212. V de <i>solb</i> (tono tema B). Acorde <i>Prometeo</i>
c.78. V de <i>mi</i> (III grado del tono principal do)	
	c.213. V de <i>reb</i> (III grado enarmonizado del tono principal <i>la</i>). Tema B
Coda	Coda
c.80. Tema C o Tema de la <i>coda</i> . <i>doM</i>	c.220. Tema C o Tema de la <i>coda</i> . <i>laM</i>
Codetta cc.88-102 (doble barra de repetición). <i>doM</i>	
	Conclusión final tema C y B cc.228-232. <i>la mixolidio</i> . c.233 a fin. <i>laM</i>

DESARROLLO	
Primer pasaje cc.103-114. Desarrollo motivo terceras	
Segundo pasaje cc.115-122. Arpeggios de enlace	
Tercer pasaje cc.123-126. Desarrollo motivo tema B	
Cuarto pasaje cc.127-129. Motivo 2º del tema A (sin desarrollo)	
Quinto pasaje cc.130-133. Motivo 3º tema A (sin desarrollo). <i>do dórico</i>	

8.4.2. Segundo tiempo

Cancioncilla

El segundo tiempo de la *Sonata gallega* se construye utilizando, del mismo modo que el tiempo precedente, la forma sonata¹³⁶⁷. Los temas procedentes del *Cancionero* de Pedrell se presentan dentro de las relaciones tonales que rigen esta forma clásica; así en la exposición el tema A aparece en I grado y el B en la dominante, y en la reexposición ambos se sitúan en I grado. Destacan las palabras del autor sobre este tiempo en su breve análisis de la *Sonata*: “el segundo tiempo (Cancioncilla) es un lied normal. El primer tema (pág.20) y el 2º (compás 5º de pág. 21) son populares (por supuesto: todos los temas populares utilizados en esta sonata son gallegos)”¹³⁶⁸. El compositor define el presente movimiento como lied, pero esta pieza

¹³⁶⁷ Como señala Muneta, la forma sonata como estructura del segundo tiempo de las sonatas clásicas es habitual en las sonatas clásicas vienesas del s. XVIII. En las sonatas para piano de Mozart se encuentran numerosos ejemplos, como las catalogadas como kv 279, 280, 281, 283, 310, 333 o 532. MUNETA MARTÍNEZ, Jesús María. *Análisis y fundamentos de composición*. Teruel: Instituto Musical Turolense, 1997, p. 129.

¹³⁶⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 173.

presenta forma sonata no forma lied. Hay que entender su concepción de lied por el carácter de canción que preside el movimiento, pero no por la definición de forma lied. La forma lied presenta el esquema ABA, mientras que este tiempo está construido sobre una sencilla forma sonata.

Este problema en la nomenclatura ha sido analizado por los musicólogos a lo largo del s. XX. La raíz de la confusión es la utilización indiscriminada de los términos estructura y forma musical, y el error de confundir la estructura de una obra con la forma musical, concepto éste muy ligado a la Historia de la Música. Una misma forma musical puede adoptar distintas estructuras, y de este modo el uso de la estructura de forma sonata para los lieder es bastante frecuente.

La forma sonata utilizada aparece con una estructura muy peculiar, ya que después de la exposición de los dos temas no existe desarrollo, sino que se continúa con la reexposición de los mismos en el tono habitual, es decir, I grado. El desarrollo de material temático aparece en medio de la reexposición. Rosen señala que el uso de la forma sonata en movimientos lentos y sin sección de desarrollo se observa ya en ciertas obras de Mozart. Este tipo de estructuras favorece, en palabras del musicólogo, “una expresión más lírica”¹³⁶⁹, característica evidente de este tiempo. Rosen también hace referencia a la presencia de cierto desarrollo en la reexposición:

Por otra parte, dentro de una forma de movimiento lento, la sección de desarrollo secundario, que aparece poco después del comienzo de la recapitulación, puede ganar importancia y evitar que la segunda parte constituya una repetición temática literal de la primera. La función del desarrollo secundario, como he dicho, estriba en reafirmar la tónica cambiando a un área de subdominante, pero el desarrollo motivico puede ser, a menudo intensamente dramático. Ese desarrollo secundario, como modula siempre (por breve que sea) y se refiere a tonalidades de la subdominante, puede utilizar algo del material del puente o de un pasaje modulante de la exposición, aunque esto no constituye en manera alguna una regla general¹³⁷⁰.

Este texto confirma que la presencia de un desarrollo en la reexposición es algo habitual en movimientos lentos en forma sonata sin sección de desarrollo, lo cual corresponde al caso de la *Sonata gallega*. La comentada tendencia de este desarrollo secundario hacia la región de la subdominante también se observa en esta pieza, ya que se elabora el pasaje en la región de

¹³⁶⁹ ROSEN, Charles. *Formas de sonata...*, op. cit., p. 120.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 121-122.

re, tono relacionado con la subdominante. Su particularidad, que más adelante se explicará con detenimiento, es la utilización del sistema dórico de *re* para dicho fragmento.

Las referencias anteriores a Mozart y a la estética clásica introducen en esta *Sonata gallega* un elemento importante propugnado por la estética neoclásica de las vanguardias. La brevedad, sencillez y claridad de este tiempo son conceptos que se adaptan perfectamente a esta corriente imperante en los años veinte y que encontraba en Mozart un modelo formal de perfección.

A continuación se señalan las características más destacadas de las dos partes que integran esta forma sonata, la exposición y la reexposición. Las tonadas utilizadas como temas serán estudiadas en el apartado dedicado al folklore, aunque referencias a su estructura integrando la forma sonata serán necesarias hacerlas también en este momento.

Exposición

Se expone directamente el tema A con una textura coral de las partes sobre una pedal de tónica percutida antes de comenzar la tonada. Estas características son bastante habituales en el compositor cuando emplea un tema popular con carácter sencillo como el actual. El uso que hace de las terceras como forma de discurso de las partes interiores será aprovechado en el resto del tiempo. Este elemento lo relaciona con el inicio del tema A del I tiempo, donde las voces interiores también se disponían en terceras y tuvieron gran importancia en el desarrollo de dicho movimiento. El estudio de la tonada se realizará al detenerse en el folklore.

Antonio José presenta dos veces la misma frase temática, siendo esto creación propia del autor, puesto que en la transcripción de Pedrell sólo se expone una vez. Por tanto, se confirma la tendencia a exponer la misma idea, grupo o frase dos veces seguidas. La repetición de la frase, c.9, se desarrolla con procesos armónicos más sencillos, y se finaliza añadiendo dos compases usando el giro final dáctilo de la melodía.

En el puente que sigue hacia el tema B, c.19, se constata un aumento de la figuración rítmica. Así, en el inicio del tiempo la negra era la base del proceso en el acompañamiento, a partir del segundo periodo de la repetición del tema A la figura aumenta a corchea, y ahora en el puente la figuración principal en ambas manos es la semicorchea. El puente está formado por dos frases y destaca la segunda semifrase de la primera por su diseño cromático. Llama la atención que tras una exposición del tema A en donde no existía ninguna alteración y todo eran acordes tonales y notas de la tonalidad *faM*, ahora se continúa con un pasaje donde el

cromatismo aparece presente en las tres voces, con posibilidad de orientarse hacia cualquier región tonal puesto que está abierto a múltiples opciones.



La segunda frase, c.25, se inicia con un modelo repetido exactamente igual a tono alto. Presenta un proceso armónico con acordes alterados y diseño más tonal que la frase anterior, tanto en su discurso melódico como armónico. La segunda parte funciona como pivote tonal hacia el tono del segundo tema y presenta despliegues amplios sobre su dominante. Con un gran trémolo final en la dominante con octavas ascendiendo se conduce toda la tensión anterior hacia culminar en el gran pasaje orquestal que será el tema B.

El tema B o tema segundo de la tonada, c.35, se presenta académicamente en el V grado del tono principal. Su textura con acordes homófonos y su carácter grandioso lo diferencian del pasaje precedente. El primer tema o tema A poseía el carácter íntimo y *cantabile* típico de los alalás. A lo largo del puente moduladorio este matiz se mantiene, pero se añade mayor tensión expresiva por el marcado cromatismo y las modulaciones. Se presenta dos veces seguidas, la segunda a octava baja y con una armonización muy parecida. Se finaliza el tema B repitiendo dos veces los dos compases de la cadencia, la primera octava alta y la siguiente octava baja.

Reexposición

La reexposición, c.59, se enlaza directamente con la exposición sin aparecer desarrollo de los temas, en cambio, tras la reexposición del tema primero A surgirá un desarrollo de dicha frase. Ambos temas se reexponen en el tono académico de tónica. El tema A inicial, c.59, aparece de forma muy similar aunque sin pedal. En su segundo periodo se introducen agrupaciones de corcheas ligadas de dos en dos en el diseño de las terceras, modelo que se mantendrá en la repetición de la frase.

Antonio José presenta a continuación una variación del tema A, c.75, y así el tema primero de la forma sonata aparece ahora desarrollado. Es por esto por lo que se ha señalado que existe desarrollo del material temático en este momento. Este desarrollo, aunque sencillo en su contenido, presenta una extensión breve pero considerable en comparación con la de todo el tiempo, razón por la cual se ha decidido presentarlo como desarrollo del material

temático y no como una simple frase variada en medio de la reexposición. Construye este breve desarrollo a base de alternar el motivo A variado, con el tema A original sin variar, aunque este último con distinta textura a la del inicio de la pieza. De esta forma el pasaje comienza con la frase del tema variado, continúa con la exposición completa del tema principal A con sus dos periodos, vuelve a presentar el motivo variado y lo completa con la frase inicial A íntegra. Se regresa a la figuración de semicorchea como elemento básico para el diseño del acompañamiento.

La modificación y desarrollo de la frase es producida por la reducción de la frase, y se comprimen y varían sus dos periodos originales. También modifica su sistema tonal con la naturalización del *si* y la presencia en el bajo de la nota *re* alternada con su quinta *la*, elementos que lo acercan a un sistema de *re dórico*. Así, Antonio José, tras la simplicidad armónica de la frase anterior con el tema A, apuesta por un desarrollo armónico alejándose gracias a la vía modal.



cc.75-79. Tema A variado

En la primera aparición del motivo variado, c.75, destaca su disposición en la voz central, y es la primera vez que en este movimiento se dispone la melodía principal en dicha voz y con el acompañamiento de las partes extremas. La segunda presentación del motivo variado, c.88, aparece a dos voces, con la melodía en la voz superior y la izquierda con gran riqueza contrapuntística. La presencia del tema A en octavas con el que se alterna el motivo variado, se caracteriza por su mayor despliegue pianístico mediante amplios arpeggios y por su mayor sencillez armónica en comparación con su versión inicial.

Tras este pasaje con desarrollo del material temático, se continúa con la reexposición de todo el material inicial. Así aparece el puente, c.101, exactamente igual a su aparición primera, pero adaptado a las relaciones tonales del momento y preparando la presentación del tema B en la tonalidad principal *fa mayor*.

La reexposición de B, c.117, en el tono principal se realiza con el mismo diseño y estructura armónica que en la exposición. Se finaliza con las mismas dos repeticiones de los dos compases de la cadencia, pero mientras en la exposición aparecían con la misma armonización, ahora se modifican los acordes de la segunda repetición, c.140, para enlazarlo

tonalmente con el pasaje siguiente, el cual presenta el tema A variado utilizado en el desarrollo y en su tono *re dórico*.

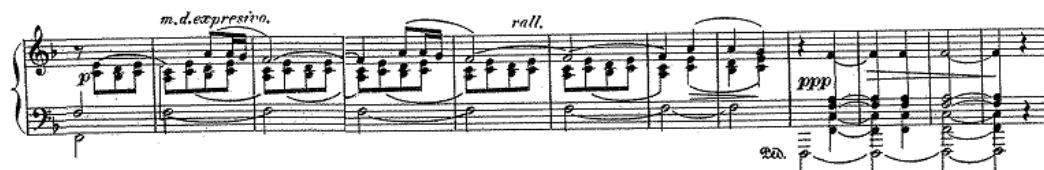
La presencia de este motivo variado, c.141, es nueva en este momento, puesto que en la exposición tras el tema B se pasaba directamente a la reexposición del tema A. Esta frase indica el comienzo de la *coda* final de la obra. Así, esta *coda* se construye evocando el proceso constructivo utilizado en el desarrollo situado en medio de la reexposición. Aparece una frase con el tema modificado de A seguido de otra frase con el tema A sin variar. La versión utilizada para la frase primera con A variado es la de su segunda aparición en el desarrollo, con la melodía en la derecha y sin ningún tipo de modificación en relación con dicha exposición.

Tras el tema variado aparece el tema original A, c.145, pero con una disposición de su textura distinta, en concreto la melodía en la voz central sobre un bajo interior por compás y con florituras en la parte superior. Este diseño corresponde al que tenía la primera aparición del tema variado en el desarrollo. De esta forma, se ha hecho un recuerdo del desarrollo situado en la reexposición mediante distintos elementos; por un lado presenta el tema variado de dicho pasaje idéntico a su segunda versión, y por otro, el tema A con el que se alterna toma la disposición y textura pianística de la primera versión del tema variado.



cc.145-148. Tema A inicio

Como epílogo final, c.152, se utilizan los compases que se añadían tras el tema A basados en su giro final dáctilo. Ahora se presentan dos veces, más una tercera con sus valores aumentados, y se finaliza sobre el acorde de tónica.



cc.152-163. Final

En el cuadro siguiente se puede comparar y comprobar la simetría entre la exposición y la reexposición de la forma sonata sobre la que se construye este movimiento. Su análisis ha demostrado la enorme sencillez formal y tonal de su elaboración.

SONATA GALLEGA

SEGUNDO TIEMPO

Cancioncilla

EXPOSICIÓN	REEXPOSICIÓN
Tema A <i>faM</i>	Tema A <i>faM</i>
c.1. Tema A c.9. Repetición tema A	c.59. Tema A c.67. Repetición tema A
	Breve desarrollo c.75. Variación tema A (motivo A variado) c.80. Tema A completo en octavas c.88. Repetición motivo A variado c.92. Repetición A completo en octavas
Puente	Puente
Primera frase: c.19 <i>faM</i> , c.21 <i>lam</i> , c.22 <i>mim</i> Segunda frase: c.25. Secuencia <i>mim</i> , <i>fa#m</i> . c.29. Enlace <i>solM</i>	Primera frase: c.101 <i>faM</i> , c.103 <i>rem</i> , c.104 <i>lam</i> Segunda frase: c.107. Secuencia <i>lam</i> , <i>sim</i> . c.111. Enlace <i>doM</i>
Tema B <i>doM</i>	Tema B <i>faM</i>
c.35. Tema B dos exposiciones cc.57-58 Cadencia final perfecta	c.117 Tema B dos exposiciones cc.139-140 Cadencia rota
	Coda c.141. Motivo A variado c.145. Tema A cc.151-152. Cadencia perfecta c.152. Epílogo

8.4.3. Tercer tiempo

Rondó

Antonio José construye este último tiempo bajo la forma rondó, siendo esta forma musical habitual en los últimos tiempos de las sonatas clásicas. El rondó es una forma integrada por un estribillo que se repite y estrofas que se intercalan entre él, así su esquema básico más frecuente es ABACADA¹³⁷¹. El gran aporte de este movimiento es la utilización de los temas o alalás de los dos tiempos anteriores para las estrofas del mismo. A lo largo de su discurso se vuelve a oír y desarrollar los temas principales de los movimientos anteriores. Se utiliza un tema gallego nuevo para el estribillo e intercala alalás anteriores como estrofas. En el texto que se conserva donde el autor comenta la forma de la *Sonata*, se explica con detenimiento la estructura de este tiempo y el material temático previo que vuelve a presentar. Por todo ello, siempre se ha señalado el carácter cíclico de esta *Sonata gallega*.

En diversos textos del autor aparecen referencias a obras en las que aparecen temas iniciales en sus últimos tiempos. Ya se ha hecho referencia a sus comentarios al respecto en obras de Beethoven y César Franck. Ahora se adjunta otro texto a tenor de una interpretación del *Trío* op.32 de Arensky. Todos ellos confirman el conocimiento que tenía Antonio José de la forma cíclica.

El trío final en re menor op.32 de Arensky me pareció sencillamente colosal, por cumplir con todas las reglas que impone la forma trío, ya apuntadas más arriba...

En el último movimiento “Allegro non Troppo” aparece un motivo que recuerda en modo mayor el tema de “Elegía”. Todo él es agitado y de muy hermosa sonoridad. Hacia el final vuelve a presentarse el tema del primer tiempo de nuevo¹³⁷².

Este rondó comienza con la exposición del estribillo basado en una tonada popular. La frase original con dos periodos de cuatro compases es aumentada alargando los reposos sobre semicadencia y cadencia. Se presenta de forma homófona con la melodía doblada con la sexta inferior y su tercera incluida. Sobresale su fuerza rítmica con el dosillo seguido de tresillo en la primera semifrase y el ritmo con puntillo seguido de dosillo en la segunda. La frase se expone dos veces de forma completa, y en su segunda aparición se abandona el diseño

¹³⁷¹ Este esquema de rondó en siete partes se observa en diversos movimientos finales de sonatas vienesas, como en Mozart kv 533 o Haydn nº 42, 50, 35. MUNETA MARTÍNEZ, Jesús María. *Análisis y fundamentos de composición...*, op. cit., p. 132.

¹³⁷² ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Trío de Viena”. 30-I-1923, Ms., AMBu.

homófono en sextas, y aparece la melodía aislada en la parte superior y acordes independientes en el bajo, marcando el mismo ritmo anterior con puntillos.

Como se comentará en el capítulo dedicado al folklore donde se analizará el tratamiento de la tonada, lo más llamativo de este estribillo es la modificación del intervalo inicial original de segunda mayor, convirtiéndolo en segunda menor y alterando así el sistema original eólico en frigio. La melodía original en *sib* está adaptada ahora a *mi frigio*. Gracias a esta nueva región y a su primera semifrase con tendencia hacia el IV grado, se puede enlazar perfectamente la tonalidad principal de la obra *lam-laM* con el estribillo en *mi frigio*.

Como enlace con el primer cuplé aparecen unos compases de enlace, c.23, contruidos mediante una frase repetida a octava alta y un grupo de dos compases también repetido. Se constata así la repetición como forma de desarrollo. La frase del estribillo la había presentado dos veces y ahora vuelve a exponer dos veces cada uno de los grupos constructivos que forman estos compases de enlace.

Todo este fragmento destaca más por su valor armónico que por el melódico. La primera semifrase, c.23, se basa en la dominante frigia, y la segunda, c.27, en el acorde *Prometeo*. El carácter de tritono del acorde *Prometeo* es utilizado para enlazarse sin ningún tipo de regla con los siguientes. En su último ascenso se resuelve este acorde sobre un acorde ambiguo e incompleto con forma muy próxima al *Prometeo* y realizado sobre la nota *lab*, cuarto grado rebajado y tritono de la tonalidad principal *mi frigio*¹³⁷³, c.30. Así, el acorde *Prometeo* primero está enlazado libremente con otro de las mismas características. El carácter tonal ambiguo del acorde final es también aprovechado en la conclusión del fragmento para resolver e introducir la tonalidad de *do#*, actuando el acorde sobre el cuarto rebajado *lab* como pivote por su forma de dominante enarmónica de dicho tono, cc.38-39. Esta nueva región será la utilizada para la primera estrofa o cuplé que aparece a continuación.

El primer cuplé, c.43, se construye presentando el preludeo del I tiempo de la *Sonata*, el cual va a ser expuesto en su tonalidad original *do#*. Con la modulación final del pasaje anterior logra situar esta región tonal. No hay que olvidar que *do#m* es el relativo menor de *mi mayor*, tonalidad mayorizada del tono básico *mi frigio*, por lo que la vuelta al tono principal no traerá después ningún problema. Este preludeo se presenta en la misma tonalidad y

¹³⁷³ Únicamente le faltaría a este acorde la cuarta *re* para constituirse como *Prometeo* mediante las siguientes notas: *lab – (re) – solb – do – fa – sib*. No obstante, la nota *re* se escuchó prolongada durante los dos compases anteriores, y tal como aparece aquí, la función más cercana del acorde sería como *Prometeo*.

armonización que su aparición en el I tiempo, aunque en la primera frase los acordes están ahora a octava baja. Lo que cambia sustancialmente es su textura y disposición pianística. La figuración libre y sin compasear original queda ahora adaptada al compás en curso y con un discurso expuesto en cuatro pentagramas en lugar de los dos habituales para el piano. Los acordes homófonos típicos del preludio dan paso a un tratamiento pianístico distinto en donde las partes extremas presentan las notas que forman el acorde desplegadas en arpeggio, mientras que las dos voces interiores mantienen la melodía tenida. El carácter sombrío y monótono del preludio se repite aquí aunque sea con diseño diferente. Así, el autor construye todo este primer cuplé a base de repetir el alalá usado en el preludio, en su misma tonalidad y armonización, pero con un modelo de acompañamiento diferente que se mantiene, igual que sucedía en su primera aparición, a lo largo de 71 compases sin variar nada.

cc.43-50. Inicio 1ª cuplé

A continuación aparece un pasaje de enlace, c.115, para la vuelta del estribillo. Funciona también como enlace armónico, se inicia en la tonalidad anterior de *do#* e introduce en su parte final la modulación a *mi frigio*, como corresponde para el estribillo. Tras cuatro compases iniciales se presenta la frase base de este pasaje, la cual se expone dos veces, la segunda adaptada a otro tono. De este modo Antonio José vuelve a construir un fragmento a base de la repetición prácticamente exacta de una frase única. Todo se desarrolla bajo un ritmo constante en la derecha que corresponde al ritmo típico de la segunda semifrase del estribillo. El motivo de la anacrusa de la frase presentada por la izquierda, c.118, corresponde al diseño de la voz superior del cuplé anterior. La introducción de esta nueva frase mediante este arpeggio crea una unión motívica con el cuplé primero. La repetición de la frase en la región de la dominante de la dominante de *mi*, c.127, prepara perfectamente el enlace con el modo del estribillo *mi frigio*.

cc.118-119. Anacrusa e inicio frase enlace

La segunda aparición del estribillo, c.135, es exacta a la inicial, y como ocurría tras su primera aparición le siguen unos compases de enlace con el siguiente cuplé, aunque ahora distintos.

Este nuevo pasaje de enlace, c.157, utiliza el ritmo básico de la segunda semifrase del estribillo que también se usó en los compases de enlace anteriores, y como aquellos está formado por dos frases de ocho compases cada una. La estructura de la frase se basa en una semifrase inicial, c.157, sobre el acorde de tónica frigia final del estribillo, y una segunda semifrase, c.161, con acordes cromáticos de sexta aumentada y acordes *Prometeo*¹³⁷⁴, enlazados con gran libertad y todos con una función cercana al sistema frigio por su forma de dominante frigia. La repetición de la frase es similar, pero varían ligeramente los acordes de la segunda semifrase. El acorde *Prometeo* final es utilizado para modular gracias a su forma de sexto rebajado del tono siguiente *do mayor* sobre el que aparecerá el segundo cuplé. La forma de dominante frigia de los acordes de sexta aumentada, y enarmónica en los acordes *Prometeo*, integra estos acordes cromáticos con el sistema frigio del estribillo.



cc.161-164. Enlace. 2ª semifrase

El segundo cuplé, c.173, que sigue a continuación está basado en el tema B del II tiempo y en la segunda semifrase del tema A del primer tiempo. Se desarrolla en *do mayor*, tono original del tema B en el segundo tiempo. En general, lo más destacado y desarrollado frente a sus presentaciones previas es la textura y diseño pianístico, siendo ahora más rico y exuberante. Aparecen cuatro frases correspondiendo todas al tema del segundo tiempo excepto la tercera, basada en tema inicial del primer tiempo. Es decir, en este cuplé se presenta tres veces el mismo tema del segundo tiempo, la última precedida de un breve recuerdo del tema inicial del I tiempo de la *Sonata*. Así, la sucesión de frases y tratamiento de las mismas es el siguiente:

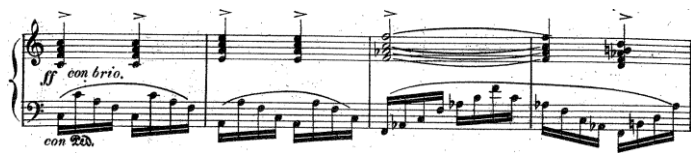
- 1ª frase, c.173: tema B II tiempo. Armonías simplificadas. Despliegue pianístico muy exuberante mediante escalas ascendentes y descendentes en la derecha.

¹³⁷⁴ Los acordes *Prometeo* aparecen en los compases 161 y 164, pero no están en su forma completa, ya que les falta una de las cuartas, en concreto, la primera cuarta justa.



cc.173-176. 1ª frase inicio

- 2ª frase, c.193: tema B II tiempo. Armonía exacta a la segunda aparición en el II tiempo (c.45, II tiempo). La textura se invierte en relación con la frase anterior, con la melodía ahora en la derecha y la izquierda con arpeggios, aunque con cierta disminución de la riqueza pianística.



cc.193-197. 2ª frase inicio

- 3ª frase, c.213: segunda semifrase del tema A del I tiempo. La melodía transportada a *fa menor*, región del IV grado menor del tono anterior. La textura pianística aparece muy ampliada con octavas duplicadas en la melodía y bajos de Alberti en la izquierda.



cc.213-216. 3ª frase inicio

- 4ª frase, c.221: tema B II tiempo. Armonía tomada de la primera aparición en el II tiempo (c.35, II tiempo), únicamente sustituye el inicio en el IV por inicio en I. Textura igual al II tiempo, formada por acordes homófonos en las dos manos. El único adorno añadido son unas escalas ascendentes de la tonalidad del momento, *doM*, en las dos manos, que actúan de enlace entre las dos semifrases. Las dos repeticiones de la cadencia final también son expuestas. En la unión de estas cadencias se presentan escalas ascendentes y descendentes sólo en el bajo, y con el ritmo básico de puntillos del estribillo en las voces centrales sobre la última escala.



cc.241-245. 4ª frase final

Mientras que el primer cuplé se construía mediante una repetición completa y exacta del preludio inicial alterando sólo su textura pianística, ahora hay cierto desarrollo en las presentaciones dos veces seguidas con distinto acompañamiento del tema B del segundo tiempo, en el segundo periodo del tema A del primer tiempo, y en la finalización volviendo a exponer el tema B del segundo tiempo de manera distinta. La cuarta frase muestra muy poco desarrollo en comparación con la original. La frase tercera con el tema A del I tiempo sí que ha manifestado mayor desarrollo armónico y en su textura. No obstante, la repetición de motivos de los tiempos anteriores de la *Sonata* vuelve a ser la base constructiva. Ahora se desarrolla y varía su textura pianística, pero los procesos armónicos, aunque variados, experimentan una menor modificación. En resumen, este segundo cuplé ha presentado el tema B del II tiempo con desarrollo de su textura pianística en las dos primeras frases, mientras que la armonización ha sido solamente simplificada.

La cadencia repetida anterior se enlaza directamente con la nueva repetición del estribillo, c.247, y a diferencia de los fragmentos anteriores precedidos por compases de enlace, ahora se introduce el estribillo sin ningún compás de unión o puente. La anterior repetición del estribillo iba precedida de un extenso pasaje de enlace (cc.115 a 134) en donde introducía y repetía insistentemente el ritmo básico del estribillo. Ahora ese ritmo se ha recordado en la cadencia final del pasaje anterior, es decir, se ha introducido como elemento de unión este motivo dentro de la cadencia del cuplé previo y así evita un pasaje puente o de enlace entre cuplé y estribillo.

Esta tercera aparición del estribillo, c.247, es exacta a las anteriores. La única novedad es el inicio con la anacrusa del estribillo sobre el acorde de dominante de la cadencia perfecta de la frase final anterior. La resolución de este acorde en la tónica *do mayor* es ya sobre la primera parte del estribillo, y de este modo, la cadencia perfecta final del cuplé anterior, cc.246-247, se funde con el inicio del estribillo.



cc.246-247. Cadencia perfecta

Tras el estribillo aparece el tercer cuplé, c.271, que presenta el segundo tema o tema B del primer tiempo. Se mantienen el diseño en tercetas del tema y la estructura armónica, la cual reproduce el esquema básico utilizado en dicho tiempo. Se presenta en *laM*, es decir,

tonalizando a mayor la tónica final del estribillo anterior. Hay que señalar que mientras en el cuplé primero con el tema del preludio, y el segundo con el tema B del II tiempo, los motivos aparecían en la misma tonalidad que en sus exposiciones iniciales respectivas, ahora se presenta el tema B del I ya transportado a la tonalidad en que concluirá la *Sonata, la mayor*. La única excepción a esto fue la breve aparición del segundo periodo del tema A del I tiempo en el 2º cuplé, entrelazado con las repeticiones del tema B y que estaba transportado a *fa menor*, IV grado menor del tono de las repeticiones de B en *do mayor*.

Esta presentación del tema B del I en *la mayor* está tomada de la reexposición del I tiempo, puesto que allí ya aparecía en el tono principal mayor, *laM*. Del mismo modo que en el I tiempo, la frase se presenta dos veces seguidas, pero en lugar de repetirse con el mismo formato, ahora lo hace utilizando la textura en octava alta de una de las sucesivas repeticiones de dicho tema B en la exposición del I tiempo. La principal variación respecto a su aparición en el I tiempo se constata en el acompañamiento pianístico de la melodía, basado ahora en el ritmo básico con puntillo del estribillo. La repetición, c.278, incorpora para el bajo arpeggios con novena o séptima mayor y reposa sobre la tónica.



cc.278-284. Repetición frase

Antonio José continúa aquí desarrollando el plan formal que presentaba este tema en el I tiempo, donde tras la exposición del tema B seguían varias repeticiones del mismo en distintas tonalidades. Ahora los motivos aparecen ligeramente modificados en alguno de sus intervalos, pero respetando en general la estructura armónica básica, c.285. Las texturas y disposiciones pianísticas sí se ven alteradas.

La modificación del plan armónico respecto al primer tiempo en los dos últimos compases de este fragmento sirve para alejarse completamente del modelo moduladorio del tema B en dicho tiempo y conducir el planteamiento y desarrollo armónico del rondó hacia su finalización. En el siguiente fragmento se continuará con la frase melódica del tema B, pero en lugar de mantener el modelo moduladorio por quintas como en el I tiempo, se modifica y se tiende hacia el IV grado. Así, primero aparece expuesto en la región de *miM*, seguido de *fa#m* y una armonía aumentada sobre *re* como puente hacia *re mayor*. En esta última repetición, c.292, el proceso armónico habitual para este tema II - V - I, se sustituye por un diseño

distinto y alejado del modelo, y se utiliza una única armonía para toda la melodía, el acorde de la tónica *re* con su quinta aumentada. En resumen, en estas repeticiones de la frase ha habido un importante grado de desarrollo melódico y armónico del tema.

El pasaje termina con una nueva repetición del motivo B del I tiempo, c.296, presentado en *reM* y sin alteraciones melódicas o armónicas importantes del modelo original. A su conclusión se volverá sin dificultades a la tonalidad principal desde este pasaje. El diseño de las partes parece intercambiarse con el modelo inicial en el I tiempo, y presenta ahora la melodía en terceras en la voz central y florituras en la superior. El proceso armónico básico está adornado por la aparente superposición de acordes entre las partes. Así, ambas manos parecen tocar acordes diferentes, aunque la armonía del bajo absorbe la superior formando acordes de novena o de tónica con sexta incluida. Llama la atención la finalización de la segunda semifrase, c.302, sobre acorde de tónica sin la séptima mayor o menor incluida, tal como era habitual en la mayoría de las apariciones de esta frase. Esto produce un afianzamiento de la tonalidad en un momento próximo a la conclusión de la pieza.



A partir de este momento se sitúa el final de la obra, c.303. El autor señala en sus comentarios la forma constructiva de esta última etapa: “final: ese 2º tema del primer tiempo y el tema final pomposo del primer tiempo superpuestos”¹³⁷⁵. Resulta curioso observar que para el final de este tiempo Antonio José siga el modelo de finalización del I tiempo basado en la introducción de un nuevo tema denominado tema C o tema de la *coda* en el bajo, mientras la parte superior parafrasea el tema B. En sus comentarios sobre el momento citado del primer tiempo el autor había dicho: “Como final del desarrollo en la 1ª parte de la Sonata (primer tiempo) aparece en la mano izquierda (pag.8) otro motivo popular, pomposo, bajo una orla decorativa formada por algún diseño del tema 2º”¹³⁷⁶. Es decir, el compositor confirma que ha utilizado el mismo sistema compositivo para ambos finales y la única diferencia que manifiesta es que mientras en el I tiempo el tema B lo forman motivos del mismo, en este III tiempo el tema B aparece prácticamente completo.

¹³⁷⁵ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 173.

¹³⁷⁶ *Ibidem*.

Este hecho es un elemento más que confirma la concepción cíclica de la *Sonata*, ya que no sólo utiliza los temas principales de los dos tiempos anteriores, sino que también finaliza el I y III tiempo con la misma superposición de los temas B y C del I tiempo. No obstante, el análisis del pasaje muestra algunas otras diferencias entre ambos finales, siendo la más destacada que mientras en el tiempo I el tema C estaba completo y se superponía con motivos del tema B, ahora el tema que se expone en forma plena es el B y se entremezcla con el motivo inicial de C en el bajo. Se ha eliminado la frase en modo mixolidio también con los motivos superpuestos que se anteponía en el I tiempo (cc.228-232, I tiempo). La superposición de líneas produce armonías muy ricas y presencia de la séptima mayor en los acordes de tónica. No existe pedal mantenida por lo que no es necesario el tercer pentagrama del I tiempo.



cc.303-310. Temas B y C superpuestos

Seguidamente aparece un pasaje de enlace, c.311, hacia la *coda* final de la obra. Se construye con tres grupos de cuatro compases cada uno y cada grupo está basado en la repetición de un mismo modelo. Así, expone una célula o idea básica y la repite en el resto de los cuatro compases. Se constata, una vez más, la forma compositiva de frases con grupos de cuatro compases. El elemento rítmico es muy significativo y se aprecia un aumento de figuración en los batidos de corcheas a semicorcheas. Está elaborado mediante procesos tonales, se alterna el V con el IV y se finaliza sobre el ii⁵⁷, el cual funciona como enlace final.

El proceso de la *coda* final de la obra, c.325, aparece comentado por el compositor: “*coda*: primer fragmento del estribillo”¹³⁷⁷, exponiéndose así el inicio del estribillo con sus sextas características. El intercambio continuo entre el tono del estribillo *mi frigio*, la tendencia hacia *la eólico* de su primera semifrase y el tono principal de la obra *la menor-mayor*, se vuelven a manifestar en este momento. El acorde final del pasaje anterior ii⁵⁷ de *laM*, tono principal mayor, cc.321-323, funciona como pivote por corresponder a la dominante frigia del sistema modal *mi eólico* del estribillo v₅⁷. El salto en el bajo V – I sobre

¹³⁷⁷ *Ibidem*.

el acorde de *la menor* en el final de esta semifrase del estribillo, cc.327-328, lo sitúa dentro del sistema modal de *la eólico* en lugar de *mi frigio* característico del estribillo completo.

Como es muy habitual en el autor, en la cadencia evita la sensible por lo que se mantiene el sistema modal eólico. Después de la frase de enlace anterior con estructura completamente tonal en *laM* y presencia destacada de la dominante, ha colocado el estribillo respetando su carácter modal. Así, en este momento final de la obra, donde el proceso tonal cadencial es muy fuerte, introduce un guiño modal para la finalización de la *Sonata*.

Tras este momento modal, se finaliza mayorizando el acorde de tónica, se bate con el segundo grado mayor y se concluye sobre la tónica mayor. Pero ello no lleva consigo una tonalización, puesto que no aparece la dominante ni la sensible, sino que es simplemente una mayorización del acorde de tónica. Así, la *Sonata* finaliza sobre la tónica principal de toda la obra, *la eólico mayorizado*.

cc.321-323. Final enlace anterior ii^{57} de *laM* = v_s^7 de *mi eólico*

cc.325-328. Estribillo modo original *mi eólico*. Cadencia en *la eólico*

cc.328-332. Tónica modal mayorizada

La aparición del tema inicial del movimiento como culminación final después de oírse la mayoría de los temas de los tiempos anteriores proporciona una unidad indiscutible a la *Sonata gallega*. Antonio José había comprobado y estudiado este recurso en obras de distintos compositores, y ejemplo de ello son sus comentarios al poema *Scherezade* de Rimsky-Korsakov aparecidos en una de sus críticas periodísticas:

El segundo tiempo sin duda el mejor de todos. Está compuesto por una bellísima melodía de sabor oriental, varias veces repetida con diferentes matices y por un episodio dramático de violentos contrastes.

El tercer tiempo es admirable de sentimiento y de luz. En él aparece un motivo que tiene extraño parecido con una canción popular leonesa. El último tiempo es un alarde rítmico de inverosímil nerviosidad y donde pasan fugazmente, como persiguiéndose, todos los temas

de la obra, el ritmo que cada vez es más dinámico, conduce al tema inicial del primer tiempo que sirve de coda y unidad a la obra¹³⁷⁸.

En el siguiente cuadro se resume el proceso formal y armónico de este tiempo.

<p><u>SONATA GALLEGA</u> TERCER TIEMPO <i>Rondó</i></p>
<p>Estribillo c.1. <i>mi frigio</i> c.14. Repetición frase estribillo</p>
<p>Enlace c.23. Frase. c.23 1ª semifrase dominante frigia, c.27 2ª semifrase acorde <i>Prometeo</i> c.31. Repetición frase anterior con 2ª semifrase variada</p>
<p>1º cuplé c.43. Tema del preludio I tiempo</p>
<p>Enlace c.115. Compases de enlace c.119. Frase c.127. Repetición frase</p>
<p>Estribillo c.135. <i>mi frigio</i> c.148. Repetición frase estribillo</p>
<p>Enlace c.157. Frase. c.157 1ª semifrase tónica frigia, c.161 2ª semifrase sextas aumentadas y acorde <i>Prometeo</i> c.165. Repetición frase anterior con 2ª semifrase variada</p>

¹³⁷⁸ ANTONIO JOSÉ. “Orquesta Filarmónica”. *El Castellano*, 7-IV-1923, p. 1.

<p>2° cuplé. <i>doM</i></p> <p>c.173. Primera frase: tema B del II tiempo</p> <p>c.193. Segunda frase: tema B del II tiempo</p> <p>c.213. Tercera frase: segunda semifrase del tema A del I tiempo</p> <p>c.221. Cuarta frase: tema B del II tiempo</p>
<p>Estribillo</p> <p>c.247. <i>mi frigio</i></p> <p>c.260. Repetición frase estribillo</p>
<p>3° cuplé. Tema B del I tiempo</p> <p>c.271. <i>laM</i></p> <p>c.278. <i>laM</i></p> <p>Pasaje modulante:</p> <p>c.285. <i>miM</i>, c.288 V de <i>fa#m</i> y c.292 <i>fa#m</i></p> <p>c.296. <i>reM</i></p>
<p>Final</p> <p>c.303. <i>laM</i>. Tema B del I tiempo y tema C del I tiempo</p> <p>c.311. Frase de enlace</p> <p>c.321-323. Final enlace ii^{57} de <i>laM</i> = v_s^7 de <i>mi eólico</i></p>
<p><i>Coda</i></p> <p>c.325. Inicio estribillo modo original <i>mi eólico</i></p> <p>cc.328-332. <i>la eólico</i> con acorde final mayorizado</p>

8.5. Folklore utilizado y tratamiento

Antonio José utiliza canciones extraídas del *Cancionero* de Pedrell para la realización de su *Sonata gallega*. La mayoría de las tonadas corresponden a alalás, un tipo de folklore musical gallego muy extendido en esta región. También toma de dicha recopilación una balada gallega y un canto agrícola gallego para sendos temas de esta *Sonata*.

En este capítulo se presentan en primer lugar las características principales de este folklore musical gallego, y posteriormente se estudian las tonadas originales de Pedrell y el tratamiento que reciben por parte de Antonio José. Pedrell incorpora en su recopilación una armonización de la tonada y este elemento será de enorme interés para compararlo con las

armonizaciones propuestas por el burgalés. Hay que destacar que aunque Pedrell armonice estas melodías, Antonio José tomará sólo la melodía de las mismas, realizando armonizaciones mucho más ricas y elaboradas que el catalán. Por ello al estudiar los alalás originarios se prestará especial atención al análisis melódico, aunque también se estudie la armonización de Pedrell para poder confrontarla con la realizada en la *Sonata*.

Pedrell realiza un trabajo de recopilación y armonización de melodías en su *Cancionero*, mientras que Antonio José compone una obra de concierto utilizando melodías procedentes de dicho trabajo. En los capítulos iniciales se reflexionó sobre el problema de las armonizaciones de cancioneros, muchas veces creados con un fin económico y su consumo como música accesible al aficionado. La propuesta armónica del catalán tiene evidentemente unos fines distintos que la del burgalés y su comparación presenta un grado de desigualdad conceptual. No obstante, cualquier compositor de esa época, incluido Antonio José, que utilice la recopilación de Pedrell es difícil que pudiera escapar completamente de su influencia armónica. Es por tanto de sumo interés poder relacionar ambas realizaciones.

Para una mejor comprensión de los alalás utilizados dentro del conjunto de la *Sonata*, se realiza su estudio manteniendo la estructura de la misma en tiempos, tal como se observaba en el capítulo anterior.

8.5.1. El alalá gallego

Los alalás son composiciones folklóricas gallegas, homófonas y para voz indeterminada. Las principales características que definen estas tonadas son su formación con melodías de dos versos, su ámbito melódico estrecho, la ausencia de acompañamiento, su carácter reposado, la presencia frecuente de adornos melismáticos y la gran libertad del intérprete en su realización¹³⁷⁹.

Se trata de cantos de ritmo libre o arrítmicos, basados en la repetición de un tema corto, separadas estas repeticiones en algunas ocasiones por fraseos instrumentales, aunque también aparecen cantados sin palabras. Gracias a la labor de Casto Sampedro y Folgar se extendió el carácter de ritmo libre de los alalás. Este estudioso del folklore gallego nacido en 1848, recopiló un cancionero de enorme valor, el *Cancionero musical de Galicia*¹³⁸⁰. La influencia

¹³⁷⁹ SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARÍA, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*, vol. I, tomo I. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: División de Artes Gráficas de "La Voz de Galicia. S.A.", 1984, p. XXI.

¹³⁸⁰ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: División de Artes Gráficas de "La Voz de Galicia. S.A.", 1982 (reimpresión facsímil de la edición de 1942).

de Santiago Tafall¹³⁸¹, canónigo organista en la Catedral de Santiago, fue fundamental en su trabajo y gracias a su influjo transcribió los alalás en ritmo libre. Sampedro recoge treinta y un alalás en la sección dedicada a cantos profanos, llamando la atención que sólo uno de ellos está compaseado, así, los demás son de ritmo libre y sin compás. La estudiosa alemana Schubarth clasificó los géneros del folklore gallego basándose en el ritmo, y también incluyó el alalá dentro de los cantos arcaicos con ritmo libre¹³⁸². Asimismo, señala que el término alalá no está vivo en el habla del pueblo y por eso no lo utiliza como denominación común para los cantos arcaicos de ritmo libre. Advierte en sus trabajos de campo que dicho vocablo es usado en ciertos ámbitos, especialmente cultos, pero el significado que se le adjudica carece de precisión¹³⁸³.

Su estructura es breve y sencilla, normalmente está formada por una frase con sentido musical completo, la cual la integran dos semifrases que pueden ser o no iguales. La estrofa está formada en general por versos octosílabos, rimando en cuarteta o redondilla, sin estribillo. Las melodías utilizadas suelen ser diatónicas y basadas en un bajo continuo desarrollado con frecuencia por la gaita. El ámbito en el que se desarrolla no tiende a rebasar la octava. Suelen acabar en cadencia conclusiva, con frecuencia compuesta por las mismas notas del principio, pero alargada y sostenida hasta su extinción, es decir, no acaban de forma seca, siendo ésta una característica muy propia de los alalás. El *tempo* es reposado, *moderato* o lento.

El carácter del alalá viene más determinado por la parte musical que por la literaria. Los léxicos comunes definen el alalá como música que se canta sin letra, únicamente en *ai la la la*, así se puede pensar que en el alalá el sonido es lo primero. El término alalá, según Schubarth, incluiría una combinación libre de melodía y letra:

Las melodías silábicas de este género tienen un decurso rítmico muy flexible consistente en alternancia libre de valores largos y breves. Tomando la corchea como referencia convencional del valor breve, los valores largos pueden ser la negra o la negra con puntillo, es decir, están en relación 2:1 o 3:1. Aparecen con bastante frecuencia melodías con estos

¹³⁸¹ Santiago Tafall Abad (1858-1930), organista, maestro de capilla y canónigo de la Catedral de Santiago. Mantuvo una gran amistad con Sampedro. Su artículo “La tonalidad y el ritmo libre en la música popular de Galicia” en *Galicia Histórica*, t. I, nº 4, p. 273, subraya la importancia del ritmo libre en el folklore tradicional gallego. Cf. SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia...*, op. cit., p. 58.

¹³⁸² SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARÍA, Antón. *Cancioneiro Galego de tradición oral*. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: Musigraf Arabí, 1982, p. 13.

¹³⁸³ SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARÍA, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*, vol. I, tomo I..., op. cit., p. XXI.

ritmos. En ocasiones los versos son isorrítmicos, otras veces se dan variantes rítmicas o el ritmo discurre con corcheas seguidas¹³⁸⁴.

Aparecen numerosos ejemplos sin texto o basados únicamente en la repetición de la onomatopeya *ai la la*. Casto Sampedro también señala que algunos de ellos están basados únicamente en la repetición constante de dichas sílabas, y escribe sobre ellos:

Son los más hermosos y característicos cantos. Pronto desaparecerán o se modificarán profundamente; es necesario apresurarse a recogerlos allá en donde las montañas los tienen hoy guardados. Parecen tener sangre religiosa en su esencia melódica; pero hoy no se puede dilucidar su verdadero origen y procedencia; y acaso no se sabrá jamás cuáles sean¹³⁸⁵.

En cambio, llama la atención que en la recopilación de Martínez Torner y Bal y Gay¹³⁸⁶ donde aparecen cincuenta y siete alalás, ninguno de ellos contenga la típica letra *ai la la la*. Por el contrario, en la recopilación de Daniel Rodríguez¹³⁸⁷ conteniendo treinta y seis alalás, la mayoría de ellos acaban con la típica coletilla.

Groba señala que “muy pocos especímenes plantean una simbiosis entre la música y el texto o viceversa”¹³⁸⁸. Su temática es variable, pero principalmente amorosa. Los términos y expresiones malsonantes o vulgares no tienen cabida, siendo un canto serio y respetuoso. Sin embargo, la mayoría de los alalás recogidos en el *Cancionero gallego* de Martínez Torner y Bal y Gay¹³⁸⁹, están inspirados en temas de la Epifanía, es decir, navideños. Daniel González recoge un texto de una estampa gallega en el que se puede apreciar la variedad de temática que podían tener los alalás:

Galicia, por el genio creador de su pueblo, puede expresar cantando cada uno de sus estados de ánimo, cada uno de sus dolores, cada una de sus alegrías, de sus devociones, su humor y su ternura, su trabajo y su cosecha. Para todo tiene Galicia un cantar a flor de labios; un cantar creado por el pueblo, el poeta más alto e inmortal. Así podemos decir que en el “Alalá” riman todos los sentires del alma gallega. Y asimismo es fuerte en la montaña, porque necesita llenar con su eco las hondas cañadas y simas profundas, y es suave y lento en los valles y playas, porque, sin esfuerzo vuela con la brisa y todo lo abarca. Y es

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. XXII.

¹³⁸⁵ SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia...*, *op. cit.*, p. 161.

¹³⁸⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación P. Barrié de la Maza. Madrid: Musigraf Arabí, 1973. Comenzaron a trabajar en este cancionero en 1928, y en 1936 ya estaba preparado para publicarse, pero no se logró imprimir hasta 1973 gracias a los impulsos de la Fundación P. Barrié de la Maza.

¹³⁸⁷ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Daniel. *Así canta Galicia. Cancionero popular gallego*. Orense: La Región, 1963.

¹³⁸⁸ GROBA, Rogelio. “Alalá”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 156.

¹³⁸⁹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero gallego...*, *op. cit.*

desolador en el mendigo, y prometedor en la boca roja de la rapaza, y violento en el mozo que reta por amor, y nostálgico y evocador en el emigrado.

Y así, todas las modalidades del sentimiento tienen su cabida en la música del “alalá”. Sus notas sirven para rimar todos los sentires del alma gallega. Es el compendio de todas las canciones celtas. Es la suma de todo lo lírico que ha producido la Tierra y el espíritu de sus gentes¹³⁹⁰.

Los instrumentos utilizados para acompañar a la voz son la gaita, y en ocasiones, la percusión. El instrumento suele acompañar a la melodía principal o tocar en las partes instrumentales, realizando variaciones y floreos de considerable virtuosismo, mientras las voces cantan notas de mayor duración, y acabando ambos, voces y gaita, en la misma nota final. En el s. XX se popularizó la gaita como instrumento para los alalás, debido a la influencia de Feijoo¹³⁹¹. La zanfona, tocada por los ciegos mendicantes en Galicia, también fue, hasta mitad de s. XX, un instrumento de acompañamiento frecuente. Su sonido cálido y misterioso se complementa de manera especial con la voz humana¹³⁹².

La adaptación progresiva del alalá a la polifonía en las modernas corales les ha ido imponiendo características más modernas, como armonizaciones diversas o transcripciones compaseadas en 2x4 o 3x4, y más raramente 6x8. Así, tanto Pedrell¹³⁹³ como Daniel González Rodríguez¹³⁹⁴, entre muchos otros, los presentan ya compaseados.

El origen del alalá y su posible relación con otras formas musicales, especialmente con la música litúrgica, ha sido materia de estudio para los musicólogos durante los dos últimos siglos. Se han propuesto numerosas teorías, pero siempre destacando su carácter gallego. La utilización de los alalás como un símbolo de la identidad nacional gallega ha hecho olvidar con frecuencia que también presentan innegables similitudes con otros cantos de culturas cercanas (Castilla, Al-Andalus, Magreb). Aunque los poetas del “rexurdimento” identificaron a Galicia con los pueblos celtas irlandeses, las formas musicales gallegas, y en concreto los alalás, tienen muchas más semejanzas con otros cantos arrítmicos que con las tonadas de Irlanda o Escocia.

¹³⁹⁰ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Daniel. *Así canta Galicia...*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹¹ Perfecto Feijoo (1856-1935) fue el fundador del primer coro gallego “Aires da terra”. Recopiló e interpretó un gran número de alalás.

¹³⁹² El zanfonista orensano Faustino Santalices recuperó muchos cantos en el límite mismo de su extinción, y grabó un disco en 1958 incluyendo muchos alalás.

¹³⁹³ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular...*, *op. cit.*

¹³⁹⁴ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Daniel. *Así canta Galicia...*, *op. cit.*

Existe mucha diferencia entre la cultura gallega, sometida a múltiples influencias prerromanas, grecorromanas, germánicas, árabes o europeas llegadas a través del camino de Santiago, y la cultura británica e irlandesa, con un substrato celta más puro sin apenas influencias de romanos y poco contacto con Europa. A pesar de que subyace en Galicia una herencia céltica innegable, las tonadas gallegas están más emparentadas con los fandangos que con la danza popular irlandesa denominada “reels”¹³⁹⁵. Así, los cantos arrítmicos gallegos se asemejan más a ciertos cantos andaluces o castellanos que a las tonadas escocesas.

Tradicionalmente se ha señalado como origen de los alalás a la música religiosa, en concreto, al canto gregoriano. Algunos estudiosos del siglo pasado, como Veres, Martínez Padín o Benito Vicetto aseguran que los alalás fueron llevados a Galicia por los fenicios, quienes los cantaban en sus naves para acompañar el remo y los llamaban “alelohuías”. También se ha señalado un origen griego para los alalás. Pero la teoría más aceptada es que el pueblo copió o adaptó para sus cantos formas musicales que escuchaba en la liturgia.

Santiago Tafall comparó detenidamente los alalás con el canto gregoriano, y sus ideas fueron recogidas por Casto Sampedro en su *Cancionero*¹³⁹⁶. Sampedro aprecia numerosas coincidencias con modos gregorianos en esta colección de alalás, y señala que el número primero de dicha recopilación era muy similar al segundo modo gregoriano, el número segundo semejante al cuarto modo, y los números cinco y seis al sexto modo¹³⁹⁷. El alalá, debido a pequeñas modificaciones, se fue transformando con el tiempo en otros cantos gallegos muy populares, como cantares de arriero, cantos de ciegos o cantos de oficio y profesión, entre otros. De todos ellos hay que destacar los cantos de arriero, interpretados a capella, muy emotivos y hermosos¹³⁹⁸.

Han sido y son un símbolo del pueblo gallego. Fueron adoptados junto con la gaita por los poetas del *rexurdimento*, los ideólogos del protonacionalismo y los músicos de la *Belle Époque*, como símbolos de la regeneración de la nación gallega. Daniel González recoge esta íntima relación del alalá con el sentir gallego reproduciendo el texto de una estampa antigua gallega:

¹³⁹⁵ El “reel” es un tipo de danza popular irlandesa. Constituye la forma más popular en la música de Irlanda y es la más interpretada en las reuniones informales de músicos. Poseen un ritmo vivo y se suelen interpretar a velocidad rápida. Tienen una estructura cuaternaria, por lo general en compás de cuatro por cuatro, y suelen componerse de dos partes A y B de ocho compases cada una. Las dos secciones se repiten en los “reels” dobles (AABB) o se interpretan seguidas en los modelos sencillos (ABAB).

¹³⁹⁶ Cf. SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia...*, *op. cit.*, p. 161.

¹³⁹⁷ *Ibidem*.

¹³⁹⁸ Los arrieros eran personas que trabajaban transportando mercancías con animales de carga, especialmente mulos. Debido a su constante movilidad eran muy apreciados, porque podían ejercer funciones de correo o mensajero.

Galicia, la de las rías de ensueño, cuyos brazos parecen penetrar en ella como para darle un eterno abrazo de amor; Galicia, la de las costas bravías en las que rugiendo se precipita el mar, la de las sierras abruptas y valles frondosos, trasunto del terrenal paraíso, la de la eterna placidez, dulzura y suavidad, que diría la Condesa de Pardo Bazán, la de los rumorosos pinares, de los melancólicos crepúsculos, alma de la raza celta sentimental y supersticiosa, heroica y fuerte, es el seno, la entraña fecunda donde tiene su origen el precioso cantar, el clásico “Alalá” cuyas notas garridas, quejumbrosas y melancólicas sólo podían rimar en esta regalada y melancólica región. Su variedad y placidez hacen que en ella se asiente la vieja y soberana canción que vivirá tanto como el mundo y de la que Galicia es riquísimo venero.

Es Galicia por excelencia, desde tiempo inmemorial, el país lírico de nuestra patria; recordemos que, en los siglos XII y XIII el idioma gallego era el de los reyes y trovadores¹³⁹⁹.

8.5.2. Primer tiempo

Antonio José utiliza en este movimiento inicial de la *Sonata gallega* cuatro tonadas distintas, en concreto un alalá para el preludio, otro para el tema primero de la *Sonata*, otro para el tema segundo y uno más para la *codetta* de la exposición.

8.5.2.1. Preludio. Librementemente, a modo de preludio

- *La tonada en Pedrell*

Antonio José construye este preludio utilizando el alalá con número de catalogación 210 del *Cancionero* de Pedrell. La melodía presenta un discurso continuo de valores largos idénticos, redondas, según esta transcripción. Consta de cuatro frases con estructura A B A´ C. Pedrell recoge dos versiones diferentes para C y presenta armonizaciones distintas para ambas, siendo el segundo final propuesto por el catalán más elaborado. En la *Sonata gallega* Antonio José toma la primera de estas realizaciones.

El ámbito en que se mueve es reducido, de cuarta *sol - do*, aunque en el segundo final propuesto desciende en sus dos últimas notas a *mi*. Se puede decir, por tanto que se trata de un tetracordo formado por dos tonos y semitono con verdadero sentido estructural¹⁴⁰⁰, cuya nota

¹³⁹⁹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Daniel. *Así canta Galicia...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁰⁰ Véanse aclaraciones al respecto en: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 47.

fundamental es *la*, y nota central, tenor o de recitado, *do*. Se desarrolla en modo eólico, con una pequeña inflexión a jónico al final de la tercera frase con inclusión de la sensible *sol*♯.

La interválica de la melodía es muy sencilla y se observa un inicio de cada frase por salto ascendente de tercera menor *la-do*, continuando por grados conjuntos, a excepción de la última frase que incluye el intervalo de tercera menor propuesto en medio de la frase. Presenta por tanto, un perfil melódico suave, con arcos de ascensos y descensos alrededor de estas dos notas *la-do*. Esta sencillez y simplicidad en su discurso melódico es una constante en la canción popular tradicional. Debido a la facilidad de emisión para el cantor del intervalo inicial de esta melodía, salto de tercera menor, dicho comienzo es frecuente en las tonadas populares¹⁴⁰¹.

Cada frase presenta un número idéntico de notas, ocho por frase, todas ellas figuraciones largas de redonda sin compasear y con libertad rítmica, y la indicación de *tempo* señalada es *Lento*. La melodía discurre libremente sin apoyarse en marcos rítmicos tradicionales y su discurso rítmico se basa en la dicción natural del texto. Tal como se puede apreciar gracias al texto de la canción, se observa que cada frase está formada por dos periodos de cuatro acordes cada uno formados por cada una de las repeticiones de la letra *¡Ai! La-le-lo*. Como señala Palacios Garoz, presenta algunas características que permiten entrever su posible arcaísmo, y destacan su reducido ámbito de tetracordo, el sistema modal que remite a las modalidades antiguas y su ritmo libre, no sujeto a compás, evocador del ritmo silábico gregoriano¹⁴⁰².

Pedrell armoniza de forma homófona esta melodía gallega. Los valores largos y regulares del alalá se adaptan perfectamente a este tipo de realización y el resultado es un coral a cuatro voces donde todas las partes se mueven a la vez, y únicamente en la cadencia final de la tercera frase aparece un leve movimiento independiente como nota de paso en el tenor. Mientras que en el bajo se aprecian saltos e intervalos más grandes, soprano, contralto y tenor se mueven constantemente por grados conjuntos (salvo el salto de tercera inicial de la melodía).

El modo eólico original de la tonada es abandonado al inicio de cada una de las frases y se constata una tendencia hacia la tonalización sobre el relativo mayor. El inicio de la última frase mantiene el sabor modal durante más tiempo, aunque finaliza también tonalizándose hacia el modo menor. La constante presencia en la voz superior de la nota de recitado o tenor *do* alternada con su semitono inferior *si*, le lleva a tender hacia una armonización tonal en *do mayor*. Los acordes empleados son muy sencillos: tónica, dominante, cuarto y sexto grado,

¹⁴⁰¹ Vid. nota 1039.

¹⁴⁰² Vid. nota 1073.

principalmente. Son acordes de tríadas y sólo en la cadencia final de la pieza aparece un acorde de cuatro notas aunque fruto de un retardo. También llama la atención el gran número de formaciones que aparecen en estado fundamental. Tanto la tonalización hacia el relativo mayor, como el uso exclusivo de acordes básicos, indican la excesiva sencillez en la elaboración armónica de la pieza¹⁴⁰³.

La frase inicial comienza sobre el acorde de tónica de *la eólico*, pero inmediatamente a través del VI grado como acorde pivote se traslada al tono del relativo mayor, y se tonaliza así la armonía. La segunda frase acusa más aún la tonalización que la primera y finaliza con una breve inflexión al V grado de *do* a través del II grado como dominante de la dominante. Aparece por tanto, una estructura plenamente tonal de modulaciones: inicio en modo menor, modulación al mayor, y a través del segundo grado de este tono nuevo modulación al quinto. La tercera frase es melódicamente una repetición de la frase inicial, pero se sensibiliza en la cadencia.

La cuarta y última frase presenta una concepción diferente a las anteriores, hecho habitual en las últimas frases. La melodía también presentaba un diseño diferente; en lugar de la tendencia y reiteración de la nota *do*, ahora hay una mayor presencia de la nota *si*, segunda superior de la tónica. Esto produce que en lugar de la inclinación hacia la tonalización en el relativo mayor *do*, se brinden otras posibilidades. En la primera parte de la frase, la repetición de la nota *si* es resuelta dentro del modo eólico, con un acorde del quinto grado menor y con el séptimo grado rebajado, acordes característicos de este modo. La segunda parte, como era de esperar para finalizar, se tonaliza en el modo correspondiente menor, es decir, *la menor*.

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

Antonio José presenta este preludio en el tono *do# eólico*, por lo que adapta la melodía original del *Cancionero* con una transposición de tercera ascendente en *la eólico*. A continuación se señalan las características principales de cada una de las cuatro frases que lo conforman.

- Primera frase. Esta frase se caracterizaba por predominio de la nota tenor *mi* que favorece en su armonización la tonalización hacia dicho tono. No obstante, Antonio José desarrolla toda la

¹⁴⁰³ Debido a su interés para la comparación con la armonización de Antonio José, se adjunta la realización armónica de Pedrell para esta tonada.

El esquema armónico de las cuatro frases del alalá es el siguiente:

la eólico: i VI (= IV de *doM*) *doM*: I V I V VI(= i de *la eólico*) *la eólico*: v
la eólico: i VI (= IV de *doM*) *doM*: I IV I V (II)₊⁷(=(V)₊⁷ de *solM*) *solM*: I (= >VII de *la eólico*)
la eólico: i VI (= IV de *doM*) *doM*: I V (II)₊⁷(=(V)₊⁷ de *solM*) *solM*: I v (= iv de *lam*) *lam*: V
la eólico: i v >VII i i *lam*: V⁴⁺ i

frase primera dentro del modo eólico original. La estructura armónica de la realización en la *Sonata* es la siguiente: *Do# eólico*: i III VI III^{7M} iv^{7M} i^{7m9M} ii₅⁷ v

Libremente, a modo de preludio.

1ª frase

La tendencia melódica hacia la tonalización en el tercer grado mayor o sobre el propio grado menor es evitada por la ausencia de las dominantes de estos grados I y III, y por el uso de séptimas y novenas mayores que contrarrestan la fuerza tonal de las progresiones. La armonización de una melodía tiende por definición hacia la tonalización, pero el autor lo sorteó evitando los acordes tonales y añadiendo séptimas mayores gracias al color especial que imprimen. Así, tras los tres acordes iniciales de tríada, aparecen formaciones con notas añadidas, séptimas mayores y menores y novena mayor. Hay que recordar el uso de la séptima mayor dentro de la corriente impresionista.

Estos tres acordes de III, iv y i grado con séptimas y novenas mayores evitan tanto la tonalización hacia el modo mayor *mi*, como la tonalización del modo original *do# eólico* hacia su correspondiente menor *do# menor*. Los dos últimos acordes de la frase son una confirmación del mundo modal eólico. Se trata de una semicadencia sobre el quinto grado del modo eólico preparada por el segundo grado, es decir, una semicadencia modal.

Es interesante comparar la armonización de esta primera frase de la *Sonata gallega* con la propuesta por Pedrell en su *Cancionero*. Pedrell abandona el modo eólico inicial desde el tercer acorde y se tonaliza sobre el relativo mayor, en cambio Antonio José sabe mantenerse en modo eólico durante toda la frase a pesar de la dificultad que ello implica para su armonización. Los acordes empleados por el catalán son los más elementales acordes tonales, encontrando en su ejercicio una sucesión continua de dominante-tónica. La diferencia con la armonización del burgalés es enorme, su trabajo es mucho más elaborado y utiliza acordes y armonías más complejas¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰⁴ Esto muestra su conocimiento de las nuevas corrientes armónicas de finales del s. XIX y principios del s. XX. Es de suponer que Pedrell conocía las corrientes armónicas del fin de s. XIX debido a sus estancias en el extranjero y por su buen estatus y situación en el mundo musical del momento, pero sus realizaciones armónicas suelen ser muy sencillas y monótonas. En capítulos iniciales se trató el problema de las armonizaciones de cancioneros y se estableció una relación entre estas armonizaciones sencillas con su difusión y consumo como música de salón.

- Segunda frase. El análisis de la frase en la *Sonata* muestra gran ambigüedad tonal-modal y por ello dificultad para decidir en qué tono se encuentra, *do# eólico*, *do# menor*, *mi jónico* o *mi mayor*. Las razones para ello son diversas:

- No existen relaciones de dominante-tónica claras que definan una tonalidad concreta. Tampoco existen tendencias tonales que indiquen que el trabajo es tonal.

- Existen numerosas notas añadidas a los acordes que dan pie a diferentes lecturas de éstos, e incluso en numerosos casos un pentagrama está en modo mayor y el otro en menor, por lo que también se abre la puerta a una posible bitonalidad.

- Aparecen frecuentemente acordes con la sexta añadida con la doble lectura que lleva implícito.

- El acorde cadencial final de dominante sobre el que reposa la frase puede entenderse como dominante de la dominante de *do#* o dominante sobre el VII de *mi* que resuelve irregularmente en el inicio de la frase siguiente.

Seguramente se ha planteado un trabajo con todas estas ambigüedades para evitar una tonalización clara de la frase. Debido al predominio de sonoridades mayores en los acordes empleados y a la falta de fuerzas tonales evidentes, parece más lógico inclinarse por la opción de *mi jónico* para su estudio. También se ha encontrado mayor sencillez en el proceso y cifrado de los acordes que si se sitúa en *do# eólico*¹⁴⁰⁵.



2ª frase

La dificultad por la presencia melódica de la nota *mi* cinco veces repetida, es resuelta con gran maestría. Utiliza armonías diferentes dentro de una estructura de acordes habituales en *mi*, pero con numerosas notas añadidas que contrarrestan las fuerzas tonales; asimismo, evita los procesos dominante – tónica¹⁴⁰⁶. El acorde final de la frase es el más alejado, una de

¹⁴⁰⁵ Si se simplifica la estructura y eliminan las numerosas notas añadidas se aprecia el proceso I - IV - II - V - I en el centro de la frase, el cual es mucho más sencillo que otras lecturas. No obstante el proceso armónico está completamente desdibujado para esquivar las relaciones tonales II - V - I, que como se ha señalado, es la causa de esta indefinición tonal. No obstante se ha optado por presentar las dos opciones de análisis *do# eólico* y *mi jónico*. La realización armónica es la siguiente:

mi jónico: i de *do#* (= vi de *Mi*) *mi jónico*: ii^{7m} I IV⁶ ii^{7m}\V (V)⁷ I^{2 6} VII⁺⁷

Misma frase en *do# eólico*: i iv^{7m} III VI⁶ iv^{7m}\VII (VII)⁷ III^{2 6} II⁺⁷

¹⁴⁰⁶ El segundo acorde del proceso es menor con séptima menor añadida sobre el segundo grado que resuelve de forma irregular sobre la tónica. El acorde de tónica invertido siguiente pierde su fuerza tonal al estar precedido de dicha séptima menor de segundo grado. El acorde sobre el cuarto lleva la sexta añadida y resuelve sobre un acorde de cinco sonidos diferentes correspondiendo otra vez al segundo grado con séptima menor, pero ahora

séptima de dominante sobre la sensible que corresponde a la dominante secundaria del III grado.

La comparación de la armonización de Antonio José con la ofrecida por Pedrell en esta frase acentúa más las diferencias ya expuestas en relación a la primera frase. El catalán se introduce en procesos básicos tonales: inicio en modo menor, modulación al mayor y a través del segundo grado de este tono nuevo modulación al quinto. Los acordes empleados son muy elementales y siempre los mismos. Como ejemplo merece la pena observar las distintas formas de afrontar los continuos *mi* repetidos en la melodía. Pedrell alterna, de forma monótona y pobre, tríadas del IV grado con el I de *do*, mientras que Antonio José elabora una armonía muchísimo más elaborada y rica $ii^{7m} \quad I \quad IV^{(6)} \quad ii^{7m} \setminus V$. El acorde final en Pedrell es una dominante de la dominante completamente preparado y bien resuelto. El burgalés por su parte, plantea un acorde lejano e independiente en su preparación y resolución.

- Tercera frase. Esta frase era una repetición melódica de la inicial pero sensibilizando la última nota. Antonio José realiza desde el principio una armonización diferente a la de la primera frase y continúa en *mi jónico* en lugar de volver al *do# eólico* de la primera frase¹⁴⁰⁷.

Se observa una tendencia hacia la tonalización en *mi mayor* debido a la presencia de la tónica y dominante sin notas añadidas, no obstante la resolución de la dominante en el IV seguido de la tónica con séptima mayor evita el proceso tonal. La cadencia tampoco se justifica dentro del mundo tonal de *mi* al finalizarse en un acorde por cuartas disminuidas y aumentadas muy lejano a esta región. Antonio José sigue moviéndose con libertad y sin rumbo tonal preestablecido, y esta característica es la que ha servido para mantenerse dentro del sistema modal jónico, cuyos acordes coinciden con los del modo tonal mayor pero sin depender el discurso armónico del IV, V y I grado.

3ª frase

sobre la dominante e iniciando un proceso típicamente cadencial tonal, aunque completamente desdibujado por las notas añadidas. Así, este acorde de II resuelve en una séptima disminuida de la dominante y éste sobre la tónica con segundo y sexto grado añadido en segunda inversión. Como se ha explicado, el proceso armónico ha sido muy simple $vi - II - I - IV - II - V - I$ pero esquivándolo gracias a las notas añadidas y a la ausencia del primer grado en estado fundamental.

¹⁴⁰⁷ La estructura de esta frase es la siguiente:

mi jónico: $IV \quad ii^{7m} \setminus V \quad I \quad V_+ \quad IV \quad I^{7M} \quad (<V_+ \setminus I)$

Pedrell, a diferencia de Antonio José, repite exactamente la armonización de la primera frase en la primera parte de esta tercera frase. En la segunda parte, tras una breve y ya conocida inflexión al V grado por haberse movido igual en la segunda frase, prepara la vuelta al tono inicial de *la menor*. Mientras que el burgalés no repite esquemas anteriores, el catalán repite las mismas inflexiones y preparadas de la misma forma. Utiliza acordes tonales muy básicos, muchos en estado fundamental, e incluso la dominante del relativo, que se convierte brevemente en centro tónico *sol*, aparece también en estado fundamental antes y después del II grado señalado. En la *Sonata gallega* las dos veces que aparece el acorde de tónica en la frase, se presenta una vez invertido y otra “adulterado” al incluir su séptima mayor.

- Cuarta frase. El tratamiento armónico de esta frase de la tonada muestra el gran desarrollo y conocimiento armónico del autor. La bitonalidad, los acordes superpuestos y las notas añadidas son sus principales características. La gran cantidad de notas agregadas y la tendencia a la bitonalidad en el principio de la frase plantea problemas para establecer la tonalidad. Mientras la mano izquierda continúa en *mi* y evolucionan hacia *do# menor*, la derecha parece desde el principio situarse en *do# eólico* y tonalizarse en su cadencia final. Se concebiría de este modo el estudio en dos tonos diferentes para cada parte. Otra posibilidad es situarlo en un sólo sistema *mi jónico* que evoluciona hacia la modalidad original de *do#*, y concebir los acordes complejos como armonías con notas añadidas a un único acorde. También es posible el estudio dentro de un único sistema y concebirlo como armonías diferentes superpuestas. En el caso presente se ha optado por la lectura en una única tonalidad a fin de facilitar el análisis y comprensión de la frase¹⁴⁰⁸. No hay que olvidar el gusto del compositor tanto por los acordes complejos con numerosas notas añadidas, como por la tendencia a la bitonalidad que se manifiesta en los tres primeros acordes. Antonio José comienza la frase con formaciones con muchas notas, clara bitonalidad y cierta indefinición modal, y finaliza este fragmento tonalizando la estructura.



4ª frase

¹⁴⁰⁸ La estructura armónica de esta frase es la siguiente:

mi jónico: II₊^{79M} (V)⁷⁹_{>5} I^{7M} IV (= VI de do#) *do#m*: iv^{7m} de do# II₊⁷ V₊⁷ i

La armonización de Pedrell también muestra, dentro de su habitual sencillez, mayor riqueza en el primer fragmento de la frase, y se mantiene dentro del modo eólico por el uso de la subtónica. En la segunda parte, al igual que el burgalés, se tonaliza sensibilizándose para concluir con cadencia perfecta.

Como resumen final del tratamiento armónico de este alalá completo en la *Sonata gallega* se pueden apreciar las siguientes características:

- Indefinición tonal mayor o menor debido a la ausencia clara de procesos dominante - tónica. La segunda frase se podría analizar en *do# eólico*, *do# menor* o *mi mayor*. En las frases primera y cuarta concebidas en *do# eólico*, el acorde de tónica *do#* sólo aparece dos veces y en estado fundamental (primer y último acorde). Durante el resto del preludio, que se ha analizado en *mi mayor*, el acorde de tónica *mi* se observa dos veces, pero invertido y sin la sensible en el acorde que le precede. Las demás veces que surge la tónica correspondiente presenta séptimas o novenas añadidas, por lo que pierde su función tonal.

- Cadencias finales modales excepto la última: la primera frase finaliza con cadencia modal eólica, la segunda y tercera con armonías muy lejanas y sin preparar ni resolver correctamente. La cuarta frase presenta cadencia perfecta tonal menor.

- Tendencia a la bitonalidad, siendo evidente en varios momentos.

- Gusto por los acordes superpuestos.

- Numerosas notas añadidas. Destaca el uso de tónica con séptima mayor y novena, lo cual ayuda a evitar procesos tonales fuertes V – I.

- Estructuras básicas tonales II – V – I completamente desdibujadas por la cantidad de notas agregadas como ocurre al final de la segunda frase $ii^{7m} \setminus V \quad (V)^7 \quad I^{(2\ 6)}$.

- Uso de gran variedad y riqueza de acordes. Destaca la independencia entre ellos frente a relaciones tonales académicas, otorgando así valor propio al acorde debido a su sonoridad característica y no por las relaciones armónicas con los demás.

- Nueva armonización para la repetición de la frase inicial melódica. No repite la armonización en la repetición de la frase inicial como tercera frase.

Todos estos elementos muestran la influencia de las corrientes armónicas vanguardistas que amplían y desvirtúan la concepción tradicional de la tonalidad, y se aboga por procesos modales frente a los tradicionales tonales y por estructuras más ambiguas armónicamente.

8.5.2.2. Tema A

- *La tonada en Pedrell*

El tema A del I tiempo de la *Sonata* está basado en el alalá con número de catalogación 236 del *Cancionero* de Pedrell. La estructura de la canción es de cuatro frases ABAB y la frase A está marcada para Solo y la frase B para Coro, es decir, la transcripción de Pedrell presenta un diálogo entre solista y coro que exponen la misma frase repetida dos veces. Cada frase está constituida por cuatro compases, forma clásica de tres compases más uno de reposo¹⁴⁰⁹.

El ámbito melódico en el que se mueve es de sexta *sol# - mi*, aunque esta última nota sólo aparece como nota de adorno y sin fuerza rítmica. La interválica predominante de la canción es el grado conjunto dentro de cada frase y únicamente los inicios están a distancia de quinta o tercera respecto al final de cada frase anterior. Presenta un perfil melódico descendente y suave, típico del discurrir sin sobresaltos de los alalás. Debido a su tendencia a reposar sobre la nota *la*, al recitado sobre su tercera *do*, y a la presencia de la sensible *sol#* en lugares destacados, se puede afirmar que esta melodía pertenece al sistema tonal menor de *la*.

La canción comienza sobre la tercera *do*, nota predominante en la frase dedicada al solista, con los dos primeros compases idénticos y sobre un insistente ritmo dactílico. La segunda frase encomiada al Coro, comienza con salto de quinta respecto al final de la frase anterior. En lugar del ritmo estático previo, aparece un continuo fluir de corcheas que reposan sobre la primera parte de cada compás.

La armonización propuesta por Pedrell a esta canción popular es tonal; así una melodía tonal es armonizada en su modo correspondiente *la menor*, con una inflexión al relativo mayor *do*. La escritura es a cinco voces aunque parecen reducidas a cuatro por la disposición y formato del bajo. La melodía correspondiente a las dos partes del Solo está armonizada de manera diferente cada vez, mientras que la indicada para el Coro aparece prácticamente igual con leves diferencias. El tratamiento de las voces es simple, duplicaciones de voces y nota pedal. La melodía es duplicada a distancia de sexta inferior por el tenor, mientras que el contralto mantiene pedal de tónica los dos primeros compases y de dominante los dos siguientes. El bajo permanece en doble pedal de tónica-dominante hasta el reposo sobre el V grado.

La segunda frase está resuelta gracias a la cadencia andaluza. La solución propuesta por Pedrell se integra dentro del mundo tonal y es un descenso por tonos desde el VII grado

¹⁴⁰⁹ Aquí el concepto de frase hace referencia a frase o verso literario. La frase musical completa estaría formada por dos frases o versos literarios.

rebajado hasta el V, que a su vez resuelve en tónica. Así, tras un descenso y reposo hacia el V grado lo resuelve retornando a la tónica, proceso alejado del mundo modal propio de esta cadencia y origen de la misma. Utiliza acordes con séptimas añadidas para este descenso: $>VII^7 | VI^7 | V^7_+ | i$, y como es habitual en procesos armónicos basados en cadencia andaluza se recurre a las marchas progresivas para la armonización de cada compás. La disposición y tratamiento de las voces es el mismo para todas ellas.

La tercera frase, aunque presenta la misma melodía que la primera, está armonizada de manera diferente. Si la armonización de las dos frases anteriores se caracterizaba por una repetición constante de modelos, favorecida por el uso de la nota pedal y de las marchas progresivas, ahora sorprende con una inflexión al relativo mayor *doM*, y mayor fluidez y amplitud en las voces. Se trata del momento donde se proporciona variedad y contraste al discurso armónico del alalá dentro de su constante simplicidad. La cuarta frase, como se indicó es repetición de la segunda. La disposición homófona de las voces, la duplicación del bajo o soprano a distancia de tercera, o sexta en el contralto, y la poca variedad de acordes empleados, demuestran que Pedrell, aunque imprime cierta variedad a este alalá con la armonización de la tercera frase, se basa en unos patrones y planteamientos armónicos tonales muy sencillos reducidos a tónica, dominante y subdominante¹⁴¹⁰.

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

Antonio José utiliza sólo la melodía del alalá, no así la armonización propuesta por Pedrell, pero en la primera frase modifica claramente la estructura rítmica de la melodía. Hay que señalar que la denominación de frase corresponde a la frase literaria debido a la letra de la canción que aparece en la transcripción de Pedrell. La frase musical completa integra a las dos frases literarias iniciales. Así, aparecerían dos semifrases musicales de cuatro compases que fundamentan a las dos primeras frases en Olmeda.

- Primera semifrase musical (primera frase en Olmeda), c.1. La frase original estaba formada por cuatro compases con ritmo dactílico, los dos primeros idénticos y los siguientes formando un descenso adornado hacia la sensible sobre el cuarto compás. Antonio José modifica esto sustancialmente. Los compases segundo y tercero los comprime en uno, convierte sus

¹⁴¹⁰ El proceso armónico observado para este alalá es el siguiente:

Solo i | i | V\i | V₄⁶ V₊

Coro ii >VII⁷ | i VI⁷ | >VII V⁷₊

Solo III=I de *do (do M)*: vii⁵\I I | IV V\I IV | vii⁵=ii⁵ de *la (lam)* | V₄⁶ V₊

Coro ii >VII⁷ | i VI⁷ | >VII V⁷₊ | i

figuraciones a la mitad, y el primer compás lo repite tres veces pero sustituyendo el ritmo dactílico por un ritmo sincopado de blancas. Con todo esto añade fuerza rítmica al original ritmo dactílico estático, reposado y repetitivo de Pedrell. De esta forma transforma la frase inicial de cuatro compases en una de cinco. La melodía original se desarrolla en el tono de *la menor*, y así es armonizada por Pedrell. En cambio Antonio José evita en su armonización la tonalización, se mantiene en modo *la eólico* y cuando aparecen procesos tonales, como en la cadencia, lo hace de forma ambigua.

En toda esta semifrase se apoya las partes fuertes del compás sobre el IV grado, mientras que en las partes débiles utiliza la tónica para la síncopa y un acorde de tónica con novena menor para la última parte. El VII grado no aparece sensibilizado. Los tres primeros compases presentan de forma repetitiva la misma estructura¹⁴¹¹, y los dos últimos son un descenso hacia la dominante con características de cadencia andaluza, donde el VI grado es sustituido por el II invertido. Utiliza acordes apoyatura a cada uno de los grados fundamentales del descenso y añade séptimas, todo lo cual proporciona un color armónico especial e indefinición tonal¹⁴¹².



cc.1-5. Tema A 1ª semifrase

El reposo sobre la séptima de dominante con sensible (tercera parte del c.5) incluye la apoyatura de la séptima en la voz superior de las terceras, el contralto, por lo que se oye a la vez la dominante *mi* en el bajo y su semitono *mib* en el contralto, restando fuerza al carácter tonal de esta cadencia sobre la dominante. De este modo la cadencia tonal queda disimulada e integrada en el proceso modal eólico de la frase.

- Segunda semifrase (segunda frase en Olmeda), c.6. A diferencia de la primera semifrase donde modificaba ligeramente la melodía original, la segunda está tomada tal como aparece en Pedrell sin variar nada. El tratamiento de las distintas voces en las dos semifrases también es diferente, así mientras la primera presenta disposición a cuatro voces, con una nota pedal en el bajo durante tres compases, melodía superior y terceras interiores, la segunda semifrase

¹⁴¹¹ c.1 *la eólico*: iv i iv i⁷ | iv i iv i⁷ | iv i iv i⁷

¹⁴¹² El esquema armónico, donde los acordes apoyatura aparecen entre paréntesis, sería el siguiente:
c.4 *la eólico*: (iv⁷) i (iii⁷) VII | ii^{s7} V⁷+

muestra un tratamiento más pianístico, con más movimientos y saltos en el bajo, y con acordes muy abiertos típicos de este instrumento. Las voces son ahora reducidas a dos y funcionan como melodía con acompañamiento en el bajo. La primera semifrase era un perfecto trabajo contrapuntístico a cuatro voces adaptable para un coro, un cuarteto o un órgano, en cambio, la segunda frase necesita del piano con su insustituible pedal derecho para su adecuada interpretación. A nivel armónico se trata de un pasaje de marchas progresivas no modulantes puesto que se mantienen dentro del mismo tono de *la menor*¹⁴¹³.



cc.6-9. Tema A 2ª semifrase

La frase completa ha sido tratada dentro del mundo tonal. Las marchas progresivas, la serie de quintas, las dominantes secundarias y la cadencia perfecta final II – V – I son recursos armónicos concebibles dentro de un espacio tonal. Tal como es habitual en Antonio José comenzó la exposición del tema del alalá moviéndose dentro de una concepción modal, pero tras esa primera semifrase en *la eólico* se tonaliza hacia *la menor* en la segunda frase.

Resulta interesante comparar esta armonización con la original de Pedrell para las dos semifrases de este alalá utilizado como tema A. La realización de la primera semifrase por el catalán es sumamente simple, tres compases de tónica, dos de ellos idénticos, y el último con quinto grado añadido que resuelve sobre cadencia perfecta con retardo de cuarta y sexta. El planteamiento de las voces también es sencillo, apenas existe movimiento y presenta duplicaciones de la melodía a distancia de sexta inferior por el tenor y uso de la nota pedal.

Antonio José realiza una armonización mucho más elaborada y compleja, y utiliza mayor cantidad de acordes diferentes y con numerosas notas añadidas. El uso continuo de séptimas revela la influencia impresionista. Ejemplo de todo esto se muestra al comparar la realización del burgalés para sus dos últimos compases: $iv^7 \quad i \quad iii^7 \quad VII \quad | \quad ii^{57} \quad V^7_+$, y la propuesta por Pedrell para los tres últimos: $i \quad | \quad V \backslash i \quad | \quad V_4^6 \quad V_+$. Las voces internas en terceras están tratadas por el burgalés con mucho movimiento, mientras que el catalán plantea todo de forma homófona y basado en duplicaciones.

La segunda semifrase no muestra unas diferencias tan acusadas entre ambos compositores, la estructura en Pedrell es $ii \quad >VII^7 \quad | \quad i \quad VI^7 \quad | \quad >VII \quad V^7_+ \quad | \quad I$, mientras que la

¹⁴¹³ La estructura armónica es la siguiente:
c.6 *la eólico*: $IV^7 \quad VII \quad | \quad III^7 \quad VI \quad | \quad II^7 \quad V_+^7 \quad | \quad I$

de Antonio José es $IV^7 IV_5^7 VII | III^7 III_5^7 VI | II^7 V_+^7 | I$. Los dos músicos han usado acordes de séptimas, aunque el burgalés plantea algunos acordes más complejos, como el de quinta disminuida. Los dos diseñan el pasaje a base de marchas progresivas con dos acordes por compás, Pedrell basándose en una cadencia andaluza hacia el V, hecho que Antonio José disimula descendiendo por grados hacia la tónica.

El tema A con el alalá completo vuelve a repetirse en el c.26. En esta nueva exposición del tema A las dos frases contienen algunas modificaciones melódicas y variaciones rítmicas. Realiza un planteamiento más tonal de esta tonada que en su primera aparición, y la ambigüedad con que se armonizó la primera frase en su aparición inicial ha desaparecido completamente.

8.5.2.3. Tema B

- *La tonada en Pedrell*

El tema B del I tiempo de la *Sonata* está basado en el alalá con número de catalogación 220 del *Cancionero* de Pedrell. La determinación del sistema tonal o modal al que pertenece esta melodía presenta cierta dificultad debida principalmente a la armonización tonal que realiza, hecho que condiciona en un primer momento y orienta su análisis en una dirección concreta.

El ámbito en el que se mueve es reducido, de cuarta *si – mi*. Se trata de un tetracordo cuyo sistema tonal recuerda al que aparecía en la tonada de Olmeda *al majar yesos* utilizada para la primera *Danza burgalesa* y hace pensar que, como aquella, no forme un tetracordo con sentido estructural a pesar de su estrecho ámbito. Se dijo que hubiera sido necesario que la melodía descansara sobre la nota final del tetracordo *si*, en lugar de la nota *do#* sobre la que reposa, y que se trata por tanto, de una tonada cuyo sistema es tonal de *la mayor* y su ámbito de tetracordo. Su ámbito reducido, la falta de unas funciones tonales claras, y la ausencia de la tónica y sensible, hacían pensar que la melodía había sufrido un proceso de tonalización de una originaria más arcaica y con mayor funcionamiento modal.

Este alalá se podría analizar de igual forma, un tetracordo dentro del sistema tonal de *la mayor*, tal como lo presenta Pedrell, pero aislando la melodía de su armonización se puede apreciar que la tonada tiene mucho más carácter modal que tonal. La cadencia final descendiendo lentamente del *mi* al *do#*, la inestabilidad del *re#*, y el carácter conclusivo sobre la nota *do#*, llevan a pensar que el sistema del alalá es modal de *do# frigio* con inestabilidad del II grado. El ámbito estrecho de tetracordo es otra característica que lo acerca más al

mundo modal que al tonal. La mayor parte de las melodías modales se desarrollan en ámbitos de cuatro, cinco o seis notas, mientras que el ámbito natural de la música tonal es la octava¹⁴¹⁴.

El ritmo lento de esta melodía remarca las notas características del frigio, II grado a distancia de semitono, subtónica y reposo sobre el *do#* tónica. El habitual carácter nostálgico del alalá refuerza la opción modal. Estos aspectos, cadencia final, ritmo lento y carácter triste lo diferencian de la melodía de la *Danza burgalesa* y su tonada *al majar yesos*, y por eso en aquel caso el análisis se inclinó por el mundo tonal a diferencia del que ocupa ahora¹⁴¹⁵. Miguel Manzano comenta la problemática que se observa en estas dos melodías aparentemente parecidas:

Para terminar, tenemos que referirnos también aquí a un bloque muy amplio de melodías cuyo comportamiento es modal, y que presentan sin embargo una sonoridad ambigua entre un *modo de do* y un sistema de *mi* modal, a causa de su final en esa nota. Como consecuencia de ello participan de la sonoridad de ambos modos, que sin embargo no se debe confundir con la de otras melodías de clara naturaleza tonal mayor, con final en el III grado... En todas ellas y en otras que comentaremos más adelante queda bien tipificada esta especie de indefinición sonora de ciertas tonadas que se resisten a entrar exclusivamente en el molde sonoro de un solo sistema modal, o que andan a medio camino entre el modo y el tono. No es nada extraño este fenómeno de amalgama sonora, dada la amplia presencia de estos sistemas en la música popular tradicional¹⁴¹⁶.

La inestabilidad del II grado que aparece en este alalá es un proceso habitual del frigio o modo de *mi*. Con la elevación un semitono del II grado se tiende hacia la tonalidad menor, pero en esta tonada este hecho es pasajero, ya que inmediatamente se vuelve a oír este grado a distancia de semitono con la tónica, como es característico del modo frigio¹⁴¹⁷.

Dos frases idénticas de siete compases conforman su melodía, y cada una contiene dos semifrases, la primera de tres compases y la segunda de cuatro, siendo esta última una repetición idéntica de la semifrase primera más un compás de caída añadido. En resumen, el mismo grupo melódico se oye continuamente, cuatro veces en concreto, unas veces sin caída,

¹⁴¹⁴ Vid. notas 1072 y 1073.

¹⁴¹⁵ Se indicó que existen ciertas ambigüedades en la tonada. Analizando distintos cancioneros se observa como los sistemas modales presentan distintos procesos de evolución. El modo frigio, uno de los más utilizados en toda la geografía española ha experimentado numerosas variantes y evoluciones. Manzano señala que “abundan en el repertorio las tonadas que se quedan como a medio camino en la evolución, al no definirse establemente, o al quedar en entonación ambigua, los grados que caracterizan a cada uno de estos sistemas, modales o tonales. Los ejemplos de ambigüedades son muy frecuentes, y cualquier lector atento los puede encontrar...”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 173.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴¹⁷ Palacios Garoz estudia este tipo de alternancia del II grado mayor y menor dentro de las escalas mixtas. En este caso se trataría de un tetracordo dentro de la escala española, según su terminología. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, *op. cit.*, p. 53.

y otras, las que corresponden al final de frase, con el compás de reposo o caída¹⁴¹⁸. El ritmo del alalá es fluido gracias a la alternancia de figuraciones de corcheas seguidas y de negra con puntillo sobre el que se reposa. La inclusión de varios mordentes añade viveza al discurso.

Pedrell elude el carácter modal de la melodía y la concibe dentro de la tonalidad mayor de *la*. Se ha comentado la opción o error, de algunas personas, al armonizar tonalmente melodías modales, y entre ellos, Pedrell. No obstante, debido a la nota en la que finaliza, se podría justificar cierta ambigüedad entre el modo jónico y el frigio, como ya se ha explicado en la nota de Manzano. Por tanto, opta por el jónico, sistema cuya interválica coincide con el modo mayor tonal, y realiza su armonización tonalizando en modo mayor según su evolución natural.

Su realización armónica es bastante elaborada en comparación con otras de las estudiadas del mismo autor. Aunque posee una estructura básica típica de II – V – I con un ritmo armónico de armonía por compás y repetición en las dos semifrases de cada frase, se imprime variedad al discurso armónico alterando notas de dichos acordes en la última corchea de varios compases. La disposición es a cuatro voces como acostumbra, y se mueven con bastante independencia, no existiendo fragmentos homófonos como en otros alalás. Se observan numerosas notas de paso, floreos y apoyaturas que enriquecen el trabajo. Muchas de estas notas de adorno están armonizadas y producen lo que se podría denominar acordes de adorno, como los presentados en el análisis $V^{5\#7\#}$, $(II)_s^7$, $(II)_+^7 \setminus V$ y $V^{5\#7\#}$ ⁹. Aunque existen varios pasajes con dos voces paralelas a distancia de tercera o sexta, hay mucha más independencia que en otros alalás estudiados. Llama la atención el cromatismo usado en distintas voces causado por los acordes de paso¹⁴¹⁹.

¹⁴¹⁸ En cada semifrase se pueden distinguir dos motivos o periodos claramente diferenciados. El primero lo conforma el primer compás y su caída en el siguiente, el segundo motivo lo integran el resto del segundo compás más el tercero. El motivo inicial se sitúa en la parte baja del ámbito de la melodía y corresponde a un descenso de tres notas por grados conjuntos desde el tercer grado a la subtónica. El ritmo troqueo larga-corta de este periodo es relevante al ser el momento en que se reposa sobre negra con puntillo. Toda la segunda semifrase es idéntica a la primera excepto la cadencia final, que incluye un compás añadido que otorga carácter conclusivo al fragmento. La segunda frase es una repetición de la primera.

¹⁴¹⁹ El proceso armónico de este alalá es el siguiente:

ii | V $V^{5\#7\#}$ | I
 ii $(II)_s^7$ | V $(II)_+^7 \setminus V$ | V_+^7 | I
 ii | V $V^{5\#7\#}$ ⁹ | V_+^7 | I
 ii $(II)_s^7$ | V $V^{5\#7\#}$ | V_+^7 | I

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

Antonio José presenta el tema segundo o tema B de la *Sonata*, c.53, seguido de tres repeticiones del mismo a distancia de quinta. Utiliza sólo la melodía del *Cancionero*, pero la armonización propuesta por Pedrell influye claramente en la realización de esta obra. Se comentó la dificultad para determinar el sistema tonal o modal que presenta este alalá, existiendo cierta ambigüedad, pero Antonio José, siguiendo la línea de Pedrell, armoniza en modo mayor y concibe su nota final como la tercera del acorde de tónica.

El alalá original de Pedrell está compaseado en 2/4 y la primera semifrase suma tres compases y cuatro la segunda, y Antonio José aúna los compases en 4/4 combinado con 2/4 para el compás final de la primera semifrase. Así, los siete compases de la frase en el catalán se transforman en cuatro compases por frase en la *Sonata*.

La armonización de las dos semifrases de cada frase es idéntica, y se repite así cuatro veces la estructura. Se trata de un proceso plenamente tonal pero se evita la presencia destacada del V grado, que es sustituido por el III grado y séptimas de sensible. La caída sobre la tónica incluye la séptima mayor, por lo cual también difumina su carácter cadencial, aspecto que se incrementa en el final de cada frase donde la tónica aparece en segunda inversión. El uso de la séptima mayor añadida en el final de cada semifrase evidencia la influencia vanguardista armónica¹⁴²⁰.



cc.53-56. Tema B

Se dijo que Pedrell había armonizado este alalá de forma mucho más elaborada que el resto de los alalás, por eso resulta interesante comparar su trabajo con el de Antonio José y, sobre todo, porque ambos autores armonizan en modo mayor el alalá. El catalán estructura su trabajo sobre tres acordes siempre consecutivos II – V – I, con un ritmo armónico de armonía por compás e introduce alteraciones en la última corchea de muchos compases, lo cual ayuda a dar variedad al discurso armónico. Pero en definitiva, corresponden a modificaciones del II y V grado sobre los que organiza toda la pieza, y concluye sobre cadencia perfecta. Antonio José tiende a evitar la tradicional estructura de cadencia II – V – I, sustituyendo el V por el III grado y añade como es frecuente en él, la séptima mayor destacada a la tónica.

¹⁴²⁰ La estructura armónica de la semifrase repetida es la siguiente:
c.53 *doM*: (V)₅⁷ (III)⁷ (V)₅⁷ III | I^{7M}

En la segunda semifrase Pedrell utiliza la dominante secundaria del II en forma de séptima de sensible. Antonio José repite la misma estructura que en la primera semifrase, donde la dominante secundaria que utiliza está relacionada con el III grado, (III)⁷, grado mucho más alejado de los procesos cadenciales tradicionales II – V – I.

Las repeticiones sucesivas de este tema B en la exposición fueron tratadas en el capítulo dedicado a los procesos constructivos debido a su importancia para explicar la estructura y su integración en el desarrollo formal del movimiento.

8.5.2.4. Tema C

- *La tonada en Pedrell*

El compositor presenta un tema nuevo para la construcción de la *coda* de la exposición. Este tema C de la *Sonata* está basado en el alalá con número de catalogación 217 del *Cancionero* de Pedrell. El sistema de la tonada es modal jónico o modo de *do*, y la ausencia de sensible y la libertad en el discurso lo diferencian del sistema tonal mayor. Estas melodías de origen popular fueron creadas por el pueblo sin que se tuviera en cuenta los acordes por los que iba sucediéndose, ya que nacieron con absoluta libertad armónica.

El decurso melódico fluye en ellas con una libertad que sorprende, porque no se perciben ataduras que tiren del mismo hacia los grados V y IV, sino simplemente las tensiones normales entre diversos grados, que generan el flujo de toda melodía hasta su reposo final, que en este caso se hace sobre el sonido *do*. Reposo que también se percibe en estas melodías como libre de los mecanismos a los que ha de someterse al final de una melodía tonal como consecuencia del encadenamiento estereotipado de los acordes que configuran la cadencia que sigue las leyes armónicas tonales¹⁴²¹.

Como en otros casos, la armonización tonal mayor de Pedrell confunde al analista, pero es preciso observar la melodía aislada y sin influencias de la realización del catalán. Más adelante se comprobará que la armonización de la tonada realizada por el burgalés en su *Sonata gallega* avala esta tesis modal frente a la opción tonal mayor, y cómo consigue mantener completamente el sistema modal jónico original en su planteamiento.

El ámbito de la melodía es de hexacordo. Dos frases idénticas de siete compases cada una forman la canción. En dos semifrases claramente diferenciadas se divide cada frase, siendo la primera de tres compases y la segunda de cuatro, ambas con anacrusa. La primera semifrase se caracteriza por la subida por grados conjuntos en corcheas desde la tónica a la

¹⁴²¹ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 176.

parte superior del hexacordo, reposando sobre el V grado, desde el cual y por salto descendente de tercera se finaliza sobre el III grado. La segunda semifrase, que se inicia en el V grado enlazada con el fragmento anterior por salto ascendente de tercera, es un descenso hacia la tónica, pero incluye más variedad rítmica y notas de adorno, como floreos y apoyaturas, que producen una línea descendente más sinuosa con pequeñas subidas y bajadas.

La interválica básica de la melodía es el grado conjunto y únicamente, como se ha indicado, al final de la primera semifrase aparece un intervalo de tercera descendente desde el V al III grado, seguido de un retorno al V por otro salto de tercera que lo enlaza con la segunda. Se observan diferencias rítmicas entre la primera semifrase y la segunda, apareciendo más variedad de fórmulas en esta última.

Pedrell realiza una armonización tonal en *la mayor* de esta melodía modal jónica. Las dos frases están armonizadas de forma parecida, aunque en la segunda aparecen séptimas y novenas añadidas al acorde de tónica, y acordes de séptima de sensible (novenas mayores sin fundamental), de séptima disminuida (novenas menores sin fundamental) y novena. Gracias a esto se logra imprimir variedad armónica, aunque dentro de unas funciones básicas comunes. Es por esta razón por la que se ha adjuntado un esquema armónico simplificado, en donde se aprecia los aspectos comunes de las dos frases, y otro en profundidad, que sirve para concretar estos matices armónicos diferentes que enriquecen un discurso basado en dos frases melódicas idénticas¹⁴²².

El ritmo silábico marca el ritmo armónico. Cada sílaba presenta una armonía diferente, aunque algunas de ellas se pueden considerar armonías de paso al estar formadas por notas de paso. Asimismo, el ritmo silábico o ritmo de la melodía es el que marca el ritmo de las voces. Se constata que ninguna voz se mueve más rápido que la figuración de la melodía. Las notas de mayor duración en el soprano producen detención en todas las voces. La única excepción

¹⁴²² A continuación se presenta una tabla en donde se puede comparar las estructuras armónicas simplificadas o reducidas y en profundidad.

Análisis reducido	Análisis en profundidad
<p>I I I I</p> <p>VI₊⁷⁹ II V₊⁷ V₊⁷ I</p> <p>I I I I</p> <p>VI₊⁷⁹ II V₊⁷ V₊⁷ I</p>	<p>I II⁷ I IV I IV I I</p> <p>VI₊⁷⁹ (VI)⁷ II II V₊⁷ V₊⁷ I</p> <p>I^{7M} II I^{7M9} IV V\I I I</p> <p>(I)_s⁷ IV^{5#} (I)_s⁷ II V₊⁷ V₊⁷ I</p>

es la cadencia final sobre la dominante, en donde sobre una nota larga en el tiple, el resto de las voces siguen su discurso en corcheas. Salvo este detalle y la nota pedal que aparece en todo el primer periodo, la armonía tiene un tratamiento homófono, es decir, las voces se mueven a la vez.

La primera semifrase está construida sobre el acorde de tónica. La segunda semifrase se basa en un proceso cadencial típico II – V – I. La segunda frase, idéntica a la primera en cuanto a melodía, está armonizada de forma similar en sus aspectos básicos, pero distinta en los acordes de paso, añadiendo séptimas mayores a la tónica y a las formas de la dominante secundaria del II grado. La comparación de los esquemas armónicos del análisis general y el realizado en profundidad, muestra que el primero es común en ambas frases, mientras que el segundo presenta las diferencias señaladas.

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

Se trata de una tonada cuya melodía se desarrolla dentro del modo jónico o modo de *do* debido a la inexistencia de sensible y la libertad en el discurso frente a cualquier fuerza de atracción. Estas dos características lo diferencian del sistema tonal mayor. Mientras que Pedrell transcribe esta tonada con una armonización plenamente tonal como acostumbra, Antonio José logra evadir las fuerzas tonales y realizar un planteamiento mucho más respetuoso con el mundo modal jónico original. El burgalés cambia el compás original de 2/4 a 4/4 y sustituye el calderón central por una figuración real larga, matices que no alteran en absoluto la figuración rítmica propuesta.

El fragmento presenta una enorme riqueza en su textura y planteamiento, y se pueden distinguir tres partes claramente diferenciadas. Por un lado, el bajo pedal sobre tónica, tan querido por el autor especialmente en los momentos menos tonales debido a su poder para aminorar y disuadir fuerzas tonales como dominante-tónica. Por otro lado, la voz central, que expone la melodía del alalá mediante acordes paralelos de sexta, y la voz superior que realiza, tal como describe el autor “una orla decorativa formada por algún diseño del tema 2^o”¹⁴²³, es decir, utilizando el tema B de este tiempo. Aparte del bajo pedal, el principal recurso para evitar la tonalización consiste en impedir la resolución de la dominante en la tónica, y sustituye el V por el II grado¹⁴²⁴.

¹⁴²³ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 6-XI-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 173.

¹⁴²⁴ El proceso armónico es el siguiente:
c.80 *do jónico*: I | V⁹ \I iii\I | V⁹\I ii\I | ii\I I



cc.80-83. Tema C

En el primer compás, c.80, el acorde de tónica se adorna constantemente con diversas notas que diluyen su fuerza tonal, en especial, la séptima mayor y el sexto grado. En el segundo compás se introduce el motivo del inicio del tema B en la parte superior, y se continúa el diseño en sextas partidas que funcionan como contrapunto del nuevo alalá en el tenor. La melodía superior introduce, al igual que en el compás anterior, notas de adorno a los acordes. La cadencia ii – I evita la dominante y sensible. La segunda frase está tratada de forma idéntica a la anterior, únicamente en el último compás la voz superior cambia las sextas por octavas partidas.

La libertad de movimiento y la falta de fuerzas de atracción claras han servido para mantener el sabor modal de una tonada original en modo jónico. Esto es debido en gran parte a la ausencia, tanto en la melodía principal central como en el contrapunto en la voz superior, de una sensible destacada con función propia y con resolución sobre la tónica. La mayorización de esta tonada hubiera sido el camino al que estaba abocada si no se trata con el cuidado que lo hace el autor.

La concepción armónica de Pedrell era distinta. El catalán realiza una armonización plenamente tonal en *la mayor* de esta melodía modal jónica. Recurre a procesos tonales fuertes II – V – I e introduce el VI grado. La presencia abundante de notas de adorno, notas de paso y floreos que forman acordes de paso, imprime mayor variedad y riqueza armónica que otras armonizaciones de Pedrell. La apuesta de Antonio José por la modalidad frente a la tonalidad es reflejo de la estética impresionista imperante en el momento.

8.5.3. Segundo tiempo

Antonio José presenta en el segundo movimiento de la *Sonata gallega* dos tonadas distintas sobre las que elabora la forma sonata que estructura el movimiento. Así, propone una tonada para el tema A o primer tema, y otra para el tema B o segundo.

8.5.3.1. Tema A

- *La tonada en Pedrell*

El compositor utiliza para el tema primero del segundo tiempo de la *Sonata* una balada gallega en lugar de un alalá, según la denominación y clasificación de Pedrell, en concreto la balada con número de catalogación 239 del *Cancionero* del maestro catalán. La melodía de esta tonada gallega está construida sobre una escala tonal mayor, en *fa mayor*. Una única frase de ocho compases con sentido completo forma la canción y está dividida en dos semifrases diferenciadas gracias a un reposo sobre la dominante. Las dos semifrases se pueden concebir como pregunta y respuesta, siendo el inicio de la última una adaptación armónica del motivo inicial. Debido a la dependencia armónica entre las dos semifrases, su adaptación armónica y la evidente presencia de las fuerzas tonales I – V – I que condicionan el discurso melódico, se puede definir la tonada dentro de un sistema tonal, a pesar de la ausencia de sensible que lo relaciona con el mundo jónico¹⁴²⁵.

El ámbito en el que se mueve la melodía es de hexacordo¹⁴²⁶ y la interválica principal es de grado conjunto. Su inicio es anacrúsico, formado por dos semicorcheas que producen un ritmo dáctilo (anapesto si se tiene en cuenta el silencio, según la teoría de Navarro Tomás¹⁴²⁷)

¹⁴²⁵ Manzano comenta la relación íntima entre melodía tonal y armonía. “La música tonal es en gran medida producto de la armonía. Se puede afirmar sin riesgo de error que la música tonal es inconcebible sin una armonía latente, en la mente de quien la ha compuesto. Las melodías hechas por procedimientos tonales dejan adivinar, en los sucesivos tramos o incisos que las integran, los acordes que obran como condicionantes en la mente del compositor en el momento en que escribe una melodía tonal. No sucede así en las melodías modales, cuyo curso es mucho más libre y espontáneo, porque sólo depende en su desarrollo de la fuerza atractiva del sonido básico y de las tensiones que se van creando entre los otros sonidos y el fundamental”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 168; y del mismo autor Vid. nota 1004.

¹⁴²⁶ El hexacordo es el ámbito más frecuente encontrado en muchos cancioneros, Manzano señala que “es una gama de sonidos suficiente para que el sistema melódico quede totalmente definido por los dos semitonos que lo caracterizan...”. *Ibíd.*, p. 187.

¹⁴²⁷ Navarro Tomás simplifica todos los tipos de pies griegos reduciéndolos a dos: trocaico y dáctilo, y a la combinación de estos dos (ritmos mixtos). El trocaico presenta los acentos situados cada dos sílabas, mientras que el dáctilo cada tres. El resto de los antiguos pies los considera variantes, con alguna sílaba anterior átona que funciona como anacrusa. Gracias a ello es fácil la equiparación del pie o cláusula trocaica con el ritmo musical binario, y el dáctilico con el ternario. Así explica Navarro Tomás: “Siendo lo común que el acento, fuerte o débil, afecte de manera especial a la primera sílaba de cada cláusula, la forma de ésta corresponde generalmente a los tipos trocaico, óo, o dáctilo, óoo. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfibráicas, oóo, consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como ‘Acude, corre, vuela’, que gramaticalmente se considera yámbico, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusa, o óo óo óo. El eneasílabo ‘Dancemos en tierra chilena’, se le

con el que se inicia y finaliza cada periodo. Dicha fórmula imprime fuerza y variedad rítmica a la tonada.

Pedrell realiza una armonización sencilla en *fa mayor* de una melodía tonal en *fa*, y utiliza los acordes más básicos dentro del modo mayor: tónica, dominante, subdominante, sexto grado y segundo. La disposición de las voces es a cuatro y existe muy poco movimiento dentro de cada voz, especialmente en las partes centrales. En general, las voces están tratadas de forma homófona.

La primera semifrase contiene un acorde por compás, mientras que en la segunda aparecen dos, es decir, con mayor movimiento armónico para preparar la cadencia, aunque se trata de procesos muy sencillos: IV – V – I – II – V – I. Las voces se mueven por grado conjunto, salvo un salto de tercera en el bajo y el salto de quintas para la cadencia perfecta final II – V – I. Los acordes empleados son de tríadas y no llevan apenas notas añadidas que enriquezcan el proceso¹⁴²⁸.

- *Tratamiento de la tonada por Antonio José*

Como es habitual Antonio José utiliza sólo su melodía, no así la armonización realizada por el catalán. La melodía de esta canción gallega pertenece a una escala tonal mayor de *fa* y el burgalés la presenta en esta misma tonalidad. Pero mientras que lo lógico hubiera sido armonizarla tonalmente en *fa mayor*, tal como hace Pedrell, Antonio José realiza en esta primera exposición de la frase una armonización próxima al sistema modal jónico debido a la ausencia de procesos tonales fuertes.

El catalán comienza en anacrusa la pieza, y el burgalés se inicia con el bajo pedal e introduce en la segunda parte un acorde en las partes interiores y sobre éste comienza la melodía. Hay que señalar el mantenimiento del bajo pedal de tónica en toda la frase, es decir, todos los acordes están sobre dicha pedal, hecho habitual en el impresionismo, lo cual aminora la fuerza tonal de los procesos tonales¹⁴²⁹. En la segunda semifrase el descenso melódico por grados en la primera nota de cada compás es utilizado para armonizar en forma

considera anfíbraco en el plano gramatical y como dactílico con anacrusa en la realización fonética, o óoo óoo óo. Al decasílabo ‘Del salón en el ángulo oscuro’, se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico con anacrusa de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo.” NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1966. p. 11.

¹⁴²⁸ La estructura armónica de la armonización tonal en *fa mayor* propuesta por Pedrell es la siguiente:

I | VI | VI I | V
IV V | I II⁷ | II V₊⁷ | I

¹⁴²⁹ La estructura armónica de la frase primera con sus dos semifrases es la siguiente:

c.1 *fa jónico*: I | I⁶ V | iii vi | IV V₊⁷ | (vi) ii^{7m}
c.5 *fa jónico*: ii^{7m} | V₊⁷ I | IV^{7M} vii | III^{7m} vi | ii I

de secuencia o marcha progresiva. La realización de este proceso está dentro de la serie de quintas, con el añadido de la séptima diatónica propia de la tonalidad a los acordes en parte fuerte: (vi) ii^{7m} | V₊⁷ I | IV^{7M} vii | III^{7m} vi | ii. Aunque la serie de quintas constituye un proceso explicado dentro del mundo de la tonalidad, se evita la tonalización completa eliminando la cadencia final V – I, sucesión que sólo aparece dentro del proceso de la secuencia. Así, en la cadencia sortea el apoyo claro sobre la tónica, se suprime la dominante y se resuelve el VI grado sobre el II como acorde apoyatura del I. Frente al discurso libre de la melodía superior y la ausencia de movimiento en el bajo por la nota pedal, contralto y tenor se disponen homófonas a distancia de tercera, siendo las verdaderas protagonistas del discurso armónico¹⁴³⁰.



cc.1-9 Tema A

Comparando la armonización de esta tonada por Antonio José con la realizada por Pedrell en su *Cancionero* se aprecia la gran riqueza armónica de la *Sonata gallega*. El burgalés utiliza todos los grados de la escala para formar acordes diferentes, resultando un pasaje con gran variedad de armonías. El catalán en cambio, se reduce a los acordes tonales más básicos: tónica, dominante, subdominante, VI y II en la cadencia. Los acordes que utiliza son sólo tríadas sin apenas notas añadidas y en estado fundamental, lo cual produce cierta monotonía en el color armónico. Antonio José presenta los acordes en distintas posiciones. El reposo en la semicadencia en Pedrell sigue el modelo clásico sobre el V, mientras que el burgalés lo sitúa sobre el II grado y utiliza en este momento una serie de quintas. La cadencia final es perfecta mayor, mientras que en la *Sonata* se evaden las fuerzas tonales mediante un proceso VI – II – I.

En Pedrell no existe movimiento independiente entre las voces y cada movimiento de la melodía está armonizado de forma homófona. Apenas existen notas extrañas a la armonía o de adorno y todas están armonizadas constituyendo acordes. Mientras que en Antonio José las

¹⁴³⁰ Hay que señalar que estas dos voces se mueven en toda la frase en forma de marchas paralelas. Gracias a ello se forman los movimientos paralelos de la secuencia del segundo periodo, efectuando saltos descendentes de quinta y ascendente de cuarta. En el primer periodo también descienden estas dos voces centrales dentro de un mismo modelo repetido: movimiento conjunto y salto de tercera, aunque aquí el proceso no llega a formar secuencia real por su discurso melódico libre.

voces centrales gozan de independencia y se mueven con grandes intervalos, Pedrell realiza su trabajo con los mínimos movimientos dentro de cada voz, prácticamente disponiéndose por grado conjunto.

En resumen, la armonización del catalán es muy sencilla, sin complicaciones ni riqueza armónica. El burgalés realiza una armonización rica y variada, y se evitan los procesos fuertes tonales V – I. La melodía tonal ha sido enriquecida creando una armonización asimilable dentro del sistema jónico. La apuesta por la modalidad frente a la tonalidad evidencia la influencia armónica impresionista.

En la repetición del tema en c.9 se elimina la nota pedal, el acorde de dominante adquiere protagonismo en la segunda semifrase y desaparece la secuencia. La cadencia final sigue el proceso clásico tonal II – V – I, y mientras que en la frase inicial la tónica aparecía en parte débil precedida por un acorde apoyatura de II grado, ahora la resolución es sobre parte fuerte. Todo esto produce una presencia de las fuerzas tonales dominante-tónica mucho más relevante y marcada que en la frase precedente. La primera frase evita la tonalización realizando una armonización modal, mientras en la segunda el proceso tonal aparece mucho más marcado. Se constata la eliminación de la nota pedal en esta frase tratada con un mayor carácter tonal.

8.5.3.2. Tema B

- La tonada en Pedrell

El Tema B del segundo tiempo de la *Sonata gallega* se construye sobre el alalá 213 del *Cancionero* de Pedrell. La melodía está compuesta sobre un sistema modal jónico o modo de *do*. Su ámbito es estrecho, de tetracordo *do - fa*. La determinación del sistema sobre el que está construida puede plantear ciertas dudas por su semejanza con el modo mayor y por la armonización claramente tonal de Pedrell, pero la ausencia de sensible, su reducido ámbito y la ausencia de fuerzas claras tonales, avalan la opción modal. Según la clasificación de Palacios Garoz, la estructura melódica de esta canción sería de tetracordo mayor *do - fa*, cumpliendo todas las características que, para este musicólogo, deben mostrar estos tetracordos¹⁴³¹.

En el caso que ocupa, se cumplen todas estas características del tetracordo y la nota central *mi* tiene un apoyo destacado tanto en su discurso como en los finales de las dos

¹⁴³¹ Vid. PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 47.

semifrases. La interválica está basada en segundas y terceras, y estas últimas muestran un papel importante. La canción está formada por una misma frase que se repite tres veces de forma igual y están separadas por una doble barra en la transcripción del *Cancionero*. La frase la integran dos semifrases, la primera de cuatro compases y la segunda de seis (cuatro más dos de *coda*), y ambas comienzan de forma tética.

La armonización de Pedrell es tonal mayor en *do mayor* y realiza un trabajo a cuatro voces tal como es normal en él. Llama la atención el mayor movimiento que presentan las voces interiores. En la mayoría de los alalás estudiados, las voces apenas se movían, se conducían normalmente por grados conjuntos y presentaban un carácter vertical marcado, es decir, funcionaban como notas del acorde más que como líneas melódicas con cierta independencia. El carácter homófono de muchos alalás era una de sus principales constantes. Aquí, tanto tenor como contralto, presentan unos ámbitos de desarrollo amplios, independencia respecto a la melodía e intervalos diversos. El enriquecimiento en el tratamiento contrapuntístico se aprecia también en las distintas variantes que aparecen en las repeticiones de la frase. Esta mayor variedad contrapuntística no se refleja en una mayor riqueza armónica. Los acordes empleados son sencillas tríadas, salvo la séptima de dominante cadencial y una dominante sobre la tónica. Los bajos, casi con función de pedal, son el único elemento que proporciona una nota discordante en distintos acordes. Las tres frases están armonizadas prácticamente sobre los mismos acordes, siendo la única excepción el inicio de la segunda y tercera frase que altera el I grado por el VI grado¹⁴³².

En la primera semifrase de la primera frase las dos voces interiores se mueven con libertad y entidad propia, y destaca el movimiento del contralto en el último compás imitando el giro final de la melodía. Hay que reseñar que es el único alalá de los estudiados donde Pedrell marca una ligadura expresiva a lo largo de varios compases en una voz interior, en concreto, en el tenor, lo que avala la importancia contrapuntística con que trata las voces. En la segunda semifrase el movimiento interno es aún mayor, y los momentos donde la melodía superior presenta notas más largas de negra con puntillo son aprovechados para introducir

¹⁴³² La estructura armónica de las tres frases de la tonada en la transcripción y armonización de Pedrell es la siguiente: *doM*:

-1ª frase:

I | IV V\I | I | VI

II VII | I (IV) | V\I | I | V₄⁶ V₊⁷ | I

- 2ª frase:

VI(IV) I₊⁷ | IV | I | VI

II (VII) | I (IV) | V\I | I₄⁶ | V₄⁶ V₊⁷ | I

- 3ª frase:

VI(IV) I₊⁷ | IV | I | VI

II (VII) | I (IV) | V\I | I | V₄⁶ V₊⁷ | I

saltos de cuarta y corcheas en tenor y contralto. Las otras dos frases que completan el alalá, que como se anotó eran repetición exacta de la primera, presentan una armonización muy similar.

- *Tratamiento de la tonada por Antonio José*

La melodía original estaba construida sobre un tetracordo dentro de un sistema modal jónico o modo de *do*. Se comentó que tenía semejanzas con el modo mayor, pero la ausencia de sensible, el reducido ámbito, la ausencia de fuerzas claras tonales en la línea melódica, y la presencia de una nota central *mi* a manera de tenor, típica de los tetracordos, justificaban esta clasificación modal. Antonio José realiza una armonización tonal mayor de la melodía jónica, aunque con mucha presencia modal.

Utiliza los acordes tonales básicos en sus distintas variantes junto con el acorde sobre II y III, formando acordes sobre cada una de las notas diatónicas de la escala de *do mayor*. Hay que resaltar, sin embargo, que el acorde de tónica sólo aparece al final de cada periodo. Se sorteja la armonización fácil de una sencilla tonada y se evitan las sucesiones repetitivas de dominante y tónica¹⁴³³. Destaca el uso del acorde sobre el III como forma de evadir el acorde del I grado.

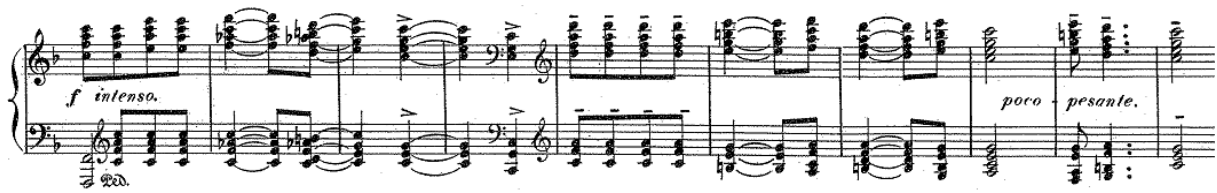
Continuamente añade a los acordes de tríadas terceras formadas por notas de la tonalidad sin alteraciones, y surgen así séptimas diatónicas mayores y menores de clara influencia impresionista. Este gusto por las terceras sucesivas lleva a su culmen en la cadencia final donde aparecen acordes de novena y onceava, los cuales, tal como están distribuidos entre las dos manos, parecen tender hacia lecturas como acordes superpuestos dentro del mismo tono. Se observa una menor presencia de sensibilización en la parte superior, y como consecuencia, un mantenimiento del sistema modal jónico original. Por esta razón, aunque no exista bitonalidad, sí sería correcto hablar de yuxtaposición de sistemas distintos sobre una misma tónica, jónico en la parte superior y tonal mayor en la inferior¹⁴³⁴.

¹⁴³³ Vid. nota 1482.

¹⁴³⁴ Para una rápida comprensión de la estructura se sitúa aquí el estudio unificando ambos sistemas en tonal mayor, aunque sin olvidar este elemento de yuxtaposición de sistemas que imprime un colorido sonoro especial. La estructura armónica de la frase con sus dos semifrases es la siguiente:

c.35 *doM*: IV IV^{7M} | iv (V)⁷ I | I | I

c.39 *doM*: IV⁶ (ii⁷) | iii IV | (V)⁷ iii | vi⁷ | IV¹¹ V^{9M} | I



cc.35-44. Tema B

En la primera semifrase todos los acordes están situados en posición de tal forma que la tónica aparece en el bajo, por lo que se produce aspecto de pedal de tónica, y el IV grado tiene un papel predominante. En la segunda hay más variedad de acordes, aunque el acorde sobre el III grado toma cierto protagonismo, puesto que, además de su aparición de forma explícita, el acorde de onceava cadencial IV^{11} , c.43, tiene un formato que remarca la tríada sobre el III grado en la mano derecha.

Desde el inicio de la segunda semifrase se aprecia la disposición bitonal jónica-mayor de los acordes de forma resaltada. Se evitan las resoluciones sobre la tónica, se presenta gran variedad de acordes sobre distintos grados y se reserva la caída sobre el I grado para la cadencia final, c.43. Ésta presenta un clásico proceso tonal $IV - V - I$, pero adornado con múltiples terceras añadidas en forma de $IV^{11} - V^{9M} - I$. La bitonalidad con la que están diseñados los acordes produce en la derecha un proceso de acordes distinto: $III - II - I$. Así el acorde de IV^{11} lo escribe como III sobre IV, y el de V^{9M} como II sobre V. Con esta cantidad de notas añadidas o acordes superpuestos se disimulan y aminoran los procesos fuertes cadenciales $V - I$. Se ha evitado la armonización $I - V - I$ del descenso melódico cadencial desde la tercera a la tónica. Así, utiliza el acorde de IV^{11} en lugar del I, este último usado por Pedrell.

La repetición del tema B en c.45 tiene una armonización similar aunque con algunas variaciones. Se modifica la posición de los acordes de la primera semifrase, y todo el periodo da la impresión de llevar una pedal de IV grado desde el cual se resuelve directamente sobre la tónica en la semicadencia. La subdominante, que en la primera exposición presentaba un papel muy destacado, ahora aumenta más su protagonismo. En la cadencia final, el cuarto grado IV^{11} se sustituye por el ii^9 , y se crea así una típica cadencia $II - V - I$, aunque con novenas añadidas y la yuxtaposición jónico-mayor comentada, dando apariencia de VI sobre II y II sobre V respectivamente.

Es interesante comparar la armonización de esta tonada por Antonio José con la original de Pedrell. En contra de lo que es habitual en el catalán, existe gran movimiento en las voces interiores. En muchos de sus alalás analizados las voces apenas se movían y funcionaban como notas integrantes del acorde más que como líneas melódicas. En cambio, Antonio José evita la movilidad de las voces y se decide por una armonización homófona, y logra así el clímax del movimiento.

La armonización de Pedrell es tonal mayor en el tono de *do* y utiliza sencillas tríadas de los acordes y funciones básicas. Continuamente resuelve sobre la tónica a lo largo de cada semifrase, a diferencia de Antonio José que lo evita y sólo aparece en la caída sobre la semicadencia y cadencia¹⁴³⁵. El burgalés utiliza más variedad de grados para formar acordes, y como se ha explicado, aparecen con terceras añadidas formando acordes de novena y undécima. En resumen, aunque los dos han realizado un trabajo tonal, Antonio José presenta una enorme riqueza de acordes, y se aleja de los patrones tonales desvaneciendo sus fuerzas de atracción. Todos estos elementos confirman la afiliación impresionista del tratamiento armónico de este alalá.

8.5.4. Tercer tiempo

Antonio José presenta una única tonada nueva en este tiempo y con ella que elabora el estribillo del rondó sobre el que se estructura el movimiento.

8.5.4.1. Tema estribillo

- *La tonada en Pedrell*

El autor utiliza en lugar de un alalá, un *Canto de faenas agrícolas* con texto gallego, según la denominación y clasificación del catalán para el estribillo de este tercer tiempo de la *Sonata*. Los dos únicos casos donde no ha tomado un alalá para la elaboración de la *Sonata* han sido el tema A del II, donde presenta una balada gallega, y este canto agrícola; aunque en ambos casos se trata de tonadas gallegas, tal como estipulaban las bases del concurso al que se presentó la obra.

La melodía de esta tonada pertenece al sistema de *si bemol eólico*, puesto que el séptimo grado aparece como subtónica, es decir, no existe sensible. El inicio y final sobre esta nota *si*

¹⁴³⁵ Ejemplo de esta resolución continua sobre la tónica por parte de Pedrell se puede ver en el segundo periodo. Las continuas caídas sobre el I son reemplazadas por Antonio José, utilizando acordes sobre el iii c.40, vi c.42 o sobre IV¹¹ c.43.

bemol lo diferencian de cualquier otro sistema. El salto inicial de cuarta, junto al reposo de la primera semifrase sobre la nota *mib*, lo podrían acercar al mundo de *mib dórico*, pero el final en *sib* elimina esta posibilidad.

Una única frase formada por dos semifrases es la base de la canción. Dicha frase melódica se repite exactamente igual cuatro veces, aunque en la última introduce unas apoyaturas de adorno en las caídas sobre la semicadencia y cadencia. Cada semifrase está formada por cinco compases, que corresponden a la estructura clásica de cuatro compases más uno sobre el que se alarga la nota final. El ámbito de la melodía es de séptima, de *sib* a *la*. El intervalo básico es de segunda, aunque existen algunas terceras formadas por notas de paso además del ya citado salto inicial de cuarta. Las figuras rítmicas que aparecen son dosillo, tresillo y la negra con puntillo seguida de semicorchea. La sucesión continua de estas fórmulas binarias y ternarias producen que el elemento rítmico sea fundamental en el desarrollo melódico de la canción. Salvo los reposos de cada semifrase, no existen notas largas, todo es un continuo movimiento y toda la frase respira un ritmo marcado y ligero.

La primera semifrase se inicia en anacrusa con salto de cuarta desde la tónica *sib* a *mib*, nota sobre la que reposa en la semicadencia. El esquema del perfil melódico de los cuatro compases se puede concretar en el proceso siguiente de dos en dos compases: *mib-fa*, *fa-mib*, estando cada nota adornada con floreos de segunda que alcanzan un intervalo de tercera. El perfil es una línea curva que asciende y vuelve al punto de partida *mib*. Aislando esta primera semifrase de la siguiente, se podría concebir dentro del sistema de *mib eólico*, debido a la insistencia en esta nota.

La segunda semifrase presenta un perfil descendente. El esquema melódico presenta un diseño más rápido que en el inicio por contener dos movimientos por compás más caída: *fa-mib-reb*, *reb-do-sib*. El final es masculino sobre la tónica *sib*, a la cual se llega por descenso por grados adornados con salto de tercera. El ritmo de esta semifrase es repetitivo, y una misma fórmula rítmica por compás se aplica a toda la semifrase: negra con semicorchea para la parte fuerte y dosillo en la débil.

Pedrell presenta armonizaciones y realizaciones pianísticas diferentes para cada una de las cuatro repeticiones de la frase. La armonización respeta el mundo modal arcaico típico, pero plantea problema para definir claramente en qué sistema se realiza. Se comentó que la melodía se desarrollaba en modo eólico, pero el salto inicial de cuarta y el final sobre esta nota, acercan el primer periodo a *mib dórico*. La escala de *mib dórico* es: *mib-fa-solb-lab-sib-*

do-reb-mib y la de *sib eólico*: *sib-do-reb-mib-fa-solb-lab-sib*, es decir, presentan sus notas comunes. La opción por una u otra lo indica principalmente el acorde final y los procesos de los acordes.

En la realización de Pedrell resulta difícil inclinarse por uno u otro sistema modal, y además cada una de las semifrases admite diferente análisis. En la primera semifrase se aprecia claramente la tendencia a *mib dórico* en la armonización. Por otro lado, la primera frase completa admitiría la opción eólica de *sib* debido a la persistencia de la pedal sobre el acorde de *mib*, el cual podría entenderse como IV grado de *sib eólico*. Pero en esta primera semifrase, en la segunda frase, aparece más clara la dominante del modo de *mib*, y en la tercera frase ya es evidente esa dominante con sensible incluida. Por lo tanto, reseñadas estas posibilidades y para aunar criterio, la primera semifrase se analizará dentro del modo de *mib dórico*.

La segunda semifrase presenta un problema diferente. Su final sobre el acorde de *sib* mayorizado y precedido de la subtónica lo sitúan en el modo eólico con final sobre acorde con tercera mayor. Pero es posible que Pedrell lo interpretara como final sobre la dominante de *mib dórico*. La etnomusicología actual aceptaría más un final sobre la tónica modal que la finalización sobre la dominante de otro modo, y por esta razón, además de por mantener el modo original de la melodía, se considerará dentro de la opción eólica con final sobre tónica. Es decir, para unificar el criterio para todas las frases, la primera semifrase se analizará en modo *mib dórico* y la segunda en *sib eólico*.

La primera semifrase de la frase primera se desarrolla sobre una doble pedal de tónica con quinta del modo *mib dórico*. La melodía es doblada en la voz superior del piano iniciándose en anacrusa. La realización pianística podría aislarse de la melodía y funcionar sola debido a la duplicación de melodía y la textura acompañante. Hay que señalar el claro color modal con que se armoniza la semifrase por su insistencia sobre la subtónica *reb* y el sexto grado mayor típico del dórico. Pocas veces Pedrell ha sido tan modal en las armonizaciones de las tonadas usadas en esta *Sonata*.

En la segunda semifrase, que como se comentó será analizado en *sib eólico*, se abandona la pedal, iniciando los bajos un proceso desde *mib* (tomado ahora como IV grado) hacia la tónica *sib*. La realización pianística abandona la duplicación de la melodía que ocurría en la primera semifrase, y apuesta por una textura en segundo plano y más acompañante que la precedente.

La segunda frase comienza con una estructura armónica prácticamente igual que la de la primera frase, en cambio, la realización pianística es completamente diferente. Las dos manos se sitúan ahora en la parte superior, y duplica también la melodía a octava alta del canto mientras la izquierda mantiene un acorde por compás.

En la frase tercera el acorde de dominante aparece sensibilizado, seguido de un floreo con el grado VI de la escala mayorizado, típico del dórico. La presencia de la dominante es uno de los elementos principales que han servido para definir el primer periodo de esta tonada dentro del sistema dórico. La estructura es la misma que la frase anterior, pero con las dominantes sensibilizadas en la primera semifrase.

La frase cuarta tiene mucha semejanza con la segunda. Ambas semifrases se sitúan en el registro superior. La estructura de la primera semifrase es la misma que en la segunda frase, pero la disposición de las voces y realización pianística está más enriquecida. La estructura de la segunda semifrase se altera y otorga protagonismo al VII grado como dominante secundaria del III.

Se puede decir que la armonización de esta tonada por parte de Pedrell es mucho más interesante, rica y elaborada que en las demás utilizadas y estudiadas para esta *Sonata*. La melodía parece estar construida sobre un sistema modal eólico y el catalán apuesta por el mundo modal, pero cambiándolo por el modo dórico. En la segunda semifrase presenta cierta ambigüedad modal, pudiendo optar en el análisis por continuar en el modo dórico y finalizar sobre la dominante, o si más en consonancia con el sistema original de la tonada, se inclina por el modo eólico, tal como se ha analizado aquí¹⁴³⁶.

¹⁴³⁶ El esquema de las distintas posibilidades de modalidad de cada semifrase y la armonización realizada por Pedrell se presentan en la siguiente tabla.

	1º periodo	2º periodo
1ª frase	<i>sib eólico</i> o <i>mib dórico</i> . Tesitura central <i>mib dórico</i> : i VII ⁷ \i v ⁷ \i i	<i>sib eólico</i> con final mayorizado. Tesitura central <i>sib eólico</i> : iv III v ⁷ VI v ⁷ VI v ⁷ (III) I
2ª frase	<i>sib eólico</i> o <i>mib dórico</i> , pero parece <i>mib</i> por la dominante de este tono más clara. Tesitura aguda. <i>mib dórico</i> : i v ⁷ \i v ⁷ \i i	<i>sib eólico</i> con final mayorizado. Tesitura aguda <i>sib eólico</i> : iv i ii VI v ⁷ VI VII (iii ^{>3}) I

- Tratamiento de la tonada por Antonio José

La melodía original en la presentación de Pedrell aparece en el modo de *si bemol eólico*, sin sensible, y con inicio y final sobre esta nota. Se comentó que el inicio con salto de cuarta y discurso alrededor de esta nota, junto con el sexto grado aumentado (*do natural*), lo aproximaban a *mib dórico*. Antonio José transporta la melodía para situarla dentro de las relaciones tonales de la obra, y de esta forma la presenta en *mi*, en lugar de *sib*, y el salto inicial de cuarta lo acerca al tono de *la*.

Lo que más llama la atención en la presentación de Antonio José es la alteración del intervalo en las dos primeras notas de la escala. En Pedrell, la nota *do* que aparece en la melodía en la última parte antes de la caída final, es natural, resultando el intervalo de segunda mayor entre esta nota *do*, II grado de la escala, y la tónica *sib*. En la *Sonata gallega* Antonio José cambia este intervalo a menor, *fa - mi* en lugar de *fa# - mi*, que sería como correspondería según el *Cancionero* con la transposición apropiada. Este segundo grado a distancia de semitono de la tónica trae como consecuencia que en lugar de transportarse a *mi eólico* se sitúe en *mi frigio*; y si la semifrase inicial en el *Cancionero* se aproximaba a *mib dórico*, ahora se acerca a *la eólico*.

La frase original está ligeramente alterada en los compases de las semicadencia y cadencia, y se aumenta un compás en la primera semifrase y dos en la segunda en relación con Pedrell. Antonio José realiza una armonización completamente modal de la tonada. Respeta el mundo modal original tanto si se concibe el inicio en *la eólico* y posteriormente en la segunda semifrase como *mi frigio*, o como se ha decidido para este análisis, situarlo todo dentro del sistema frigio.

En la armonización pianística realizada existe un acorde básico por compás, que resulta más evidente a partir de la entrada del bajo en el c.5. No obstante, se producen acordes de adorno integrados por notas de paso debido a la duplicación a tres voces de la melodía. Debido a las figuraciones rápidas en las primeras partes de cada compás, su función de acordes de adorno integrados por notas de paso es más evidente, pero en las segundas partes

3ª frase	<i>mib dórico</i> . Sensibiliza acordes de V. Tesitura central <i>mib dórico</i> : i V ⁷ i V ⁷ i i	<i>sib eólico</i> con final mayorizado. Tesitura aguda <i>sib eólico</i> : iv i ii VI v ⁷ VI VII (iii ^{>3}) I
4ª frase	Similar a la 2ª frase. Tesitura aguda <i>mib dórico</i> : i v ⁷ i v ⁷ i i	<i>sib eólico</i> con final mayorizado. Tesitura aguda <i>sib eólico</i> : iv v VII ⁷ III ⁷ VII ⁷ III ⁷ VII ⁷ I

estos acordes de paso adquieren más relevancia por su figuración de dos corcheas. Por eso se adjuntan la estructura básica y la más elaborada que incluye los acordes de adorno¹⁴³⁷.

La primera semifrase está basada en los acordes de iv grado y en la dominante frigía de *mi* v⁵⁷. Todos los acordes, a excepción de la caída sobre el iv, llevan la séptima diatónica incluida. Este hecho ayuda al mantenimiento de la modalidad y es una herencia armónica impresionista. El bajo entra en el segundo compás tras la semicadencia, presentado con su quinta y percutido como negra en la parte fuerte a manera de *fa bordón*. La línea de bajos continúa en la segunda semifrase y forma una serie de quintas (séptimas en algunos casos): c.5 iv – vii – III – VI. Esta semifrase conduce hacia el reposo en la tónica *mi*. Se observan distintos acordes básicos por compás y, como muestra la estructura, todos los compases presentan acordes con notas añadidas¹⁴³⁸. La cadencia aparece desde el séptimo grado con sexta añadida con función de dominante frigía de *mi*, y se resuelve sobre la tónica, es decir, se rechaza una cadencia frigía.



cc.1-10. Tema estribillo

En la repetición de la frase, c.14, la textura pianística utiliza un acorde repetido durante todo el compás, y se elimina así la opción de la frase precedente de analizar los acordes de la parte débil como funciones distintas. Ahora el acorde del bajo absorbe todas las notas de paso y no hay ningún tipo de ambigüedad armónica. Mientras los bajos con quinta de la frase anterior se encontraban en posición fundamental, ahora los acordes se sitúan invertidos a excepción del inicial¹⁴³⁹. El proceso de la primera semifrase se basa en el de la frase inicial, pero con tendencia hacia mayorizar el IV grado en la semicadencia. En la frase anterior este periodo también finalizaba sobre el IV seguido del VII, pero eran acordes menores, mientras que ahora ambos están mayorizados y con función de dominante. La segunda semifrase sigue

¹⁴³⁷ Estructura básica. c.1 *mi frigio*: iv⁷ | v⁵⁷ | v⁵⁷ | iv | iv | vii⁹

Estructura más elaborada. c.1 *mi frigio*: iv v⁵ VI | v⁵ vii VI | v⁵⁷ VI v⁵ | iv | iv | vii⁹

¹⁴³⁸ c.7 *mi frigio*: III⁷ | VI⁹ | vii⁶⁹ | i | i | i

y de forma más pormenorizada: c.7 III⁷ iv v⁵ | VI⁹ v⁵ iv | vii⁹ II III | i | i | i

¹⁴³⁹ La estructura armónica de la frase es la siguiente:

Primera semifrase: c.14 *mi frigio*: iv | v⁵⁷ | I⁷ (V/IV) | IV⁷⁴ | IV⁷ | (VII)^{>579} (V/III^{>5})

Segunda semifrase: c.20 *mi frigio*: III⁷ | VI⁷ | vii⁷ | i

más fielmente el diseño marcado por la frase inicial, y se finaliza desde el VII grado, dominante frigia, en la tónica¹⁴⁴⁰.



cc.14-19. Tema estribillo repetición. 1ª semifrase

Después de estudiar la armonización de esta tonada gallega por parte de Antonio José en sus dos exposiciones en el estribillo, resulta interesante compararla con la presentada por Pedrell en su recopilación. El catalán repetía la frase cuatro veces, frente a las dos propuestas en la *Sonata*.

Tanto Pedrell como Antonio José huyen en mayor o menor medida de la tonalización, y optan por una realización modal para el proceso armónico. Pocas veces Pedrell había seguido el camino modal en sus armonizaciones, no así el burgalés, ya que suele abogar por mantener el sabor modal original y primitivo de las tonadas. La diferencia ahora es el sistema modal elegido para realizar la armonización de esta tonada, que como se ha comentado, presenta problemas por su inicio alrededor del IV grado del modo eólico original.

Aparte de la modificación del modo eólico original al frigio realizado por Antonio José por la alteración descendente del II grado, otra diferencia importante en el estudio de su armonización es la determinación del sistema modal escogido para analizar la primera semifrase de la frase en sus diferentes apariciones. En la *Sonata gallega*, a pesar del inicio sobre el IV grado y la semicadencia sobre este acorde, se decidió aunarlo con la segunda semifrase dentro del modo de frigio. Esto fue debido a la falta de sensibilización hacia dicho IV y por la lógica unión con el resto de la frase. La aparición de la dominante de este IV en el c.16 se entendió más como un I grado de la tónica *mi* dentro del proceso de séptimas de dominantes seguidas.

En Pedrell, la primera semifrase tiende hacia el IV grado con mayor fuerza debido a la presencia de la dominante de este tono y su sensibilización en algunas de las repeticiones. El catalán opta claramente por el modo dórico para este periodo. El sexto grado mayorizado típico del dórico aparece con relevancia en la armonía. Este grado no es alterado en la *Sonata*

¹⁴⁴⁰ En la primera frase se comentó que desde la entrada de los bajos en la semicadencia, c.5, aparecía un proceso de serie de quintas y séptimas. Ahora este recurso comienza antes, en concreto en el primer periodo desde el segundo compás de la frase y continúa a lo largo de todo el segundo periodo. Así, desde el segundo compás de la frase, c.15, aparece el proceso concluyendo sobre el VII grado cadencial. Serie de séptimas compás a compás, c.15: V – I – IV – IV – VII – III – VI

gallega, por lo tanto el inicio de la obra podría analizarse como eólico o frigio, pero nunca como dórico. En resumen, tanto Pedrell como Antonio José presentan ambigüedades en el sistema modal de la primera semifrase, pero el catalán se inclina por el modo dórico, mientras que el burgalés tiende al frigio.

Otra diferencia es la finalización sobre acorde mayor en la segunda semifrase de cada una de las repeticiones en Pedrell, es decir, mayoriza el modo eólico. Antonio José no mayoriza el acorde final, sino que concluye sobre el acorde de tónica del modo frigio. La aparición del acorde final como mayor en Pedrell abre la opción de si verdaderamente concibe el segundo periodo dentro del mundo eólico original de la frase melódica, o si por el contrario, continúa en modo dórico de *mib* tal como comienza su armonización, finalizando sobre el acorde de dominante sensibilizada de este tono¹⁴⁴¹.

La estructura básica de la armonización de Pedrell para la primera semifrase concebida en modo dórico de *mib* es la siguiente: inicio sobre tónica, dos compases de dominante (mayor, menor o séptimo grado) con séptima incluida y final sobre tónica; todo con pedal de tónica. Es decir, para las distintas repeticiones de este periodo el proceso es: *mib dórico*: $i \mid VII^7 \setminus i \mid v^7 \setminus i \mid I \circ i \mid v^7 \setminus i \mid v^7 \setminus i \mid I \circ i \mid V_+^7 \setminus i \mid V_+^7 \setminus i \mid i$.

Si se adaptara este proceso al modo eólico de la segunda semifrase para así poderlo comparar con Antonio José sería: *sib eólico*: $iv \mid III^7 \text{ (o } i^7 \text{ o } I_+^7) \mid III^7 \text{ (o } i^7 \text{ o } I_+^7) \mid iv$, siempre con la pedal sobre el *iv*. La armonización básica de la *Sonata* es: $iv^7 \mid v^{57} \mid v^{57} \mid iv$.

Comparando ambos compositores se comprueba que los dos comienzan y finalizan sobre el IV grado, pero en los compases centrales Antonio José se basa en la dominante frigia (dominante de la escala propia) mientras que Pedrell tiende hacia el primer grado concebido como dominante de este IV. En la segunda frase Antonio José presenta el I grado con función de dominante en su tercer compás, c.16, pero formando parte de la serie de quintas y séptimas.

Mientras que en la primera semifrase hay ciertas similitudes entre ambos autores, el tratamiento de la segunda semifrase es muy distinto. Pedrell armoniza con dos acordes distintos por compás sin salirse del modo eólico, y con acordes de séptima sobre el quinto menor con función de dominante eólica: $III \ v^7 \mid VI \ v^7 \mid VI \ v^7 \text{ (III)} \mid I$. La última frase altera la armonización de las anteriores, otorgando relieve al VII grado como dominante secundaria del III. El proceso es ahora: $iv \mid v \ VII^7 \mid III^7 \ VII^7 \mid III^7 \ VII^7 \mid I$.

¹⁴⁴¹ Este tipo de finales sobre dominante dentro de sistemas modales han sido comentados en nota 1006.

El burgalés continúa el plan de armonía por compás inicial. En lugar del compás añadido que señala el catalán en la semicadencia, Antonio José añade dos y aprovecha esto para desarrollar una serie de séptimas que comienza en el segundo compás del primer periodo y se extiende durante toda la frase hasta la cadencia final.

Como se ha visto, la tonada original en modo eólico es armonizada en modos distintos por ambos músicos. Pedrell tiende al sistema dórico en la primera semifrase y al eólico en la segunda, mientras que el burgalés altera el segundo grado de la melodía, y lo convierte y armoniza todo como frigio. Como resumen se puede decir que es una de las pocas tonadas encontradas en la cual la armonización de ambos compositores es rica y elaborada. Pedrell nunca había sido en las tonadas analizadas tan respetuoso con el sistema modal primitivo de la melodía.

Como conclusión final, señalar que la *Sonata gallega* constituye una de las obras que presentan mayor grado de eclecticismo dentro de la producción del compositor. Se puede apreciar la influencia de distintas corrientes estéticas, algunas de ellas contrapuestas. Así, junto con elementos alabados por la vanguardia de los años veinte, como el regionalismo, impresionismo o neoclasicismo, se comprueba la coexistencia con concepciones consideradas caducas, como su diseño mediante una gran forma sonata o su carácter cíclico, ambas de herencia decimonónica.

El uso de una gran forma sonata para su primer tiempo es uno de los elementos postrománticos más destacados. Se trata de un movimiento de gran extensión, bastante alejado de las concepciones formales neoclásicas propagadas en los años veinte. El uso de tres partes para el tema primero o A de este tiempo, así como el mantenimiento de las relaciones tonales entre la exposición y la reexposición, revelan la influencia beethoviana. La ausencia de desarrollo en la sección central y su apuesta por la repetición de los motivos está más en relación con la forma de plantear la sección de desarrollo en la sonata de los años veinte. De

esta forma, los motivos aparecen prácticamente sin alterar y las principales variaciones son la transposición y variación en la textura pianística. Tradicionalmente, la sección de desarrollo se elabora manipulando y transformando los motivos y temas de la primera parte, pero aquí apuesta por la brevedad formal y la repetición. También todo el segundo tiempo está en concordancia con la estética formal de esos años debido a su apuesta por un formato breve y sin apenas desarrollo temático. Su brevedad, sencillez y transparencia se adaptan perfectamente a la corriente neoclásica de los años veinte.

El tercer tiempo presenta una amalgama de concepciones formales distintas. Por un lado, aparece el elemento cíclico heredado de las últimas obras de Beethoven y César Franck. Pero por otro lado, se constata un formato de crecimiento formal basado en la repetición en distintos sentidos. Antonio José vuelve a construir a base de la repetición prácticamente exacta de una frase o idea, presentándolo así dos veces seguidas. La utilización de los temas de los tiempos anteriores para cada uno de los cuplés del rondó también posee cierto carácter de repetición, puesto que los expone sin variación melódica. Es decir, el formato cíclico postromántico está tratado mediante un elemento neoclásico al apostar por la repetición en lugar del desarrollo de dichos temas en su aparición en el tercer tiempo.

Junto con estos elementos postrománticos y neoclásicos, se comprueba la concepción armónica impresionista en el planteamiento dado al folklore, y en general, a la obra. La tendencia hacia la modalidad frente a la tonalidad evidencia la influencia armónica impresionista. Para ello se sirve de elementos ya usados por el compositor, como son evitar la sensible en momentos destacados o añadir notas que desvirtúen los procesos tonales, destacando el uso de la séptima mayor y menor añadida. El análisis de la obra y del tratamiento del folklore utilizado ha reflejado el dominio del autor en el intercambio modal-tonal necesario para crear una obra dentro de los límites de la armonía tonal ampliada utilizando material folklórico modal.

La *Sonata gallega* se encuadra dentro del auge de las corrientes regionalistas españolas ocurrido en las primeras décadas de siglo, que en el caso de esta obra, se manifiesta en el uso de material folklórico reivindicado por el regionalismo gallego. Aparte de la influencia francesa en su concepción armónica, se ha comprobado la existencia de influjos de música rusa, tanto en la disposición de la textura pianística de distintos pasajes como en avances armónicos, tales como la utilización del acorde de *Prometeo* desarrollado por Alexander Scriabin.

En resumen, mientras que a nivel formal la *Sonata gallega* se enlaza con estructuras más típicas del s. XIX que de las vanguardias de los años veinte, a nivel armónico y del tratamiento del material folklórico, está completamente influenciada por las nuevas corrientes y técnicas musicales del momento de su creación. La *Sonata gallega* es, junto a alguna composición de Joaquín Turina, una de las obras de mayor envergadura para piano de los años veinte. Es una de las obras más representativas del eclecticismo estético del autor, aunque como se ha señalado en distintos capítulos, esta conjunción de corrientes es muy habitual en los artistas del 27. Los compositores de esta Generación suelen presentar mayor evolución a nivel armónico que formal, ya que crean sus obras sobre estructuras musicales anteriores.

3.9. CUARTA DANZA BURGALESA

9.1. Historia y recepción

La cuarta *Danza burgalesa* fue compuesta en el mes de noviembre de 1928 en Málaga. El estreno fue realizado años después, en 1935, por la pianista Conchita Rodríguez en un concierto para la Sociedad Filarmónica de Burgos. Como se comentó respecto a *Evocaciones*, el compositor inicialmente denominó a la primera de las piezas de esta colección como cuarta “danza burgalesa”, estando fechada en 1925, pero finalmente cambió el título y las denominó *Evocaciones* o *cuadros de danza*. Así, la cuarta *Danza burgalesa* de 1928 es una composición distinta a *Evocaciones*.

Para su elaboración el artista recurre a una tonada popular, y en lugar de extraerla del *Cancionero* de Olmeda, acude a una melodía recogida por el propio Antonio José y que incluirá en su *Cancionero* de 1932, en concreto la canción “¡Ay! Amante mío”. Esta melodía popular fue una de las veinte tonadas recogidas en el pueblo de Quecedo situado en el Valle de Valdivieso, y publicada en su recopilación con el número 117.

El músico utilizó esta misma tonada para el tercer tiempo de su *Suite ingenua* (1928), datada en la misma época de elaboración de esta *Danza*. En una carta a Emiliano Artiz, comenta la creación de ambas obras, y señala que la *Danza* es lo “más bonito” de sus composiciones: “Estoy haciendo una Suite para orquesta de cuerda y piano... y la mandaré a un concurso. He escrito una nueva danza. ¡Lo más bonito mío!”¹⁴⁴². La *Suite ingenua* fue premiada en 1929 en un concurso en Cataluña. La alta estima del compositor por su nueva *Danza* y su nuevo estilo revela la adscripción del compositor con la estética neoclásica scarlattiana. Posteriormente volvió a tomar la misma tonada para la quinta pieza de sus *Cinco coros castellanos* (1929-1932). Esta costumbre de volver sobre tonadas ya utilizadas ha sido ya señalada en otras tonadas de diferentes obras.

La obra no ha sido publicada todavía y se conserva en manuscrito. La única grabación existente fue hecha para Radio Nacional de España por el pianista Joaquín Parra. Debido a que no está editada se adjunta en el Anexo IV la partitura (p. 870).

¹⁴⁴² ANTONIO JOSÉ. Carta a Emiliano Artiz. [¿1-XII-1928?]. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 120.

9.1.1. Recepción

Apenas existe información sobre interpretaciones públicas de la obra ni de su recepción por parte de la crítica y público. El único dato comprobado es su interpretación en Roma por la pianista americana Cara Versen en 1934, incluyendo también las primeras *Danzas burgalesas* para su tour por Italia, según reza un artículo publicado en el *Diario de Burgos* en abril de 1934¹⁴⁴³. En Roma la pianista interpretó la cuarta *Danza burgalesa*, mientras que en resto de su tour por Italia presentó también las anteriores *Danzas*. La crítica publicada hace mención general a todas las *Danzas* y señala únicamente que “fueron recibidas con extraordinario éxito”¹⁴⁴⁴.

Existe otro dato reseñable, que aunque no expone explícitamente la acogida que tuvo la pieza, sí que es representativo del interés que causó en los círculos musicales, y más en concreto, en el mundo pianístico. Tal como refleja una crítica publicada en *Diario de Burgos* referida a un recital en dicha ciudad del pianista Arthur Rubinstein, el prestigioso pianista estudió y aprendió esta obra para interpretarla. Así se puede leer: “Arturo Rubinstein ha incorporado a su vastísimo repertorio pianístico la ‘Danza, número 4’ del infatigable maestro Antonio José, a quien felicitamos”¹⁴⁴⁵. Este dato es confundido en algunos trabajos sobre Antonio José, señalando que el pianista polaco interpretó la *Danza burgalesa* en este concierto de abril de 1932, tal como aparece en el estudio de Yolanda Acker¹⁴⁴⁶. La crítica publicada por Quesada refleja y comenta cada una de las piezas que el pianista ejecutó en esa velada, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Falla y Granados, y como colofón señala el comentario sobre Antonio José. Rubinstein no interpretó esta *Danza* en ese concierto de Burgos, aunque seguramente tocó la pieza en algún recital de los muchos que ofrecía en España en la época, aunque no se conoce ningún dato que lo confirme.

A falta de mayor información sobre la recepción de la obra, y más allá de lo anecdótico de esta confusión, lo claramente relevante y exponente del interés que pudo despertar la pieza, es el hecho de que un pianista internacionalmente famoso se preocupara por ella.

¹⁴⁴³ “Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”. *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁵ QUESADA, José N. “La Filarmónica. Arturo Rubinstein. Recital pianístico”. *Diario de Burgos*, 22-IV-1932, p. 1.

¹⁴⁴⁶ ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José...*, op. cit., p. 81.

9.2. Aspectos estilísticos

La cuarta *Danza burgalesa* supone un importante hito compositivo en relación con la evolución estilística del autor. La influencia de la corriente neoclásica, con elementos ya muy presente en obras anteriores, se impone completamente. Hay que señalar que la fecha de composición de esta obra, 1928, coincide con la gran explosión neoclásica de la vanguardia madrileña. Tras la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter, la *Suite en cuatro tiempos* (1924) de Rodolfo Halffter o la *Sinfonía a tres tiempos* (1925) de Remacha, todas herederas de *El retablo* y el *Concerto* de Falla, en estos años finales de la década surgen obras eminentemente neoclásicas, como son el *Homenaje a Góngora* (1927) de Remacha, el ballet *Sonatina* (1927-1928) de Ernesto Halffter, las *Dos Sonatas de El Escorial* (1928) de Rodolfo Halffter o el *Concertino* (1928) de Bacarisse.

La repetición como elemento de crecimiento, el uso de *obstinati* tanto a nivel rítmico como melódico o motivico, son características de la estética neoclásica habituales en toda la producción anterior del compositor burgalés. Con esta nueva obra se incide en estos aspectos y se incorpora un nuevo elemento típico del pianismo de la vanguardia neoclásica de la Nueva Música: la influencia de Scarlatti y Soler. Su presencia se manifiesta especialmente en la escritura pianística. Aunque en las primeras obras del compositor no aparezca con claridad el influjo de la escritura scarlattiana, existen escritos de esa época que confirman la admiración que sentía el compositor por el músico italiano-español. Así en 1923, año de composición de las tres primera *Danzas burgalesas*, Antonio José comenta ante la interpretación de obras de Rameau por Blanche Selva: “estas piezas son superiores a las de Couperin, aunque muy lejos de las de Scarlatti”¹⁴⁴⁷. Ante la poca acogida que tuvieron por el público presente en el concierto, el burgalés señala lo siguiente: “creo que a nuestro público le hace falta oír más música de esta época y así admirar debidamente obras de Corelli, Tartini, Locatelli, Kuhman, Scarlatti y tantos otros de grata memoria”¹⁴⁴⁸. Con este texto se sitúa dentro de la tendencia a favor de la recuperación histórica del s. XVIII propugnada por el neoclasicismo, aunque como se ha señalado, su adhesión a la figura del músico napolitano como estilo compositivo y especialmente pianístico, no ocurre hasta esta cuarta *Danza burgalesa* de 1928.

Existe un manuscrito, no publicado ni datado, en el que Antonio José contesta a un texto firmado bajo el seudónimo de “Conde de Carlet” y cuya identidad real es desconocida. Este personaje escribió comentarios despectivos hacia la música española, y refiriéndose a Scarlatti

¹⁴⁴⁷ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

¹⁴⁴⁸ *Ibidem*.

y a su escuela, el así llamado “Conde de Carlet” señala que los compositores españoles del s. XVIII no pudieron “ni sustraerse al sensualismo italiano ni a la frivolidad que en nuestro suelo dejaron Scarlatti, Boccherini y comparsa”¹⁴⁴⁹. Antonio José contesta a estas palabras en su manuscrito defendiendo la figura del músico napolitano y su creación sonatística. Entre las cualidades que admira de este compositor, el burgalés señala la elegancia o la espontaneidad, e incluso califica de “deliciosísimas” a sus sonatas.

Durísimo me parece llamar parte de comparsa, ni aun jefe de ella a un maestro como Scarlatti que tantas y tan maravillosas muestras dejó de su talento admirable y espontáneo. ¿No conoces, lector, sus deliciosísimas sonatas? ¿Ni sabes tampoco que fue Scarlatti el compositor más grande de los que este género cultivaron en su tiempo? Además algunos dan como cosa cierta que Scarlatti fue influenciado por la pujante escuela española, o mejor quizá, por el rico aroma de aquella escuela, el tiempo que pasó en España como profesor de clave de la princesa de Asturias¹⁴⁵⁰.

Estos elementos destacados por el artista burgalés son conceptos comunes y propugnados por el neoclasicismo de la Nueva Música. La elegancia formal, la espontaneidad o sencillez y la belleza informal, señalada aquí como “deliciosísima”, son características de esta estética que se manifiestan en esta *Danza burgalesa*. Critica también que se califique de “sensual” a Scarlatti. El sensualismo no es una característica del estilo del napolitano. El burgalés rechaza este calificativo que también fue repudiado por el neoclasicismo. Lo sensual es considerado por la Nueva Música como caduco y está asociado a estéticas pasadas, como el romanticismo e incluso el impresionismo, ya superado en la segunda mitad de los años veinte.

La apuesta por una forma breve de inspiración scarlattiana es reflejo de las formas admiradas y propagadas por la vanguardia neoclásica de la época. Así, la estructura de esta *Danza* se diferencia de las tres primeras *Danzas burgalesas* por su mayor brevedad y concisión. Rodolfo Halffter comenta la tendencia formal de Manuel de Falla por las formas breves y que se transmitió a sus herederos estéticos del 27. Falla, a su vez, tuvo como ejemplo formal a Soler y Scarlatti.

Las formas grandes no son las predilectas de Falla. No son las que convienen a la inclinación natural que siente el maestro hacia la expresión concisa -¿por qué usar cuatro palabras si se puede decir lo mismo con dos?-, hacia la condensación del material -lo bueno, si breve, dos veces bueno-, hacia la orquestación sin rellenos, caracterizada por su limpieza

¹⁴⁴⁹ ANTONIO JOSÉ. [“Crítica de un artículo del ‘Conde de Carlet’ sobre la música española”]. n.d., Ms., AMBu.

¹⁴⁵⁰ *Ibidem*.

tímbrica, su luminosidad, su transparencia; hacia el acabado minucioso, en el que nada sobra y tampoco falta nada. En el que todo está en su sitio¹⁴⁵¹.

Junto con la presencia de la estética neoclásica hay que añadir el reflejo de elementos ya comentados procedentes tanto de la corriente regionalista castellana, glosados ampliamente a propósito de las tres *Danzas burgalesas* iniciales, como distintas características musicales del impresionismo como el modalismo armónico, la tendencia bitonal o el gusto por notas añadidas a los acordes básicos.

9.3. Creaciones concomitantes y referentes

Las tres primeras *Danzas burgalesas* presentaban una influencia evidente de las *Danzas españolas* de Granados. Ahora se apuesta por otro modelo de danza más presente en los compositores vanguardistas del 27. Tanto la influencia de Scarlatti como la propia estructura de esta pieza son manifestaciones de este nuevo tipo de danza. A nivel formal, la estructura ternaria ABÁ de las primeras danzas, con una parte central completamente separada e independiente, es sustituida por un discurso más continuo, en donde la tonada aparece al inicio y al final, y con una parte central que repite periodos y motivos de la tonada. Este tipo de formato de danza es habitual en las danzas de Falla y en las de sus herederos del 27.

El parco catálogo pianístico de Manuel de Falla no incluye ninguna danza. Las *Piezas españolas*, aunque bien podrían definirse como danzas españolas por su contenido, presentan un desarrollo formal más amplio que las *Danzas burgalesas*, y en cierta medida sus procesos de crecimiento se asemejan a los de *Evocaciones*, por lo que fueron señaladas como sus creaciones concomitantes. En su obra orquestal, el gaditano sí que acude directamente a la denominación de danza para algunas de sus composiciones, como las dos *Danzas españolas* de *La vida breve*, o las danzas de *El sombrero de tres picos* y de *El amor brujo*. Como se ha comentado en distintos capítulos, Antonio José manifestó expresamente que conocía algunas danzas de Falla y dichas composiciones presentan un discurso formal próximo al señalado para esta cuarta *Danza*, así como la indudable influencia scarlattiana.

Dentro de la producción de la Nueva Música de los años veinte, el formato danza pervive especialmente dentro del género del ballet. Este hecho es debido a la influencia que tienen *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* sobre los jóvenes compositores. En los

¹⁴⁵¹ HALFFTER, Rodolfo. “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid...”, *op. cit.*, pp. 39-40.

primeros años de esta década surgen obras dedicadas a este género, como *La maja vestida* (1919) de Remacha o *Juerga* (1921) de Julián Bautista, y ambas obras contienen distintas danzas. Su estética neoclásica es común con Antonio José, pero también inciden en elementos irónicos y burlescos típicos de esta tendencia aunque ausentes en la *Danza burgalesa*.

La producción pianística dentro del género de danza de los jóvenes compositores del 27 es muy escasa y está datada principalmente en años posteriores. Así, hay que señalar a Ernesto Halffter con sus famosas *Danza de la pastora* y *Danza de la gitana* de 1927, aunque también fueron originales como ballet, y a su hermano Rodolfo Halffter y su breve *Danza de Ávila* de 1936. Estas obras de los hermanos Halffter muestran una influencia de Scarlatti y Soler aún más pronunciada, especialmente por el uso de la forma sonata bipartita típica del músico napolitano.

9.4. Análisis técnico-musical y tratamiento del folklore

- La tonada en el Cancionero de Antonio José

Como se ha señalado, Antonio José utiliza para la elaboración de esta *Danza* una tonada de su propia recopilación, en concreto la melodía nº 117 titulada “¡Ay! Amante mío”. Se trata de un baile a lo llano, denominado también baile a lo bajo, a lo grave, al *parau* o a lo pesado, por su oposición al baile al agudo o a lo ligero. Olmeda los incluye dentro de los cantos coreográficos bailables vocales, y están caracterizados por su ritmo ternario, danzado más lentamente que el agudo o a lo alto. A diferencia de su extensa explicación sobre el baile al agudo, Olmeda dedica pocos comentarios al baile a lo llano, y se centra sobre uno de los subtipos más conocidos, la jota¹⁴⁵².

La melodía de esta tonada se desarrolla sobre una escala menor con fluctuación del III grado, aunque con muchas características que la asemejan a una escala castellana o salmantina (pero también con III grado oscilante). Esta escala, frecuente en el folklore castellano, está caracterizada por la presencia de un tetracordo menor en su parte superior y un tetracordo mayor en la inferior.

La canción está formada por dos partes, estribillo y copla, y finaliza con la repetición de todo el estribillo inicial. Todo el estribillo se desarrolla con el intervalo III mayorizado, a excepción de la caída final, único momento donde aparece en toda la pieza la tercera menor propia de la escala menor. Por su parte, la copla se elabora dentro de una escala salmantina, es

¹⁴⁵² Véase OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular...*, op. cit., pp. 122-124.

decir, con la tercera mayor. Puesto que el intervalo menor sólo aparece al final de la frase en la cadencia o semicadencia, se podría concebir como una modificación cadencial y que el intervalo propio sería el mayor. Es decir, un proceso inverso al que se encuentra con frecuencia en melodías desarrolladas sobre escala menor que contienen una tercera mayor o nota de *picardía* en su finalización. Como más adelante se explicará, Antonio José modificará este intervalo fluctuante para la elaboración de la *Danza* y lo convierte siempre en tercera mayor, es decir, confirma la escala salmantina o castellana para su discurso melódico.

El ámbito en que se extiende es de octava, apareciendo de esta forma todas las notas características de la escala. El estribillo está formado por una única frase expuesta dos veces seguidas, la cual está integrada a su vez por dos semifrases de cuatro compases cada una. La copla también está formada por una misma frase expuesta dos veces, y su frase incluye también dos semifrases bien diferenciadas.

Vivo



¡Ayl, a - man - te mí - o, due - ño del que - rer, da - me un va - so de a - gua, me mue - ro de sed.

Frase estribillo



Dí - cen que la pe - na ma - ta, yo di - go que no, que no;

Frase copla

El compás es ternario en un aire rápido para toda la tonada. El estribillo presenta características rítmicas que se mantienen en el resto de la tonada: tres corcheas seguidas y puntillo en la corchea inicial seguido de semicorchea y corchea. La interválica básica es el intervalo de segunda, y así toda la tonada se desarrolla por grado conjunto a excepción del salto de cuarta del inicio del estribillo y el de octava de inicio de la copla. Ambas partes comienzan con nota repetida, característica frecuente en el folklore español por su facilidad para la entonación, y tras la nota repetida aparece el salto característico de cada una de ellas.

El estribillo está formado por ocho versos hexasílabos con rima asonante los pares. Las dos semifrases que conforman su frase musical se desarrollan en ámbitos diferentes. La primera se expande por el tetracordo superior, y muestra así, las características menores de este tetracordo. Se suceden en todo el estribillo un compás de corchea seguido de un compás con ritmo de puntillo proporcionando gran viveza rítmica. El reposo de la semicadencia es sobre la dominante. La segunda semifrase mantiene esta alternancia rítmica pero se sitúa en el

tetracordo inferior. En su finalización, como se ha comentado, se altera la tercera convirtiéndola en menor, y se finaliza sobre tónica.

La copla, una cuarteta octosílaba, presenta también dos semifrases diferentes aunque ahora ambas abarcan todo el ámbito de octava de la tonada. La primera semifrase, tras cuatro notas repetidas de la tónica, salta y asciende una octava y se sitúa en la parte superior, y repite en dicha tesitura la tónica dos veces más. El reposo presenta un descenso a la dominante. La segunda semifrase es un descenso por grados desde la tónica superior a la inferior, sin alterar ahora el tercer grado característico de la escala salmantina. Mientras que en la frase del estribillo existía una alternancia de compás con ritmo de corcheas con compás y ritmo con puntillo, ahora se suceden dos compases con ritmo continuo de corcheas, y se reserva el compás con puntillo para el tercer compás antes de reposar sobre la semicadencia y cadencia. Estos reposos son más prolongados en la copla que en el estribillo, ya que ahora se extienden durante todo el cuarto compás de cada semifrase alcanzando cuatro partes, mientras que en el estribillo consistían únicamente en dos partes.

- *Tratamiento de la tonada y estructura de la Danza*

La estructura de esta cuarta *Danza burgalesa* de finales de los años veinte difiere notablemente al de las otras tres *Danzas* de los años iniciales de dicha década. Las tres primeras piezas presentaban una estructura ternaria de lied ABA. La parte inicial A, rápida, consistía únicamente en repeticiones sucesivas de la tonada con distinta disposición pianística y armonización, mientras que la parte central, lenta, proponía otra tonada diferente (a excepción de la segunda *Danza* que utiliza una variación de la tonada inicial).

La *Danza* cuarta tiene una construcción muy distinta. Se presenta la tonada completa al inicio, se sigue con distintas repeticiones de células y motivos de la misma y se concluye volviendo a presentar la tonada completa. Aunque también muestra una estructura ternaria, no tiene la forma de lied clásica de las *Danzas* primeras. Es una forma mucho más estilizada y directa, y se apuesta por una danza breve y rápida más en conformidad con la estética neoclásica imperante en la segunda mitad de la década de los veinte.

Hay que destacar que Antonio José realiza una modificación de la tonada respecto a la transcripción que él mismo presenta en su *Cancionero*. Al final de la primera frase altera el *mi bemol* y lo convierte en *mi natural*. Esto es una reforma substancial de la canción puesto que mientras que en el *Cancionero* esta nota es una tercera menor, aquí aparece como mayor. Se dijo que en el *Cancionero* la tonada se desarrollaba dentro de una escala menor con III grado

fluctuante, pero ahora Antonio José mayoriza este semitono y por lo tanto, toda la melodía permanecerá dentro de la escala propiamente dicha. En las otras dos obras en donde el compositor utiliza esta misma tonada, el *Coro castellano* nº 5 y el tercer tiempo de la *Suite ingenua*, también aparece esta nota modificada. La armonización que realiza de la tonada en sistema *do* salmantino tiende a situarse en modo frigio, es decir, en lugar de mantener el sistema original salmantino lo varía, y superpone de esta forma una melodía modal salmantina y una armonización frigia. La realización frigia es causada por la presencia continua del II y III grado menores (*reb* y *mib*) en la armonización, y produce así el característico acorde frigio de V (*sol*) con su quinta rebajada (*reb*). No obstante, el modo frigio, salmantino y tonal mayor, se entremezclan y superponen a lo largo de la obra, pero se evitan siempre procesos fuertes tonales como V – I. Se podría también concebir todo el trabajo de Antonio José dentro de una escala mixta con II, III, VI y VII fluctuantes, es decir, tanto mayores como menores, pero debido a la fuerte presencia de cadencias típicas del modo frigio, se ha decidido aceptar como sistema principal el frigio y señalar a lo largo de la pieza las distintas alteraciones del mismo.

La pieza comienza con la exposición completa de la tonada con todas sus partes, es decir, la parte primera o estribillo con su frase expuesta dos veces, la parte central o copla también con su frase repetida y la exposición final de todo el estribillo inicial.

En la mayor parte del estribillo las dos manos se sitúan en la zona aguda, recordando en esta configuración el inicio de la *Andaluza* de Falla. Está todo armonizado alternando los acordes de tónica con novena menor con el VI grado rebajado. Este proceso armónico repetitivo se extiende durante toda la frase hasta la cadencia, donde aparece la dominante sobre tónica que resuelve en la citada tónica con novena. El proceso pone de manifiesto la distinta concepción armónica de la obra frente a piezas anteriores, todas ellas con tratamientos armónicos mucho más complejos. Es una apuesta por la simplicidad fomentada por las breves piezas del neoclasicismo. El uso del acorde de tónica con la séptima y novena menores siempre incluida acerca la armonización al sistema frigio, lo cual produce gran ambigüedad modal al superponerse en distintos momentos el II y III grado mayores y menores, típicos de la escala salmantina. Así, en el c.6 aparece el acorde de tónica menor sobre la melodía con la tercera mayor. En la cadencia el proceso tiende a tonalizarse por la presencia en c.7 de la dominante tonal sin desvirtuar con notas añadidas. Tras la caída vuelve la vaguedad tonal, c.8, con el II mayor grado en la melodía, característico de la escala salmantina, sobrepuesto al II menor incluido en el acorde de tónica frigia con novena menor.

cc.1-10. Estribillo

La disposición pianística plantea todo el estribillo sobre terceras en cada parte fuerte y percute la nota pedal de tónica en la tercera y última parte. En la caída final de la cadencia, c.8, rompe esta monotonía rítmica e imita el ritmo superior de puntillos en la izquierda, y se produce una disposición homófona de todas las partes que discurren a distancia de sexta con su tercera interior. Este mismo ritmo y disposición en sextas continúa en la izquierda a manera de enlace con la repetición de la frase. Es el único compás en que esta mano se sitúa en su registro propio y abandona por un momento la zona aguda, c.9; está marcado en *fortissimo* que contrasta con el resto de la frase expuesto en *piano*.

La repetición de la frase, c.10, presenta la misma disposición y tratamiento, pero altera el orden de los acorde de tónica y VI grado; así comienza en el VI en lugar de la tónica. Esto produce una riqueza y ambigüedad armónica excepcional puesto que lo que antes estaba armonizado sobre una armonía ahora aparece sobre la otra. La cadencia se mantiene en la región central, sin descender la izquierda como en la cadencia anterior. Se elimina la presencia de la dominante de la primera frase y en su lugar se presenta el IV grado, imprimiendo así color plagal a la misma. El acorde final de tónica incluye la séptima menor, lo cual elimina cualquier carácter cadencial de la misma, c.17. En el *Cancionero* se mantenía la nota tenida como unión melódica con la copla, mientras que aquí se presenta una repetición de la tónica a diferentes octavas ascendentes.

cc.16-17. Cadencia repetición estribillo

La copla, c.18, está formada por la misma frase expuesta dos veces y la frase presenta dos periodos bien diferenciados. La disposición pianística uniforme del estribillo se altera. Se

comienza descendiendo de forma cromática en la izquierda mediante terceras al registro grave dentro de la región de tónica. Allí sobre un acorde de dominante frigia de *do* se introduce la figuración de semicorcheas, correspondiendo al final de la primera semifrase, cc.20-21. El inicio de la segunda semifrase presenta la sucesión II-V frigio, ambos con un único acorde por compás. El acorde de II grado incluye la novena mayor y la quinta rebajada y ascendida simultánea, armonía relacionada con la estética de Ravel y Stravinsky. Esta dominante frigia resuelve sobre el II grado en la semicadencia, c.24, y se evita así concluir sobre tónica.

cc.18-25
Copla

Desde la resolución de la dominante frigia se inicia un ascenso cromático a lo largo de toda la repetición de la frase. El ascenso transcurre a través de todos los grados cromáticos sobre los que se sitúa su respectivo acorde mayor con séptima, y se establece la siguiente sucesión de acordes con forma de dominante (o su enarmónico) desde el compás 24: $II_+^7 > III_+^7 \quad III_+^7 \quad IV_+^7 < IV_+^7 \quad V_+^7 < V_{+enar}^7 \quad VI_+^7$. Todos estos acordes están enlazados con total libertad sin producir tensión armónica cromática y se disponen abiertos en forma de décima y con figuraciones de semicorcheas. Los acordes adquieren un valor independiente en sí mismos y se constata así la herencia de las nuevas corrientes armónicas del momento.

La cadencia final y finalización de la tonada completa es sobre el II grado seguido del IV menor, c.32, y utiliza la disposición homófona de las partes con que se concluía la primera exposición de la frase del estribillo señalado también *fortissimo*. Este tipo de finalización armónica, alejada de los cánones clásicos, elimina cualquier carácter conclusivo.

cc.31-34
Cadencia copla e inicio de repetición de estribillo

Tras la copla se repite todo el estribillo con sus dos frases, cc.33 y 41, con el mismo tratamiento que en su exposición inicial. En su finalización, c.48, se elimina cualquier cadencia o reposo conclusivo, y la nota pedal se percute en la segunda y tercera parte del compás, fórmula que será utilizada en el resto de la obra.



cc.46-48. Final repetición estribillo

Toda la parte central de la pieza hasta la reexposición de la tonada completa, se elabora repitiendo alguno de los dos últimos compases del estribillo, especialmente el modelo propuesto en la última repetición. Se trata de un descenso en corcheas desde el quinto grado melódico hasta la tónica y se incluye un ritmo de puntillo en el inicio del segundo compás. Para este análisis se denominará motivo final al conjunto de estos dos compases y célula final al último compás. La utilización de formulas breves repetidas como base para el crecimiento formal es una de las bases del neoclasicismo. La repetición variada de motivos surge como oposición a los procesos constructivos basados en el desarrollo temático típicos de estéticas del s. XIX.

Se observan cuatro partes en esta sección central, estructuradas cada una de ellas en frases de cuatro compases, más dos compases añadidos con frecuencia.

La primera parte comienza en c.49 y está formada por dos frases prácticamente iguales pero con el motivo en distinto tono. La primera se construye con dos exposición del motivo final completo exactamente igual a como se presentaba en la frase final del estribillo. Se añaden dos compases con la célula final ascendiendo por grados.



cc.49-55

1ª frase e inicio 2ª

La segunda frase, c.55, es repetición de la primera, pero con la melodía a tercera alta respecto a la inicial. La base armónica, sin embargo, permanece sobre los acordes de tónica con novena y IV grado. Se añaden ahora tres compases con la célula final ascendiendo. El diseño pianístico continúa la disposición del estribillo con las terceras interiores y la pedal de tónica percutida en corcheas.

La segunda parte comienza en c.62 y está desarrollada dentro del sistema frigio mayorizado de *do*. El diseño melódico se construye mediante el motivo final, pero se alterna el orden de los dos compases que lo forman. Así, primero aparece la célula final y como

segundo compás, el primero del motivo primitivo. Se modifica también la relación de la nota melódica de reposo con respecto a la tónica, y mientras que en su origen el reposo era sobre la tónica, ahora el diseño sitúa a la quinta como reposo y de este modo el motivo comienza desde el segundo grado. La melodía se duplica con su sexta inferior. La armonía alterna los acordes de tónica mayorizada con su dominante frigia dispuestos en batidos interiores en semicorcheas. Este nuevo diseño melódico, basado en células de la tonada, adquiere unidad propia y se convierte prácticamente en un nuevo motivo temático. De esta forma, Antonio José ha creado un elemento melódico diferente en el que se condensa la “esencia” del documento folklórico original.

cc.62-65

Se completa la frase con repeticiones de la célula final, primero dos veces sobre la tónica, c.66, otras dos más sobre el II rebajado, c.68, grado típico del sistema frigio. Así, el sistema en que se desarrolla sobre la tónica principal de la pieza, *do*, es frigio mayorizado. Se finaliza esta segunda parte repitiendo seis veces más la célula final, desde c.70, ahora en distinta tesitura, los cuatro primeros sobre la tónica frigia y los dos finales modificados para preparar la modulación a *sib*. El bajo mantiene el diseño constante en semicorcheas, pero se elimina el bajo tenido inicial.

cc.66-70
do frigio mayorizado y II frigio

La tercera parte aparece en c.76 y sitúa el motivo alternado anterior, es decir, el nuevo diseño melódico propio, en el sistema de *sib frigio mayorizado*. Se trata del momento de mayor brillantez pianística debido al uso de octavas con su tercera interior. El motivo comienza ahora desde el II grado melódico respecto a la tónica *sib* y finaliza sobre su séptimo. Se coloca así en la forma más alejada del modelo inicial y se crea mayor tensión por sus relaciones disonantes con la tónica. Como en la parte segunda anterior, se construye mediante dos repeticiones del motivo seguido de repeticiones de la célula final. Las exposiciones del motivo mantienen la estructura armónica anterior, es decir, tónica mayorizada seguida de

dominante frigia. El diseño pianístico abandona los trémolos y apuesta por el despliegue del acorde en arpeggio.

cc.76-80

sib frigio mayorizado

Las repeticiones de la célula final se realizan primero, como en la parte anterior, sobre la tónica, c.80, pero después, en lugar de continuar sobre el II, se altera al IV rebajado, es decir, el tritono seguido de la sensible, cc.82-83. Sobre estos dos grados se sitúan sextas aumentadas que mantienen el color frigio. Este mismo diseño de cuatro compases es expuesto una vez más y se elimina el paso por la sensible.

La cuarta y última parte, c.88, consiste en repeticiones de dos compases con la célula sobre el acorde de tónica con séptima, y dos compases con arpeggios sobre su dominante. En el primer arpeggio se utiliza la dominante frigia (con II rebajado), c.90, y en el segundo una dominante próxima al mundo tonal (II, VII y VII naturales), c.95, y se finaliza con repeticiones continuas de la célula básica.

cc.88-95

Como se ha podido comprobar, Antonio José construye toda esta sección central a base de repetir de forma insistente el motivo final del estribillo, y sobre todo, su célula final. En el motivo ha alternado el orden de los compases y coloca primero su segundo compás, el cual contiene dicha célula, por lo que la presencia de la misma se hace más constante y llega a parecer un *obstinato* rítmico. Armónicamente se ha mantenido dentro de sistemas modales especialmente frigios. El tratamiento pianístico ha sido también mediante fórmulas rítmicas repetitivas y con una textura clara. Todos estos elementos certifican el uso de elementos neoclásicos junto con procesos armónicos impresionistas.

Seguidamente reexpone la tonada de forma completa, c.100, pero comienza por su copla central en lugar del estribillo, y elimina así el estribillo inicial de la tonada original. La copla

con su frase repetida se expone exacta a la vez inicial, únicamente en los dos primeros compases las terceras del bajo aparecen abiertas, pero manteniendo el discurso previo de la sección central.

El estribillo que completa la tonada, c.115, se expone las mismas dos veces que ocurría en el inicio, pero ahora se añade una tercera repetición. El diseño melódico aparece igual que en la exposición, pero la izquierda presenta adornos mediante apoyaturas a su diseño en terceras. Este tipo de modificaciones del acompañamiento en diferentes exposiciones de la misma melodía es también muy utilizado en Falla en sus *Piezas españolas*. En definitiva, se trata de construir mediante repeticiones de motivos o frases introduciendo leves variaciones.

La primera exposición del estribillo, c.115, presenta como adornos la apoyatura de la tercera y la eliminación de la percusión de la pedal. Toda ella se sitúa sobre tónica con séptima y novena menor, a excepción del motivo final, que continúa con las apoyaturas pero sobre el IV. La segunda exposición, c.123, incorpora un ritmo más movido en la izquierda a base de situar una pedal en la parte fuerte y terceras con apoyatura en las otras dos.

La tercera repetición añadida del estribillo, c.131, supone el clímax de la pieza. Antonio José varía el planteamiento pianístico y dispone un único acorde acentuado en cada compás, otorgando así mayor brillantez al pasaje. La melodía se expone a octava baja respecto a su tesitura habitual. El aspecto armónico es el más sobresaliente con una realización completamente distinta al habitual tratamiento a base del acorde de tónica con novena. Los primeros compases, es decir, la parte de la melodía que se desarrollaba sobre el tetracordo superior menor, los sitúa dentro de armonías frías, mientras que los siguientes se desarrollan en *doM* aunque aminoran sus fuerzas tonales por las notas añadidas.

El pasaje frigio inicial presenta dos compases de dominante friga $v^{>567}$, cc.132-133, seguidos de dos de tónica friga (menor) i^6 , aunque los acordes de la izquierda desarrollan el $>III$ seguido de $>VI$, lo que produce cierta bitonalidad. Los tres finales, cc.136-139, se sitúan en *do mayor* y se suceden la dominante con novena mayor, el III grado con la tercera menor y mayor; se resuelve sobre el IV grado con séptima mayor, c.138. En esta tonalización se ha evitado la modalidad salmantina propia por la naturalización del VI y VII grado. La finalización sobre el IV elimina cualquier carácter conclusivo para la célula final y lo enlaza con las repeticiones siguientes del motivo final a manera de *coda*. La presencia de séptimas y novenas mayores añadidas a estos acordes desvirtúa también su función tonal cadencial. El acorde con tercera menor y mayor simultáneas es ejemplo de la influencia de Ravel y Stravinsky.

cc.131-140

c.131. 3ª exposición estribillo

c.139. Inicio *coda*

Como *coda*, c.139, se suceden dos exposiciones del motivo final, cinco repeticiones de la célula final, y separado por un compás en silencio, una vez más como cadencia final. Se continúa con un acorde percutido por compás. El motivo presenta la tónica tonal con novena mayor en el primer compás, seguido del IV grado con séptima mayor añadida. Las repeticiones siguientes de la célula (desde c.143) se sitúan a octava alta cada una. La primera repite el IV mientras que el resto utiliza el IV menor, por lo que se devuelve el sabor modal de la tonada. La cadencia final utiliza la fórmula cadencial de la copla en registro grave, y se concluye en *fortissimo* sobre la tónica mayor con sexta y novena mayor añadida.

cc.141-150

c.141. Repetición motivo final

cc.143-147. Repetición célula final

cc.149-150. Cadencia final

A continuación se presenta un cuadro en el que se resume la estructura de la pieza. Debido a que la parte central está concebida mediante repeticiones de un único motivo y una célula del mismo, se ha añadido en este esquema el número de compases con un mismo formato que lo integran. Así, la indicación 4+2 indica que la frase está formada por cuatro compases con un mismo diseño, más dos compases con un diseño diferente.

CUARTA DANZA BURGALESA

Tema

1ª parte. Estribillo

c.1. Estribillo

c.9. Repetición estribillo

2ª parte. Copla

c.18. Copla

c.26. Repetición copla

1ª parte. Estribillo

c.33. Estribillo

c.41. Repetición estribillo

Sección Central

1ª parte

c.49. Frase con motivo final y repetición con la célula final. 4+2 compases

c.55. Repetición frase anterior distinta tesitura mismo tono y célula final. 4+3 compases

2ª parte

c.62. Motivo final alternado. 4 compases

c.66. Célula final. 2+2 compases

c.70. Célula final. 4+2 compases

3ª parte

c.76. Motivo final alternado. 4 compases

c.80. Célula final. 2+2 compases

c.84. Célula final. 2+2 compases

4ª parte

c.88. Célula final. 2+arpeggio 2 compases

c.96. Célula final. 4 compases

c.92. Célula final. 2+arpeggio 2 compases

Tema
2ª parte. Copla c.100. Copla c.108. Repetición copla 1ª parte. Estribillo c.115. Estribillo c.123 Repetición estribillo c.131 Repetición estribillo con distinta armonización y presentación
<i>Coda</i> c.139. Motivo final. 2 compases c.143. Célula final. 5 compases c.149. Célula final

Gracias al estudio y análisis realizado se comprueba la fuerte influencia en esta obra de la corriente neoclásica imperante a finales de los años veinte y treinta. Esta estética se impone en la *Danza burgalesa* sobre otros elementos de herencia impresionista más frecuentes en obras anteriores. Se abandona completamente cualquier presencia del postromanticismo y cromatismo habitual en sus primeras obras o en piezas de estilo muy ecléctico, como la *Sonata gallega*.

A nivel constructivo la influencia neoclásica queda constatada por el uso de la repetición como recurso para el crecimiento formal. Toda la *Danza* se construye repitiendo tanto las frases de su tonada como motivos exactos de la misma, y no existe desarrollo temático. Las exposiciones sucesivas de su motivo final y de su célula última producen un continuo *obstinato* rítmico. Tanto la repetición como el *obstinato* revelan la presencia de recursos utilizados por Stravinsky y Falla. Antonio José crea nuevos elementos temáticos con entidad propia basados en células de la tonada. Ello es reflejo del cuidado de la “esencia” de

la tonada y de la elaboración de material nuevo a partir del documento folklórico original, tal como propugnaban las nuevas corrientes nacionalistas de los años veinte y treinta.

A nivel armónico se observa el uso de la tonalidad ampliada y de la armonización modal de herencia impresionista y adoptada por el neoclasicismo. Se realiza una armonización modal frigia en prácticamente toda la obra; cuando se tonaliza se evitan los procesos cadenciales tonales fuertes diluyéndolos mediante el uso de notas añadidas, y se evaden resoluciones en tónica. El uso de séptimas y novenas mayores y menor añadidas continuamente desfiguran la tonalidad y se apuesta por colores modales. Se puede hablar también de un *obstinato* armónico, basado en la repetición constante de esquemas armónicos tanto en la armonización de la tonada original como en la parte central, basada en la repetición de su motivo final. Antonio José abandona la utilización de acordes complejos cromáticos que aparecían en obras anteriores como el *Poema de la juventud* o la *Sonata gallega*, y aboga por formaciones más simples dentro de sistemas modales o tonales únicamente deformados por las terceras y notas agregadas. Todos estos procedimientos armónicos tendentes a la sencillez y claridad confirman la influencia de la vanguardia neoclásica.

10. MARCHA PARA SOLDADOS DE PLOMO

10.1. Historia y recepción

La *Marcha para soldados de plomo* es la última obra para piano del compositor. Fue compuesta en 1929 e inspirada en la colección de soldaditos de plomo de su amigo Eduardo de Ontañón, a quien dedicó la pieza. La partitura autógrafa no se ha conservado ni llegó a publicarse hasta muchos años más tarde. El mes y fecha concreta de creación de la obra no se conocen al no conservarse el manuscrito. Los primeros meses de 1929 fueron los últimos pasados en Málaga por el autor, puesto que en mayo de ese año había retornado definitivamente a Burgos para hacerse cargo del Orfeón Bungalés. El estreno fue realizado por el propio compositor en el teatro Principal de Burgos el 14 de junio de 1930 dentro de una actuación del Orfeón Bungalés. En vida del autor también fue interpretada en febrero de 1935 por Conchita Rodríguez para la Sociedad Filarmónica de dicha ciudad.

Sobre el original de la partitura, se sabe que el único ejemplar de la misma se lo envió a José Subirá para que el musicólogo la conociera, tal como reza en una carta del compositor: “Si Ud. lo tiene a mano y no lo necesita, le agradecería que me enviase el original que le mandé de la ‘Marcha para soldados de plomo’. No tengo más que eso y ahora lo preciso”¹⁴⁵³. La obra ha llegado hasta nuestros días debido a una copia en braille de Mariano Ortega Monedero, alumno ciego de Antonio José. Fue transcrita desde el braille por Miguel Ángel Palacios y Ángel Sagardía, y gracias a esta versión la partitura fue publicada en 1992 por la editorial *Tallerdegrafista*. Mariano Ortega Monedero sobrevivió muchos años a su maestro, y en el año 2000 fue entrevistado por el autor de este trabajo de tesis, José Luis Gómez Bernaldo de Quirós, con motivo de la grabación de su música para piano. En dicho encuentro Ortega Monedero cercioró el origen de la copia y manifestó su devoción por el autor.

En la edición de la partitura se añade una presentación a cargo de este alumno del compositor en donde se aportan más datos sobre la misma y sobre su relación con su maestro. Ortega Monedero estuvo presente en el estreno de la obra, tal como confirma: “Me encontraba yo en Burgos ampliando estudios de piano con Antonio José, en la fecha en que fue estrenada

¹⁴⁵³ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 29-VII-1931. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 170.

la presente composición”¹⁴⁵⁴. Comenta que estudió la obra a partir de un borrador incompleto: “... le solicité un ejemplar para poder aprenderla y él no tuvo inconveniente de facilitármelo aunque sí me advirtió que se trataba de un borrador, ‘que estaba embastada’, y que por tanto habría de corregirlo”¹⁴⁵⁵. Muy interesantes son sus alusiones hacia el respeto de la partitura y su texto procedentes de Antonio José en sus clases de piano, y referidas en este caso a la interpretación de esta pieza: “La transcribí [a braille] y la estudié al piano, y volví a visitarle para que la corrigiera en audición. ‘Puede empezar cuando desee’ -dijo-, y yo comencé a tocarla siendo interrumpido en los primeros compases: ‘De mordentes nada: deseo una total austeridad’. Continuamos hasta el retardando final. Tras las correcciones, volvió a interpretarla él mismo, y por eso la presente edición tiene en sí el valor de estar corregida por el propio autor, no sobre el papel sino sobre el piano”¹⁴⁵⁶. Mariano Ortega confirma el descubrimiento por parte de Palacios Garoz de su transcripción:

Fue en 1978 cuando se personó en mi domicilio un joven que estudiaba e investigaba la persona de Antonio José, Miguel Ángel Palacios Garoz. Él me mostró su preocupación por el paradero de la *Marcha para soldados de plomo*, ya sabía de su existencia pero no había conseguido ver ningún ejemplar ni manuscrito. Resultó que mi copia en puntos era la única que existía, aún recuerdo la explosión de júbilo cuando él la vio, fue entonces que convenimos con la ayuda de Ángel Sagardía el poder transcribirla a una grafía convencional¹⁴⁵⁷.

Antonio José tenía decidido orquestar esta *Marcha*, hecho comprobado por la existencia en su archivo de una hoja de papel pautado en blanco con toda la instrumentación ya dispuesta, pero no llegó a realizarlo. En una carta a Subirá, el compositor muestra este deseo de orquestación varios años después de su creación pianística, concretamente en 1935, y, junto a Eduardo Ontañón, convertirlo en un ballet: “Me ha hecho Eduardo el escenario para un ‘ballet’ precioso en el cual pienso ponerme a trabajar enseguida”¹⁴⁵⁸. En 1988, la Diputación Provincial de Burgos encargó al compositor Alejandro Yagüe la orquestación de la obra.

Existen grabaciones tanto de la versión pianística original como de la orquestación de Yagüe. En Radio Nacional de España se conservan realizaciones de los pianistas Joaquín

¹⁴⁵⁴ ORTEGA MONEDERO, Mariano. Introducción a la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Marcha para soldados de plomo*. TallerdeGrafista, s.l., 1992.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁸ ANTONIO JOSÉ. Carta a José Subirá. 29-X-1935. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 201.

Parra y Pedro Espinosa. La versión para piano ha sido llevada al CD por José Luis Bernaldo de Quirós, autor de este trabajo de investigación¹⁴⁵⁹, mientras que la orquestal fue grabada por Alejandro Posada¹⁴⁶⁰.

10.1.1. Recepción

Aunque tampoco se cuenta con gran documentación sobre la acogida de la pieza, son relevantes las palabras del testigo directo de su estreno, Ortega Monedero, el cual señala que tuvo tanto éxito la pieza que la tuvo que repetir. Así se lee en el prefacio de la partitura impresa las palabras de este alumno de Antonio José: “Por tanto, fui testigo del gran éxito que tuvo la interpretación de la aludida marcha, que tuvo que repetir”¹⁴⁶¹.

La recepción de la obra también debió ser muy positiva en los círculos madrileños de la época. En una carta de enero de 1930 escrita por Antonio José a Norberto Almandoz, señala que Salazar le comentó que era su mejor obra. Así se lee: “Acabo de hacer una *Marcha militar para soldados de plomo* de la que ha dicho Salazar que es lo mejor que he escrito. Yo también lo creo, por su graciosa ingenuidad y su picante humorismo armónico”¹⁴⁶².

Regino Sainz de la Maza también dedica comentarios a la pieza que aluden a cuestiones estilísticas que serán objeto de atención posterior: “En sus ‘Soldaditos de plomo’ está tan lograda la expresión mímica más allá de lo meramente imitativo, subrayando el gesto sonoro con una intención plástica, que nos hace pensar en Mussorgsky y sus ‘Cuadros para una exposición’”¹⁴⁶³.

El nuevo rumbo que imprime esta obra, muy acorde con la estética neoclásica de finales de los veinte e inicios de los treinta, favoreció evidentemente la buena recepción de la *Marcha*.

¹⁴⁵⁹ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

¹⁴⁶⁰ POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003.

¹⁴⁶¹ ORTEGA MONEDERO, Mariano. Introducción a la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Marcha para soldados de plomo*. TallerdeGrafista, s.l., 1992.

¹⁴⁶² Antonio José. Carta a Norberto Almandoz. I-1930. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., p. 151.

¹⁴⁶³ SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.

10.2. Aspectos estilísticos

La *Marcha para soldados de plomo* representa una continuación de la línea marcada por la cuarta *Danza burgalesa*. El neoclasicismo imperante en la *Danza* ahora se agudiza incorporando otros elementos característicos de esta corriente, como son el carácter burlesco y humorístico o funciones armónicas típicas de Stravinsky. Se abandona el eclecticismo estético habitual en el compositor y se apuesta por esta corriente de forma plena. El impresionismo no tiene ninguna presencia en esta obra de 1929, reflejando así el llamamiento de Salazar en los años veinte para superar esta vanguardia francesa; y por supuesto tendencias anteriores, como el cromatismo, tampoco tienen ya eco. No existe presencia del regionalismo castellano habitual en el compositor, puesto que no está elaborada sobre material popular ni se constata ningún elemento folklórico.

La herencia de Stravinsky es evidente y lo relaciona con la fuerte presencia de su estética en los círculos madrileños de los años veinte. El influjo del ruso fue grande en el lenguaje musical de los compositores de la Nueva Música por su peculiar tratamiento del ritmo, las líneas melódicas o la armonía. También hay que señalar algunas ideas de su concepción estética, como es la tendencia hacia la intrascendencia, que se reflejan en esta obra. La creación de una música para una colección de soldaditos de plomo muestra este elemento de trivialidad y aparente superficialidad que caracteriza al neoclasicismo stravinskyano. El carácter burlesco o casi humorístico de algunos pasajes son también reflejo del compositor ruso y de las vanguardias francesas del Grupo de los Seis, como ocurre en Satie, aspecto muy en consonancia con la herencia de Mussorgsky señalada más arriba por Sainz de la Maza en esta obra. La relación con el mundo infantil, manifestada aquí en una colección de soldaditos de plomo, también es un elemento importante para la vanguardia neoclásica, tal como se explicó en su obra *La muñeca rota*.

La melodía, ritmo y armonía de la obra muestran también la influencia de Stravinsky. Como señala María Palacios, las melodías del ruso suelen ser “de corte sencillo, casi infantil, cortas y monótonas basadas generalmente en la repetición de dos o tres notas”¹⁴⁶⁴. Todas estas características se aprecian en el tema principal de la *Marcha*. A nivel rítmico, el uso de compases asimétricos o el cambio frecuente de metro son elementos típicos del ruso. El uso del acorde de *Petrushka*, basado en la confrontación de una tónica con su tritono, confirma también su herencia armónica.

¹⁴⁶⁴ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 243.

El influjo de Stravinsky en el compositor ha sido citado desde la primera obra, *La muñeca rota*. El uso habitual por parte del burgalés de *obstinati* rítmicos, melódicos y armónicos, o la utilización de la repetición como modelo de crecimiento formal verifican esta herencia. Pero mientras que en muchas obras su influencia convive con elementos procedentes de distintas corrientes, y de ahí el eclecticismo estético característico del compositor, ahora la apuesta por el neoclasicismo stravinskyano es total.

Comparada con la *Danza burgalesa* nº 4 anterior, esta *Marcha* muestra menor influencia de Scarlatti en su escritura pianística y aboga también por disposiciones instrumentales habituales en Stravinsky o Satie. También se constata el uso menor de procesos modales de influencia armónica impresionista debido a la ausencia de material folklórico.

10.3. Creaciones concomitantes y referentes

El género “marcha” está presente en la música occidental tanto en la época barroca (danza incluida en la suite) como en el clasicismo y romanticismo. En estas dos últimas épocas existen numerosos ejemplos de marchas de inspiración militar, de carácter nacionalista o fúnebre, entre otras. Pertenecientes al final de s. XIX y coincidiendo con las primeras tendencias vanguardistas francesas se encuentran obras como *Marche Écossaise sur un Thème Populaire* (1890) de Debussy o la *Joyeuse Marche* (1888) de Emmanuel Chabrier, esta última incidiendo en un elemento característico de la Nueva Música, el carácter humorístico y festivo de la marcha. Este aspecto es fundamental en la obra del compositor ruso-francés Igor Stravinsky.

Hay que destacar que Stravinsky introdujo como primera pieza de sus *Tres piezas fáciles*, una marcha. Las *Tres piezas fáciles* (1915) de Stravinsky se han señalado tradicionalmente como primer ejemplo de la tendencia en la estética neoclásica hacia la simplicidad e intrascendencia, aspectos también importantes en la *Marcha* de Antonio José. Dicha obra de Stravinsky es una composición para piano a cuatro manos formada por tres piezas: una marcha seguida de vals y polka. El propio autor comentó el nuevo rumbo que produjo: “Toqué la Polca a Diaghilev y Casella en la habitación del hotel de Milán en 1915, y recuerdo cómo los dos hombres se asombraron de que el compositor de *La consagración de la primavera* fuera capaz de producir semejante pieza de palomitas. Para Casella un nuevo camino había sido marcado... el llamado neoclasicismo... había nacido en aquel

momento¹⁴⁶⁵. Este carácter aparentemente despreocupado y superficial influye mucho en los compositores madrileños de los años veinte, y como señala María Palacios, “de buscar como modelo óperas de Wagner en el siglo XIX, se pasa en estos años a estudiar piezas breves, absolutamente intrascendentes...”¹⁴⁶⁶. Posteriormente Stravinsky convirtió la obra en una suite orquestal añadiendo un galop. Esta versión se interpretó en Madrid en los años veinte, haciendo hincapié la crítica de la época en el tratamiento humorístico de su música¹⁴⁶⁷.

Una obra estrenada en Madrid en 1927, dos años antes de la creación de la *Marcha* de Antonio José es *El amor de las tres naranjas* (1921) de Prokofiev, cuya *Marcha* tuvo un gran éxito y difusión en su época. En la reposición que ofrece la Sinfónica de Madrid en 1928 de la suite sinfónica de esta ópera, Mantecón señala el éxito de la pieza e incide también en su carácter humorístico: “esta música, graciosa, fina, de un agridulce no desdeñable por pocos paladares, fue muy del agrado de los auditores, que hicieron repetir uno de sus números: la *Marcha*”¹⁴⁶⁸. Una transcripción para piano de esta *Marcha* fue muy divulgada en España en los recitales de Arthur Rubinstein. La pieza tiene muchos puntos de coincidencia con la *Marcha* de Antonio José, como son el empleo de dos acordes alternados en el bajo como *obstinato* armónico para el tema principal, el uso de tresillo con la misma nota, las relaciones de tritono, la claridad de líneas o la repetición de notas. En sus textos Antonio José no hace referencia a esta obra de Prokofiev, pero sí que muestra gran admiración y afinidad por la estética moderna de este compositor ruso: “Ravel, Stravinsky, Prokofieff, Falla... son manifestaciones consecuentes de mi afirmación de vanguardismo”¹⁴⁶⁹. En otros momentos destaca elementos en su obra característicos del modernismo neoclásico, como son la perfección formal o la relación con el mundo infantil, así habla de la “la finura exquisita de su *Sinfonía Clásica*”¹⁴⁷⁰ o afirma que “en Prokofieff hallo un infantilismo delicioso”¹⁴⁷¹. Seguramente no sería erróneo pensar que Antonio José conocía esta *Marcha* de Prokofiev y la pudiera tener en algunos aspectos como modelo. En el capítulo dedicado al pianismo del artista burgalés se explicaron diversas semejanzas instrumentales entre estas dos marchas.

¹⁴⁶⁵ STRAVINSKY, Igor. *Dialogues and a Diary*. Nueva York: Doubleday, 1963, p. 72.

¹⁴⁶⁶ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁴⁶⁷ Véase PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁶⁸ JUAN DEL BREZO. “Concierto de la Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 12-I-1928. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁶⁹ PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”... *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁴⁷⁰ ANTONIO JOSÉ. De la vida musical. *Diario de Burgos*, 21-V-1928, p. 1.

¹⁴⁷¹ ANTONIO JOSÉ. [“Perfil de Antonio José”]. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 318-327.

La influencia de elementos de la estética neoclásica de Stravinsky en los círculos madrileños fue grande. Ernesto Halffter compone en 1922 *Tres piezas infantiles* para piano a cuatro manos, siendo herederas de las citadas *Tres piezas fáciles* (1915) para cuatro manos de Stravinsky. Esta obra de Halffter fue citada al comentar *La muñeca rota* por su temática infantil y mismo año de creación, pero su última pieza, una marcha, lo relaciona también con la *Marcha para soldados de plomo* de Antonio José. La estructura de la “marcha” de Ernesto Halffter es la misma que la pieza de Antonio José: exposición del tema, una serie de variaciones con distintos motivos del tema y la repetición del tema más una *coda* final, aunque Antonio José añade un motivo distinto que se podría denominar secundario. Como señala María Palacios sobre la obra de Halffter, la simplificación, la sencillez formal y brevedad son sus principales características formales¹⁴⁷². La bitonalidad frecuente en la pieza de Halffter también es común con muchos momentos de la obra del burgalés, donde se entremezclan modo mayor y menor creando una tonalidad ambigua. Salazar alabó esta obra de Halffter y la definía como modelo de música pura. Para el crítico era un ejemplo de que “modernidad y delicia pueden coexistir del modo más ingenuo y espontáneo”¹⁴⁷³. Estas palabras ayudan a entender por qué Salazar situará a la *Marcha para soldado de plomo* como la mejor producción de Antonio José. Para este musicólogo y teórico de la vanguardia del 27, modernidad es lo “sencillo e ingenuo, lo fácil y espontáneo, pero tratado con una técnica delicada y un perfecto gusto por los detalles”¹⁴⁷⁴. Todos estos elementos caracterizan a esta breve pieza de Antonio José.

Otra obra de Ernesto Halffter relacionada es su *Marche Joyeuse*. Fue compuesta en 1923 y tuvo mucha difusión en su época, editándose en 1925 por la *Unión Musical Española* con una cuidada portada realizada por Salvador Dalí. La obra pasó pronto al repertorio de muchos pianistas, incluyendo a Rubinstein. Se trata de una composición breve, aunque ligeramente más extensa y compleja que la del burgalés. Comparten el sentido humorístico y juguetón, la claridad textual y su frecuente bitonalidad.

Aunque no contenga ninguna marcha, hay que citar la obra para piano *Circo* de Juan José Mantecón. El carácter humorístico e intrascendente de las piezas que lo forman, *La serenata del grillo*, *El vals de los mosquitos* o *El oso triste*, lo relacionan con la creación de una pieza dedicada a una colección de soldaditos de plomo. *Circo* fue estrenado en 1923 en el

¹⁴⁷² PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 305.

¹⁴⁷³ SALAZAR, Adolfo. “Un músico nuevo: Ernesto Halffter. II Música para piano. Otras obras”. *El Sol*, 24-IV-1923.

¹⁴⁷⁴ PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid...*, op. cit., p. 309.

mismo concierto donde se presentó la *Marche Joyeuse* de Ernesto Halffter por el pianista Fernando Ember, y Salazar destacó también el espíritu burlesco e intrascendente de esta música.

De un año antes a la *Marcha* de Antonio José son las *Tres marchas burlescas* op.5 (1928) de Bacarisse para orquesta, estrenadas ese mismo año por la Orquesta LaSalle. En su estreno, Mantecón destaca características comunes con la estética de la obra del burgalés, así define a las piezas de Bacarisse como “finas, graciosas, y muestran un muchacho conocedor de su oficio”¹⁴⁷⁵. Llama la atención la utilización de términos similares para definir el estilo neoclásico de los compositores del 27. Así se destaca su sentido humorístico junto con su cuidada técnica compositiva, elementos señalados en los estrenos de las anteriores piezas comentadas de Ernesto Halffter, y también comunes con la *Marcha* de Antonio José.

Es obligado citar la obra de Rafael Rodríguez Albert titulada *Tres miniaturas* de 1928 e integrada por tres piezas de carácter infantiles *La muñeca*, *Trescientos soldados de plomo* y *Juego de niños*. Se hizo referencia a esta composición por su afinidad con *La muñeca rota*, pero la segunda de sus piezas, *Trescientos soldados de plomo*, y la fecha de su creación en 1928, lo relacionan con esta *Marcha para soldados de plomo* de 1929. Aunque no lleve el título de marcha, Rodríguez Albert describe esta pieza utilizando este mismo término: “el niño maneja su ejército... dos escuadrones de trescientos soldaditos sucumbirán hechos mil pedazos, una vez que en marcha interrumpida, toques de clarines, imaginaría en un claro de luna, toque de tambores y paso ligero”¹⁴⁷⁶. El carácter de marcha es indiscutible en la pieza y el uso de tresillos con notas repetidas imitando toques militares es un recurso presente también en la obra del burgalés. El elemento burlesco juega un papel destacado en ambas piezas inspiradas en soldaditos de plomo.

10.4. Análisis técnico-musical

Antonio José no toma temas folklóricos para la elaboración de esta pieza, sino que son todos creación propia. Con la salvedad de *La muñeca rota* y el *Poema de la juventud* el autor siempre se había inspirado en material popular para crear sus obras para piano, exceptuando sus obras menores juveniles.

¹⁴⁷⁵ JUAN DEL BREZO. “La orquesta del Palacio de la Música”. *La Voz*, 4-XI-1928. En: PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, op. cit., p. 228.

¹⁴⁷⁶ Cf. PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo...*, op. cit., p. 38

Su estructura guarda mucha relación con la obra anterior, la cuarta *Danza burgalesa*. Se trata de una forma ternaria en donde el tema principal aparece al principio y al final, y como pasaje central se presentan variaciones de sus motivos y células. Es un formato breve y estilizado muy en conformidad con los presupuestos estilísticos neoclásicos de finales de los años veinte. La textura pianística continúa también la línea marcada en la *Danza burgalesa* n° 4, mediante planteamientos claros y limpios, y con líneas sencillas. Su simplicidad pianística es una característica destacada que contrasta con el gran despliegue de obras anteriores. Esta sencillez instrumental es un elemento característico de la estética neoclásica imperante en estos años.

La obra se desarrolla en *do mayor*, pero con una concepción amplia de la tonalidad, tal como es costumbre en la Nueva Música de los años veinte y treinta en España. Comienza con cuatro compases de introducción en los que se aprecian elementos stravinskyanos, especialmente rítmicos y armónicos. Una herencia clara del ruso es el cambio frecuente de metro, así como el uso del compás de 5/4. Este tipo de métrica no presenta las constantes rítmicas de los compases habituales binarios y ternarios, y rompe así con los esquemas rítmicos preestablecidos. Dentro de los elementos rítmicos con influencia de Stravinsky hay que señalar también el uso del *obstinato* en el bajo, percutiendo negras continuamente. En el aspecto armónico, el uso del tritono añadido a la tónica y su quinta como base del *obstinato* revelan también el influjo del ruso. Hay que recordar la importancia del tritono en Stravinsky representado en su acorde de *Petrushka*.

Antonio José señala las indicaciones *muy rítmico* y *tranquilo* al inicio de la pieza y sobre un bajo *obstinato* presenta un motivo formado por dos células rítmicas, la primera o célula A sobre tresillos y la segunda o célula B con ritmo corchea con puntillo seguida de semicorchea.



Motivo introducción



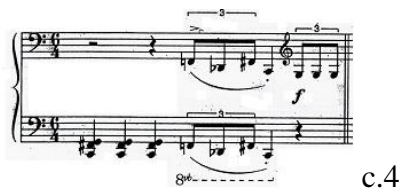
Célula A



Célula B

El discurso melódico de la primera célula es un descenso por grados dentro de un ámbito de quinta evitando el cuarto grado de dicho ámbito, y se comienza así con intervalo de tercera. Ambas células y ritmos tendrán importancia en la construcción de la pieza. El

desarrollo melódico se basa en exposiciones del motivo seguido de repeticiones de su segunda célula. Se forma de este modo un diseño circular que evita un discurso melódico romántico decimonónico y apuesta por fórmulas típicas de la vanguardia neoclásica. Finaliza la introducción con un tresillo en unísono en ambas manos realizado en la zona baja extrema en donde se incide en intervalos aumentados y en la relación de tritono, c.4.



El tema principal de la *Marcha* aparece a continuación en c.5 y se desarrolla en compás cuaternario. El motivo melódico comienza con una célula en anacrusa con la dominante repetida en tresillo, y se resuelve sobre esa misma nota que se mantiene tenida como pedal interior en el tenor a lo largo de todo el tema. Dicha célula aparecerá frecuentemente en la pieza. El motivo se desarrolla a lo largo de dos compases y está basado en la tónica junto con su floreo superior e inferior. Este tipo de diseños alrededor de una nota son típicos de la música rusa y muy abundantes en Rachmaninov.



El tema completo se forma con dos presentaciones de dicho motivo, la segunda de forma ornamentada con notas de paso, más una repetición de su célula final. En total se extiende en cinco compases, se evita así el periodo o frase clásica de cuatro compases y se apuesta por diseños melódicos con formatos no preestablecidos. El bajo continúa con el *obstinato* de negras marcado desde la introducción anterior y se alterna ahora el VI grado con el II mayor. Con este diseño armónico en el bajo se produce una tendencia hacia la ambigüedad modal mayor-menor, característica habitual en las corrientes impresionista y neoclásica. Así, la parte superior se desarrolla en *do* mientras que la inferior parece situarse en *la*. La utilización en el bajo del IV grado mayor de *la* (o II de *do*) presenta el intervalo de tritono con respecto a la tónica, *fa#*, e introduce un cierto color lidio a la armonía. Todos estos elementos evitan una tonalización completa hacia *do mayor*.

El tema se repite completo y exacto a una tercera superior, c.10, y se sitúa en la región de *mib* en la derecha y *do* en la izquierda. El enlace se realiza gracias a un diseño del tenor con su tresillo característico.

Seguidamente construye mediante tres grupos de tres compases cada uno. El primero, c.14, está unido gracias a un diseño melódico ascendente relacionado con la célula A de la introducción que evitaba el IV grado de su ámbito, es decir, la célula invertida con formato ascendente por grados a excepción del intervalo de tercera final. Los dos primeros compases son idénticos y las voces presentan una disposición diferente al tema; se abandona el *obstinato* en el bajo y se apuesta por un formato a tres voces con cromatismo en las inferiores. La segunda mitad del compás utiliza el diseño anterior ascendente basado en la célula A. El tercer compás se altera a 6/4 con diseño ascendente homófono. La parte superior se mueve en cuartas justas paralelas y el bajo realiza saltos con intervalos disminuidos. Ello causa armonías vanguardistas y acordes independientes basados en tres formaciones de novena con tercera menor y mayor incompleto de influencia raveliana.

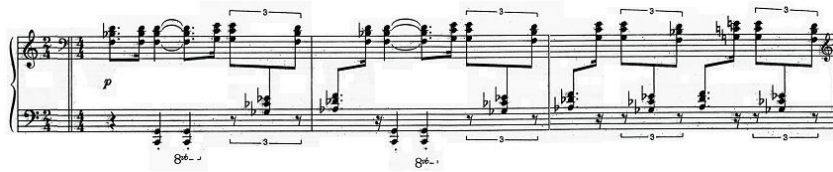


Los tres compases que siguen, c.17, contienen un motivo que se ha considerado como secundario por su presencia en el resto de la pieza. El compás se mantiene en 6/4. El diseño melódico del primer compás se desarrolla alrededor del II grado mientras que el discurso del segundo es más movido hasta reposar en V en el tercero. A nivel armónico se mueve dentro del II grado y la dominante, regiones habituales para los temas secundarios. El ritmo *obstinato* de negras se mantiene en el primer compás para posteriormente dejar paso a un discurso en corcheas que culmina con el ritmo con puntillo típico de la célula B.



Los tres compases siguientes, c.20, presentan otra unidad en sí misma. Como el grupo de tres de la introducción, está construido mediante la repetición de un mismo compás y la posterior presentación dos veces de dos células de dichos compases. El compás base se forma con las células B (ritmo con puntillo) y A (ritmo de tresillo) de la introducción sobrepuestas al

ritmo *obstinato* en negras en el bajo. Se desarrolla mediante armonías con terceras superpuestas que forman un acorde de onceava sobre la tónica de clara influencia vanguardista que resuelve sobre el napolitano. El aspecto rítmico incisivo y repetitivo prima sobre todos los demás y manifiesta la presencia de elementos stravinskyanos.



cc.20-22

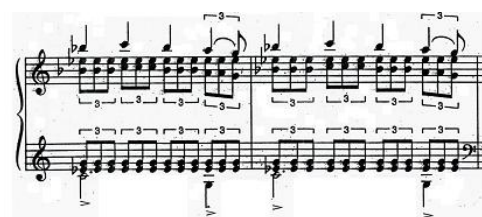
Los dos compases siguientes, cc.23-24, funcionan como enlace. Repiten el mismo diseño a octava alta, se desarrollan sobre armonías disminuidas, y lo más destacable es su base rítmica de tresillos en *obstinato*. No presenta un discurso melódico temático.

A continuación presenta dos veces el motivo completo de dos compases del tema. La primera vez, c.25, se expone el tema en el tenor en su mismo tono melódico, pero armonizado completamente distinto sobre una armonía compleja y sobre un *obstinato* en tresillos en la parte superior. Destaca su aspecto armónico que parece situar en la parte superior el V de *mi* y en la inferior V de *sol*. A pesar de la escritura aparentemente bitonal, el conjunto forma el acorde raveliano de novena con tercera mayor y menor ($V^9 \text{ } ^3M \text{ y } ^m$ de *mi*, III grado del tono principal *do*). Dicha formación con este tipo de estratos bitonales es también frecuente en obras de Stravinsky, tal como señala Piston¹⁴⁷⁷.



cc. 25-26

La repetición del motivo, c.27, sitúa al tema en la parte superior sobre el *obstinato* en tresillos de voces interiores. Se realiza dentro de una misma armonía mantenida del acorde menor de la tónica principal *do*, aunque con la escritura modal ambigua que caracteriza al tema. Así, la parte superior se sitúa en el relativo mayor *mib*, mientras que el bajo en *dom*.



cc.27-28

¹⁴⁷⁷ PISTON, Walter. *Armonía...*, op. cit., p. 498.

Se continúa repitiendo los dos compases ascendentes de enlace anterior (c.23) seguido de un compás al unísono con diseño descendente basado en la célula A, el cual conduce a un canon a octavas entre ambas manos a distancia de un compás, c.32. Aquí se vuelve a la métrica de 5/4 inicial y se utiliza la fórmula de la célula A de la introducción que eludía el IV grado, pero con diseño invertido, es decir, ascendente y dentro de la escala de *do*.



cc.32-35. Canon con célula A invertida

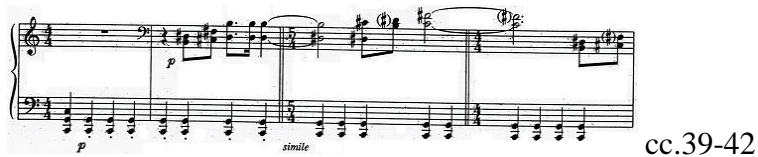
El motivo secundario aparece a continuación, c.36. Ahora incide en la región de la dominante y presenta un *obstinato* interior basado en las tres notas repetidas en tresillo del inicio del tema principal. Los acordes son, en su mayoría, formaciones de novena, y destaca la semicadencia final sobre la dominante con la quinta rebajada y aumentada simultáneas. Este acorde cromático, conocido y practicado en el s. XIX como acorde de paso, adquiere aquí independencia al constituirse con entidad propia en la semicadencia, c.38.



cc.36-38. Motivo secundario

El pasaje que sigue, c.39, y prepara la vuelta del tema principal, está inspirado en la introducción. Se mantiene el *obstinato* en negras típico de ese momento y repite la tónica con su quinta, aunque elimina el tritono del bajo. El diseño superior se varía tanto melódica como armónicamente respecto a la introducción. La parte superior se sitúa en un tono distinto al de la izquierda, concretamente en *si mayor*, cuyo acorde de tónica contiene como quinta la nota característica del tritono *fa#* respecto a la tónica del bajo *do*. Esto ocasiona que existan partes, coincidiendo con los reposos, donde la dominante de este tono está superpuesta a la tónica de *do* del bajo y cause así el acorde de *Petrushka*. El diseño melódico no es destacado y se caracteriza por la ausencia del IV grado del tono de *siM*, lo cual se relaciona con la célula A de la introducción. Está formado por un mismo grupo melódico de carácter eminentemente rítmico expuesto dos veces, la segunda de manera abreviada. El compaseado varía de metro en distintas ocasiones a lo largo de estos siete compases. El uso del *obstinato*, la bitonalidad,

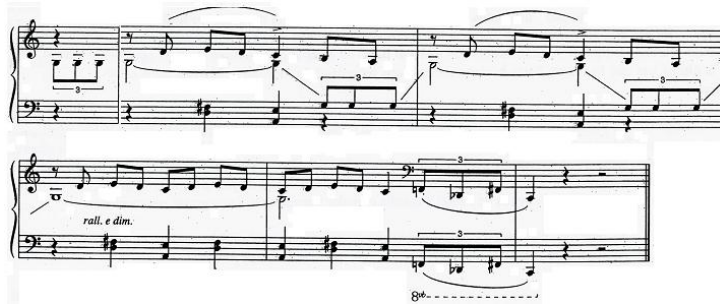
las armonías stravinskyanas y los cambios frecuentes de compás, revelan la presencia de elementos vanguardistas neoclásicos en el fragmento.



Como enlace con la entrada del tema se utiliza el inicio del motivo secundario seguido de un descenso al unísono, c.46. El tema se reexpone completo con sus dos partes en *do*, c.48, y *mib*, c.53. Antonio José intercambia aquí la situación del tema y su introducción, y coloca ésta después del tema en lugar de aparecer como preámbulo. Se finaliza el tema añadiendo tres compases, cc.57-59, que funcionan como enlace con la presentación comentada de la introducción. En los dos primeros compases de este enlace se utiliza un mismo diseño melódico basado en la célula A invertida, caracterizada por la ausencia del IV grado, y se presenta en el primer compás sobre el VI grado y en el segundo sobre el VI rebajado.



La introducción que sigue, c.60, se presenta de forma exacta a la inicial y a su finalización comienza un pasaje que funciona como *coda* final, c.64. Está construido sobre repeticiones del motivo del tema y de la célula inicial del mismo. El inicio del tema con la anacrusa en el tenor, presenta un compás añadido de alargamiento en la caída del tresillo, y tras la primera exposición del motivo, se vuelve a añadir otro compás nuevo de estancamiento rítmico. El motivo principal se escucha primero dos veces exacto a su forma inicial, cc.64 y 68, pero se introduce el compás comentado al inicio y entre las repeticiones, y aparece la célula del tenor con la dominante repetida y sostenida. Se continúa con otras dos presentaciones del compás inicial del motivo ornamentado, cc.70-71, superponiéndose gracias al redoble en tresillo del tenor. Los últimos compases, c.72-73, presentan esta misma célula inicial del motivo ornamentado con varias repeticiones de su fórmula. El final utiliza el mismo diseño de la finalización de la introducción mediante un tresillo en unísono con ambas manos en registro grave.



cc.70-74

A continuación se presenta un cuadro con la estructura principal de esta pieza.

<u>MARCHA PARA SOLDADOS DE PLOMO</u>
Introducción
c.1. Motivo introducción. Célula A y célula B
Tema
c.5. Motivo principal <i>lam-doM</i>
c.10. Motivo principal <i>doM-mibM</i>
c.14. Diseño basado en célula A invertida, c.16 ascenso en cuartas
c.17. Motivo secundario
c.20. Diseño basado en células de introducción
c.23. Enlace
c.25. Diseño basado en motivo principal. Región de <i>mi</i>
c.27. Diseño basado en motivo principal. Región de <i>dom</i>
c.29. Enlace (repetición de c.23)
c.31. Unísono basado en célula A
c.32. Canon basado en célula A invertida
c.36. Motivo secundario
c.39. Diseño basado en la introducción
c.46. Enlace basado en inicio motivo secundario
c.47. Unísono
Tema
c.48. Motivo principal <i>lam-doM</i>
c.53. Motivo principal <i>doM-mibM</i>
c.57. Enlace basado en célula A invertida

Introducción
c.60. Introducción completa
<i>Coda</i>
c.64. Motivo principal con suspensiones
c.70. Diseño inicial del motivo superpuesto
c.72. Diseño basado en célula inicial motivo
cc.73-74. Final con célula final de introducción

El estudio pormenorizado de la *Marcha para soldados de plomo* ha mostrado el cambio estético que experimenta el compositor al final de los años veinte e inicio de la década de los treinta. Aunque en la mayoría de las obras anteriores aparecen numerosos elementos neoclásicos, destacando el gusto por los breves motivos repetidos, ahora la presencia de estos aspectos es mucho mayor. Toda la obra se construye mediante repetición más o menos variada de sus motivos y células. Hay que recalcar su carácter juguetón o irónico, característica muy frecuente en obras neoclásicas y que apenas había aparecido en Antonio José en sus piezas pianísticas anteriores. Su formato breve es otro punto destacable relacionado también con esta estética.

La presencia de elementos procedentes de Stravinsky supera en esta obra a la herencia impresionista, más palpable en obras anteriores. El uso continuo del *obstinato*, relaciones de tritono herederas del llamado acorde de *Petrushka*, su fuerza rítmica, cambios frecuentes de metro y su textura con líneas claras y marcadas, son manifestaciones del influjo del compositor ruso-francés. Utiliza otras formaciones de acordes vanguardistas, como son la novena de dominante con la quinta rebajada y aumentada de forma simultánea o la novena con tercera mayor y menor simultánea de influencia raveliana. Todo ello es muestra de la tonalidad expandida en la que se movía el músico.

La cuarta *Danza burgalesa* y esta *Marcha para soldados de plomo* marcan el inicio de un camino nuevo que, desgraciadamente, no produjo más obras para piano. Con esta *Marcha* Antonio José abandona además cualquier atisbo de nacionalismo o regionalismo y apuesta por un estilo más vanguardista que tendrá su posterior manifestación más destacada en su *Sonata para guitarra*.

11. SÍNTESIS DEL TRATAMIENTO DE LA MODALIDAD EN LA OBRA PARA PIANO

La utilización del material folklórico, sus características modales y su adaptación a un sistema armónico, han sido materias sumamente sugestivas en este trabajo de investigación. El examen anterior de cada una de las obras pianísticas inspiradas en el folklore permite realizar ahora un diagnóstico musical de los principales recursos utilizados por el autor para el tratamiento del folklore. En este capítulo se reflexiona de forma conjunta sobre el uso de la modalidad y sus recursos en su obra de inspiración folklórica. También se analizan las relaciones entre la textura pianística y la modalidad, y el mayor o menor grado de tonalización.

El estudio del folklore, tanto en la obra pianística como en general de Antonio José, ha sido materia de reflexión en varios capítulos de este trabajo. Se ha mencionado al explicar el nacionalismo, y más en concreto, la corriente regionalista castellana que inunda sus creaciones. También se ha analizado detenidamente su concepción del folklore burgalés a través de su conferencia en el III Congreso Internacional de Musicología de Barcelona. En este sentido, hay que volver a señalar la devoción del autor por la música popular. En uno de sus últimos artículos publicados en vida, muestra este pilar básico de su estilo, su apego por el folklore popular y, en especial, su amor por la canción burgalesa.: “La canción popular es germen de toda belleza. La canción popular es como la alegre carga de color y polvo de oro de las mariposas, como el vuelo blanco de la paloma entre cielo y mar, como el bullicioso velo de la aurora que traen en el pico los pájaros al romper el día, como el gozoso frescor de la mañana en torno del molino...”. Concibe este legado del pueblo como el inspirador y la base de las creaciones musicales cultas: “Y la canción popular es también el hada buena que inspira a la música... Yo indico hoy el culto por nuestro folklore vernáculo. ¡A trabajar con amor por Burgos!”¹⁴⁷⁸. El amor por el folklore fue una característica fundamental de los nacionalismos nacidos en el s. XIX y aquí aparece reflejado como expresión del regionalismo del s. XX.

¹⁴⁷⁸ ANTONIO JOSÉ. “Después de un homenaje. La gratitud de Antonio José”. En: *Diario de Burgos*, 19-V-1936, p. 1.

Se conservan también escritos con comentarios y estudios sobre otras tonadas populares de diferentes regiones, como la soleá o la jota, que proporcionan datos sobre su concepción del folklore y el tratamiento del mismo por los compositores. Sus pensamientos sobre la soleá andaluza se presentarán al estudiar su utilización de la cadencia y escala andaluzas. La jota es también materia de reflexión por parte del autor en varios escritos. En uno de ellos, comenta su armonización habitual usando únicamente la dominante y la tónica, estructura que se repite constantemente y que muestra la poca antigüedad de dicho tipo de folklore: “Por último, la monótona trivialidad del acompañamiento en la jota -dos acordes únicos de tónica y dominante, cada uno de ellos repetido 12 veces con alternativa y machacona insistencia-, su constante ritmo ternario y su franca tonalidad mayor, demuestran su poca antigüedad”¹⁴⁷⁹. En otro documento vuelve sobre la jota y su datación. Señala que la jota posee dos partes, la primera alegre y danzante, y la segunda, la copla.

De todos modos, entiendo que para fijar el abolengo y la antigüedad de la jota, no se plantea con propiedad el problema. Se habla de la jota, así en conjunto; y en las jotas, en todas las variantes regionales de la jota, hay dos partes cuya composición en absoluto difiere. La primera, saltarina y alegremente despreocupada, comienza con los cuatro golpes rotundos de chín-chín-chín-chín y sigue con rápidas figuraciones progresivas. La segunda es la copla, más seria y más lenta con el ceremonioso e invariable pon-pon-pon-pon entre frase y frase, -que es lo mismo aquí entre verso y verso.- Estas dos partes, son como digo yo, distintas¹⁴⁸⁰.

Antonio José justifica la distinta antigüedad de ambas partes, y señala como más arcaica la copla. Vuelve a criticar la armonización repetitiva de la tonada: “La segunda, la copla, es la mejor sin duda. En la copla está lo arcaico, lo verdaderamente popular, lo digno de estudio. Lo anterior a la copla, la primera parte, es en general de una vulgaridad que fatiga, y hace inútil el tiempo que se emplee en buscar conjeturas de abolengo”¹⁴⁸¹. Estos comentarios sobre la armonización simplona de la jota, ilustran la concepción armónica rica y elaborada que el compositor reclama para el folklore, tanto para su transcripción en cancioneros como para su tratamiento en música culta.

Aparecen críticas en algunos textos sobre la realización armónica pobre de las canciones populares por parte de algunos músicos. En un texto comentando una obra de Albert Hemsí, en concreto, las ya reseñadas *Coplas Sefardíes*, vuelve a señalar el uso habitual de acordes de tónica y dominante como única forma de armonizar las tonadas, descuidando su riqueza

¹⁴⁷⁹ ANTONIO JOSÉ. “Tema de jota”. En: *Diario de Burgos*, 30-I-1929, p. 1.

¹⁴⁸⁰ ANTONIO JOSÉ. “Sobre una iniciativa feliz respecto a la fundación de un orfeón y un Conservatorio de música en Burgos”. *Diario de Burgos*, 1-XII-1928, p. 1.

¹⁴⁸¹ *Ibidem*.

interior: “... porque es casi general entre nosotros compositores el usufructo de una tonada popular, apuntada con más o menos precisión por cualquier folklorista diletante, a la cual empaquetan anacrónicamente entre acordes etiquetados de tónica y dominante, sin estudiar antes la intención de su forma, de su ritmo, de su melodía, de su tonalidad”¹⁴⁸². Reclama el estudio minucioso de las cualidades del material popular como preámbulo a su armonización, y critica las recopilaciones de danzas o adaptaciones para coro realizados sin dominio de la técnica musical:

El resultado es esa barahúnda de cancioneros, de danzas y de coros pseudopopulares que nos dan por buenos los más ineptos músicos de hoy, completamente horros [sic.] de técnica y hasta de sensibilidad lírica. Que si la canción popular requiere fino instinto para su degustación, también necesita por parte de quien ha de trabajarla especialísimas cualidades¹⁴⁸³.

Todos estos comentarios del músico están aludiendo al conocimiento y respeto por la “esencia” del folklore. La presencia de la corriente nacionalista vanguardista está encerrada en esta concepción del folklore señalada por Antonio José. Pide que se conozcan sus raíces y características musicales como centro de la esencia de las mismas y que estos elementos no sean destruidos al manipularlos por los músicos. Destacan sus alusiones a la simplificación de las líneas melódicas y sobre el ritmo encasillado que algunos compositores realizan al tratar el folklore:

Y de modo singular la canción popular española por los distintos componentes que nutrieron la raíz de su lejano abolengo... Nosotros, por descuido, por desaliño, hemos ido quitando las curvas amplias y las pequeñas aristas de la melodía popular, y así la hemos ido dejando monótona y fría, hasta encontrarla hoy insípida en la gran mayoría de los casos, y así la vemos ahora, sin aquella pátina arcaica que era su mayor encanto... El ritmo lo vemos encasillado, oprimido por la sequedad métrica de un compás a dos o tres partes, sin otro matiz en la expresión...¹⁴⁸⁴.

Junto con la evidente referencia a Falla y su nacionalismo de las “esencias” comentada en los capítulos iniciales, se pueden observar comentarios parecidos en Bartók. El gran compositor húngaro manifestó una gran pasión por el folklore de su país, tratándolo de forma moderna, y es por esto que a menudo se han realizado muchas analogías entre los procedimientos de Bartók y los de Falla. El músico húngaro critica, como el burgalés, la

¹⁴⁸² ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, enero-marzo 1933, pp. 413-418.

¹⁴⁸³ *Ibidem.*

¹⁴⁸⁴ *Ibidem.*

armonización sencilla a base de tónica y dominante habitual en los músicos que tratan el folklore: “Tengo que advertir aquí, entre paréntesis, de un error muy difundido hace 30 o 40 años. La mayoría de los músicos formados creía entonces que las melodías populares sólo soportaban armonías sencillas. Y lo peor era que, por armonías sencillas entendían los acordes tríadas sencillos de tónica y dominante, eventualmente también subdominante”¹⁴⁸⁵. Esta semejanza con el artista burgalés es un dato importante para encuadrarlo dentro de los compositores nacionalistas que tratan de forma moderna el folklore.

El nacionalismo vanguardista de las primeras décadas del s. XX se basaba en el estudio de las características musicales del folklore popular y su trasposición a la música culta con procedimientos armónicos innovadores. Se trataba de encontrar las “esencias” de la música popular y elaborar obras musicales a base de ellas, conceptos heredados de Pedrell, tal como se reseñó en capítulos iniciales. Una de sus premisas era evitar la cita directa de material popular, hecho que a pesar de sus intenciones teóricas no siempre se cumplió, como ya se ha señalado en varios momentos. Pero sin duda, lo más importante era el cuidado de la “esencia” de la melodía, concretada en sus ritmos, modalidad, giros y demás características musicales.

El estudio de la modalidad de las tonadas es uno de los puntos fundamentales al trabajar con material folklórico. La música culta de principios del s. XX continúa con la tradición tonal que arrastra desde el Barroco. La armonía está completamente ligada al concepto de tonalidad, y por esta razón, manipular tonadas populares, las cuales son fundamentalmente modales, e introducirlas en el mundo armónico lleva consigo una enorme carga de tonalización. El nacionalismo vanguardista trata de evitar esta tonalización y mantener el sabor modal del folklore original.

Manuel de Falla, en su música de inspiración andaluza, logra extraer las características modales de la música popular y mantenerlas en sus armonizaciones. También en la obra de Antonio José, el cuidado y respeto por el sistema modal de las tonadas es una característica fundamental. Mientras que en la obra de Falla, la música andaluza eminentemente de sabor frigio inunda su creación, en Antonio José el uso de tonadas castellanas con diferentes características modales es la base de su obra. Estos aspectos están relacionados con el problema comentado en capítulos iniciales de las armonizaciones de cancioneros y su consumo como música de salón, en donde con frecuencia se desvirtuaba la esencia modal de

¹⁴⁸⁵ BARTÓK, Bela. *Del influjo de la música campesina en la música de nuestro tiempo*. Conferencia en Budapest en 1931. Cf. GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música del siglo XX...*, op. cit., p. 270.

las tonadas. Esta práctica fue rechazada por los estudiosos más escrupulosos del folklore de los años veinte y treinta.

Existen diversos documentos literarios en donde Antonio José muestra un gran conocimiento y admiración por el mundo modal. Ejemplo de ello aparece en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Burgos titulada “La música moderna”, donde las escalas modales y su influencia e importancia ocupan un lugar destacado. Explica como la tonalidad y sus leyes han sido un “yugo” que ha arrastrado la música occidental en los últimos siglos, el cual las nuevas corrientes de principio del s. XX quieren superar. Destaca su deseo de revitalizar las escalas antiguas, tendencia imbuida del espíritu neoclásico del retorno. También hace referencia a la utilización de escalas diferentes a las mayores o menores típicas de la tonalidad, en concreto nombra la escala de tonos, la escala duodécuple y las escalas utilizadas por Scriabin. Estos tipos de escalas corresponden a nuevas sistematizaciones de los sonidos promovidas por las distintas corrientes vanguardistas de principios del s. XX. Así señala que “los esfuerzos realizados por los maestros para librarse del yugo ejercido durante siglos por las escalas mayores y menores, explican el retorno a las escalas modales antiguas, y la invención del sistema tonal, (que divide la octava o la escala en tonos enteros) del sistema duodécuple, (que divide la octava o escala en medios tonos) y de las escalas preciosas de Scriabin, dividiendo la misma octava o escala de arbitrario modo”¹⁴⁸⁶. Continúa incidiendo en que la tiranía de las dos únicas escalas permitidas por las leyes tonales, ha sido también, en momentos muy concretos, superada por compositores clásicos como Beethoven:

Ya los maestros antiguos muestran en algunas de sus obras señales del desgaste y acabamiento de las escalas mayores y menores, del do re mi fa sol la si do que todos conocéis.

Y innumerables serían los ejemplos que sacarse pudieran de obras pasadas, consagradas por el mundo, en las que sus autores librándose de la rigidez de esas escalas mayores han modificado algunas de dichas escalas para lograr efectos nuevos de diversos matices sensitivos. Beethoven mismo en su séptima sinfonía nos presenta un notable caso de alteración en la escala, de interesante efecto¹⁴⁸⁷.

Esta idea coincide con los postulados que, años atrás, había lanzado Falla en su texto de 1916 *Introducción a la Música Nueva*, donde abogada por abandonar “de modo más o menos absoluto las dos únicas escalas que han venido usándose por espacio de tres siglos: los modos

¹⁴⁸⁶ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*.

jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escala mayor y menor¹⁴⁸⁸.

Es sin duda, con el auge del primer nacionalismo en el s. XIX, donde surgen con más fuerza las escalas distintas a las habituales. Antonio José reflexiona en varios textos sobre las series diferentes a las tradicionales escalas mayor y menor del sistema tonal. Señala que la incorporación del folklore de distintos pueblos europeos a la música culta lleva consigo la incorporación de las escalas típicas de estos legados culturales.

También la entrada en el arte de nacionalismo musical empleando pura y artísticamente las danzas y los cantos populares, ha traído giros exóticos y modificaciones de escalas antiguas; y con medios tales ha fertilizado el inmenso campo de la música salpicándole de multitud de flores de aroma delicioso y personal color... Muchísimos maestros han trabajado en este campo con plantas bellas de sus países respectivos: Smetana, Dvorak, Grieg, y se puede decir que todos los rusos¹⁴⁸⁹.

Aquí Antonio José ha citado a compositores de la segunda mitad del s. XIX junto con todos los rusos. En otros textos también hay referencias a artistas del inicio del s. XIX que trabajaban sobre escalas folklóricas de sus países, así hay alusiones a Chopin: “Chopin hizo algo por este estilo al cantar en sus famosas mazurcas las nostalgias de su patria, al igual que Borodin y Glinka en Rusia¹⁴⁹⁰, o a los diseños melódicos de alguna obra de Liszt inspirada en su folklore: “La Rapsodia XIII de Liszt es una improvisación y lo único que tiene de interesante es un extraño diseño melódico en el ‘Lassan’ y las frases de tres compases en el ‘Friska’¹⁴⁹¹.

Entre los compositores de finales del s. XIX y principios del s. XX destaca a Saint-Saëns por su uso de escalas distintas inspiradas en mundos exóticos. El exotismo fue una corriente pujante tanto en el s. XIX como en las primeras vanguardias de inicio de siglo¹⁴⁹². Saint-Saëns, aunque no pueda considerársele un compositor impresionista, sí que manifiesta elementos que también serán reclamados por las nuevas corrientes francesas. Así señala Antonio José que “con canciones orientales también han tejido sus composiciones muchos maestros modernos. Entre ellos Saint-Saëns se ha distinguido. Gran cantidad de composiciones basadas en escalas indígenas fueron el fruto de su permanencia en el Sahara...

¹⁴⁸⁸ FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos...*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁸⁹ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

¹⁴⁹⁰ ANTONIO JOSÉ. “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

¹⁴⁹¹ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”. *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

¹⁴⁹² Véase ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, op. cit., pp. 83 y ss.

e indudablemente a esta causa se debe quizá todo el colorido especial del bello orientalismo de sus óperas, tales como *Sansón y Dalila*¹⁴⁹³.

El tema de las escalas antiguas aparece en un texto relacionado con la influencia de los árabes en la música española. El debate sobre este asunto era frecuente en la época, encontrándose también comentarios en Pedrell y Julio Gómez, entre otros muchos. Antonio José intenta justificar que el influjo árabe es mínimo frente a la tradición ya existente en la península de procedencia griega, así señala que “sobre la influencia de los árabes en nuestra música, sólo diré que cada día se encuentra más dudosa”¹⁴⁹⁴. Argumenta esta idea apuntando que en época romana la riqueza musical está atestiguada por las famosas bailarinas de Cádiz, heredada a su vez de la cultura griega. Importante es su alusión a las escalas griegas que fueron adoptadas en España: “Marcial (40-104) en sus célebres Epigramas y Juvenal (45-125) en sus Sátiras famosas, ya aluden al entusiasmo que producían en Roma las admirables bailarinas de Cádiz, con sus címbalos, sus crótalos y sus panderos. Los griegos enseñaron a los españoles sus escalas y hasta el modo de encontrar la expresión por el cromatismo”¹⁴⁹⁵. Precisa que el conocimiento de la cultura musical griega se enriqueció por el contacto con Bizancio de San Leandro, San Isidoro y San Gregorio Magno. Los dos santos españoles trajeron y difundieron el legado griego conservado en Constantinopla:

Y ciertas trazas de bizantinismo que aparecen en muchas neumas mozárabes no son más - según d'Aubry- que signos de la notación griega. Asimismo San Leandro, y San Isidoro contribuyeron a enriquecer el oficio visigótico “creando melodías e inventando fórmulas nuevas. En el año 598, San Gregorio el Magno fue enviado a Constantinopla por el Papa Pelayo II en calidad de legado pontificio. Permaneció allí siete años habitando en la casa de un sacerdote griego con San Leandro. Durante este tiempo uno y otro se hallaron en contacto con la civilización musical bizantina tan espléndidamente desarrollada, de la cual habían de conservar los recuerdos y las doctrinas una vez regresados, el uno a Roma y el otro a Sevilla”... Esto prueba, que desde tiempos remotos España tenía su música propia¹⁴⁹⁶.

Los árabes, a su llegada a España, eran un pueblo con un nivel musical muy inferior al de los griegos, y por tanto, al de los habitantes de la península: “Los árabes cuando invadieron

¹⁴⁹³ ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

¹⁴⁹⁴ ANTONIO JOSÉ. “Variación sobre un tema de jota. Para mi distinguido amigo Don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 31-I-1929, p. 1. Este texto fue publicado por el compositor ligeramente variado en: *Musicografía* 11, 1934, pp. 54-56. También publicado en: PALACIOS, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 344-347.

¹⁴⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*.

nuestro suelo, bastantes siglos después, no pudieron enseñarnos una cultura musical porque aún no se habían fundado las escuelas de canto de Meca y Medina, las ciudades santas de la Arabia. Que los españoles tenían perfecto conocimiento de la música griega, es cuestión de pocas dudas¹⁴⁹⁷. El burgalés recurre a Manuel Fernández Núñez y su libro sobre la tonalidad medieval para atestiguar sus reflexiones¹⁴⁹⁸. Dicho escritor explica en este libro que los árabes también aprendieron su cultura musical de los griegos:

Ello patentiza -escribe mi ilustre amigo y colaborador don Manuel Fernández Núñez, en su interesantísimo libro *la Tonalidad Medieval*- que los instrumentos griegos fueron conocidos en España y que, por consecuencia, cuando nuestra nación fue invadida por los árabes, ya existía en España una bien definida cultura musical. “Y si los musulmanes -añade- recibieron también su cultura musical de Grecia, a España no pudieron aportar novedades, ni sistemas, ni procedimientos desconocidos de los cristianos españoles”. Además, según los historiadores, había en el pueblo musulmán cierta aversión por la música, “cosa afeminada e impropia del carácter viril”, hasta el punto de llegar a prohibiciones y sanciones severas¹⁴⁹⁹.

Antonio José vuelve a utilizar palabras de Manuel Fernández Núñez para confirmar la existencia de escalas modales propias en España y de origen griego independientes de la cultura árabe: “cuando en Roma admiraban a nuestras bailarinas, y las estimaban y las solicitaban los Emperadores, cuando San Isidoro había ya expuesto todas las formas de músicas -armónica, melódica, rítmica, medida-, los árabes no tenían la menor idea del arte de los sonidos, ni aun de los mismos sonidos¹⁵⁰⁰. La referencia concreta a los distintos elementos musicales lleva consigo el conocimiento de escalas propias anteriores a los árabes. Finaliza su argumentación indicando que los musulmanes aprendieron la cultura musical de los griegos mucho tiempo después a que lo hicieran los españoles, y que posiblemente la influencia hispánica sobre la cultura mora sea mayor que el legado musical árabe en la península.

Hasta el siglo VIII, no supieron los árabes aprovechar la enseñanza musical griega, aprendiendo lo que nosotros ya sabíamos: por lo tanto nada nos pudieron enseñar. Quizás ellos, más tarde, reformaron algunos giros ornamentales nuestros; pero esto, ni mucho menos, significa su influencia en nuestra música, sino todo lo contrario seguramente¹⁵⁰¹.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁸ Vid. nota 864.

¹⁴⁹⁹ ANTONIO JOSÉ. “Variación sobre un tema de jota. Para mi distinguido amigo Don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 31-I-1929, p. 1. Este texto fue publicado por el compositor ligeramente variado en: *Musicografía* 11, 1934, pp. 54-56. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 344-347.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*.

Todo este texto es un magnífico ejemplo del conocimiento y respeto que sentía el compositor por el mundo de las escalas antiguas y sus características. La mayoría de las tonadas populares se desarrollan sobre estas escalas modales distintas a las dos escalas habituales del mundo tonal, la escala mayor y la escala menor. En el estudio de las obras basadas en material folklórico se comprobó el dominio del autor para adaptar melodías modales a un sistema armónico que, por definición, tiende hacia la tonalización. El planteamiento armónico de estas obras emana de esta convivencia modalidad-tonalidad.

El concepto de armonización de tonadas lleva en sí mismo un alto componente de tonalización. Uno de los mayores aportes de Antonio José es el mantenimiento del color modal original de las mismas al realizar sus creaciones. El autor alterna modalidad y tonalidad, aunque a menudo cuando se mueve dentro del mundo tonal, suele evitar las relaciones fuertes, dominante con sensible – tónica, para de este modo no tonalizar completamente la tonada y mantener su sabor modal. En relación con el folklore y su plasmación en la obra culta, hay un texto ya expuesto del músico donde señala que el tratamiento del folklore debe ser realizado con una armonía moderna, es decir, aboga por los recursos vanguardistas como forma de mantener su “esencia”¹⁵⁰².

En este capítulo se va a reflexionar y sintetizar los diferentes procesos armónicos observados en las obras de inspiración folklórica, realizando un estudio de forma conjunta según el mayor o menor grado de mantenimiento de la modalidad original de las tonadas. A lo largo de cada obra se observan distintos tratamientos de la tonada, unos más modales y respetuosos con la escala original, y otros en donde se constata una mayor tonalización de la misma. Este capítulo está formado por distintos apartados según el grado de mantenimiento o no de la modalidad. El primero se dedica a los procesos en los que la modalidad original se mantiene y a los casos en que se crea un mundo distinto al original pero dentro del ámbito modal. El segundo, a los procesos modales que son continuados por realizaciones tonales dentro de una misma frase o pasajes, y el tercero a los procesos claramente tonales. Las dos primeras partes son las más extensas, lo cual confirma el eminentemente carácter armónico modal de las obras y el mantenimiento de las escalas primitivas originales de las tonadas. Aparte de estos tres tipos de procesos observados, se añade otro apartado dedicado a los procesos bitonales. La bitonalidad y la superposición de acordes, tendencias habituales en las vanguardias de inicios del s. XX, son procesos armónicos que llevan consigo una importante

¹⁵⁰² Vid. nota 899.

carga de superación de los límites tonalidad. Por esta razón, es decir para evadirse de la tonalización clásica, el uso de procesos bitonales es útil para el mantenimiento de la modalidad.

11.1. Procesos modales

Esta primera parte se ocupa de los procesos armónicos en los cuales la modalidad original de las tonadas es mantenida en su plasmación pianística. También se observan algunos casos donde el autor altera la escala modal original y lo transforma en un sistema modal distinto pero sin experimentar procesos tonales.

En las piezas donde el tema aparece repetido varias veces a lo largo de su desarrollo se puede decir que, en general, la primera de sus exposiciones es la que presenta mayor respeto por el sistema de la tonada. Así en *Evocaciones*, piezas en donde el tema popular es expuesto varias veces a lo largo de su extensión, se puede apreciar como la primera exposición de la seguidilla de la tonada es la que exhibe un tratamiento modal más rico y desarrollado.

En la primera *Evocación*, la armonización de la primera exposición de la seguidilla se fundamenta en dos características: respeto a la fluctuación del VII que se ve reflejado en la armonía y mantenimiento de la modalidad evitando procesos cadenciales fuertes. La primera semifrase, cuya melodía se desarrolla en un sistema jónico, no es claramente tonalizada debido a que se utilizan acordes que no confirman ninguna región tonal concreta, manteniendo cierta ambigüedad tonal. Hay que recordar la dificultad para armonizar un sistema jónico sin caer en la tonalidad, puesto que por definición la armonía se desarrolla dentro de procesos tonales. Para mantener esta indefinición modal-tonal evita la tónica mayor, acorde con características muy definidoras, y añade notas extrañas a los acordes más tonales, gracias a lo cual les desfigura y aminora su tendencia tonal normal en un proceso de armonización.

La segunda semifrase respeta también la fluctuación del VII, ahora rebajado, y provoca un pasaje mixolidio. En la armonización se utilizan acordes con este grado rebajado como le corresponde a dicho sistema modal, y destacan entre ellos, el I con séptima y novena dominante, el tercero rebajado menor $\text{>iii}\backslash\text{IV}$ o el quinto menor v^7 , acordes todos con la subtónica mixolidia incluida. De esta forma se realiza una armonización mixolidia de una tonada cuyo discurso se desarrollaba originalmente en ese mismo modo.

En la cadencia aparece la sensible, con la carga de tonalización que ello implica, no obstante evita la dominante presentando un proceso III – I, aparece la tónica invertida con la

sexta añadida y se coloca esta nota extraña de manera destacada en el bajo. Es habitual en Antonio José comprobar que, aunque una frase desarrollada manteniendo su origen modal presente un proceso final tonal, el autor desfigura estas fuerzas tonales finales. Para ello ahora ha evitado la dominante y la ha sustituido por el iii, y ha añadido notas a la tónica y la presenta invertida y desfigurada. En resumen, en la primera exposición del tema de la primera *Evocación*, ha sido respetuoso con los sistemas modales originales de las semifrases, y adopta para su armonización la fluctuación subtónica-sensible del VII grado de cada una de las semifrases.

El proceso armónico modal de una tonada caracterizada por la fluctuación de uno de sus grados también se observa en la segunda *Evocación*. Aunque el grado que varía será ahora diferente, así como su tratamiento, el respeto por el mundo de la modalidad continuará siendo una de sus cualidades fundamentales.

En esta pieza la melodía original de la seguidilla presenta fluctuación del tercer grado, pero contrariamente a lo que ocurría en la primera *Evocación*, donde la fluctuación del VII grado en la melodía era adoptada por la armonía y ocasionaba dos semifrases en sistemas modales diferentes, ahora la fluctuación del III no es acogida por la armonización. Así, se desarrolla el trabajo armónico manteniendo el sistema modal eólico del inicio de la tonada y se concibe la fluctuación a tercera mayor como adorno melódico sobre una armonía constante eólica.

En el segundo periodo utiliza muy seguido la tercera mayor en una voz y menor en la otra, y de este modo enriquece el color armónico presentando en el mismo momento armónico ambas; también logra impedir la tonalización mayor y se mantiene con sonoridad menor eólica. La tendencia hacia la tonalización mayor en la cadencia es evidente, no obstante, como suele ser común en el compositor, disimula las fuerzas cadenciales. La cadencia se basa en el proceso $V^7 - i \setminus V$ y ambos acordes de dominante aparecen sin sensible. Se ha evitado una cadencia tonal fuerte al final de la frase eólica, puesto que ni existe una dominante con función propia al no presentar sensible, ni se resuelve sobre tónica. El ámbito estrecho de quinta (*sol-re*) de la melodía eólica es ampliado y enriquecido en la armonización, y se presenta la escala completa e incluyendo el VII mayor y menor característicos del estribillo, y el tercer grado mayor y menor dentro de una misma armonía. En definitiva, la melodía eólica original es armonizada manteniendo y enriqueciendo dicho sistema modal.

A propósito de las fluctuaciones del tercer grado, definidor del modo mayor-menor, es digno de destacar un artículo publicado por el compositor donde se aprecia su conocimiento y admiración por la alternancia mayor- menor. Se titula “Coplas Sefardíes” y corresponde a una reseña muy entusiasta sobre la colección de *Coplas y romanzas* del compositor Alberto Hemsí¹⁵⁰³, oriundo de Alejandría, donde una pequeña población de sefardíes expulsados de España mantuvieron tradiciones y lenguaje español. Interesa el comentario de Antonio José sobre la pervivencia de la dualidad modal mayor-menor en las armonizaciones de Hemsí:

Detalle interesantísimo en la tonalidad de estas Coplas Sefardíes es la constante oscilación en sus cadencias entre el tono mayor y el menor, con una sensación imprecisa de ingenuidad suave y un encanto indefinible; es detalle muy característico en la música hebrea y en la oriental generalmente¹⁵⁰⁴.

En la sección B de la tercera *Danza burgalesa* desarrollada en modo eólico, se observan también fluctuaciones del III grado, más las del II y VII grado. La recreación que realiza el artista burgalés se introduce en el color modal eólico, e incluye en su armonización la alternancia de la segunda mayor y menor, tercera mayor y menor, y séptima mayor y menor. Es decir, si Olmeda había presentado la melodía en una escala eólica, Antonio José enriquece y transforma la obra mediante la armonización en una escala mixta andaluza, pero la melodía permanece intacta tal como la transcribió Federico Olmeda en su *Cancionero*. La frase acaba con cadencia andaluza aunque sin armonizar, observándose sólo el giro melódico característico en el bajo con II y III menores.

Relacionado con el tratamiento en la pieza anterior comentada, se encuentra otro pasaje en la sección B de la primera *Danza burgalesa*. La tonada se desarrolla sobre una escala frigia andaluza y fluctuación del II grado, y en su armonización además de esta oscilación del II, se añade también fluctuación del III. Ambas modificaciones son características de la escala andaluza, variedad del modo frigio. En la primera frase, Antonio José respeta el mundo modal de la escala española o andaluza y armoniza dentro del modo frigio jugando con la ambigüedad modal causada por la presencia del tercer grado mayor y menor; así, acaba la primera semifrase sobre tónica menor -frigio- y la segunda sobre tónica mayor -frigio mayorizado o flamenco-.

¹⁵⁰³ HEMSI, Alberto. *Coplas sefardíes*. Vols. I-V, Alejandría: Édition Orientale de Musique, 1932. Vols. VI-X, Aubervilliers: Impresión privada, 1969-1973.

¹⁵⁰⁴ ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, enero-marzo 1933, pp. 413-418.

Debido al uso frecuente por parte del autor del modo frigio y la escala andaluza, variedad del modo frigio, conviene aclarar las distintas terminologías usadas para este tipo de escalas, andaluza o española, y sus cadencias. Tradicionalmente se ha estudiado el antiguo modo deuterus gregoriano como el actual modo frigio o modo de *mi*. Ya se ha comentado la opinión de Palacios Garoz, quien explica que la escala andaluza debería denominarse escala española por su presencia en casi toda España. Según este musicólogo se trata de una escala mixta que alterna el segundo y tercer grado mayor y menor, normalmente menor el segundo tetracordo¹⁵⁰⁵. Lola Fernández llama modo frigio mayorizado al modo frigio con la tónica mayor, es decir, con la tercera mayor para este acorde, aunque en los descensos melódicos suele aparecer menor¹⁵⁰⁶. La autora indica que este mismo modo corresponde al llamado modo flamenco, frigio con tónica mayor.

Existen distintos párrafos en la documentación del compositor dedicados a la explicación y estudio de la escala española y la cadencia andaluza o flamenca. A este respecto es sumamente elocuente el artículo “Variación sobre un tema de jota” publicado en el *Diario de Burgos* en enero de 1929, posteriormente revisado y publicado en la revista *Musicografía* el 11 en mayo de 1934. Se destaca lo siguiente del mismo:

La soleá, como la mayor parte de las canciones y bailes populares andaluces, se canta o se toca siempre con los recursos armónicos-melódicos que ofrece la escala mixta de un modo menor -escala alterada, al ascender, en sus grados 6º y 7º- con cadencia final en la dominante. Generalmente este último acorde suena: mi, sol sostenido, si mi, y se llega a él descendiendo por los grados 7º y 6º, sin alterar, del tono de la menor; con la particularidad de que la persistencia de la dominante en el canto popular andaluz produce la sensación y hace el oficio de una verdadera tónica¹⁵⁰⁷.

El texto es interesantísimo para conocer el enorme grado de conocimiento que poseía en este momento sobre la escala y cadencia andaluza, más aún cuando musicólogos posteriores se han equivocado y confundido sobre este tema¹⁵⁰⁸. Comparando esta definición de Antonio José con la realizada por la estudiosa actual del flamenco Lola Fernández¹⁵⁰⁹, se advierte que prácticamente la aportación nueva de la etnomusicología es el término de escala flamenca.

¹⁵⁰⁵ Vid. nota 1034. Más información sobre dichas escalas aparece también en las notas 1035 a 1038.

¹⁵⁰⁶ FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco...*, op. cit., p. 68.

¹⁵⁰⁷ ANTONIO JOSÉ. “Variación sobre un tema de jota. Para mi distinguido amigo Don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 31-I-1929, p. 1. Este texto fue publicado por el compositor ligeramente variado en: *Musicografía* 11, 1934, pp. 54-56. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 344-347.

¹⁵⁰⁸ Vid. nota 1006, y también véase MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., op. cit., p. 172n.

¹⁵⁰⁹ FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco...*, op. cit., p. 68.

Antonio José define la escala andaluza como una escala menor mixta, con los grados VI y VII mayores y menores, y con cadencia sobre la dominante que verdaderamente funciona como tónica. Es decir, la escala es:

la si do re mi fa fa# sol sol# la

pero que se debería ordenar de esta otra forma para acabar sobre esta nueva tónica :

mi fa fa# sol sol# la si do re mi

Explica además que el acorde final es mayor sobre *mi*.

Lola Fernández llamaba a esta escala modo frigio mayorizado, esto es, frigio con la tónica mayor usando normalmente la tercera menor en los descensos, y la denomina también escala flamenca¹⁵¹⁰. En la ya citada conferencia “La música moderna” de agosto de 1924, Antonio José escribe en un pentagrama un giro de la escala o cadencia flamenca exactamente tal como lo define Lola Fernández en la actualidad. Señala esta autora que, a diferencia de la cadencia andaluza, los grados de la cadencia flamenca, principalmente el III, II y I, rara vez se presentan en forma de tríadas consonantes, sino que llevan notas añadidas y forma acordes disonantes de cuatro sonidos o más¹⁵¹¹. Además es habitual encontrar en la cadencia flamenca algunos acordes sustituidos por otros, así el II grado es con frecuencia reemplazado por el VII, lo cual otorga un carácter plagal a la cadencia. En esta conferencia el burgalés escribe al respecto:

Seguramente que los extrañados ante las actuales disonancias no han oído tocar la guitarra a un cantor cualquiera del pueblo, el cual busca instintivamente acordes como éste



junto con otras con tanta complacencia las viene usando desde hace siglos¹⁵¹².

Antonio José no sólo ha definido en estos escritos la cadencia andaluza, sino que, en sintonía con los comentarios de Lola Fernández, ha apreciado la diferencia entre la cadencia andaluza y la cadencia flamenca causada por la sustitución de unos grados por otros y el añadido de notas extrañas disonantes en el acorde.

Resulta interesante señalar el comentario del autor sobre la presencia de la cadencia andaluza en una obra rusa. Se trata de una crítica a un concierto en la Filarmónica de Burgos del Cuarteto Zimmer de Bruselas publicada en *El Castellano* el 16 de febrero de 1923.

¹⁵¹⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵¹² ANTONIO JOSÉ. “La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Comenta las grandes analogías que existen entre la música popular rusa y la española, y anota la cadencia española que existe en el último tiempo del *Cuarteto en la* de Glazunov. Incluye una ironía referida a los músicos que no valoran el folklore español, tema habitual en el compositor:

Aquí también el autor de la hermosa “cuarta sinfonía en mi bemol, op. 48” emplea en su desarrollo algún motivo popular ruso (¿vas viendo, Fabio, cómo eres tú sólo el que no gusta de las sabrosas tonadas de su tierra?)... En el último tiempo aparece una cadencia española muy bonita. Como todos han oído hablar de las grandes analogías que la música popular rusa con la española tiene, no insisto sobre el particular¹⁵¹³.

Llama la atención en este texto el término tan preciso utilizado para designar esta cadencia, cadencia española. Tradicionalmente se usa el termino cadencia andaluza, pero el estudioso Palacios Garoz indica, como ya se ha apuntado, que la escala o cadencia andaluza debería más correctamente llamarse española por su presencia en casi toda España¹⁵¹⁴. Antonio José, cincuenta años antes, ya había comentado esta imprecisión.

En distintos momentos de la parte central de la *Danza burgalesa* primera, es digno de destacar el uso de la cadencia andaluza. En el compás 143 así como en el c.145 se encuentran sendos ejemplos de cadencia andaluza o flamenca. En la música de carácter modal, concretamente dentro de las escalas frigia, andaluza o flamenca, la cadencia andaluza corresponde a los primeros cuatro acordes del modo, es decir, IV - III - II - I. En el mundo del flamenco se define este proceso como cadencia flamenca, aunque en la práctica el uso del término “cadencia andaluza” para designar estos procesos está completamente generalizado.

La única diferencia observable es, que a diferencia de la cadencia andaluza, los grados de la cadencia flamenca, principalmente el III, II y I, rara vez se presentan en forma de tríadas consonantes, sino como acordes disonantes de cuatro sonidos o más con variantes que dependen del palo y de las posiciones de la guitarra¹⁵¹⁵. En la cadencia flamenca, es decir, la cadencia andaluza dentro de la escala frigia mayorizada, algunos acordes se suelen encontrar sustituidos por otros. El II grado es frecuentemente reemplazado por el VII, otorgando así un carácter plagal a la cadencia. El IV grado también suele ser sustituido por el VI. La estudiosa

¹⁵¹³ ANTONIO JOSÉ. “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”. *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

¹⁵¹⁴ PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana...*, op. cit., p. 52.

¹⁵¹⁵ FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco...*, op. cit., p. 82.

del flamenco Lola Fernández indica que las dominantes secundarias son muy utilizadas en el flamenco como manera de enriquecer la cadencia¹⁵¹⁶.

Se observa que en el proceso armónico del pasaje que se inicia en el citado compás 145 de la *Danza burgalesa* primera, VI - II - VII - I, utiliza acordes de séptima dominante en estado fundamental para todos ellos (alguno incluye la novena), a excepción de la caída en la tónica final. Estas séptimas de dominante resuelven de forma excepcional en acordes distintos a lo habitual. En resumen, el compositor ha ofrecido dos tipos de cadencias andaluzas en el breve lapso de seis compases, ambas dentro del modo de *mi*. En el c.143 aparece la fórmula VI - III - II - I, es decir la cadencia andaluza propiamente dicha, y en el c. 145 la fórmula VI - II - VII - I enriquecida con acordes sustitutos y con utilización de séptimas, es decir, tal como se definió la cadencia flamenca.

Mención destacada de tratamientos modales es el que realiza con la tonada del estribillo del III tiempo de la *Sonata gallega*. Antonio José varía la escala original de la melodía y altera la distancia entre el primer grado y el segundo. La segunda mayor entre ambos grados de la escala eólica es convertida en menor, y de esta forma se sitúa la melodía en sistema frigio. Con este cambio entre los primeros grados de la escala se varía la melodía original de forma substancial y es la única vez que Antonio José ha alterado de manera tan fuerte la melodía original de un cancionero ajeno. En otras ocasiones han aparecido cambios o adaptaciones rítmicas, simplificaciones, aparte del lógico cambio de tono, pero nunca ha cambiado un intervalo tan definidor y de tanta importancia como es la distancia entre el I y II grado de una escala. En la cuarta *Danza burgalesa* modifica también un intervalo, pero de una forma relacionada e integrada con su propio discurso melódico.

La armonización es modal frigia y se respeta completamente este sistema. La primera parte de la melodía se desarrolla con saltos frecuentes al IV grado y reposo sobre el mismo, mientras que la cadencia final concluye sobre la tónica frigia *mi*. La tendencia hacia el IV grado puede llevar a concebir el primer periodo como *la eólico*, pero la semicadencia sobre el IV se presenta sin sensibilizarse hacia él y precedido de la dominante frigia de *mi*, y se elude así la tonalización en IV. El segundo periodo discurre hacia el reposo en la tónica frigia *mi* y también precedido de dominante frigia. El sistema frigio se cuida, se utilizan distintos tipos de dominantes características de este modo, como son v^{57} y vii^{69} , y se evita siempre la tonalización por sensibilización del VII grado. En la segunda semifrase aparece una serie de

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

quintas y séptimas, proceso que en principio se concibe dentro del mundo de la tonalidad, pero el autor resuelve esta estructura finalizando sobre la dominante frigia vii⁶⁹ seguida de resolución en tónica, por lo cual se rompe el posible efecto tonalizador de la serie.

En la cadencia de este estribillo del III tiempo de la *Sonata* se observa otro ejemplo de cadencia andaluza con alteración de alguno de sus grados. En el final de esta frase, si sólo se toma en cuenta la armonía principal de cada compás diseñada por la línea de bajos, la cadencia sería frigia, tónica precedida de su dominante frigia: c.8 *mi frigio*: VI⁹ | vii⁶⁹ | i. Pero como los acordes de adorno tienen una importancia destacada, el proceso armónico es más elaborado: c.8 III₊⁷ VI⁹ v⁵ iv | vii⁹ II III | i. Si se toma esta última opción, se observa en sus últimos compases (desde la última parte del c.8) un proceso de cadencia más elaborada que corresponde a un ejemplo de cadencia andaluza: iv | vii⁹ II III | i. Así el descenso habitual de la cadencia andaluza IV – III – II – I es alterado en IV – VII – II – III – I.

Existen tonadas populares en donde aparece un diseño melódico similar al de este estribillo, especialmente desarrolladas en el habitual en España modo *mi frigio*. Comienzan desarrollándose sobre la cuarta del modo frigio, lo cual les acerca al modo de *la eólico*, continúan en modo de *mi frigio* de manera más explícita y terminan sobre la nota *mi*. Ejemplo de este tipo de canciones es la conocida *Ya se murió el burro*. El proceso habitual de tonalización que han sufrido muchas de estas melodías es hacia *la menor* como consecuencia de la sensibilización del VII grado (*sol#*) de este tono en las armonizaciones realizadas. Así aparecen armonizaciones en *la menor* con final entendido como reposo sobre la dominante. Ya se ha hecho referencia a que este tipo de concepciones ha sido criticado por estudiosos del folklore como Miguel Manzano¹⁵¹⁷.

En correspondencia con estas relaciones entre el modo de *mi frigio* y el tono de *la menor*, hay que señalar un momento final del III tiempo de la *Sonata gallega* en donde la tonalidad principal de *la menor-mayor* se funde con la entrada del estribillo frigio. Para comprender esta fusión tonal-modal se deben observar las íntimas relaciones tonales en este tiempo entre *mi frigio*, *la eólico*, *la menor* y su mayorización en el final como *la mayor*.

El acorde que aparece como pivote en c.321 es ii⁵⁷ de *laM*, tono en curso del final de la *Sonata*. Esta armonía tiene explicación no sólo dentro del mundo tonal como segundo grado

¹⁵¹⁷ Vid. nota 1006.

del tono principal, sino también dentro del sistema modal en que se concebía el estribillo, como dominante frigia de *mi*, v_5^7 . Es decir, la tendencia hacia el IV grado (*la eólico*) de la melodía frigia en *mi* del estribillo, es aprovechada para unir *mi frigio* y *la eólico* tonalizándose como *la mayor*. Lo más destacado de este hecho es que Antonio José utiliza un acorde común a *la eólico-menor* y *mi frigio* para relacionar estos sistemas, pero no cae en la costumbre o error de tonalizar una frase frigia y convertirla en *la menor*, y evita para ello la sensible y dominante. Gracias a esto finaliza la *Sonata* de forma modal, y se concluye mediante la mayorización del acorde de tónica eólico.

En el tratamiento armónico de dos de las tonadas usadas se observa un proceso digno de destacar. En lugar de la habitual tonalización de una melodía modal, se puede decir que existe una transformación hacia el mundo modal de una canción original tonal. Esto ocurre en los temas primeros de los dos movimientos iniciales de la *Sonata gallega*.

En la primera frase del tema A del tiempo I, la melodía original discurre dentro de un sistema tonal de *la menor*. Pedrell, como era de esperar, la armoniza en esta tonalidad, pero el burgalés evita en su primera frase tonalizarse y se mantiene próximo al mundo modal eólico. Hay por tanto una transformación de una frase melódica inicialmente tonal en una realización armónica modal. Para eludir la tonalización se sirve de varios recursos y sobresale, entre ellos, la utilización del VII grado sin sensibilizar, el cual aparece como subtónica. La ausencia de sensibilización es la forma más evidente de apostar por la modalidad. Destaca el predominio del IV grado sobre el I, y así, evita las caídas constantes sobre este grado. El uso de la séptima menor sobre la tónica, es decir de la citada subtónica, en cada última parte del compás diluye también la función de este I grado. Hay que recordar las palabras del autor donde critica las armonizaciones de tonadas que usan continuamente resoluciones V – I. Existe presencia de la nota pedal, elemento frecuente en la música impresionista por su facilidad para la ralentización tonal.

El mismo proceso que en el movimiento inicial de la *Sonata gallega* se observa en el planteamiento armónico de la frase del tema A del II tiempo. La melodía original se desarrolla dentro del tono mayor de *fa* y se estructura como pregunta y respuesta, con esta segunda parte como adaptación armónica de la primera. El concepto de adaptación armónica es un procedimiento que sólo tiene explicación dentro del mundo de la tonalidad. Según Molina,

“adaptar un motivo es repetirlo sobre otra armonía, ajustando sus notas a ésta”¹⁵¹⁸. La adaptación por enlace armónico es, por definición, un proceso propio del mundo tonal, puesto que una melodía o motivo desarrollado sobre unos acordes determinados se adecua a otras armonías. No existe el discurso libre y sin ataduras que caracteriza en gran parte a la música modal.

Lo sorprendente es cómo Antonio José armoniza una melodía tan tonal, evade sus fuerzas tonales y crea un edificio que está dentro de la definición de sistema jónico. Para este fin se sirve de varios recursos habituales en él. Presenta toda la frase sobre una pedal de tónica, lo cual ayuda para mantener el ritmo armónico más estático y aminora los procesos tonales. A pesar de desarrollar el segundo periodo sobre una serie de quintas, logra mermar la fuerza tonal de este proceso con su resolución sobre el VI y II, y concluir la cadencia final sobre la tónica eludiendo la dominante. El elemento principal y más definitorio es la ausencia de la dominante seguida de tónica, hecho habitual en la técnica impresionista de Debussy. Utiliza continuamente acordes sobre todos los grados diatónicos de la escala, sin otorgar protagonismo a ninguno de ellos, y crea así un trabajo con gran riqueza y variedad en el cual se evaden las fuerzas tonales. Como señala Manzano al analizar el modo de *do* o modo jónico, la libertad de su línea frente a la preponderancia de los grados V y IV en el mundo tonal y la ausencia de leyes armónicas en sus procesos carenciales, son sus principales cualidades¹⁵¹⁹. Llama la atención que las aclaraciones de este musicólogo se pueden aplicar a la armonización realizada por Antonio José, libre de tensiones y sin reglas en los reposos, pero no a la melodía original, la cual sigue un plan y discurso tonal preestablecido.

Uno de los recursos más innovadores para su época es la mixtura de acordes que utiliza en el tema C del I tiempo de la *Sonata*. Este recurso aparece profusamente en la escuela impresionista francesa. Su uso en esta tonada sirve para mantener el sistema jónico original y salvar su lógica tonalización al armonizarse dentro de un edificio musical como es la forma sonata. El tratamiento armónico se caracteriza por la disminución del papel de las fuerzas tonales tradicionales, así en lugar de procesos cadenciales V – I los sustituye por II – I, por lo que sortea tanto la dominante como la sensible en lugares armónicos de relevancia como la cadencia. También otorga un papel más destacado a acordes sobre el III y II grado que a los acordes tonales básicos, es decir, IV y V. La nota pedal de tónica y dominante está presente

¹⁵¹⁸ MOLINA, Emilio. *Armonía*, vol. I..., *op. cit.*, p. 38.

¹⁵¹⁹ Vid. nota 1421.

durante toda la frase, hecho habitual en procesos modales debido a su poder para sujetar las tensiones y evitar demasiado movimiento armónico.

Se pueden apreciar aquí dos características que aparecen frecuentemente en pasajes predominantemente modales, una es su mayor riqueza contrapuntística y otra las numerosas notas añadidas en las armonías básicas. El carácter preponderante que adquiere el movimiento horizontal frente al vertical confiere mayor importancia al contrapunto frente a la armonía. Una característica fundamental del concepto de armonía tonal es que las alturas de los sonidos están sometidas a una jerarquía en las que hay un sonido principal del que dependen todos los demás, que a su vez, no tienen especial significación salvo por su relación con el principal. De ahí que el predominio de líneas independientes en este pasaje, favorezca evitar un trabajo armónico convencional que fácilmente hubiera estado abocado a la tonalización de la melodía jónica original.

El desplazamiento paralelo de acordes utilizado en la mixtura de la voz central tuvo gran desarrollo en la obra de Debussy. El empleo en esta voz de acordes paralelos de sexta podría haber llevado a considerarlos dentro de la sucesión de acordes de sexta llamada serie de sextas, procedimiento habitual desde el s. XVI. Un ejemplo famoso de este recurso es el inicio de la *Sonata op.3 n° 2* de Beethoven:



Beethoven. *Sonata op.3 n° 2*, IV tiempo

En el pasaje de la *Sonata gallega*, debido al valor armónico que toma cada acorde de sexta, reforzado por el pedal y adornado con numerosas notas por la voz superior, así como por su duración distinta y la gran extensión sobre la que se usa, lo asemejan más con texturas de Stravinsky o de Debussy, como es el siguiente fragmento de su prelude *La cathédrale engloutie*:



Debussy. *Preludio n° 10 La cathédrale engloutie*

Uno de los pasajes modales más significativos dentro del tratamiento del folklore es el de la tonada base del prelude de la *Sonata gallega*. Su reducido ámbito de tetracordo

melódico, su discurso libre de atracciones que remite a modalidades antiguas, su ritmo libre no sujeto a compás y con reminiscencias del canto gregoriano y, especialmente, su falta de sensibilización, confirman el origen modal de la tonada. La simple audición de este prelude evoca la herencia gregoriana que se manifiesta en muchas tonadas del folklore castellano. En un documento escrito del compositor, él mismo reflexiona sobre este bagaje cultural y su gran influencia en el canto popular:

Y ya, antes de empezar a hablar de la canción burgalesa, voy a fijar brevísimamente, y saltando a siglo, el senderillo por donde ha llegado hasta nosotros nuestra tonada popular.

La música visigótica, como la bizantina, fue casi exclusivamente religiosa en toda Europa.

San Gregorio, en el tiempo que duró su pontificado, entre el año 590 y 604, organizó el canto litúrgico llamado después canto gregoriano. Entiéndase bien que no lo compuso él, sino que lo organizó. Y aquí, en el canto gregoriano, tenemos ya la primera raíz conocida del canto popular. La difusión del canto gregoriano se verificó extensamente, gracias a las grandes peregrinaciones que acudían a Roma desde toda la cristiandad para visitar al sepulcro de San Pedro.

Los cantos de la iglesia influyeron poderosamente en la formación del canto popular. En especial, las fórmulas del *Kyrie eleison*, que eran cantadas por el pueblo en el templo, contribuyendo a fijar las formas rítmicas y melódicas populares. En Alemania todavía se llama *leise* a las canciones populares, corrupción, sin duda, de “*eleison*”.

Son innumerables las misas de grandes maestros de esta época escritas sobre la base de canciones populares. En estas misas, una voz, el *tenore*, el tenor -del verbo latino *tenere*- era quien tenía o sostenía el *discantus*, o lo que es igual; una melodía principal contrapuesta simultáneamente a otra melodía secundaria. Y es curioso que aquella melodía principal, que era una melodía popular, cantada no en latín, sino en romance, en letra vulgar, se oía al mismo tiempo con una letra litúrgica. Imagínense Uds, por ejemplo, *la Tarara* (“*aire que se va la niña a la ribera...*”) llevada por los tenores, mientras las otras voces cantaban fervorosa y simultáneamente un *Kyrie eleison*.

El canto visigótico, creación portentosa de la España cristiana de los siglos VI y VII, y desde el siglo VII conocido por canto mozárabe, fue practicado en toda la Península hasta el siglo XI¹⁵²⁰.

Antonio José presenta en este prelude un trabajo prácticamente modal en todo su extenso desarrollo. La primera frase mantiene el modo eólico original, mientras que en la segunda y tercera parece discurrir por un sistema jónico.

En la primera frase evita la tonalización sobre el relativo mayor o sobre el propio grado menor gracias a la ausencia de las dominantes de dichos grados, i y III. La semicadencia es

¹⁵²⁰ ANTONIO JOSÉ. “Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., pp. 20-21.

modal eólica sobre el V menor. Un recurso habitual que aparece en toda la armonización de la tonada por su facilidad para diluir la función tonal de los procesos armónicos es el gusto por añadir terceras y notas a los acordes, con lo cual se favorece la ambigüedad tonal y el mantenimiento del color modal original. En este caso, las séptimas y novenas mayores que aparecen en los acordes centrales sobre III, iv y i contrarrestan y difuminan la fuerza tonal de la progresión armónica. Los acordes de séptima aparecen sin preparar ni resolver y muchos son completamente independientes, tal como es común desde finales del s. XIX¹⁵²¹.

En la segunda y tercera frase se sirve de los mismos recursos para mantener la modalidad. La semicadencia de la segunda es sobre VII₊⁷, es decir, la séptima de dominante sobre la sensible, dominante secundaria del III grado. Esta función ya había sido usada desde Beethoven y Schubert pero como inflexión hacia el III y resolviendo sobre dicho III grado¹⁵²². Beethoven había utilizado este acorde en sus *Sonatas* op. 31 n° 1 y op. 53 en las modulaciones hacia el segundo tema en III grado, pero finalizaba sobre el III grado. Aquí no resuelve en el III sino que adquiere valor de acorde completamente independiente puesto que se continúa irregularmente sobre el iv grado en el inicio de la frase siguiente, también desarrollada en *mi jónico*. La independencia de los acordes y la ausencia de fuerzas de atracción entre los mismos es un elemento básico para el autor en el mantenimiento de la modalidad. Finaliza la frase tercera en una semicadencia sobre una dominante sobre el quinto grado ascendido, acorde muy lejano tonalmente. La resolución de esta armonía en el primer acorde de la frase siguiente es también excepcional, y vuelve así al tono principal de *mi* sin ningún paso intermedio entre ambos acordes tan lejanos.

En textos reseñados al principio de este capítulo el músico había criticado la armonización insustancial de las canciones populares, la simplificación de sus líneas melódicas y la adscripción a ritmos encasillados al tratar las tonadas¹⁵²³. Este preludio es un magnífico ejemplo de la rica, sabia y variada armonización de tonadas populares que realiza el autor.

¹⁵²¹ Los acordes disonantes sin carácter de dominante son escasos hasta el s. XIX y es un “anticipo del importantísimo papel que cumplen los acordes sin función de dominante después del período de la práctica común, cuando todos los acordes de séptima, incluidos los más complejos, se consideran sonoridades completamente independientes, con sus factores disonantes sin preparar ni resolver”. PISTON, Walter. *Armonía...*, op. cit., p. 342.

¹⁵²² Véase *Ibíd.*, p. 255.

¹⁵²³ Vid. notas 1482 a 1484.

11.2. Procesos modales-tonales

Se comentó en el apartado anterior el gusto del músico por jugar con el intercambio modal-tonal. Es muy habitual encontrar una primera frase o semifrase tonal seguida de otra modal, asimismo, tonadas expuestas la primera vez con respeto a su sistema modal original y que en sucesivas repeticiones de la misma aparezca tonalizada.

Los dos ejemplos primeros que se comentan corresponden a las segundas frases de las secciones centrales de las *Danzas burgalesas* I y III. Sus primeras frases fueron comentadas en el apartado anterior dedicado a los procesos modales, y ambas se caracterizaban por su gran riqueza modal causada por la fluctuación de distintos grados dentro de una escala frigia andaluza. Ahora se reflexiona sobre sus segundas frases.

En la parte central de la primera *Danza burgalesa*, después de una primera frase realizada dentro del modo frigio, andaluz o flamenco, se abandona completamente la modalidad para adentrarse en una realización tonal bien explícita. De esta manera, la escala andaluza de *mi*, con sus segundas y terceras mayores y menores, es sustituida por la escala de *do mayor* sin alteraciones accidentales en la armonización. Esta frase presenta una gran sensibilización, proceso poco frecuente en su obra incluso cuando se mueve dentro de escalas diatónicas. Usa acordes de séptima dominante continuos en la última corchea de cada compás que resuelven correctamente en la caída, así como de procesos IV - V - I y II - V - I. Estas estructuras cadenciales fuertes, tan marcadas y tan tonales, provocan un nuevo color que contrasta con el ambiente más arcaico y evocador del modo andaluz de la primera frase, la cual se vuelve a repetir tras la frase en *do mayor*, gracias a lo cual finaliza la sección imbuida en el mundo modal.

En la sección B de la tercera *Danza* también se muestra este gusto por la sucesión frase modal inicial, frase tonal final. Tras la riqueza modal de la frase primera con las fluctuaciones del II, III y VII, la segunda está tratada de una forma plenamente tonal, con modulaciones y procesos cadenciales V - I. A diferencia del tratamiento armónico de la frase de la *Danza* I anteriormente comentada en donde existía una gran sensibilización, ahora se evita la sensible en la cadencia final. Esta característica es habitual en el compositor, ya que aunque apueste por un sistema tonal en numerosos pasajes, suele disimular sus fuerzas cadenciales evitando la presencia de la sensible. Es a destacar que después que ha finalizado tonalmente realiza

pequeños giros o adornos melódicos, como el floreo del tenor tras la cadencia, que devuelven el mundo modal del inicio.

Existen numerosos ejemplos de frases o pasajes que comienzan dentro del mundo modal evitando relaciones tonales fuertes, y finalizan de una forma completamente tonal. Otra muestra de ello se puede apreciar en el discurso de toda la sección A de la misma *Danza* tercera, en donde aparece una frase mixolidia seguida de otra sobre la escala salmantina alternada con una frase tonal.

En la seguidilla inicial, se evita siempre la sensible para mantenerse armónicamente dentro del mundo modal original mixolidio. En el villancico que sigue a continuación, el autor toma una melodía construida sobre una escala salmantina, escala mayor con el sexto y séptimo grado alterados descendientemente. El pasaje está basado en la repetición de dos frases ligeramente variadas melódica, rítmica o armónicamente, y se alterna el tratamiento armónico tonal para la primera frase y la realización más modal para la segunda. De este modo en la primera frase, estribillo del villancico, se abandona el planteamiento armónico modal de la seguidilla inicial, y se introduce unas estructuras tonales. Es a destacar la escritura más horizontal de la frase modal frente a la de la primera frase tonal, donde priman los elementos armónicos verticales. Este tipo de recursos alternando frases modales y tonales imprimen variedad armónica a unas composiciones basadas en la repetición casi literal de frases y motivos melódicos.

Al inicio de este capítulo dedicado a valorar los procesos modales-tonales se señalaba que la primera exposición de la melodía completa suele ser la que tiene un tratamiento armónico más desarrollado. En la primera *Danza* la frase inicial tenía dos semifrases y la melodía está expuesta en *la mayor*. En la armonización del primer periodo se evita la sensible. El VI grado se presenta unas veces mayor y otras, menor. Se puede decir que en este primer periodo utiliza para armonizar la canción una escala salmantina con VI grado fluctuando entre mayor y menor, mientras que el VII permanece menor como corresponde a este tipo de escala y forma parte de la armonía con séptima menor sobre la tónica, c.7; por tanto, no aparece la sensible. De esta forma, la primera semifrase de la melodía original tonal, ha sido armonizada de forma modal, enriqueciéndola mediante un desarrollo armónico dentro de la escala salmantina. En la segunda semifrase el séptimo grado aparece ya sensibilizado, con el acorde

de V como dominante de la tonalidad principal, y es ahora el VI grado el que fluctúa entre mayor y menor.

En la última parte de esta primera sección, se evitan las relaciones fuertes cadenciales gracias a las séptimas añadidas a cada acorde, por lo que se logra una disminución de la tensión armónica. Desde el inicio de esta *Danza burgalesa* primera se puede observar el gusto de Antonio José por los acordes con notas añadidas. Su uso en acordes tonales sirve para diluir su fuerza tonal y ayudar a mantener el color modal deseado. En reposos y semicadencias sobre la dominante, también es frecuente encontrar notas extrañas. La presencia de acordes con notas añadidas no les lleva a funcionar como formaciones nuevas sino como acordes tradicionales con notas superpuestas, tal como explica Mariano Pérez en referencia a Ravel: “¿Podríamos hablar de nuevos acordes o más bien de nuevos aspectos de los antiguos? Yo más bien me inclinaría por esta segunda hipótesis. Yo diría que son consecuencia de notas adicionales, de apoyaturas, de séptimas, novenas o undécimas sin resolver”¹⁵²⁴.

Un ejemplo significativo de la alternancia modal-tonal aparece en la parte central de la segunda *Danza burgalesa*. La primera frase mantiene el sabor modal del pentacordo en su inicio homófono, pero inmediatamente, en la repetición melódica del periodo, se abandona el mundo modal a favor del tonal mediante la aparición de la sensible, procesos cadenciales y modulantes, a la vez que se realiza un trato más pianístico del acompañamiento.

En el periodo que comienza en el compás 96 presenta en un mismo momento la dualidad modal-tonal, tan del gusto del autor. Hay que tener en cuenta que ahora el compositor crea tanto la melodía como la armonía, es decir, ya no está sujeto a la melodía original del *Cancionero*, por esta razón, la riqueza es mucho mayor. Se utiliza la escala cromática con el segundo grado mayor y menor, presentando estos cuatro compases gran interés. En los dos primeros compases dicha cromatización acerca hacia el modo frigio de *do* o escala andaluza, mientras que en los dos siguientes compases, el autor vuelve al tono inicial menor. En la armonización se respeta el carácter de la melodía y se observa dos compases frigios y dos tonales.

El tratamiento armónico del tema A del I tiempo de la *Sonata gallega* es otro ejemplo de sucesión frase modal - frase tonal. Tras la frase primera en donde se realizaba una

¹⁵²⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *La estética musical de Ravel...*, op. cit., p. 53.

armonización modal a una melodía tonal, y por esta peculiaridad, se comentó en el apartado anterior, el tratamiento de la segunda apuesta claramente por el mundo tonal. Utiliza aquí recursos que solamente tienen justificación dentro del concepto de tonalidad, como son la realización del proceso armónico mediante secuencia o marchas progresivas, la serie de quintas o las dominantes secundarias. El proceso cadencial se elabora con una cadencia perfecta con el proceso fuerte tonal II – V – I.

No obstante, en el desarrollo de esta secuencia se desprende cierto color frigio debido a dos aspectos. Por un lado, la alteración de la quinta en la última parte de cada acorde inicial (tercera parte del compás) produce un giro de semitono descendente en el bajo entre esta nota rebajada y su resolución en la fundamental del acorde siguiente, proceso que imita las resoluciones frigias y forman acordes de dominante frigias del acorde que le sigue. Por otro lado, observando la estructura de la frase, c.6, *la eólico*: IV⁷ VII | III⁷ VI | II⁷ V₊⁷ | I, se constata el descenso VII – VI – V en las últimas partes de cada compás, es decir, en el segundo acorde de cada serie de quintas. Este proceso presenta reminiscencias de cadencia andaluza, típica en procesos frigios, aunque concebida dentro de un espacio tonal.

El tema primero o A del II tiempo de la *Sonata* fue también comentado junto al anterior del I tiempo por presentar una armonización modal de una melodía tonal, comentándose ahora el resto de sus exposiciones. Tras la exposición inicial de la frase A con un trabajo modal sobre la melodía original tonal, las siguientes exposiciones olvidan esta tendencia y crean estructuras de acuerdo con el sistema tonal original de la melodía. Así, la repetición de la frase que sigue a la primera exposición abandona este enriquecimiento modal y se apuesta por la esperada tonalización armónica, c.9. Se elimina la nota pedal, la dominante se presenta de forma continua y la cadencia sigue el proceso tonal II – V – I. Es habitual en el autor encontrar la mayor complejidad armónica en la primera presentación de la tonada, a la vez que en sucesivas apariciones se desarrolla más la textura pianística junto a una simplificación armónica.

En las dos primeras piezas de *Evocaciones* también se puede observar que la primera exposición de la seguidilla de la tonada presenta un tratamiento más modal, mientras que en las siguientes se va poco a poco tonalizando la melodía. La primera aparición de la seguidilla completa fue comentada en el capítulo anterior debido a su entidad propia e importancia significativa. Ahora se comentan el resto de exposiciones a lo largo de la pieza.

La seguidilla de *Evocación* n° 1 se expone a lo largo de la pieza con dos disposiciones diferentes. En su primera aparición respeta los sistemas modales jónico y mixolidio de su melodía; por el contrario en la segunda exposición, su primera semifrase aunque presenta mucha variedad de acordes, la mayoría de ellos son variedades de dominantes tonales. La segunda semifrase se desarrolla mediante serie de quintas, proceso armónico que caracteriza e incide más en el mundo tonal que la estructura lejana de acordes de la presentación inicial. La armonización tonal es muy rica y variada, con muchos tipos de acordes y presenta numerosas notas extrañas añadidas. La última aparición del tema contiene mayor tonalización por la cadencia perfecta. Se comprueba así el gusto del autor por una exposición inicial de la tonada más modal y elaborada, seguido de apariciones sucesivas de la misma con un tratamiento cada vez más tonal a la vez que más complejo en su textura pianística y mayor despliegue virtuosístico.

Un discurso similar se encuentra en *Evocación* n° 2, donde la primera exposición de la seguidilla, cuya melodía se desarrolla en modo eólico con fluctuación de tercer grado, es armonizada respetando este sistema. La armonía mantiene la sonoridad menor del modo eólico a pesar de la fluctuación del tercero a mayor y absorbe la tercera mayor superior.

En su segunda exposición, el segundo periodo de la primera semifrase, caracterizado por la tercera mayor melódica, la armonización olvida la tercera menor y utiliza exclusivamente el tercer grado mayor. Como resultado de ello es la semicadencia mixolidia de esta semifrase. La primera semifrase ha estado armonizada sin sensibilizar y sin una fuerza ni sentido cadencial tonal claro. El primer periodo se ha desarrollado dentro del sistema de *sol eólico* y el segundo de *sol mixolidio*. La segunda semifrase sin embargo, presenta una tonalización completa debido al proceso tonal II – V – I.

Hay que señalar que a pesar de la tonalización de la frase, la armonización es muy rica debido al uso de acordes sobre todos los grados de la escala y a la superposición bitonal inicial. El proceso tonal V – I se reserva para el último periodo. Este gusto por los acordes más complejos frente a la utilización monótona de acordes de tónica y dominante fue materia de reflexión por parte del autor en un artículo ya reseñado¹⁵²⁵.

Existe una tercera aparición del tema de esta seguidilla de forma incompleta en donde se insiste en la armonización tonal desde su inicio. El tratamiento que ha experimentado la seguidilla a lo largo de sus tres presentaciones es un magnífico modelo de cómo el compositor

¹⁵²⁵ Vid. nota 1482.

comienza manteniendo la modalidad original de la melodía y poco a poco realiza presentaciones más tonales de la misma hasta llegar a olvidar prácticamente el origen modal de la misma. Este proceso es un hecho a esperar en el desarrollo armónico de una frase modal. La armonía está íntimamente unida a la tonalidad. La evolución y desarrollo de los procesos armónicos se han producido dentro del sistema tonal. Los sistemas modales son eminentemente melódicos en su origen y su adaptación a un trabajo armónico pianístico lleva consigo la tonalización como tendencia estética y conducta principal, hecho muy difícil de evitar. Antonio José evade en muchas presentaciones de las tonadas esta fuerza tonalizadora, pero en otras el desarrollo pianístico predomina y se tiende a presentaciones más tonales.

Al hilo de lo comentado en las dos piezas anteriores conviene detenerse en las relaciones entre modalidad, tonalidad y textura pianística. Una característica que se observa al comparar la textura pianística de las primeras exposiciones de la seguidilla en estas dos piezas de *Evocaciones* y sus apariciones siguientes, es su distinta textura pianística. Se comprueba el gusto del autor por una exposición inicial de la tonada, contrapuntística y modal, seguido de apariciones sucesivas de los temas con un planteamiento más tonal a la vez que más complejo en su textura pianística y con frecuencia más virtuosísticas.

En la primera aparición de la tonada el tratamiento y cuidado de las voces es exquisito. Realiza perfectos edificios sonoros a cuatro voces donde se observa su maestría con el contrapunto. Su dedicación y fervor por el mundo coral se manifiesta en el dominio de las diferentes voces en estas exposiciones. El carácter contrapuntístico es más importante que el vertical armónico, así muchas armonías se producen y justifican por el discurso horizontal. En las siguientes exposiciones de las tonadas se aprecia una realización menos contrapuntística y se apuesta por un trabajo más pianístico. En la segunda aparición de la tonada en *Evocaciones* nº 1, la textura pianística se elabora mediante melodía en octavas en la derecha con acompañamiento a bases de arpeggios del acorde adaptados a un modelo tan clásico en el piano como es el bajo de Alberti. La escritura presenta saltos para la mano de gran dificultad de ejecución.

En la segunda seguidilla de *Evocaciones* nº 2 se utiliza un diseño con acordes en ambas manos y también grandes saltos. Las voces y acordes se mueven de forma homófona y sin independencia entre sí. Mientras en la primera exposición lo relevante era la línea horizontal melódica de cada voz, ahora el sentido vertical y las formaciones de acordes son lo primordial. La tercera aparición de la seguidilla de *Evocación* nº 2 es tratada también de

manera muy diferente a las dos anteriores. Presenta un diseño muy pianístico, pero más sencillo que la segunda, basado ahora en melodía acompañada. La melodía aparece en octavas y para el acompañamiento se utiliza el tradicional arpeggio o acorde roto tipo bajo Alberti. No presenta ninguna variedad ni complejidad más, y es la más sencilla y con un formato pianístico más antiguo, puesto que la textura con acordes y grandes saltos de la segunda exposición es posterior y más evolucionado en la historia del desarrollo del piano. Probablemente el primer compositor que propuso saltos tan extensos y con varias líneas melódicas con formato orquestal fue Liszt, aunque aquí la escritura está más próxima al estilo pianístico de Stravinsky debido a su bitonalidad.

Se ha comprobado sin dificultad que la primera aparición de la melodía es más modal y respetuosa con su sistema original, a la vez que está desarrollada de forma más contrapuntística y con una elaboración a cuatro partes con influencia camerística o vocal. Las apariciones sucesivas de la tonada presentan un proceso de tonalización a la vez que una textura pianística más desarrollada, compleja y apropiada para el instrumento al que están adaptadas las tonadas. El tratamiento tonal de la tonada ha supuesto una textura mucho más pianística y difícil desde el punto de vista instrumental que la primera.

Como último ejemplo de sucesión de exposiciones con tratamiento modal y tonal, y su relación con la textura pianística, se presenta el estribillo de la primera *Evocación*. La tonada utilizada presentaba un alto grado de ambigüedad jónica modal-mayor tonal. Por esta razón se ha decidido comentarla en último lugar ya que desde su primera exposición roza los procesos tonales. En la primera exposición del estribillo de *Evocación* nº 1 el compositor logra mantener la ambigüedad tonal-modal que caracteriza a la melodía¹⁵²⁶, y se evitan la sensible y la tónica en lugares destacados armónicamente.

El tipo de acompañamiento y textura que aparece en el bajo también avalan la tesis de armonización modal de la melodía original. En el bajo se presenta un discurso alrededor de una misma nota con mordentes y diferentes ritmos que parecen imitar la transcripción del acompañamiento con pandero que Olmeda adjunta a la melodía en su *Cancionero*¹⁵²⁷. La frase

¹⁵²⁶ Como se ha comentado anteriormente es difícil determinar el sistema en el que discurre esta melodía. Está desarrollada sobre una escala con sonoridad mayor, pero tanto la opción tonal mayor como la modal jónico son posibles.

¹⁵²⁷ Así se aprecian distintas combinaciones rítmicas y mordentes sobre esta nota que recuerdan los comentarios de Olmeda al respecto de la interpretación de los cantos al agudo por parte de los grupos de muchachas cantantes. Vid. nota 1068.

acaba con un acorde de tónica acentuado en parte aguda que también rememora los gritos finales comentados por Olmeda para este tipo de cantos al agudo.

En la segunda aparición de este estribillo se apuesta completamente por un trabajo tonal, aunque realizado sobre un esquema parecido y heredado del anterior. La disposición del acompañamiento pianístico de la melodía encomendado a la mano izquierda experimenta un alto grado de virtuosismo y dificultad, con un diseño relacionado con el anterior aunque más complejo. Ahora mientras la mano derecha ejecuta la melodía con la misma disposición en octavas con tercera que en la exposición anterior aunque en octava alta, el diseño de la izquierda se modifica. El juego gracioso de la izquierda con mordentes y ritmos diferentes de la exposición anterior, da paso a arpeggios rápidos y amplios, ascendiendo y descendiendo dos octavas por compás aplicados a todo el fragmento.

En la tercera exposición del estribillo, c.191, se armoniza la melodía mediante acordes más evolucionados, y el tema experimenta un desarrollo rítmico y armónico importante. La textura pianística no presenta ninguna relación con las dos anteriores, ahora a cuatro partes. Las voces interiores realizan un acorde en arpeggio en movimiento contrario entre ellas. La melodía de la tonada es percutida por la derecha mientras el bajo presenta un descenso cromático, y de este modo la melodía duplica el valor de su figuración. El diseño de los bajos en negras marca el ritmo armónico y produce acordes complejos de paso. Así esta exposición del estribillo alcanza una enorme complejidad armónica causada por los acordes intermedios fruto de notas añadidas y de paso. El resultado es completamente tonal y de una enorme riqueza armónica por la gran cantidad y variedad de armonías diferentes. El diseño pianístico es también de gran dificultad de ejecución por el movimiento continuo de las partes y la gran extensión de algunos acordes. En las diferentes exposiciones de este estribillo ha quedado patente como las sucesivas apariciones de los temas suelen ser más tonales, es decir, menos modales en su armonización, a la vez que más virtuosísticas en su ejecución.

11.3. Procesos tonales

En este apartado se comentan distintos procesos observados en donde la tendencia armónica tonal en la plasmación pianística de la tonada es predominante. Mención especial en el tratamiento de las melodías populares se presenta en la última parte de este apartado. Allí se mostrarán procesos de tonalización de melodías desarrolladas en sistemas modales en su origen.

En primer lugar, hay que destacar el planteamiento del estribillo de la segunda *Evocación*. La tonada está formada por seguidilla y estribillo, y mientras que las distintas apariciones de seguidilla, como ya se ha comentado, presentan un tratamiento inicial modal y poco a poco se tonaliza, el estribillo presenta un mayor grado de tonalización desde su primera exposición. Esto es causado por el discurso más tonal de su melodía. A diferencia de la primera *Evocación* donde el estribillo se reserva para la última parte de la pieza, ahora el estribillo aparece seguido tras la seguidilla en el inicio de la obra, y de este modo tras la seguidilla modal se expone el estribillo tonal. Este hecho está en consonancia con la costumbre habitual del autor de presentar una primera frase modal, la seguidilla, seguido de otra más tonal, el estribillo.

Desde su primera exposición, c.73, se apuesta por la armonización tonal menor debido a la presencia de la sensible con función propia y se tonaliza completamente la melodía. En la primera semifrase utiliza un recurso típico tonal como son las dominantes secundarias y diversas formaciones con función de dominante. En la segunda semifrase la tonalización es mayor a base de procesos básicos V – I, la dominante presenta la sensible y se resuelve tonalmente sobre la tónica. Se evitan en esta segunda parte notas añadidas que puedan aminorar la fuerza de los procesos tonales cadenciales.

Otro pasaje que llama la atención, por su ruptura total con la ambigüedad tonal y su apuesta decidida por procesos armónicos fuertes, es el fragmento que introduce en la repetición o reexposición de la sección primera de la primera *Danza burgalesa*. Este pasaje es algo inusual en la estructura formal habitual de estas *Danzas*, donde la sección tercera es una repetición textual de la primera parte de las mismas. Asimismo, la posibilidad de desarrollo del material temático es algo que apenas se observa en estas obras debido a que están construidas a base de la repetición textual y continua de la melodía con diferentes armonizaciones y realizaciones pianísticas. Es por esto que este pasaje fue sumamente

novedoso e interesante, y se ha mencionado aquí por el tratamiento completamente tonal que presenta.

Seguidamente se presentan dos casos encontrados de melodías populares modales que son armonizadas como tonales por Antonio José. Corresponde a las tonadas utilizadas en la tercera *Evocación* y al tema segundo o B del segundo tiempo de la *Sonata gallega*.

Contrariamente a lo habitual en el autor, la primera exposición del tema en *Evocaciones* nº 3 se presenta ya tonalizado. Esto puede ser debido a que pretende establecer claramente la tonalidad tras un extenso pasaje, ambiguo tonalmente, previo a la entrada de este tema. La melodía original mixolidia con el tema de la tonada es superpuesta a una armonía tonal mayor. La escala melódica de la tonada presenta reposos sobre el IV grado, y gracias a estos apoyos y como posee las mismas alteraciones que el sistema jónico, la tonalización a mayor es sencilla. Así concibe la nota melódica inicial como quinta del acorde de tónica en lugar de tónica de la escala. La dificultad para armonizar tonalmente una melodía modal, en este caso mixolidia, se muestra en la semicadencia y cadencia donde aparecen acordes menos frecuentes. De este modo el primer periodo finaliza sobre el IV grado con séptima, y el segundo, fin de la frase, sobre el II grado. El acorde de tónica sólo aparece en el compás previo a la cadencia. Es decir, se realiza una armonización tonal, pero se evita caer sobre la tónica.

Otro ejemplo de tonalización, incluso en la concepción misma de la melodía, se observa en el alalá del tema B del I tiempo de la *Sonata*. Tanto Antonio José como Pedrell conciben la tonada como tonal mayor y toma su nota final como tercera del acorde de tónica de la tonalidad. Pero analizando su discurso melódico se comprueba que tiene un desarrollo cercano a un sistema modal frigio. La cadencia final melódica, la inestabilidad del *fa#* y el carácter conclusivo sobre la nota *mi* avalan el modo de *mi frigio* con inestabilidad del II grado. El descenso a la tónica *mi* en la melodía desde el III grado *sol*, con el II menor en el cuarto compás de esta frase, es un proceso melódico típico del modo frigio. Manzano ha comentado la inestabilidad modal de algunas melodías que acaban sobre el III grado y que pueden tener características tanto del modo tonal de *do* como del sistema de *mi* modal o frigio a causa de su final en esa nota¹⁵²⁸. Existe, por tanto, cierta ambigüedad para la determinación del sistema en que se desarrolla la melodía y esto es aprovechado por el autor para concebirlo

¹⁵²⁸ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I..., *op. cit.*, p. 177.

como tonal y eludir la posibilidad modal. Deducir que Antonio José se ha inclinado por la opción tonal por convicción propia o por la influencia de la armonización de Pedrell es difícil, pero la influencia del catalán sobre el primero es, en este caso, tangible. No obstante, evita la presencia destacada del V grado y lo sustituye por el III. Otro recurso habitual en el autor y que se manifiesta en este tema es añadir séptima mayor a la caída en semicadencia y cadencia sobre la tónica. Todo ello sirve para diluir los procesos tonales y proporcionar un color distinto a la frase influenciado por las técnicas impresionistas.

Para finalizar este apartado se presenta un texto conservado del autor en el que alaba la riqueza de la plasmación pianística de una obra del compositor sefardí Alberto Hemi. Admira las texturas pianísticas de las piezas de este músico por su escritura libre y graciosa, y destaca su riqueza y libertad rítmica. Una muestra del dominio pianístico del burgalés ha aparecido en este tema B del I tiempo de la *Sonata gallega*. La gran riqueza de su textura pianística, con la mano izquierda creando arabescos, muestra su dominio de los recursos del instrumento. Se observan realizaciones pianísticas alejadas de esquemas o fórmulas monótonas, tan habituales en las armonizaciones de tonadas populares. En el texto critica las realizaciones con ritmo “aprisionado” que se hacían de la música popular.

Pero es que en estas coplas sefardíes que comento veo a Hemi trabajando con un criterio, una precisión y un talento casi únicos por poco corrientes. Tanto el poema como el motivo popular melódico están tratados, repito, con verdadero mimo. Y la parte pianística que acompaña estas canciones es suelta de escritura, libre, de gracioso desenfado. En ella fluye el ritmo espontáneamente, con independiente holgura. Todas o casi todas las canciones populares que por aquí vemos adobadas sin la menor idea rítmica, van violentadas, como el agua aprisionada en tubos. En estas romanzas de Hemi, de exuberante armonía y magnífica riqueza rítmica, la melodía discurre libre y feliz, a plena luz, como el agua de lluvia entre hierbas y flores¹⁵²⁹.

¹⁵²⁹ ANTONIO JOSÉ. “Coplas Sefardíes”. En: *Burgos Gráfico* III, 1935. Es una reelaboración muy variada del texto con el mismo título de 1933. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 356-357.

11.4. Procesos bitonales

El análisis de la obra para piano de Antonio José muestra numerosos acordes que presentan un tipo de escritura mediante acordes superpuestos próximos a la bitonalidad. Este tipo de procesos suponen un ensanchamiento de la tonalidad clásica y una apuesta por la tonalidad expandida propagada por los vanguardistas. Su uso dentro de la armonización de tonadas es una ayuda para aminorar los procesos tonales fuertes e intentar mantener cierto sabor modal. La bitonalidad como tendencia armónica surgió con fuerza a finales del s. XIX, aunque existen ejemplos famosos anteriores, como el caso de *Una broma musical* de Mozart.

La bitonalidad presupone dos centros tonales distintos. En Antonio José la presencia de acordes distintos superpuestos es muy habitual, pero no siempre indican un proceso bitonal. Existen también armonías que se pueden concebir y analizar de ambas formas, es decir, tanto como dos acordes superpuestos dentro de un mismo tono o como dos tonos diferentes. Es posible una tercera vía de análisis en donde estas armonías complejas se estudiarían como terceras agregadas a un acorde básico, lo cual eliminaría la opción bitonal. El gusto de las corrientes estéticas de la época por añadir notas a los acordes apoyaría esta concepción, no obstante, la escritura frecuente mediante dos formaciones de tríada diferentes en cada mano a lo largo de toda una frase, justifican las primeras opciones. La diferencia entre acordes superpuestos dentro de un mismo tono y bitonalidad, dependerá del discurso independiente de los acordes. La bitonalidad es un paso más evolucionado en el uso de armonías superpuestas y tiende hacia dos focos tonales diferentes en las partes.

En Antonio José se pueden ver todas estas posibilidades, acordes superpuestos o poliacordes y tendencia bitonal o tonal-modal, aunque en algunos casos es difícil establecer la frontera entre ellas. A través de los escritos del autor, muchos ya reproducidos en este trabajo, se comprueba su conocimiento de todos estos procesos innovadores armónicos: bitonalidad, armonías superpuestas o gusto por añadir notas. Un comentario suyo sobre una armonía superpuesta se adjunta aquí:

El Cuarteto en mi bemol op.30 de Tchaikovsky es muy hermoso y de muy bello colorido. Su armonía es siempre elegante con algunos atrevimientos semejantes al audaz acorde (claro está, relativamente) formado por la tónica y dominante, ambos simultáneos del Andante fúnebre...¹⁵³⁰.

¹⁵³⁰ ANTONIO JOSÉ. "En la Filarmónica. El Cuarteto Gewandhaus". *El Castellano*, 19-XI-1924, p. 2.

A continuación se presentan varios pasajes que admiten estas concepciones ambiguas cercanas a la bitonalidad. Uno de los momentos donde se aprecia más la tendencia hacia la bitonalidad aparece en *Evocaciones* nº 2, en concreto en el inicio de la segunda exposición de la seguidilla, c.161. Se observa una textura de acordes de tríada diferentes en cada mano y dispuestos de forma homófona. La parte superior presenta un proceso modal en *sol eólico* sencillo que finaliza con cadencia eólica $v - i$, y la parte inferior se sitúa en *mibM* con presencia de las tríadas más definitorias de esta región, la tónica y su dominante. La textura de esta mano con grandes bajos con la fundamental de cada acorde refuerza el proceso alrededor de *mib*. La estructura bitonal entre ambas manos sería la siguiente:

Parte superior: c.161 *sol eólico*: VI i | i iv | v i

Parte inferior: c.161 *mibM*: I | I | V₊

Pero el análisis de estos compases también podría concebirse como dos acordes diferentes dentro de una misma tonalidad superpuestos o como un único acorde con terceras y notas añadidas. El estudio como poliacordes situaría el proceso armónico dentro de la región principal de *sol eólico*, y su estructura sería la siguiente:

c.161 *sol eólico*: VI i\VI | i\VI iv\VI | v\III i\III

Este proceso con acordes superpuestos entre ambas manos puede también entenderse como acordes con notas extrañas añadidas. La estructura quedaría de la siguiente forma:

c.161 *sol eólico*: VI VI^{7M} | VI^{7M} VI⁶ | III⁶

Otro ejemplo claro de escritura bitonal es la segunda aparición del tema de la tercera *Evocación* en c.55. En su primera aparición, c.43, la melodía original mixolidia fue tonalizada aunque poniendo en evidencia la dificultad de armonizar tonalmente su discurso, especialmente en los reposos. Se apuesta por una realización tendente a la bitonalidad. La mano derecha con la melodía parece situarse en *sol mixolidio*, mientras la inferior se plantea en *do*, pero la ausencia de sensible con función fuerte en el bajo acerca la armonización hacia el sistema jónico. El proceso bitonal entre ambas partes es el siguiente:

Parte superior: c.55 *sol mixolidio*: I | I | VII | IV | I | I | VI | V

Parte inferior: c.55 *doM (jónico)*: I | I | IV | IV | I | I | V | V

Tal como se ha comentado, el autor evita la sensible con función propia, lo cual favorece la ambigüedad tonal existente. El VII grado sensibilizado aparece exclusivamente como primera nota del contrapunto ascendente en la voz central y se elude en el compás final. Por esta razón la armonización del bajo tiende hacia el sistema modal de *do jónico*, evitándose

la tonalización completa en *do mayor*. Así se podría concebir como un proceso bitonal con superposición mixolidia en la parte superior y jónica en la inferior.

Las otras opciones de análisis que se hicieron en el ejemplo anterior de la segunda *Evocación*, se pueden realizar en esta pieza. La opción de acordes superpuestos presenta una estructura absorbida tonalmente por la región tonal de la parte inferior. Su proceso sería el siguiente:

c.55 *doM*: $V \setminus I \mid V \setminus I \mid IV \mid I \setminus IV \mid V \setminus I \mid V \setminus I \mid V_+ \mid ii \setminus V$

La misma focalización hacia *do mayor* se observa si se consideran los acordes como terceras y notas añadidas:

c.55 *doM*: $I^{7M9M} \mid I^{7M9M} \mid IV \mid IV^{7M9M} \mid I^{7M9M} \mid I^{7M9M} \mid V^6 \mid V^{79M}$

Al contener ambas escalas de *sol mixolidio* y *do mayor* las mismas notas, la superposición no causa sonoridades extrañas. De este modo, los acordes del bajo se complementan con los de la derecha, producen formaciones con terceras superpuestas y crean acordes con séptimas y novenas mayores, armonías habituales en el compositor. Todas estas posibilidades de análisis muestran el gusto de autor por las armonías complicadas, acordes compuestos, y en definitiva, el gusto por la tonalidad expandida que compartieron los compositores del 27. Gracias a todo ello la modalidad característica de las tonadas es mantenida en su plasmación pianística.

La cuarta y última frase del preludio inicial de la *Sonata gallega* es otro magnífico ejemplo de escritura y tendencia bitonal. La parte inferior se mantiene en el sistema previo de *mi jónico* y se observa una progresiva evolución a *do# menor*, sin embargo, la parte superior parece que desde el principio se sitúa en *do# eólico* para tonalizarse en su cadencia final. He aquí las diferentes lecturas que se pueden hacer a este pasaje:

- Lectura bitonal de los tres primeros acordes:

Parte superior: *do# eólico*: $i \quad II_+^{>7} \quad v$

Parte inferior: *mi jónico*: $II_+^7 \quad (V)_+^{579} \quad I$

- Lectura con acordes superpuestos absorbidos tonalmente por la región tonal de la parte inferior:

miM: $vi \setminus II_+^7 \quad VII \setminus (V)^{>57} \quad v \setminus I \quad IV (= VI \text{ de } do\#) \text{ do\#m: } iv^{7m} \text{ de } do\# \quad II_+^7 \quad V_+^7 \quad i$

- Lectura en una sola tonalidad con armonías complejas formadas por notas añadidas:

miM: $II_+^{79M} \quad (V)^{79}_{>5} \quad I^{7M} \quad IV (= VI \text{ de } do\#) \text{ do\#m: } iv^{7m} \text{ de } do\# \quad II_+^7 \quad V_+^7 \quad i$

En los tres primeros acordes es donde más se pone de manifiesto la tendencia bitonal, puesto que en el resto de la frase la tendencia cadencial hacia la tonalización sobre el modo menor absorbe todos los procesos.

Llama la atención las dos sextas aumentadas que aparecen en el segundo acorde en ambas manos. Mientras que la mano derecha parece corresponder a una sexta aumentada relacionada con *do# menor*, la izquierda presenta un acorde de sexta aumentada con función de dominante frigia. El acorde superior corresponde al II grado de *do# menor*. La sexta aumentada del bajo (V)₊⁵⁷⁹ resuelve directamente en la tónica I y se identifica con la dominante de *mi frigio doble sensible*. Este matiz frigio del acorde se enfatiza por el movimiento de segunda menor hacia la tónica en la voz más grave del acorde >II – I. Pero este acorde también tiene una explicación si se concibe como notas añadidas a un acorde básico, tratándose así de la novena dominante del tono principal con la quinta elevada y rebajada, el cual resuelve académicamente sobre la tónica¹⁵³¹.

Estos tres primeros acordes son un magnífico ejemplo de la escritura bitonal del autor y también de su posible concepción como un único acorde con notas superpuestas. Aparecen acordes evolucionados, como la dominante frigia doble sensible¹⁵³² y la novena dominante con la quinta elevada y rebajada. La compleja armonización de esta frase, y en general, de todo el preludio, es un magnífico ejemplo de armonización rica y variada de folklore español. Como se ha reseñado en distintas ocasiones, Antonio José con frecuencia criticó las realizaciones pobres en las transcripciones y armonizaciones de tonadas, aspectos que intenta evitar¹⁵³³.

En el tratamiento armónico del tema B del II tiempo de la *Sonata* se observa una continua superposición de acordes diferentes entre las partes. Contrariamente a lo que sucedía en los ejemplos anteriores, ahora no se trataría de bitonalidad en sentido estricto, sino más bien de superposición de acordes diferentes en ambas manos pero dentro de una misma tonalidad. No son tampoco acordes lejanos entre sí, sino simplemente grados diferentes del mismo tono. Se observa una menor sensibilización de la parte superior, aspecto bien patente

¹⁵³¹ (V)₊^{>579} - I. La resolución de este acorde es sobre el primer grado de *mi* con séptima mayor, o siguiendo la lectura bitonal, sobre una dominante menor de *do# eólico* en la mano derecha y en la tónica de *mi jónico* en la izquierda.

¹⁵³² En este modo no sólo aparece la sensible superior típica frigia, sino que se suma la sensible inferior típica del sistema tonal. Tal como comenta Martínez Burgos: “Se origina así una nueva influencia del sistema tonal que introduce uno de sus elementos más poderosos: la sensible. Sin embargo, como se mantiene el >2º el color frigio se conserva intacto”. MARTÍNEZ BURGOS, Manuel. *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2004, p. 142.

¹⁵³³ Vid. nota 1484.

en la cadencia, que podría situar su discurso dentro del modo jónico original de la tonada frente a la tonalización de la parte inferior. En lugar de bitonalidad se muestra una yuxtaposición sobre una única tónica común, *do jónico* y *do mayor*. Aunque en la segunda parte del primer compás se puede apreciar la escritura con superposición de acordes, es desde el inicio de la segunda semifrase donde esta disposición es más patente. El diseño de la cadencia muestra el discurso modal en la parte superior (iii – ii – I) y tonal en la inferior (IV – V – I). Este proceso definitorio es el que ha servido para incluir al pasaje dentro de las escrituras bitonales. Se presentan a continuación las distintas lecturas posibles para este tema.

- Lectura bitonal:

Parte superior: c.35 *do jónico*: IV vi | iv (V)⁷ I | I | I | 2º semifr. ii | iii IV | ii iii | I | iii ii | I

Parte inferior: c.35 *doM*: IV IV | iv (V)⁷ I | I | I | 2º semifr. IV | iii IV | (V)₅⁷ iii | vi⁷ | IV⁹ V^{9M} | I

- Lectura con acordes superpuestos absorbidos por la región tonal inferior:

c.35 *doM*: IV vi\IV | iv (V)⁷ I | I | I | 2º semifr. ii\IV (ii⁷) | iii IV | ii\ (V)₅⁷ iii | I\vi⁷ | iii\IV⁹ ii\V^{9M} | I

- Lectura en una sola tonalidad con armonías complejas formadas por notas añadidas:

c.35 *doM*: IV IV^{7M} | iv (V)⁷ I | I | I | 2º semifr. IV⁶ (ii⁷) | iii IV | (V)₅⁷ iii | vi⁷ | IV¹¹ V^{9M} | I

Como último ejemplo de bitonalidad, aunque en este caso, más tendente a la superposición, hay que añadir el tratamiento armónico de la cuarta *Danza burgalesa*. Este proceso fue suficientemente estudiado al analizar la pieza. Antonio José transformó un intervalo fluctuante original en su *Cancionero*, y posteriormente superpone a la melodía desarrollada en una escala salmantina, un sistema armónico modal frigio en casi toda la obra. La dominante frigia, con el II grado menor característico de su escala, aparece en diversas ocasiones superpuesta a la melodía con II mayor típico de la escala salmantina.

Como conclusión final de este capítulo se confirma la apuesta del autor por el mundo modal de las tonadas sobre las que elabora sus obras. El análisis de los procesos armónicos revela un gran número de pasajes desarrollados de forma modal. Este hecho es habitual en las vanguardias de los años veinte y treinta, aunque en Antonio José esta característica está muy acentuada por el carácter folklórico de su materia prima para elaborar las obras. En este sentido, su íntima relación con el canto popular lo asemeja más a compositores como Falla y Turina que a los compositores del Grupo de los Ocho, puesto que éstos no presentaron tan alto interés por el folklore como los primeros. El elemento peculiar de Antonio José es el uso de tonadas castellanas, es decir, su apuesta por el regionalismo castellano frente al andalucismo de Turina y de gran parte de la obra de Falla.

Los métodos de los que se sirve para realizar armonizaciones que no rompan el espíritu modal de la tonada son de influencia impresionista. El elemento más definitorio es la ausencia de la dominante seguida de tónica, rasgo común con la música impresionista. La sustitución o ausencia del acorde de dominante y la falta del VII grado sensibilizado, es decir, la sensible de la escala, son procedimientos habituales por ser grados y acordes muy definitorios del mundo tonal. Las notas añadidas a los acordes es otro método para evitar la tonalización, aparte de su aportación colorista en la armonía. El uso de séptimas mayores y menores agregadas es muy frecuente y confirma también su ligazón al mundo francés impresionista. En numerosos pasajes los acordes de séptima aparecen sin preparar ni resolver. La independencia de los acordes y la ausencia de fuerzas de atracción son características musicales que ayudan para el mantenimiento de la modalidad y la aminoración de las fuerzas tonales intrínsecas de los acordes.

En sus obras para piano junto a pasajes tratados dentro del mundo de la modalidad aparecen otras frases expuestas de forma tonal. Se puede decir en general que, en las obras donde la melodía popular se expone varias veces, Antonio José comienza dentro del mundo modal y continúa con exposiciones cada vez más tonales, especialmente cuando prepara la cadencia. Pero incluso en estos pasajes tonales intenta disimular su fuerza mediante la ausencia de la dominante o sensible, y la agregación de notas a los acordes, principalmente. Asimismo, se comprueba que utiliza procesos cercanos a la bitonalidad, y que gracias a ellos logra evadir y disimular las fuerzas tonales, y presentar armonizaciones de las tonadas con un colorido próximo al mundo modal.

En el estudio de la modalidad y tonalidad de las obras para piano del compositor se ha observado que estos factores tienen una gran incidencia en las texturas pianísticas de los distintos pasajes. Así, comparando las texturas de las diferentes exposiciones del tema, se comprueba la tendencia hacia una exposición inicial de la tonada, más modal y contrapuntística, mientras que las apariciones sucesivas suelen ser más tonales y más complejas en su entramado pianístico. En general, las primeras exposiciones tienden a plantearse a cuatro voces, con inspiración camerística y un alto grado de contrapunto, y las sucesivas presentaciones apuestan por un mayor grado de virtuosismo instrumental.

IV. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación ha pretendido realizar un estudio de la obra y figura del compositor Antonio José Martínez Palacios a través de su legado pianístico, para así contextualizarlo y valorarlo adecuadamente dentro del conjunto de la producción para este instrumento en la Edad de Plata. La imagen del músico ha estado durante muchos años ligada, y en gran medida encasillada, tanto al regionalismo, por su labor y aportes en el campo del folklore burgalés, como al postromanticismo, por el uso de algunos procedimientos tradicionalmente asociados a estéticas del s. XIX. La revisión de estas posturas, comenzada de forma de puntual pero rigurosa hace años, todavía no ha sido aceptada. Los trabajos de Miguel Ángel Palacios Garoz supusieron una contribución fundamental en el conocimiento y valoración del compositor, pero todavía hoy, algunos destacados investigadores, a pesar de reconocer la valía artística de Antonio José, inciden en los aspectos más tradicionales y olvidan su sintonía con las vanguardias.

El estudio de algunos trabajos que se han realizado sobre el compositor confirma que se incide en prejuicios y evaluaciones poco positivas. Esto contrasta con la situación de los compositores de su entorno, artistas con los que Antonio José manifiesta muchos puntos en común y comparte la mayor parte de su ideario estético musical. La mayoría de estos músicos han resultado valorados mejor y con mayor objetividad por la Musicología, que ha olvidado además el breve lapso de tiempo en el que el artista burgalés tuvo que desarrollar su potencial creativo. La revitalización de los compositores del Grupo de Madrid de la República producida con la vuelta a la democracia en 1975 no alcanzó a Antonio José. En general, se sobreestimaron las cualidades de estos artistas y no se supo considerar de la misma forma a otros músicos que abrazaron similares tendencias estéticas. Este trabajo ha pretendido ubicar de forma ecuánime al artista burgalés en su contexto a través del estudio de su obra para piano y el análisis de sus textos.

El estudio tanto del legado compositivo, en especial de su obra pianística, como de sus escritos conservados, confirman su cercanía con algunos principios de la corriente

regeneracionista de la música española iniciada en las últimas décadas del s. XIX. Para este fin, se observan dos caminos principales seguidos por el compositor; por un lado, la recuperación, revitalización y tratamiento del folklore, y por otro, la asimilación de corrientes vanguardistas.

La preocupación por el folklore es una constante tanto en Antonio José como, en general, en muchos compositores de la Edad de Plata, aunque evidentemente no todos se dedicaron al acervo popular con el mismo rigor científico ni manifestaron interés en recopilar cancioneros. Siempre mostró alabanzas hacia los músicos que trabajaban sobre el canto rural, y criticó, en cambio, el uso del folklore urbano y su asimilación en la zarzuela. Su defensa del patrimonio popular le acerca a posiciones regeneracionistas decimonónicas y a los modelos nacionalistas, pero el tratamiento que realiza del folklore mediante técnicas modernas le distancia completamente de posicionamientos tradicionales.

El continuo fervor que desprenden sus textos hacia Castilla, y Burgos en particular, le asimilan con el movimiento de revitalización de esta región llevado a cabo por los intelectuales del 98, por quienes el músico mostró grandes simpatías. El impulso regionalista castellano floreciente en las primeras décadas del s. XX fomentó e incrementó esta misma revaloración frente a otros regionalismos boyantes de la época. De este modo, por un lado, la idealización de Castilla pretendía luchar, aunque también emular, la aceptación del andalucismo como único modelo nacional, y por otro, el castellanismo surgió en gran medida como respuesta ante las grandes reivindicaciones catalanistas.

La utilización de material popular burgalés así como sus alabanzas a la riqueza cultural de su ciudad inscriben al compositor dentro de esta corriente regionalista castellana. Las primeras recensiones sobre sus conciertos, incluso cuando presentaba obras no inspiradas en el folklore, fueron aprovechadas por críticos y periódicos para reivindicar la herencia musical burgalesa. El trabajo a favor de la revalorización de la tradición musical rural dentro de un incipiente regionalismo, comenzado por Olmeda en su *Cancionero*, es continuado por Antonio José tanto por el empleo de tonadas de dicha recopilación como por la elaboración de su propio *Cancionero*. El gran respeto que presenta hacia la figura y legado de Olmeda es otro elemento destacado que le adscribe dentro de las corrientes regeneracionistas musicológicas que situaban en la recuperación y dignificación del folklore uno de los motores del cambio cultural.

Uno de los mayores aportes en sus trabajos de inspiración regionalista es el cuidado de la modalidad original del folklore, es decir, su atención y esmero con una de las características musicales más definitoria de la “esencia” de la melodía. El músico domina cómo mantener esta cualidad innata de la tonada y evitar tonalizar su sistema modal, problema bastante frecuente al presentar material popular dentro de las leyes armónicas tonales que rigen a la obra “cultura”. Tonalidad y modalidad son dos conceptos bastante antagónicos. Las leyes armónicas están completamente asentadas sobre principios tonales y la evolución de la armonía ha ido paralela al desarrollo de la tonalidad. Los sistemas modales están fundamentados y se definen por sus procesos melódicos, y la adaptación de los mismos a un edificio armónico tiende, por definición, hacia el mundo tonal. Así, la propensión hacia la tonalización del discurso armónico en las obras basadas en material modal es su proceso armónico más frecuente. Antonio José logra en sus obras respetar la modalidad original de la tonada y no desfigurarla al presentarla dentro de un trabajo armónico, y tal como él mismo escribe, sin quitar “las curvas amplias y las pequeñas aristas de la melodía popular” o sin dejarla “monótona y fría, hasta encontrarla hoy insípida en la gran mayoría de los casos... sin aquella pátina arcaica que era su mayor encanto”.

Los medios técnicos que maneja para evitar la tonalización proceden de las corrientes vanguardistas, y en concreto, los nuevos recursos armónicos que proporciona el impresionismo, dirigidos principalmente a la ampliación de los límites de la tonalidad y a evitar las grandes fuerzas y relaciones tonales, como son los procesos dominante con sensible seguida de tónica. La utilización de estos procedimientos vanguardistas le diferencian de manera radical de otros compositores que trabajaron sobre el folklore rural con tratamientos decimonónicos y que no aceptaron las innovaciones armónicas de principios del s. XX. Su tratamiento del canto popular se efectúa, por tanto, con métodos modernos y en ningún caso “trasnochado”, lo cual le sitúan a un nivel distinto a otros músicos regeneracionistas y regionalistas más ligados a procesos armónicos típicos del s. XIX.

Esta cualidad se observa también en su aproximación al folklore en su *Cancionero*, el cual está realizado con criterios científicos en la misma línea que los más reputados folkloristas del momento, y completamente alejado de las intenciones comerciales de otras recopilaciones y armonizaciones triviales. Su disciplina en su trabajo etnomusicológico le diferencian de folkloristas menos rigurosos y le vinculan con las corrientes modernas en relación con el patrimonio musical popular.

Por todo esto, Antonio José se debe inscribir dentro del nacionalismo vanguardista o segundo nacionalismo europeo surgido en Europa en las primeras décadas del s. XX. Gran parte de los prejuicios y encasillamientos sufridos por el compositor se deben, por un lado, al desconocimiento general de su obra y técnica compositiva, y por otro, a la no aceptación por parte de algunos críticos y musicólogos, de las distintas posibilidades de lenguaje musical con que puede ser tratado el folklore, asimilando directamente su uso con técnicas propias de estéticas decimonónicas.

Su integración dentro del nacionalismo progresista español de los años veinte y que tuvo como principal representante y maestro de la joven Generación a Manuel de Falla, está fundamentada en su aceptación de los recursos innovadores difundidos por las corrientes extranjeras para el tratamiento del folklore. La coincidencia de Antonio José con los postulados nacionalistas de Falla es debida a la asimilación de las mismas tendencias que abrazó el gaditano, el impresionismo primero y el neoclasicismo después. Antonio José, a diferencia de distintos compositores de la Generación del 27, y en particular los del Grupo de Madrid, no se vio influenciado de forma directa por el legado musical o intelectual de Falla. El músico burgalés se acercó a las tendencias progresistas en un primer momento a través de su maestro José María Beobide, calificado éste, por los críticos, como moderno en su concepción armónica. En las obras de Beobide se aprecia una gran variedad, riqueza e innovación armónica, una predilección hacia procesos modales, y una plasmación pianística del folklore rica y elaborada desde el punto de vista instrumental, que se verán reflejadas en su discípulo. Junto a estas características propias del progresismo hay que señalar la presencia en Beobide de elementos postrománticos, en especial su fuerte cromatismo. Todo ello revela que la conjunción de estéticas observadas en Antonio José aparece también con fuerza en su maestro. Posteriormente Antonio José profundizó en el conocimiento de las nuevas tendencias por el estudio y análisis de las obras de compositores vanguardistas europeos, hecho frecuente en una época con gran propensión al autodidactismo. Así, muestra en sus escritos su gran dedicación al estudio de obras de músicos vanguardistas, como Debussy, Ravel o Stravinsky, aunque también su interés por analizar composiciones de Wagner o César Franck; todos ellos le influirán en distinta medida.

La presencia del impresionismo es muy destacada en sus creaciones, y se comprueba su conocimiento y predilección por esta corriente desde su época juvenil en Madrid, antes de sus viajes a París. En distintos escritos se siente especialmente ligado a esta estética por encima

de otras tendencias, no obstante su estilo está más próximo al puntillismo de Ravel que a la vaguedad sonora propia de Debussy. En el análisis de su producción pianística se observan diferentes aspectos técnico-musicales que asimila típicos de esta vanguardia, y sobresalen el gusto por las notas agregadas a los acordes básicos y, en especial, séptimas y terceras sucesivas, las formaciones de decimotercera con tendencia bitonal, la independencia de los acordes, el uso de grandes bajos pedales que detienen el ritmo armónico, y la ya señalada preferencia por el mundo modal. Otros elementos de esta corriente que aparecen en su obra, pero de forma menos frecuente, son la escala de tonos (aunque en alguna obra llega a ser un proceso definitorio, como en la tercera pieza de *Evocaciones*), o el acorde raveliano con tercera mayor y menor simultánea. Muchos de estos recursos se enmarcan dentro de la tonalidad expandida propagada a principios del s. XX que amplía los límites armónicos pero sin llegar a anular el concepto de tonalidad.

Además de esta corriente, la estética neoclásica es la fuerza vanguardista que más se refleja en su producción. Entre los elementos propagados por esta corriente destaca el uso de la repetición como método de crecimiento formal desechando, en general, la técnica decimonónica del desarrollo de temas. Así, presenta repeticiones tanto de frases o tonadas como de motivos breves o células, con variaciones de sus parámetros armónicos, melódicos o pianísticos pero sin deformar su diseño característico o incidir en procesos de desarrollo temático. Este recurso, junto con la utilización de distintos procedimientos de *obstinato*, la presencia del acorde de *Petrushka* y relaciones de tritono, revelan su cercanía con Stravinsky. Otra influencia rusa destacada proviene de Scriabin y su peculiar concepción armónica materializada en el uso del acorde místico o acorde *Prometeo*, frecuente en la *Sonata gallega*.

La aceptación de ambas vanguardias extranjeras pone de manifiesto su integración con los recursos musicales innovadores adoptados por el Grupo de Madrid. En un primer momento, Salazar junto a Falla vieron en el impresionismo una forma de europeizar la música española, pero a partir de la década de los veinte este famoso crítico daba el impresionismo por superado y abogaba por el neoclasicismo. Antonio José, como sus contemporáneos del Grupo de los Ocho, comenzó su andadura compositiva descubriendo e introduciéndose en ambas corrientes, pero pronto, desde la segunda mitad de la década de los veinte, con apenas veinticuatro años de edad, el influjo neoclásico se impone en su obra. No obstante, procedimientos armónicos heredados del impresionismo y adoptados, en general, por la corriente neoclásica, serán constantes en el músico, hecho común en sus colegas más próximos a las vanguardias.

Junto con estas corrientes modernas, se observa en sus obras pianísticas la presencia de tendencias estéticas más típicas del final del s. XIX y señaladas como caducas por los intelectuales progresistas del 27, aunque compositores vanguardistas, como Falla o los del Grupo de Madrid, también se vieron influidos por alguno de sus aspectos. Esto se comprueba en piezas destacadas en distintos géneros del catálogo de estos músicos y que han sido comentadas en este trabajo. El cromatismo de herencia postromántica y el uso de la forma cíclica son los dos aspectos principales que relacionan a Antonio José con esta estética. La presencia de elementos postrománticos se mantendrá en diferente grado en el músico hasta final de la década de los veinte, aunque en sus primeros años creativos se manifiesta con mayor fuerza; *La muñeca rota*, el *Poema de la juventud*, o la también temprana *Sinfonía castellana*, son ejemplos de ello. En obras posteriores esta influencia se constata principalmente en la estructura formal de la *Sonata gallega* o en el uso del *leitmotiv* en su ópera *El mozo de mulas*. Aunque utiliza armonías wagnerianas como el acorde de *Tristán*, el cromatismo de las obras tempranas está suavizado por la presencia constante de elementos impresionistas, y de esta forma establece más lazos con el suave preimpresionismo cromático de Fauré que con la fuerte tensión armónica propuesta por Wagner. Hay que señalar que en pasajes tratados de forma muy cromática, como el motivo principal de *La muñeca rota*, esta tendencia está tan desarrollada que alcanza matices de atonalismo. De este modo una estética postromántica, el cromatismo, aparece enlazada como antecesora de otra muy vanguardista, el atonalismo.

La comparación entre los formatos cíclicos de la *Sonata gallega* y la *Sonata para guitarra* demuestra que la utilización de la forma cíclica es menos definidora de una tendencia concreta que el planteamiento estructural que se haga de la misma. Así, la *Sonata gallega* está más ligada a procedimientos propios del s. XIX debido al academicismo formal de su primer tiempo que al empleo de los temas de la misma en el último tiempo, es decir, a su diseño cíclico. De la misma forma, el vanguardismo que inunda toda la *Sonata para guitarra* se impone sobre el retorno de temas previos en su último tiempo. Por tanto, el recurso cíclico no parece tan definidor de una estética caduca en Antonio José como tradicionalmente se ha aceptado. Todo esto lleva a pensar que aunque existan elementos postrománticos, su presencia no es tan intensa, constante y frecuente como lo son otras tendencias, y que es, en muchos casos, producto de un planteamiento formal determinado.

La utilización de la cita directa de tonadas en sus obras ha favorecido de igual modo la adscripción a modelos nacionalistas poco valorados por los intelectuales vanguardistas de la

época y, en consecuencia, por algunos musicólogos actuales. Se ha constatado la existencia de material folklórico directo en los principales exponentes de la vanguardia, así como valoraciones que, por encima de la mera presencia del documento folklórico, inciden en la importancia de la evaluación del lenguaje utilizado para la presentación de dichas citas. En el caso de Antonio José, se comprueba que trabaja el material directo sobre un lenguaje armónico innovador, principalmente, impresionista. Se constata, asimismo, la variación perpetua en la armonización y en el tratamiento pianístico cuando presenta el documento folklórico de forma constante.

La confluencia de corrientes diferentes y contrapuestas aparece de forma más acentuada en sus primeras obras para piano, especialmente las piezas de tendencia no nacionalista. La ausencia de material folklórico sobre el que elaborar la pieza le permite manejar recursos de distinta procedencia. Por el contrario, en sus obras nacionalistas, el cuidado que presta a la tonada y sus características modales, es decir, a su “esencia”, tenderá a obligarle más hacia procedimientos impresionistas o neoclásicos que a la utilización de recursos técnicos de épocas anteriores.

Este eclecticismo estético, típico del inicio de los años veinte, aparece perfectamente manifestado en *La muñeca rota*, una de sus primeras piezas para piano destacadas. El cromatismo de herencia postromántica es aquí una influencia importante, y los diseños cromáticos continuos sin reposo alguno, las secuencias progresivas y los acordes alterados complejos, sustentan los procesos armónicos y melódicos. Junto a esta estética postromántica que inunda toda una sección de la obra, la presencia del neoclasicismo propagado en esos años es patente en la otra sección de la misma. A nivel armónico, esta tendencia vanguardista se constata por el uso de acordes simples y sin alterar, añadiendo únicamente notas que diluyen su fuerza tonal. A nivel formal, la repetición de frases y motivos cortos es la base del discurso, tal como propugnaba esta corriente francesa. La pieza es un exponente de la confluencia de estéticas pasadas, como es el cromatismo wagneriano, y tendencias vanguardistas, como el neoclasicismo.

Entre las obras para piano que no utilizan material folklórico destaca el extenso *Poema de la juventud*, una de sus creaciones más inspiradas y originales. La presencia de corrientes diferentes es también notable, aunque el elemento impresionismo inunda su discurso. El uso continuo de acordes con la séptima añadida, la ambigüedad mayor-menor sobre la que desarrolla el discurso armónico, o la semejanza con texturas pianísticas típicas de Debussy y

Ravel, son exponentes de esta vanguardia. El cromatismo característico de dos de sus temas, el desarrollo temático de herencia postromántica o las armonías complejas con que plantea toda su sección central, aparecen relegados ante el fuerte impulso impresionista.

Junto a estas obras juveniles no nacionalistas aparecen sus primeras creaciones entroncadas con el impulso regionalista de la época. En todas estas composiciones basadas en el folklore el eclecticismo estético de las obras anteriores desaparece, y se incide en procedimientos plenamente vanguardistas, neoclásicos a nivel formal e impresionistas a nivel armónico, principalmente. La utilización de tonadas procedentes del *Cancionero* de Olmeda o de su propia recopilación constituye su personal reivindicación del patrimonio musical castellano y especialmente, burgalés. Las *Danzas burgalesas* o la *Sinfonía castellana*, ambas de los primeros años de la década de los veinte, son las primeras manifestaciones destacadas de esta tendencia. Obras posteriores, como *Evocaciones*, la cuarta *Danza burgalesa* o los *Cinco coros castellanos*, supondrán tratamientos más evolucionados del material popular dentro de la misma línea regionalista. Las *Danzas burgalesas* muestran el dominio del compositor por construir un discurso basado en la repetición constante de una misma tonada, imprimiendo variedad a la obra gracias a la presentación de armonizaciones, texturas y planteamientos pianísticos diferentes en cada exposición. Se apuesta así por técnicas constructivas afines al neoclasicismo, y desecha completamente el desarrollo temático que presentaban algunos pasajes de piezas no inspiradas en folklore.

Evocaciones, compuestas como continuadoras de sus anteriores *Danzas burgalesas*, suponen un importante avance en la técnica constructiva, y de esta forma, la obra se entronca dentro de una corriente regionalista más progresista e innovadora en el tratamiento del material popular. En lugar de presentar un discurso basado en la repetición de la tonada completa, como ocurría en las anteriores *Danzas burgalesas*, se opta por la repetición de los motivos y fórmulas temáticas breves que la integran. Junto con los procedimientos técnicos utilizados en las *Danzas* para plantear su discurso, la variación armónica y la diferente textura pianística, ahora existe un grado de variación melódica de los motivos, pero el nivel de manipulación de los mismos mantiene su “esencia” característica y no llega a desfigurarlos, por lo que constituye más un proceso de repetición variada que un desarrollo del material temático. De este modo, presenta sistemas constructivos de inspiración neoclásica similares a los de Falla y Stravinsky en alguna de sus obras más destacadas para piano. En numerosos pasajes, el autor también crea motivos nuevos basados en las características musicales de la

tonada original, es decir, extrae la “esencia” de la misma y elabora diseños melódicos que evocan su origen. La influencia del compositor ruso se constata también por el uso frecuente del *obstinato* rítmico, armónico y melódico, la bitonalidad, el acorde de *Petrushka* y numerosas texturas pianísticas. Por su respeto a la modalidad y características musicales del folklore usado, por la utilización de procedimientos técnicos plenamente vanguardistas, y por su gran desarrollo y despliegue pianístico, *Evocaciones* constituye una composición destacada dentro del nacionalismo de las “esencias” propugnado por la vanguardia española de los años veinte.

Aparte de su gran legado inspirado en el folklore burgalés y entroncado con la reivindicación regionalista castellana floreciente en los años veinte, el folklore gallego le inspiró una de sus obras más originales, extensas y eclécticas de toda su producción, la *Sonata gallega*. El gran auge del regionalismo en Galicia, plasmado aquí en la convocatoria de un concurso de sonatas basadas en el patrimonio musical gallego, es el punto de partida de la obra. Compuesta en la misma época que la neoclásica *Evocaciones*, es una de sus composiciones en donde confluyen corrientes estéticas contrapuestas con mayor intensidad. El empleo de un formato muy extenso y académico para su primer movimiento, y su esquema cíclico muestran la presencia de elementos postrománticos considerados caducos por la vanguardia y heredados de las últimas obras de Beethoven y César Franck. Consecuencia de estos diseños formales es el uso, en distintos momentos, del desarrollo temático de herencia decimonónica y que contrastan con la apuesta por la repetición de breves motivos en *Evocaciones*. No obstante, existen numerosos pasajes, en especial en el segundo y tercer tiempo, en los que la repetición más o menos variada es el principal método de crecimiento, siendo ello un aspecto más que confirma su eclecticismo, en este caso, a nivel formal.

Desde el punto de vista armónico, la pieza, como todas las del compositor, apuesta por procedimientos progresistas, principalmente impresionistas, que le permiten interrelacionar con facilidad tonalidad y modalidad, dato importante para levantar un edificio tonal por definición, como lo es una gran sonata de estructura postromántica, utilizando un material de características modales como son los alalás. De la misma forma que en *Evocaciones*, la influencia de corrientes vanguardistas rusas es patente, tanto a nivel armónico como pianístico. La escritura brillante y virtuosa de la pieza, su gran envergadura pianística, su originalidad formal, su riqueza modal, así como la gran inspiración con que se plantea su

discurso, hacen de la *Sonata gallega* una de las composiciones más destacadas dentro del panorama pianístico de la época.

La última etapa creativa del músico muestra una aceptación plena de los postulados neoclásicos. Esta corriente no sólo se manifiesta a nivel constructivo por el uso de la repetición variada de breves diseños, característica que siempre había estado presente en mayor o menor medida en las creaciones previas, sino también a nivel formal por la aceptación del estilo scarlattiano en sus obras para piano, tendencia ésta que estaba influyendo de forma clara a sus contemporáneos y que en Antonio José no había tenido presencia con anterioridad. La fuerza del napolitano sobre el burgalés tiene lógicamente un reflejo en un pianismo distinto, menos brillante y virtuosístico, y tendente a la concisión y sencillez junto a unas líneas más claras, y en cierto modo ariscas, que caracterizan a Scarlatti. Hay, asimismo, un mayor grado de *obstinato* y repetición continua, y una propensión más acusada por la elaboración de motivos y células nuevas basadas en las características musicales, o “esencia”, del material original.

Diversos músicos y críticos han señalado a las dos obras de este periodo, la cuarta *Danza burgalesa* y la *Marcha para soldados de plomo*, como sus más grandes logros en el campo del piano. La *Danza burgalesa* es representativa, junto con las *Cuatro canciones populares burgalesas* o los *Cinco coros castellanos*, de sus últimos aportes bajo la influencia del regionalismo castellano. Si ya las primeras *Danzas burgalesas* confirmaban la presencia de recursos impresionistas y neoclásicos, y *Evocaciones* había constituido una aceptación de procesos más innovadores típicos de Stravinsky, el talante scarlattiano de la cuarta *Danza burgalesa* marca un eslabón más en la integración del regionalismo de Antonio José dentro de las vanguardias más progresistas del momento. La *Marcha para soldados de plomo* junto con su *Sonata para guitarra* suponen el abandono de cualquier atisbo de nacionalismo o regionalismo y la apuesta por un neoclasicismo postnacionalista. En la *Marcha*, el elemento burlesco e irónico, típico del neoclasicismo stravinskyano, adquiere gran importancia, mientras que en la *Sonata para guitarra*, el impresionismo de corte neoclásico heredado de Ravel es patente. Este nuevo rumbo convivió en sus últimos años junto con los logros regionalistas señalados en el campo coral. Cualquier valoración que se realice del compositor debe tener en cuenta estas creaciones y el futuro creativo que vaticinaban, muy alejado, por un lado, del castellanismo juvenil de piezas como sus *Danzas burgalesas*, y por otro, de obras con presencia de tendencias contrapuestas, como el *Poema de la juventud* o la *Sonata gallega*.

Las características de su obra para piano se observan también en el conjunto de su catálogo. Aparte del comentado postnacionalismo de sus últimas obras, sobresaliendo la *Sonata para guitarra*, sus creaciones para diversas formaciones instrumentales muestran la misma convergencia de estéticas que su obra pianística. Existen composiciones de carácter regionalista aunque con distinto tratamiento, y así se observan, desde obras extensas, como la *Sinfonía castellana* en la que confluye gran dosis de impresionismo, hasta piezas más concisas y neoclásicas, como su obra coral; y dentro de este género destaca el retorno a los clásicos patente en sus *Tres Cantigas de Alfonso X*. Una composición importante y con gran presencia de tendencias contrapuestas, en especial wagnerismo e impresionismo, es su ópera *El mozo de mulas*.

La conjunción de estéticas que muestra el estudio de la obra de Antonio José no es una cualidad distintiva o aislada, sino que aparece en el resto de compositores de la Generación del 27, y en concreto, en el Grupo de Madrid. No obstante, al referirse a los compositores vanguardistas, esta realidad fue ocultada por Salazar debido a su radicalización estética. A pesar de que algunos críticos de la época y diversas tendencias musicológicas actuales han resaltado en el compositor burgalés su eclecticismo o su sintonía con posicionamientos más tradicionales, hay que resaltar que, por un lado, la confluencia de corrientes dispares aparece en compositores tan progresistas y admirados como Falla, Remacha, Bautista o Bacarisse; y por otro, que el análisis de la obra pianística de Antonio José muestra que la presencia de elementos asociados a posturas calificadas como caducas es mucho menor y definitoria de su estilo frente a los aspectos relacionados con las vanguardias europeas. Asimismo, distintas revisiones actuales del Grupo de Madrid resaltan el conservadurismo de sus creaciones en contraposición con su vanguardismo ideológico. Se ha constatado que distintos aspectos que han sido utilizados para diferenciar al artista burgalés de este Grupo, también están presentes en composiciones de músicos de dicho colectivo, como son la cita directa, el cromatismo o el formato cíclico. Ninguno de ellos, incluido Antonio José, rompió definitivamente, ni a nivel armónico ni formal, con la tradición musical del s. XIX.

Antonio José comparte semejanzas destacadas con el progresista Grupo de Madrid y también diferencias, aunque numerosas de estas últimas están más relacionadas con aspectos culturales y sociales que musicales. La plena aceptación de las vanguardias europeas, tanto a nivel creativo (a pesar de las posibles confluencias de tendencias contrapuestas), como principalmente de planteamiento conceptual y estético, constituye la semejanza más destacada

y definitoria de una tendencia análoga. En relación con esto aparecen otros puntos comunes, como su crítica a la zarzuela o al casticismo. El estilo pianístico del compositor, aunque académico como la mayoría de las creaciones españolas de la época para este instrumento, muestra también su afinidad con las tendencias vanguardistas. Numerosos diseños de Stravinsky y Ravel se ven reflejados en su escritura instrumental, así como su gusto por la plasmación del colorismo orquestal.

Entre las diferencias estilísticas destaca el papel preponderante del folklore castellano en Antonio José que contrasta con el interés mucho menor que despertó el nacionalismo en el Grupo de Madrid en los años veinte, y aún en mayor grado, cualquier posible atisbo de un regionalismo distinto al espíritu andaluz. Asimismo, el burgalés muestra una valoración de los avances llevados a cabo por los grandes músicos del pasado independientemente de su pertenencia o no a enfoques considerados caducos en ese momento, como es el caso de Beethoven o Wagner. No adopta posturas esnobistas o altivas frente a otros coetáneos y estuvo siempre preocupado por divulgar y acercar la música, en especial española, a las clases con menor acceso a la cultura; muestra de ello es la labor educativa llevada a cabo desde su dirección del Orfeón Burgalés. Su aislamiento y la falta de apoyos por parte de la crítica influyente o de instituciones lo diferencian del privilegiado Grupo de la República, aspectos ambos que incidirán en la desaparición de su nombre de los ámbitos culturales tras su muerte.

La confluencia en su obra de corrientes contrapuestas ha sido tradicionalmente exagerada, y en todo caso, no debe ser considerada como excepcional sino que fue una realidad común presente incluso en los compositores aceptados como modelos de progresismo. Antonio José debe ser considerado un compositor vanguardista dentro de la Generación del 27, con muchos puntos comunes con el Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid, aunque no estuvo bajo la orientación estética intransigente de su teórico principal, Adolfo Salazar, crítico que, con gran acierto y en relación con lo aquí expuesto, señaló que en el músico burgalés “se unen en perfecto consorcio lo que proviene de la región natal y lo que proviene de Europa”¹⁵³⁴.

¹⁵³⁴ SALAZAR, Adolfo. “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930. Reproducido en: *Diario de Burgos*, 11-VII-1930, p. 1.

El estudio individualizado de sus obras para piano ha servido para responder a las hipótesis planteadas al inicio de este trabajo y superar los objetivos propuestos. Se ha entroncado su legado pianístico con el de sus contemporáneos, otorgándole un lugar muy destacado dentro de la producción para este instrumento en los años veinte y treinta en España. Se han concretado todas las características musicales y estilísticas que definen su estética, contextualizadas dentro del momento ecléctico de la época.

La obra para piano de Antonio José constituye un rico patrimonio legado para los intérpretes. Su estilo directo, brillante y virtuoso le asemejan a las grandes obras para este instrumento de Ravel, Stravinsky, Albéniz, Falla o Turina. Su particular visión nacionalista, ejemplo de plasmación pianística de un regionalismo castellano plenamente vanguardista, debería ser un campo atractivo no sólo para los musicólogos, sino y principalmente, para los pianistas españoles. Este trabajo espera haber supuesto una contribución y aliciente para la recuperación de un músico, maltratado en su época y olvidado hoy en día, e incluso aún, todavía desconocido.



V. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES

Abreviaturas específicas usadas para los diferentes archivos:

AMBu.: Archivo Municipal de Burgos.

CDMGC: Centro de Documentación Musical de la Generalitat de Cataluña (Barcelona).

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores.

1.1. Artículos

1.1.1. Artículos y conferencias de Antonio José

“En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”. 18-I-1923, Ms., AMBu.

“En la Filarmónica. Trío de Viena”. 30-I-1923, Ms., AMBu.

“Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. 6-II-1923, Ms., AMBu.

“Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”. *El Castellano*, 8-II-1923, p. 1.

“En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”. *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

“En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”. *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

“Orquesta Filarmónica”. *El Castellano*, 7-IV-1923, p. 1

“Impresiones musicales. Amaya”. 17-V-1923, Ms., AMBu. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, op. cit., pp. 285-286.

“¡El Maestro Bretón ha muerto!”. *El Castellano*, 4-XII-1923, p. 1.

“La música moderna”. 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

“En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristian Christiansen”. *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

“En la Filarmónica”. *El Castellano*, 17-X-1924, p. 1.

“En la Filarmónica. El Cuarteto Gewandhaus”. *El Castellano*, 19-XI-1924, p. 2.

“En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”. *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

“En la Filarmónica. Cuarteto Aguilar”. *El Castellano*, 6-III-1925, p. 2.

“En la Filarmónica. Cuarteto Aguilar”. *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 1.

“De Málaga. Apunte inútil”. *Diario de Burgos*, 8-X-1925, p. 1.

- “Confidencia. Una Escuela”. *Diario de Burgos*, 17-XII-1925, p. 1.
- “Notas de arte”. *Diario de Burgos*, 28-VII-1926, p. 1.
- “Notas de arte. Un nuevo instrumento musical”. *Diario de Burgos*, 12-VIII-1926, p. 1.
- “De Música. El arte de dirigir”. *Diario de Burgos*, 14-VIII-1926, p. 1.
- “Desde París. Boris Godounov”. *Diario de Burgos*, 18-VIII-1926, p. 1.
- “Ateneo de Burgos. Fermina Atarés”. *Diario de Burgos*, 25-IX-1926, p. 1.
- “Carta al Señor José”. *Diario de Burgos*, 27-XI-1926, p. 1.
- [“Conferencias sobre Salinas y Cabezón”]¹⁵³⁵. n.d, Ms., AMBu.
- “Sobre un antiguo y glorioso burgalés”. *Diario de Burgos*, 20-I-1927, p. 4.
- “De arte. Una obra de Beobide”. *Diario de Burgos*, 30-VII-1927, p. 1.
- “De arte y artistas”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1927, p. 1.
- “Dos curiosas noticias musicales”. *Diario de Burgos*, 23-IX-1927, p. 1.
- “De arte. Una de tantas opiniones: la mía”. *Diario de Burgos*, 25-XI-1927, p. 1. Este texto fue publicado posteriormente sin consentimiento del autor y con el título “La música de ayer y la de hoy” en: *La Unión Mercantil* (Málaga), 15-XII-1927, pp. 1-2 y 21-XII-1927, p. 1. Publicado con el título “Discrepancias estético-musicales” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 306-310.
- “De la vida musical”. *Diario de Burgos*, 21-V-1928, p. 1.
- “Carta abierta. Para mi distinguido amigo don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 25-X-1928, p. 1.
- “De Música. Ravel, el público y la crítica”. *Diario de Burgos*, 27-XI-1928, p. 1.
- “Sobre una iniciativa feliz respecto a la fundación de un orfeón y un Conservatorio de música en Burgos”. *Diario de Burgos*, 1-XII-1928, p. 1.
- “Tema de Jota. Para mi distinguido amigo Don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 30-I-1929, p. 1. Este texto fue publicado por el compositor ligeramente variado en: *Musicografía* 10, 1934, pp. 28-30. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 341-343.
- “Variación sobre un tema de jota. Para mi distinguido amigo Don Guillermo S. Cardiel”. *Diario de Burgos*, 31-I-1929, p. 1. Este texto fue publicado por el compositor ligeramente variado en: *Musicografía* 11, 1934, pp. 54-56. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 344-347.

¹⁵³⁵ El compositor no puso título a este artículo, con este epígrafe aparece en: ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios...*, p. 308.

- “Orfeón Burgalés. El fallecimiento del director del orfeón Donostiarra”. *Diario de Burgos*, 23-X-1929, p. 1.
- [“Perfil de Antonio José”]¹⁵³⁶. 1929, Ms., AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 318-327.
- “Temas artísticos. Bibliografía sacro-música”. *Diario de Burgos*, 4-IV-1930, p. 1.
- “La exposición de Saturnino Calvo. Nota de advertencia y apreciación”. *Diario de Burgos*, 28-VI-1930, p. 1.
- “La Remuneración del espíritu”. En: *Ritmo* 45, 1931, pp. 9-10. *Ritmo* 593, 1988 (reed.), pp. 124-126. Fue publicado inicialmente en: *El Faro de Vigo* en noviembre de 1931.
- “Coplas Sefardíes”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 42, enero-marzo 1933, pp. 413-418.
- “La canción popular burgalesa”. Fragmento del prólogo a su *Colección de canciones populares burgalesas*. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 46, 1934, pp. 37-42.
- “Bibliografía. La música en los libros”. *Diario de Burgos*, 22-V-1934, p. 1.
- “Tertulia del Ciprés. Un homenaje a dos burgaleses eminentes. Los músicos ciegos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón”. *Diario de Burgos*, 21-VI-1934, p. 1. Publicado bajo el título “Carta-invitación al homenaje a Salinas y Cabezón, organizado por la tertulia del Ciprés” en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 338-340.
- “Francisco de Salinas”. En: *Ritmo* 91, 1934.
- “Tema de Jota”. En: *Musicografía* 10, 1934, pp. 28-30. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 341-343.
- “Variación sobre un tema de jota”. En: *Musicografía* 11, 1934, pp. 54-56. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 344-347.
- “¡A la coda!”. En: *Burgos Gráfico* I, IX-1935, p. 4. También publicado en: *Musicografía* 30, 1935, pp. 220-221 y en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 348-350.
- “Impromptu”. En: *Burgos Gráfico* II, X-1935, p. 6. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 351-353.

¹⁵³⁶ El compositor no puso título a este artículo, con este epígrafe aparece en: *Ibíd.*, p. 353.

“Coplas Sefardíes”. En: *Burgos Gráfico* III, 1935. Es una reelaboración muy variada del texto con el mismo título de 1933. También publicado en: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 354-357.

“La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. Conferencia leída en el Instituto de Estudios Catalanes de Barcelona el 23 de abril de 1936 dentro de las Sesiones Científicas del III Congreso Internacional de Musicología. Publicado como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.). Madrid: Unión Musical Española, 1980.

“Introducción a la canción popular burgalesa”. 1936, Ms., AMBu. Leído junto a la conferencia “La canción popular burgalesa” el 24 de junio de 1936 en el Teatro Principal de Burgos dentro del *Homenaje a la canción popular burgalesa*. Publicado como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.). Madrid: Unión Musical Española, 1980.

“Después de un homenaje. La gratitud de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-V-1936, p. 1. [“Crítica de un artículo del ‘Conde de Carlet’ sobre la música española”]¹⁵³⁷. n.d., Ms., AMBu.

1.1.2. Artículos de otros autores en prensa de la época

A. “En la Merced. Concierto por Antonio José”. *El Castellano*, 31-I-1922, p. 2.

“Antonio José”. *Diario de Burgos*, 6-IV-1925, p. 2.

“Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-IV-1927, p. 2.

“Antonio José”. *Diario de Burgos*, 12-III-1929, p. 1.

“Antonio José. Cómo le juzgan los críticos”. *Diario de Burgos*, 20-XI-1934, p. 1.

“Antonio José. El maestro burgalés alcanza un señalado triunfo en Madrid”. *Diario de Burgos*, 15-XI-1934, p. 1 y 16-XI-1934, p. 1.

“Antonio José en Burgos”. *El Castellano*, 2-IV-1929, p. 1.

“Artistas burgaleses. Antonio José, sigue triunfando”. *Diario de Burgos*, 18-VII-1931, p. 1.

“Artistas burgaleses. Antonio José triunfa de nuevo”. *Diario de Burgos*, 12-XII-1932, p. 1.

“Artistas burgaleses. Beobide. Antonio José”. *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 2.

“Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”. *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

¹⁵³⁷ El compositor no puso título a este artículo, con este epígrafe aparece en: *Ibíd.*, p. 441.

- “Artistas burgaleses. La *Suite ingenua* de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-VIII-1931, p. 1.
- “Artistas burgaleses. Otro triunfo de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-VI-1931, p. 1.
- “Artistas burgaleses pensionado”. *El Castellano*, 16-II-1921, p. 3.
- “Ateneo de Burgos”. *El Castellano*, 25-IV-1926, p. 2.
- “Ateneo de Burgos. Conferencia de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 26-VIII-1924, p. 1.
- “Ateneo de Burgos. El próximo concierto del Orfeón Burgalés. Hablando con Antonio José”. *Diario de Burgos*, 17-XII-1929, p. 1.
- “Ateneo de Burgos. Orfeón y Academia”. *Diario de Burgos*, 23-II-1929, p. 2.
- “Ateneo popular. Interesante charla de Antonio José y brillante concierto del Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 5-X-1931, p. 1.
- “Balance de la vida burgalesa durante el año 1929. Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 3-I-1930, p. 5.
- BEOBIDE, José María. “Artistas burgaleses. La *Sinfonía castellana* de Antonio José”. *El Castellano*, 6-X-1923, p. 2; 8-X-1923, p. 1.
- . “Un gran triunfo de Antonio José”. *El Castellano*, 7-III-1927, p. 2.
- CANTERO. “Desde Barcelona. Burgos en el Congreso de Musicología”. *Diario de Burgos*, 2-V-1936, p. 1.
- CARRAL, Ignacio. “Regionalismo castellano”. *Diario de Burgos*, 22-V-1931, p. 1.
- CARDIEL. “Artistas burgaleses”. *Diario de Burgos*, 20-VII-1926, p. 1.
- . “El Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-V-1929, p. 1.
- . “Los burgaleses en Palencia. Acto de afirmación castellanista”. *Diario de Burgos*, 7-X-1929, p. 1.
- C.B. [Carlos Bosch]. “De música. Un nuevo compositor español. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-VII-1924, p. 1.
- “Círculo de la Unión”. *Diario de Burgos*, 13-I-1922, p. 1.
- “Conversando con el director”. *Diario de Burgos*, 16-IX-1930, p. 1.
- DE TORRE, Vicente. “Un artista burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1921, pp. 1-2.
- DÍEZ PÉREZ, Pedro. “Antonio José está en Burgos”. *Diario de Burgos*, 18-XII-1925, p. 1.
- . “Un gran amigo de los niños”. *Diario de Burgos*, 13-XI-1926, p. 4.

- DONOSTIA, Padre José Antonio. “Notas musicales. *Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 9-II-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Universo*, 20-I-1933 y recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 165-167.
- . . “Notas biográficas. Antonio José. Hemsí”. *El Universo*, 24-XI-1933. Recogido en: DONOSTIA, Padre José Antonio. *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, vol. III, 1983, pp. 191-193.
- . . “Burgos en el Congreso de Musicología”. *Diario de Burgos*, 11-V-1936.
- EBRO, María Cruz. “Ateneo de Burgos. El Concierto del Orfeón”. *El Castellano*, 19-XII-1929, p. 2.
- . . “Artistas burgaleses. En el estudio de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 30-VI-1934, p. 1. Reeditado en 2002 con el título “Antonio José: `España ignora nuestro hermoso folklore””. *Diario de Burgos*, 12-XII-2002, suplemento especial “Centenario Antonio José”.
- . . “Antonio José y la Sinfónica”. *Diario de Burgos*, 6-XI-1934, p. 1.
- “El Orfeón Buralés”. *Diario de Burgos*, 8-VI-1929, p. 1.
- “El Orfeón Buralés. Se presenta al público y obtiene un rotundo éxito”. *Diario de Burgos*, 29-VI-1929, p. 6.
- “El Orfeón Buralés. Una conversación con su director. La labor de la coral es verdaderamente notable. Proyectos de Antonio José. Algo sobre la Escuela de Música”. *Diario de Burgos*, 1-I-1932, p. 1.
- “El Orfeón Buralés y la figura eminente de su director el maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 6-VII-1932, p. 1.
- “En el Ateneo. Conferencia de Antonio José”. *El Castellano*, 26-VIII-1924, p. 1.
- “En el Círculo de la Unión”. *Diario de Burgos*, 17-I-1922, p. 1.
- “En homenaje a Antonio José y por la canción popular burgalesa”. *Diario de Burgos*, 8-V-1936, p. 3.
- “En el Teatro Principal. Concierto del Orfeón Buralés”. *Diario de Burgos*, 16-VI-1930, p. 1.
- “En la Universidad Pontificia. La fiesta de Santo Tomás de Aquino”. *Diario de Burgos*, 10-III-1925, p. 1.
- “*Evocación*, de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 13-VI-1930, p. 1.
- HEMSI, Alberto. “Las obras de Antonio José fuera de España”. *Diario de Burgos*, 12-IV-1934, p. 1.

- “Homenaje recibido. Banquete en honor de los directores del Orfeón Buralés”. *Diario de Burgos*, 24-II-1930, p. 1.
- HURTADO, Andrés. “El Orfeón Buralés y la figura eminente de su director, el maestro Antonio José”. En: *Crónica*, 26-VI-1932.
- “Las Danzas burgalesas”. *Diario de Burgos*, 2-III-1925, p. 2.
- “Las Cantigas de Alfonso X de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 22-II-1932, p. 2.
- “Notas de Arte. Himno al Valle de Valdivieso, letra del R.P. Gaspar G. Pintado, música del maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 28-X-1930, p. 1.
- “Nuestros artistas. Una ópera de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 22-X-1928, p. 1.
- “Obras de Antonio José”. *El Castellano*, 31-III-1925, p. 1.
- “Orfeón Buralés”. *Diario de Burgos*, 2-IV-1929, p. 1.
- “Orfeón Buralés”. *Diario de Burgos*, 11-V-1929, p. 1.
- “Orfeón Buralés. Concierto del sábado”. *Diario de Burgos*, 22-IX-1930, p. 2.
- “Orfeón Buralés. Concierto para socios protectores”. *Diario de Burgos*, 25-VI-1929, p. 1.
- “Orfeón Buralés. Conciertos y conferencias”. *Diario de Burgos*, 12-X-1929, p. 1.
- “Orfeón Buralés. El concierto de ayer”. *Diario de Burgos*, 23-II-1931, p. 1.
- “Orfeón Buralés. Homenaje a los maestros Antonio José y Beobide”. *Diario de Burgos*, 11-II-1930, p. 1.
- “Orfeón Buralés. Los ensayos”. *Diario de Burgos*, 30-IV-1930, p. 1.
- “Orfeón Buralés. Presentación a los socios”. *Diario de Burgos*, 28-VI-1929, p. 2.
- “Orfeón Buralés. Serie de conciertos y conferencias”. *Diario de Burgos*, 27-II-1930, p. 2.
- “Orfeón Buralés. Tarde campestre y fraternal”. *Diario de Burgos*, 13-VI-1931, p. 1.
- OTAÑO, Nemesio. “Una carta del P. Otaño al maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 13-V-1936, p. 1.
- PAISÁN SERRANO, Vicente. “Silueta Artística. Antonio José”. En: *Ritmo* 92, 1934, pp. 5-6.
- PEDRELL, Felipe. “José de Inzenga”. En: *Ilustración musical*, nº 3. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 29-II-1888, p. 18.
- QUESADA, José N. “Notas de Arte”. *Diario de Burgos*, 3-IV-1926, p. 2.
- . “Ateneo de Burgos. Fermina Atarés”. *Diario de Burgos*, 25-IX-1926, p. 1.
- . “Ateneo de Burgos. Concierto de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 28-IX-1926, p. 1.
- . “Notas de Arte. Concierto íntimo”. *Diario de Burgos*, 19-VIII-1927, p. 1.
- . “La Filarmónica”. *Diario de Burgos*, 1-XII-1927, p. 1.

- . “La Filarmónica”. *Diario de Burgos*, 12-VI-1930, p. 1.
- . “La Filarmónica. Orquesta Sinfónica de Madrid”. *Diario de Burgos*, 6-VI-1931, p. 1.
- . “La Filarmónica. La Orquesta Clásica”. *Diario de Burgos*, 26-X-1931, p. 1.
- . “La Filarmónica. Arturo Rubinstein. Recital pianístico”. *Diario de Burgos*, 22-IV-1932, p. 1.
- . “Artistas burgaleses. Antonio José”. *Diario de Burgos*. 7-XII-1934, p. 1.
- SAGARNA, Cecilio. “Carta abierta. Al eminente compositor burgalés Antonio José”. *El Castellano*, 28-9-1926, p. 2.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”. *Diario de Burgos*. 14-X-1932, p. 1.
- SALAZAR, Adolfo. “Un músico nuevo: Ernesto Halffter. II Música para piano. Otras obras”. *El Sol*, 24-IV-1923.
- . “Polichinela y Maese Pedro”. En: *Revista de Occidente*, nº 11, V-1924.
- . “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter”. *El Sol*, 6-IV-1927.
- . “La vida musical: Los festivales de la Sociedad de Música Contemporánea”. *El Sol*, 28-VII-1927.
- . “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”. *El Sol*, 9-VII-1930. Reproducido en: *Diario de Burgos*, 11-VII-1930, p. 1.
- . “Nacionalismo y universalidad. La dramática disyuntiva en la música española”. *El Sol*, 2-VIII-1932.
- . “Las orquestas - Una estadística Beethoviana-Más ‘Quijotes’ a la vista - De Barbieri a Antonio José”. *El Sol*, 17-XI-1934. Reproducido en: *Diario de Burgos*, 20-XI-1934, p. 1.
- SUBIRÁ, José. “Madrid”. En: *Revista Musical Catalana* 331, 1931, p. 271. Reproducido en: “Artistas burgaleses. La *Suite ingenua* de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 19-VIII-1931, p. 1.
- . “Ecos musicales. El compositor Antonio José”. *Diario de Burgos*, 12-XI-1931, p. 1.
- . “La vida musical de la semana pasada”. *El Socialista*, 24-IV-1932, p. 2.
- . “Músicas de Madrid y de Burgos”. *El Socialista*, 4-V-1932, p. 4.
- . “Un poco de folklorismo musical”. *El Socialista*, 11-XII-1932, p. 2. Reproducido como: “*Tres Cantigas de Alfonso X*”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1932, p. 1.
- . “Músicas Folklóricas. Dos conciertos”. *El Socialista*, 5-XI-1933, p. 2.

- . “Músicas de Madrid, Sevilla y Burgos – Bibliografía musical”. *El Socialista*, 1-VI-1934, p. 4.
- . “En el Congreso Internacional de Musicología. El folklorista Antonio José”. *El Socialista y Diario de Burgos*, 8-V-1936, p. 1.
- TRÉMOLO [seudónimo, su identidad es desconocida]. “Documento sobre Antonio José Martínez”. *Diario de Burgos*, 26-I-1921.
- . “Antonio José”. *Diario de Burgos*, 5-III-1921.
- . “En el Salón de Recreo. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 11-I-1922, p. 1.
- . “Notas de Arte. Teatro Principal”. *Diario de Burgos*, 24-VIII-1925, p. 2.
- [TURINA, Joaquín]. “Melodías del siglo XIII con ropaje moderno. ‘Las Cantigas’, de Alfonso el Sabio, refundidas por un músico contemporáneo”. *El Debate*, 2-VII-1933, p. 10.
- . “Aportación interesante a la música coral. Otra obra nueva del compositor castellano Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XII-1933, p. 1. Publicado previamente en *El Debate*.
- “Un artista burgalés”. *Diario de Burgos*, 14-XII-1921, pp. 1-2.
- “Una nueva obra de Antonio José. *Cinco coros castellanos*”. *Diario de Burgos*, 28-X-1933, p. 1.
- “Una obra de Antonio José, radiada”. *Diario de Burgos*, 11-V-1931, p. 1.
- “Una ópera de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 29-XII-1930, p. 1.
- “Un concierto”. *Diario de Burgos*, 9-I-1922, p. 2.
- “Un homenaje en honor de Antonio José y por la canción popular burgalesa”. *Diario de Burgos*, 18-V-1936, p. 1.
- “Un jueves cipresiano. En honor del maestro Antonio José”. *Diario de Burgos*, 24-XI-1934, p. 1.
- VILLAR, Rogelio. “El estreno de *Goyescas*”. En: *La Esfera* 3/108, 22-I-1916.
- UN MUSICÓLOGO. “Nuestros artistas. La música de Antonio José”. *El Castellano*, 1-II-1923, p. 1.
- Z. “Artistas burgaleses. Antonio José”. *Diario de Burgos*, 17-VII-1922, p. 1.

1.1.3. Artículos en prensa actual

ALBERDI ELOLA, Luis. “Monografías burgalesas: el Orfeón Burgalés”. *Diario de Burgos*, Septiembre-Noviembre 1969.

BONILLA, Lucía. “En busca de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 4-IX-2011, p. 20.

“Burgos en televisión. Dos espacios dedicados al homenaje a Antonio José y a la problemática general de nuestra provincia”. *Diario de Burgos*, 9-XI-1977, p. 7.

“Centenario Antonio José. Esfuerzo de memoria y recuerdo necesario”. Suplemento especial *Diario de Burgos*, 12-XII-2002.

“El domingo, con un festival folklórico culminó el homenaje a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 8-XI-1977, p. 7.

ESTEBAN, José Ángel y ARNÁIZ, Alberto. “Antonio José o la música castellana a los 41 años de su fusilamiento”. *El País (Arte y Pensamiento)*, 4-XII-1977, p. 9.

“Éxito de la primera de las conferencias sobre Antonio José”. *Diario de Burgos*, 4-XI-1977, p. 8.

FUYMA [seudónimo de FUENTE MACHO, Felipe]. “Antonio José y su obra músico-religiosa”. *Diario de Burgos*, 31-III-1991, p. 11.

J.B. [Jesús Bustamante]. “Recordando a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 5-XII-2002.

“Homenaje de la ciudad a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 1-II-1980.

“La música en nuestra provincia. Las agrupaciones musicales de Burgos deben intervenir conjuntamente para un homenaje a Antonio José”. *La Voz de Castilla*, 16-I-1972, p. 10.

LÓPEZ DE LA HERA, Inmaculada. “Antonio José es comparable a Albéniz y Granados”. *Diario de Burgos*, 5-X-2002, p. 49.

———. “Centenario de Antonio José. ‘Tengo grabado en la memoria cuando me llamaban hijo de rojo’”. *Diario de Burgos*, 11-X-2002, p. 48.

———. “La ciudad recuerda a Antonio José con una alegoría a la música”. *Diario de Burgos*, 13-X-2002, p. 52.

———. “Inquietudes y anhelos de la llamada Generación de Plata”. *Diario de Burgos*, 12-XII-2002, suplemento especial “Centenario Antonio José”.

———. “¡De bien nacidos...!”. *Diario de Burgos*, 13-XII-2002.

“Mañana comenzará el homenaje popular a Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XI-1977, p. 5.

MARTÍNEZ BURGOS, Fernando. “Cuarenta años después en memoria de un músico insigne”. *Adelantado de Segovia*, 9-X-1976.

- MELÉNDEZ, Raquel. “La esencia de la tradición”. *Diario de Burgos*, 9-XII-2002, p. 54.
- PORTILLO, Fernando. “Antonio José, orgullo de la vecindad del centro”. *Diario de Burgos*, 5-XII-1993, p. 10.
- “Rotundo éxito de las conferencias de Miguel Ángel Palacios Garoz sobre la música de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 5-XI-1977, p. 8.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. “Un compositor olvidado”. *El País (Arte y Pensamiento)*, 4-XII-1977, p. 9.
- R.P.B. [Rodrigo Pérez Barredo]. “Música con colores”. *Diario de Burgos*, 28-X-2011, p. 18.
- VALDIZÁN, Mariano. “Antonio José canta a la religión”. *Diario de Burgos*, 8-XI-2002, p. 55.
- . “Un hombre casi loco de dolor”. *Diario de Burgos*, 17-XI-2002, p. 70.
- YAGÜE LLORENTE, Alejandro. “La Banda del Gobierno Militar estrena una obra de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 2-XI-1990, p. 10.
- . “En el centenario del nacimiento de Antonio José”. *Diario de Burgos*, 4-II-2002.

1.2. Correspondencia

El epistolario de Antonio José ha sido publicado por Miguel Ángel Palacios Garoz en: PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *En tinta roja. Cartas y otros escritos*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002. Se indica el archivo en donde se encuentran depositadas o la persona que las posee. Entre paréntesis se precisa el número de cartas con el mismo destinatario.

- Carta a Emilio Vega (1). Fondo José Subirá, CDMGC. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 95.
- Cartas a Enrique Fernández Arbós (2). Archivo Arbós. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 96-98.
- Cartas a Emiliano Artiz (27). Fondo José Subirá, CDMGC. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 99-141.
- Cartas a Julián García Blanco (2). En posesión de los sobrinos de Julián García. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 142-144.
- Carta a Desiderio Francés Herrera (1). En posesión de su hijo José M. Francés. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 145-148.

- Cartas a Norberto Almandoz (19). Archivo de Compositores vascos “Eresbil” en Rentaría. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 149-165.
- Cartas a José Subirá (41). Fondo José Subirá, CDMGC. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 166-208.
- Cartas al Padre Donostia (6). Archivo P. Donostia en Lecároz. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 209-214.
- Cartas a Emilia y Concha Sidar (16). Copia manuscrita de las mismas realizada por Subirá, Fondo José Subirá, CDMGC. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 215-229.
- Cartas a Consuelo Mediavilla (56). En posesión de su sobrina María J. Mediavilla. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 230-270.
- Carta a Manuel Santamaría (1). AMBu. expte. 11-1055. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 271-272.
- Carta a Luis García Lozano (1). AMBu. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 273-274.
- Carta a Felipe Vitores (1). Archivo de la Diputación Provincial de Burgos. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 275-276.
- Carta a Matías Martínez Burgos (1). En posesión de su hijo Fernando Martínez Burgos. En: PALACIOS GAROZ, M. Ángel. *En tinta roja...*, *op. cit.*, pp. 277-279.

1.3. Partituras

1.3.1. Publicadas (ordenadas por fecha de edición)

- Danza burgalesa* nº 1 (piano). Madrid: Unión Musical Española, 15524, 1924.
- Danza burgalesa* nº 1 (piano cuatro manos). Madrid: Unión Musical Española, 15534, 1924.
- Danza burgalesa* nº 2 (piano). Madrid: Unión Musical Española, 15525, 1924.
- Danza burgalesa* nº 3 (piano). Madrid: Unión Musical Española, 15526, 1924.
- Poema de la juventud* (piano). Madrid: Unión Musical Española, 15553, 1924.
- Evocaciones* (piano). Madrid: Unión Musical Española, 15774, 1927.
- Sonata gallega* (piano). Madrid: Unión Musical Española, 16263, 1929.
- Ya sé...*, y *Faro de Amor* (voz, coro y órgano). En: *Cantos de amor al Corazón de Jesús*. Barcelona: Boileau, 1930.

Cuatro canciones populares burgalesas (coro). Madrid: Unión Musical Española, 16715, 1931.

Tres Cantigas de Alfonso X (coro). París: Editions Max Eschig, 3464-5, 1932.

Improvisación (órgano). Madrid: Tesoro Sacro Musical, 1932.

Cinco coros castellanos (coro). Madrid: Unión Musical Española, 16930, 1933.

Elegía (tenor y órgano). Madrid: Unión Musical Española, 17210, 1935.

El molinero (soprano y piano). Madrid: Unión Musical Española, 17208, 1935.

Plegaria a María, Abre tus manos, e Himno a San José (1927?) con texto del P. Luis Maestre (voz). En: *Colección de cánticos sagrados*. Madrid: Editorial Bruño, 1941.

Danza burgalesa nº 1 (banda). Madrid: Unión Musical Española, 16745, 1947.

Himno a Castilla (coro). Reproducido en: BARRIUSO, Jesús; GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico de Castilla*. Madrid: Unión Musical Española, 1980.

Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés). Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.). Madrid: Unión Musical Española, 1980.

Sonata para guitarra. Angelo Gilardino y Juan José Sáenz Gallego (eds.). Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicali, 1990.

El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote. Reducción pianística. Burgos: Diputación Provincial, 1991.

———. Orquestación: Antonio José-Alejandro Yagüe. Burgos: Diputación Provincial, 1992.

Marcha para soldados de plomo (piano). TallerdeGrafista, s.l., 1992.

Romancillo infantil (guitarra). Madrid: Opera 3 Ediciones Musicales, 1994.

Sonata gallega (piano). Madrid: Cuatro 40 Ediciones, 979-0-69200-693-0, 2011.

Himno al Valle de Valdivielso (voz y piano). Madrid: Ediciones Ritmo, n.d.

1.3.2. Inéditas (ordenadas por fecha de composición)

Ave María (voces y órgano, 1917). AMBu, AJ-4/2.

Tantum Ergo (voz y órgano, 1917). AMBu, AJ-4/3.

Ave María Stella (voz y órgano, 1917). AMBu, AJ-4/1.

Sonata en sol (piano, 1917). AMBu, AJ-3/02.

Variaciones (piano, 1918). AMBu, AJ-4/53.

Dulce cayado (voz, coro y órgano, 1918). AMBu, AJ-4/4.

Vals en la (piano, 1918). AMBu, AJ-4/53.

El canto del dolor (piano, 1918). AMBu, AJ-3/03.

Ecos taurinos (pasodoble para banda, 1919). SGAE, AS-2393.

Preludio nº 1 en mi bemol (piano, 1920). AMBu, AJ-3/04.

Misa (solistas, coro y orquesta, 1920, incompleta). AMBu, AJ-4/13.

Danza de bufones (pianola, dos pianos, 1920). AMBu, AJ-3/14 y AJ-3/13.

Letanía Lauretana (voz, coro y órgano, 1920). AMBu, AJ-4/5.

Nocturno. Paisaje (piano, 1920). AMBu, AJ-3/05.

Sonata castellana (piano, 1921). AMBu, AJ-3/18.

La antesala de la gloria (sainete, solistas y orquesta, 1921). AMBu, AJ-1/2.

Tiempo de tarantela (piano, 1921). AMBu, AJ-3/6.

Alla Haydn (piano, 1922). AMBu, AJ-3/7. (Adaptación orquesta, 1923. SGAE, AS-2391).

Himno de la Asociación Antiguos Alumnos de S. Antón (voz y piano, 1922). AMBu, AJ-4/6.

Con el picotín (voz y piano, 1922). AMBu, AJ-3/28.

El paso de la galante estudiantina (piano, 1922). AMBu, AJ-3/8.

Canción escolar (piano, 1922). AMBu, AJ-3/9.

La muñeca rota (piano, 1922). AMBu, AJ-3/10.

La casa del gigante (piano, 1923). AMBu, AJ-3/12.

Sinfonía castellana (orquesta, 1923), SGAE, AS-2399.

Carnaval (piano a cuatro manos, 1923). AMBu, AJ-3/11.

Villancico (voz, coro y órgano, 1923). AMBu, AJ-4/7.

La memoria del Doctor Coronado (opereta, solistas y orquesta, 1923-1924). AMBu, AJ-1/9.

Apasionadamente (violín y piano, 1924, incompleta). AMBu, AJ-1/15.

La primavera (voz y piano, 1924). AMBu, AJ-4/47.

Himno escolar (coro y piano u orquesta, 1924). AMBu, AJ-4/23.

Alla Clásica (piano, 1924). AMBu, AJ-3/17.

Tota pulchra (voces y órgano, 1924). AMBu, AJ-4/8.

Minatchi (La aurora de un reino) (Drama lírico, solistas y orquesta, 1925). AMBu, AJ-1/1.

A Beobide (coro y órgano, 1926). AMBu, AJ-4/16.

A San Luis Gonzaga (voz, coro y órgano, 1926). AMBu, AJ-4/9.

Lamentación segunda (orquesta, 1927, incompleta), AMBu, AJ-1/8.

Inmaculada (coro y piano, 1927). AMBu, AJ-4/10.

Danza burgalesa nº 4 (piano, 1928). AMBu, AJ-4/64.

Evocaciones nº 2 (adaptación para orquesta, 1928). AMBu, AJ-1/05.

Ave María (voz y órgano, 1929). AMBu, AJ-4/52.

Romance de la rosa fresca (coro, 1935). AMBu, AJ-4/27.

1.4. Discografía

ALFONSO, Mariano (dir.), Coro de RTVE. *Antonio José: obra coral*. RTVE-Música, CD 65173, 2003.

BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.

CANTOLLANO (int.). *Antonio José. Colección de cantos populares burgaleses*. Armando Records, ARD-041, 2002.

COLÁS, Idoia y DE LA FUENTE, Antonio (ints.). *Paisaje de Atardecer. Sonatas de Antonio José 1902-1936*. Arco Música, 2011.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban y EZENARRO, Arantza (ints.). *José María Beobide y su discípulo Antonio José: obras para órgano*. Aeolus Records, AE-10631, 2006.

ESCOBAR OLIVOS, José Antonio. *Sonata para Guitarra*. Certamen Internacional de Guitarra Clásica "Julián Arcas". Sello RTVE-Música, CD 65240, 2005.

IZNAOLA, Ricardo (int.). *The Dream of Icarus*. [Sonata para guitarra]. IGW, 22874, 1990.

LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.

PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.

POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2003.

SÁENZ, Juan José (int.). *Integrales para guitarra de Joaquín Turina (1882-1949), Antonio José (1902-1936)*. Several Records (Tañidos), SCD-812, 1994.

VEGA, Marcos (dir.), Coro de RTVE. *Antonio José, integral de su música para coro*. RTVE-Música, 1997.

VEGA, Salvador (dir.), Orfeón Bungalés. *Canción burgalesa*. [Himno a Castilla]. CAB-100013, 1977.

2. BIBLIOGRAFÍA

- AARON CLARK, Walter. *Enrique Granados. Poet of the piano*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- . “La España de Albéniz y Granados: dos pasados, dos futuros”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- ABAD NEBOT, Francisco. “Las ideas y las expresiones ‘Edad de Plata’ y ‘Generación del 27’, y otras empleadas en la época”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- ACKER, Yolanda. *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios. A Biographical Study with a Catalogue of Works*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1995.
- . Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Antonio José. Obra para piano*. Piccolo, PCES0211, 2002.
- ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos*. Madrid: Publicaciones de la residencia de Estudiantes, 1997.
- ALBERDI ELOLA, Luis. *El Teatro Principal o Cien años de Historia del Teatro en Burgos*. Burgos: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1979.
- ALBÉNIZ, Isaac. *Impresiones y diarios de viaje*. Enrique Franco (ed.). Madrid: Fundación Albéniz, 1990.
- ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”. En: *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 305-328.
- . “La música española y el espíritu del 98”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. V, Madrid: ICCMU, 1998, pp. 79-107.
- . “Nacionalismo”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 924-944.
- . “Regionalismo musical”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 87-90.

- ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. *Romances de Castilla*. Valladolid, 1906. Reed. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: ICCMU, 1998.
- ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU, 2008.
- AZORÍN. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Espasa Calpe, 1969. (Austral).
- ARCONADA, César. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa Calpe, 1926.
- BAGÜÉS, Jon. “El coralismo en España en el siglo XIX”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. II. Celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 173-198.
- BARBER, Llorenç. “La música española durante la guerra del 36”. En: *Ritmo* 483, 1978, pp. 29-33.
- BARCE, Ramón. “Músicos del siglo XX. Antonio José”. En: *Ritmo* 556, 1985, pp. 95-96.
- BARRIUSO, Jesús; GARCÍA, Fernando y PALACIOS, Miguel Ángel. *Antonio José. Músico de Castilla*. Madrid: Unión Musical Española, 1980.
- BENAVENTE, José María. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.
- BERRUETA, Mariano. *Del cancionero leonés*. León: Diario de F.E.T. y de las J.O.N.S, Proa, 1941. Reed. León: Imprenta Provincial, 1971.
- BRIT, Francesh Pelay. *Cançons de la terra: cants populars catalans*. Vol. I, Barcelona: E. Ferrando Roca, 1866. Vol. II, Barcelona: Joan Roca y Bros, 1867. Vol. III, Barcelona: Alvar Verdaguer, 1871. Vol. IV, Barcelona-París: Alvar Verdaguer-Maisonneuve, 1874. Vol. V, Alvar Verdaguer-Maisonneuve, 1879.
- Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en Burgos en 2002. Juan Carlos Pérez Manrique (comisario de la exposición). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002.

- CALLEJA, Rafael. *Cantos de la montaña: colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: José D. de Quijano, 1901. Ed. facs. con el título *Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Ricardo Rodríguez, 1923.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. “El músico burgalés Antonio José (1902-1936)”. En: *Estudios Mirandeses, Anuario de la fundación cultural Profesor Cantera* 5, 1985, pp. 159-165.
- CARTELLE ÁLVAREZ, Ramiro. “A Sonata Gallega pra piano, dun compositor burgalés Antonio José”. En: *Grial* 37, 1972, pp. 292-306.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1986.
- . “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. II. Celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 261-322.
- . “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. En: *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 259-271.
- . “Bautista Cachaza, Julián”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 301-309.
- . “Martínez Palacios, Antonio José”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 298-301.
- . “La Generación del 27 revisada”. En: *Música española entre dos guerras*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.
- CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. *Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia: Imp. de la Federación Católica-Agraria, 1922.
- CHASE, Gilvert. *The Music of Spain*. New York: Dover, 1959.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la “Ur-Technik”*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

- CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de". En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 894-919.
- COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. París: Editions Max Eschig, 1929.
- CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. "Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología". En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- CRISPIN, John. *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- CRIVILLE i BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música española, vol. VII. El Folklore*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. (Alianza Música, 7).
- DELGADO VIÑAS, Carmen. *Clase obrera, burguesía y conflicto social. Burgos, 1883-1926*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Caja Salamanca y Soria, 1993.
- DÍAZ VIANA, Luis. *Los guardianes de la tradición: ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Madrid: Sendoa Editorial, 1999.
- DÍAZ VIANA, Luis y MANZANO ALONSO, Miguel (coords.). *Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1989.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Ed. Paraninfo, 1992.
- DONOSTIA, Padre José Antonio. "El modo de *mi* en la canción española". En: *Anuario musical*, vol. I, 1946.
- . *Obras musicales del Padre Donostia*. J. de Riezu (ed.). Pamplona: E:RE, Archivo Donostia de Lecároz, XII vols., 1960-1980.
- . *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, III vols., 1983.
- . *Obra literaria del Padre Donostia*. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, II vols., 1985.
- DUBAL, David. *Reflections from the Keyboard*. New York: Schirmer Books, 1997.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopena. 3ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1972. (Austral).
- FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004.

- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.
- . *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.
- . *Ciclo La obra pianística de Granados*. Notas de programa. Albacete, octubre-noviembre 1991.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Jesús y VALBUENA HERNANDO, Carolina. *Antonio José: Músico*. (Cuaderno didáctico). Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002.
- FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel F. *Cantos populares leoneses*. Madrid: Fernando Fe, 1909.
- . *Folklore leonés*. León: Ed. Nebrija, 1980 (reedición de la 1ª, Madrid, 1931).
- FERNÁNDEZ SANCHA, Antonio. “Notas sobre el Burgos de Antonio José”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en Burgos en 2002. Juan Carlos Pérez Manrique (comisario de la exposición). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002, pp. 6-8.
- FOX, Inman. “Azorín y Castilla. En torno a la creación de una cultura nacional”. En: *Anales Azorinianos* nº 5. Alicante: CAM, 1996, pp. 97-118.
- . *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . “La invención de España: literatura y nacionalismo”. En: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Celebrado en Birmingham, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham: Doelphin Books, 1998.
- FRANCO, Enrique. Notas del libreto del LP: SÁNCHEZ, Esteban (int.), *Albéniz. Iberia*. Ensayo, 708-709, 1975.
- . “Generaciones musicales españolas”. En: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1986, pp. 35-37.
- FUKUSHIMA, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesis doctoral. Barcelona, 2009.
- GARCÍA, Juan Alfonso. Prólogo a PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda. Un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2003.
- GARCÍA, Paquita. “La ópera *El mozo de mulas*”. En: *Ritmo* 572, 1986, pp. 49-50.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Fichas biográficas de los compositores de esta generación”. En: *Cuadernos de Música* I, 1982.

- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. “La imposible inocencia del musicólogo: El proceso de construcción histórica de la Generación Musical del 27 o de la República”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.; MARTÍNEZ, Francisco y RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.
- GARCÍA LABORDA, José María. *Forma y estructura en la música del siglo XX. (Una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996.
- . (ed.). *La música del siglo XX. Modernidad y emancipación*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000.
- . (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J., 2004.
- GARCÍA MATOS, Manuel. “Folklore en Falla”. En: *Música*, 3-4, 1953, pp. 41-68.
- . “Folklore en Falla. II”. En: *Música*, 6, 1953, pp. 33-52.
- . “El folklore en *La vida breve* de Falla”. En: *Anuario Musical*, vol. XXVI, 1971, p. 173-197.
- . (coord.). *Magna Antología del folklore musical de España*. Preámbulo de su hija María del Carmen García Matos. Madrid: Hispavox, 1979.
- GARCÍA PIÑERO, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos: diccionario biográfico*. Madrid: Tres, 1984.
- GARCÍA POLIZ, Susana. “Nacionalismo y vanguardia en el lenguaje de Falla: su plasmación en la ‘Fantasía Bética’”. En: *Concerto*, Revista de Música de la Filarmónica de Madrid, nº 8, IV-1996.
- GARCÍA RAMILA, Ismael. *El Salón de Recreo de Burgos. 100 años de una vida social, rectilínea, amable y eficiente*. Burgos: Ediciones Santiago Rodríguez, 1975.
- GARCÍA ROMERO, Fernando y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Jornadas de homenaje a Antonio José. Burgos, 31 de enero - 8 de febrero 1980*. Burgos: Comisión de Enseñanza y Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1980.
- GIL, Bonifacio. “Panorama de la canción popular burgalesa”. En: *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, pp. 85-102.
- . (ed.). *Cancionero popular de La Rioja*. Materiales recogidos por Bonifacio Gil García. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás y Josep Crivillé i Bargalló. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

- GILARDINO, Angelo. “Antonio José y la Sonata para guitarra”. Introducción a la edición de la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Sonata para guitarra*. Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicali, 1990.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española, vol. V. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. (Alianza Música, 5).
- GÓMEZ BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis. *Las tres Danzas burgalesas del compositor Antonio José Martínez Palacios. Análisis y valoración estilística*. Universidad Autónoma, trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dirigido por Pedro González Casado, 2008.
- . “La herencia modal castellana en las tres *Danzas burgalesas* del compositor Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 2, VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), 2009.
- GÓMEZ LUCAS, David. *La “Sinfonía castellana” de Antonio José*. Universidad Complutense, trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dirigido por Javier Suárez-Pajares, 2010.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Daniel. *Así canta Galicia. Cancionero popular gallego*. Orense: La Región, 1963.
- GRANADOS, Enrique. *Integral para piano*. Dirigida por Alicia de Larrocha y preparada y documentada por Douglas Riva. Barcelona: Ed. Boileau, 2001.
- GROBA, Rogelio. “Alalá”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 156.
- HALFFTER, Rodolfo. “Apuntes de Manuel de Falla. Sobre la superposición y nueva formación de acordes”. En: IGLESIAS, Antonio. *Manuel De Falla. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.
- . “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”. En: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1986.

- . “Bautista, Julián”. En: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Emilio Casares (ed.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 1986.
- HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 4-24.
- HEMSI, Alberto. *Coplas sefardíes*. Vols. I-V, Alejandría: Édition Orientale de Musique, 1932. Vols. VI-X, Aubervilliers: Impresión privada, 1969-1973.
- HERGUETA, Domingo. *Folklore burgalés*. Burgos: Diputación Provincial, 1934.
- HURTADO, José. *Cien cantos populares asturianos escritos y armonizados para canto y piano*. Madrid: A. Romero, 1890. Ed. facs. en: MARTÍNEZ GARCÍA: Gabriel. *50 años de canciones asturianas armonizadas (1885-1935)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1989, pp. 143-229.
- IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1978.
- . *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1979.
- . (rec.). *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.
- . *Manuel De Falla. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.
- . (rec.). *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1984.
- . *Enrique Granados. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1985.
- . (rec.). *Escritos de Óscar Esplá*. Madrid: Editorial Alpuerto. Vol. I, 1977. Vol. II, 1978. Vol. III, 1986.
- . (rec.). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1999.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979.
- INZENGA, J. *Ecos de España: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: A. Vidal y Roger, 1874.
- . *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero, 1888.
- IZNAOLA, Ricardo. “Regino Sainz de la Maza: una guitarra para una Generación”. En: *Cuadernos de Música I*, 1982, pp. 45-49.
- . “Prefacio”. Introducción a la edición de la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Sonata para guitarra*. Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicali, 1990.

- . “A Problem in Musical Heuristics: The Guitar Works of Antonio José”. En: EGTA (UK) Guitar Journal, No. 7, 1996.
- JOVER ZAMORA, José María. *Historiadores españoles de nuestro siglo*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. “Un músico olvidado: Julián García Blanco”. En: *Ritmo* 513, 1981, pp. 24-28.
- . *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España*. Valladolid: Diputación Provincial, 1987.
- . *Pianos, voces y panderetas: Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid: Endymión, 1988.
- . “Música y `minorías´ o la teoría del miedo a la `rebelión de las masas´”. En: *Mundoclásico*, 18-X-2005, <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/autor.aspx>, última consulta: 7-XI-2012.
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- LEDESMA, Dámaso. *Folklore o Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907.
- LICHTENSZTAJN, Dochy. “Felipe Pedrell. Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música”. En: *Culturas musicales en el Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Celebrado en Madrid, 3-10 de abril, 1992. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993, pp. 3656-3662.
- LOLO HERRANZ, Begoña. “La aportación de Felipe Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”. En: *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 345-356.
- . (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- LÓPEZ-CALO, José. “Beobide, José María”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 373.
- LÓPEZ COBOS, Jesús. “Obras orquestales de Antonio José por Jesús López Cobos, en la Colección autores e intérpretes zamoranos”. En: *Ritmo* 572, 1986, pp. 106-109.
- LÓPEZ PATAU, Juan. “La casta histórica *Castilla*: paisaje y paisanaje en la *Sinfonía castellana* de Antonio José”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*.

- María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- LLANO, Samuel. “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XV, Madrid: ICCMU, 2008, pp. 75-97.
- . “España en la vitrina: Maurice Ravel, el mito de la autenticidad y el neoimperialismo”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 2010, pp. 1-15.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La música tradicional en la obra de Antonio José*. Notas del libreto del LP: LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.
- . *Cancionero Popular de Burgos*, vols. I y II. Madrid: Ed. Música Mundana, 2001.
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endimión, 1997.
- MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- . *Historia General de la Música. El siglo XX*. Madrid: Istmo, 1978.
- . *Historia de la música española, vol. VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. (Alianza Música, 6).
- MARTÍNEZ BURGOS, Manuel. *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”. En: *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Profesor José López-Caló en su 65º cumpleaños*, vol. II. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Compostela, 1990, pp. 351-397.
- . “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del XX”. En: *Culturas musicales en el Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV

- Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Celebrado en Madrid, 3-10 de abril, 1992. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº1, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993, pp. 640-657.
- . *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.
- . “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Antonio. *Antología musical de cantos populares españoles*. Barcelona: Isart Durán editores, n.d., p. 106.
- MARTÍNEZ MIURA, Enrique. Notas del libreto del CD: POSADA, Alejandro (dir.), Orquesta Sinfónica de Castilla y León. *Antonio José. Sinfonía castellana, Evocaciones, El mozo de mulas*. Naxos, 8.557634, 2005.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical*. Madrid: Instituto-Escuela, 1928.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación P. Barrié de la Maza. Madrid: Musigraf Arabí, 1973.
- MATIA POLO, Inmaculada. *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid: SEDEM, 2010.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997.
- MOLINA, Emilio. *Armonía*, vols. I y II. Madrid: Real Musical, 2000.
- MUNETTA MARTÍNEZ, Jesús María. *Análisis y fundamentos de composición*. Teruel: Instituto Musical Turolense, 1997.
- NAGORE FERRER, María. “La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez Melodías Vascas*”. En: *Musiker. Cuadernos de Música*, 10 (1998), pp. 71-84.
- . “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. VIII-IX, Madrid: ICCMU, 2001, pp. 211-225.
- . *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo*. Madrid: ICCMU, 2002.
- . “Historia de un fracaso: el ‘himno nacional’ en la España del siglo XIX”. En: *Arbor*, vol. 187-751, 2011, pp. 827-845.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1966.

- . *Arte de verso*. Madrid: Visor Libros, 2004.
- NERI DE CASO, Leopoldo. Regino Sainz de la Maza y el Grupo de los Ocho de la generación musical del 27. Universidad de Valladolid, trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dirigido por Carlos Villar Taboada, 2007.
- . “Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el Renacimiento guitarrístico del siglo XX”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, nº 2, VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), 2009.
- . “La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- NOMMICK, Yvan. “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- OLARTE, Matilde. “Análisis de 'lo popular' a través del estudio de los cancioneros infantiles españoles de este siglo”. En: *Revista de Musicología*, vol. XX, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 945-954.
- OLIVARES RAMÍREZ, Ángel. “[Introducción]”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en Burgos en 2002. Juan Carlos Pérez Manrique (comisario de la exposición). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002, p. 3.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Ed. de María Auxiliadora, 1902. Ed. facs. Burgos: Diputación Provincial, 1975. Ed. facs. con introducción de Miguel Manzano. Burgos: Diputación Provincial, 1992.
- ONDARRA, Lorenzo. “José Antonio de San Sebastián, Padre Donostia”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 657-662.
- ORDUÑA REBOLLO, Enrique. *El regionalismo en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito, 1986.
- ORTEGA BARRIUSO, Fernando. *Diccionario de la cultura de Burgos. Siglo XX*. Burgos: Editorial Dossoles, 2001.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*. Madrid: Raíces (Caja Madrid), 2001.

- . “Paisaje e identidad nacional en Azorín”. En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 2002, pp. 119-131.
- . “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”. En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 51, 2009, pp. 25-49.
- . “El lugar del paisaje en la geografía moderna”. En: *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, 269, 2010, pp. 367-393.
- ORTEGA GUTIÉRREZ, Domingo. *El Orfeón Burgalés, cien años de historia (1893-1993)*. Burgos: Diputación Provincial, 1993.
- ORTEGA MONEDERO, Mariano. Introducción a la partitura. En: ANTONIO JOSÉ. *Marcha para soldados de plomo*. TallerdeGrafista, s.l., 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 2001. (1ª ed. Revista de Occidente, 1930).
- ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2007.
- PAHISA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- PALACIOS, María. “La música en las exposiciones internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)”. En: *Música española entre dos guerras*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.
- . *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2003.
- . *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: SEDEM, 2008.
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. “Antonio José. *Sinfonía castellana*, con preludio y cuatro tiempos”. En: *Ritmo* 469 50 Aniversario, 1979, pp. 51-59.
- . “Lo cervantino y lo popular en la ópera inédita de Antonio José *El mozo de mulas*”. En: *Revista de Folklore* 41, Valladolid, 1982, pp. 147-157.
- . *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984.
- . *Reseña bibliográfica y Notas a las obras incluidas en el disco*. Notas del libreto del LP: LÓPEZ COBOS, Jesús (dir.), Orquesta Nacional de España. *Antonio José (Colección autores e intérpretes zamoranos)*, vol. II. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, CAPZ-1, 1986.

- . “La ópera *El mozo de mulas* de Antonio José”. Introducción a la edición de la partitura. Facsímil de la reducción para canto y piano. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote*. Burgos: Diputación Provincial, 1991.
- . “El Orfeón Burgalés y la música popular burgalesa”. En: *Boletín de la Institución Fernán González* 207, 1993, pp. 287-295.
- . “Antonio José, el compositor de Castilla”. En: *Anuario de Castilla y León*. Valladolid: Editorial Ámbito, 1993, pp. 407-414.
- . *En tinta roja. Cartas y otros escritos*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002.
- . *Federico Olmeda. Un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2003.
- PARRA GONZÁLEZ, Joaquín. “La obra pianística de Antonio José”. En: *Ritmo* 572, 1986, p. 50.
- PASCUAL, Josep. “Joaquín Turina. La música para piano”. En: *Scherzo* nº 140, XII-1999, pp. 156-157.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls: Editorial Boileau, 1917-1922. Barcelona: Editorial Boileau, 1958.
- “Pedro Espinosa interpreta a Antonio José”. En: *Ritmo* 576, 1987, p. 8.
- PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio. *Diccionario de la Música*. Barcelona: Labor, 1954.
- PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a partir de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2008.
- . “Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones Amatorias* (1914-1915) de Enrique Granados”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid: Ediciones Istmo, 1985.
- . *La estética musical de Ravel*. Madrid: Alpuerto, 1987.
- PÉREZ MANRIQUE, Juan Carlos. “El Burgos inquieto de Antonio José”. En: *Burgos 1902-1936. Antonio José y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en Burgos en 2002. Juan Carlos Pérez Manrique (comisario de la exposición). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002, pp. 4-5.

- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Rodolfo Halffter. Obra completa para piano*. Piccolo, PCES005, 2000.
- . Notas del libreto del CD: BERNALDO DE QUIRÓS, José Luis (int.). *Rafael Rodríguez Albert. Obra para piano*. DCL, CD 106-2, 2004.
- PIÑERO GARCÍA, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres, 1984.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Nueva York: SpanPress Universitaria, 1998.
- PORTO SAN MARTÍN, Isabelle. “Cruce de miradas: el romanticismo francés visto por Adolfo Salazar y sus contemporáneos”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- PRIETO, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): “La Voz”, 1920-1934*. Madrid: Editorial Arambol, 2001.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. “Política y educación. Cien años de Historia”. En: *Revista de Educación* n° extra 1, 2000, pp. 7-36.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ed. Ariel, 2001.
- RÍO VELASCO, Justo del e INCLÁN LEIVA, Ramón. *Danzas típicas burgalesas*. Burgos: s.n., 1959. Reed. Burgos: Imprenta Santiago Rodríguez, 1975.
- RIVA, Douglas. *Ciclo Granados*. Notas de programa. Madrid: Fundación Juan March, febrero-marzo 1996.
- . “Granados, Enrique”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 853- 857.
- RODRÍGUEZ SANTERBÁS, Santiago. “En busca de un músico perdido. Antonio José”. En: *Triunfo* 482, 1971, pp. 24-29.
- RODRIGO, Joaquín. “La Música Para Piano de Joaquín Rodrigo, Comentada e Interpretada por su Autor”. Conferencia celebrada en la Academia Médico Quirúrgica Española, V-1964. Texto publicado en: IGLESIAS, Antonio. (rec.). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1999, pp. 301-305.
- ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.
- RUEDA, Enrique. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1998.

- RUIZ SILVA, Carlos. “Primera grabación mundial de un disco dedicado a la música de Antonio José”. En: *Ritmo* 572, 1986, pp. 52-53.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. Notas del libreto del LP: PARRA, Joaquín (int.). *Antonio José. Sonata Gallega. Tres Danzas Burgalesas*. Real Musical, MC-2038604, 1986.
- . “Ante la edición de *El mozo de mulas*”. Introducción a la edición de la partitura. Facsímil de la reducción para canto y piano. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote*. Burgos: Diputación Provincial, 1991.
- . “Guridi, Jesús”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 135-139.
- RUIZ VILAPLANA, Antonio. *Doy fe, Un año de actuación en la España nacionalista*. Barcelona: Epidauro Ediciones, 1937, 1977 (reed.). Reeditado con prólogo de Pérez-Reverte, Burgos: Olivares, Libros Antiguos, 2010.
- . “La ejecución de Antonio José, el músico poeta”. En: *Música* I, 1938, pp. 43-48. Reproducción del capítulo 10 de su libro *Doy fe, Un año de actuación en la España nacionalista*. Barcelona: Epidauro Ediciones, 1937, 1977 (reed.).
- SAGARDÍA, Ángel. “En torno a los compositores burgaleses Santamaría, Olmeda, Antonio José y Calleja”. En: *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, febrero 1953.
- . “Antonio José. Ante el cincuentenario de la muerte del compositor”. En: *Monsalvat* 143, 1986, pp. 48-49.
- . “Cincuentenario del fusilamiento del compositor Antonio José”. En: *Villa de Madrid*, 1-X-1986.
- SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis. “Crítica de discos. José María Beobide y su discípulo Antonio José: obras para órgano”. En: *OpusMusica*, nº 18, IX-2007, <http://www.opusmusica.com/018/beobide.html>, última consulta: 23-IX-2012.
- SALAS VILLAR, Gemma. “Agudillo”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 103.
- SALAZAR, Adolfo. *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*. México: Editorial México Moderno, 1921.
- . *El siglo romántico. Ensayo sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*. Madrid: J.M. Yagüe editor, 1936.

- . *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. México: Casa de España, 1939.
- . *La música de España*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1972. (Austral).
- . *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930. Ed. facs. Oviedo: Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1982.
- . *La música en la sociedad europea*, vol. III. El siglo XIX (2). Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: División de Artes Gráficas de “La Voz de Galicia. S.A.”, 1982 (reimpresión facsímile de la edición de 1942).
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Antecedentes del neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- . *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: SEDEM, 2009.
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo Cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Salamanca: Imprenta Provincial, 1943.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898.” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VI, Madrid: ICCMU, 1998, pp. 35-48.
- . “Bretón, Tomás”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. II. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 103.
- . *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.
- SANTIAGO, Rodrigo A. de. “Un concurso musical y una Sonata Gallega para piano del compositor Antonio José”. En: *Revista de Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses I*, 1965, pp.161-167.
- SANZ GARCÍA, Laura. “Jardines soñados, jardines recreados. La búsqueda de las esencias en el paisajismo de la Edad de Plata”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- SARMIENTO, Jacinto. *Cancionero Popular*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1993.

- SCHINDLER, Kurt. *The Folksongs of Spain and Portugal*. Nueva York: Hispanic Institute, 1941.
- SCHNEIDER, Marius. “Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España”. En: *Anuario Musical*, vol. III, 1948.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.
- SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARÍA, Antón. *Cancioneiro Galego de tradición oral*. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: Musigraf Arabí, 1982.
- . *Cancioneiro Popular Galego*, vol. I, tomo I. Fundación P. Barrié de la Maza. La Coruña: División de Artes Gráficas de “La Voz de Galicia. S.A.”, 1984.
- SOPEÑA, Federico. “La música en la generación del noventa y ocho”. En: *Arbor*, vol. XIII, 1948.
- . *La música europea contemporánea. Panorama y Diccionario de compositores*. Madrid: UME, 1953.
- STRAVINSKY, Igor. *Dialogues and a Diary*. Nueva York: Doubleday, 1963.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Adolfo Salazar: luz y sombras”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- . (ed.). *Música española entre dos guerras*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la Música*, vol. II. Barcelona: Salvat, 1947, p. 663.
- . *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, p. 824.
- TOMÁS, Juan. “Las variantes en la canción popular”. En: *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959.
- TORRES CLEMENTE, Elena. “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”. En: *Manuel de Falla e Italia*. Yvan Nommick (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-122.
- . “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- . “La huella de Wanda Landowska en España: `camino en la sombra que nos separa del pasado’”. En: *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid: UAM, en prensa.

- TORRES MULAS, Jacinto. “El origen de los orfeones y sociedades corales en España”. En: *Cuadernos de Música* 2, 1982, pp. 79-91.
- . *Isaac Albéniz. Sonatas para piano*. Notas del libreto del CD. Albert Guinovart (piano), Harmonia Mundi 987007, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- VARELA, Elena, MOÍÑO, Pablo, y JAURALDE, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.
- VILLANUEVA, Carlos. “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”. En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid: ICCMU, 2009.
- VILLAR, Rogelio. *Canciones leonesas*. [sin pie de imprenta], 1903.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”. En: *Recerca musicològica*, nº 1, 1981, pp. 151-192.
- . “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. II. Celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló (coords.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 231-239.
- . “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba”. En: *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Profesor José López-Caló en su 65º cumpleaños*, vol. II. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Compostela, 1990, pp. 307-319.
- . “La Regencia: tradición y europeísmo en la música española”. En: *Dª María Cristina de Habsburgo-Lorena. Estudios sobre la Regencia (1885-1992)*. F. Javier Campos y Fernández (dir.). San Lorenzo de El Escorial: Estudios Superiores de El Escorial, 1992, pp. 271-298.
- . “García Blanco, Julián”. En: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, p. 429.
- VIVES, Amadeo. *Julia. Ensayos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

YAGÜE LLORENTE, Alejandro. “La orquestación de la ópera *El mozo de mulas* de Antonio José”. Introducción a la edición de la partitura. Facsímil de la reducción para canto y piano. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote*. Burgos: Diputación Provincial, 1991.

———. “Introducción”. Preámbulo a la edición de la partitura orquestal. En: ANTONIO JOSÉ. *El mozo de mulas. Ópera en tres actos sobre un episodio del Quijote*. Orquestación: Antonio José-Alejandro Yagüe. Burgos: Diputación Provincial, 1992.

VI. ANEXOS

ANEXO I

Listado de obras realizado por el propio compositor

OBRAS DE ANTONIO JOSE .

- CAZADORES DE CBIOLANA (himno) 12-1-1915 .
MI PRIMO (vals para piano) 31-III-1916 .
SCHOTIS (piano) 1-IV-1916 .
BURGOS (pasodoble para piano) 3-IV-1916 .
RATOS ALEGRES (piano) VII-1916 .
O SALUTARIS (cuatro voces y órgano) 1916 .
O SALUTARIS (bajo y órgano) 1916 .
TOTAL PULCHRA (cuatro voces mixtas y órgano) 6-X-1916 .
TANTUM ERGO (dos voces y órgano) 10-X-1916 .
MEDITACION (órgano) 23-XI-1916 .
FANTASIA (piano) 19-XII-1916 .
TANTUM ERGO (dos voces y órgano) 10-I-1917 .
ECOS BURGALÉSES (piano a cuatro manos) 18-I-1917 .
¡VIVA BURGOS! (pasodoble para piano) 27-II-1917 .
MELODIA (organo) 23-III-1917 .
AVE MARIA (bajo y organo) 1917 .
AVE MARIA (cuatro voces mixtas y organo) 20-IV-1917 .
MARCHA FUNEBRE (piano) 25-IV-1917 .
LA ILUSION (cinco piezas fáciles para piano) 11-V-1917 .
PASO-DOBLE (piano) 11-VI-1917 .
TOTA PULCHRA (triple y organo) 4-VIII-1917 .
PACORRO (banda-sexteto-piano) 9-X-1917 .
FUGUETA (piano) 5-XI-1917 .
TANTUM ERGO (dos voces y órgano) 8-XI-1917 .
AVE MARIA STELA (solo y organo) 8-XI-1917 .
PRELUDIO EN DO (piano) 13-XI-1917 .
SONATA EN SOL (1^o tiempo, piano) 6-XII-1917 .
VALS EN LA (piano) 13-XII-1917 .
PASODOBLES, VALSES, MASURKAS, POLCAS, VARIAS - 1917-1918-1919 .
VARIACIONES (piano) 23-II-1918 .
¡¡OLLE!! . (piano) 31-III-1918 .
DULCE CAYADO (solo, coro y organo) 7-V-1918 .

HIMNO A SAN IGNACIO DE LOZOLA (harmonización para órgano) 8-VI-1918.
LA CANCIÓN DEL GUACHINANGO (sexteto) 8-VI-1918.
EL CANTO DEL DOLOR (piano) 30-VIII-1918.
BRISAS DE ESTIO (sexteto) 25-XI-1918.
VALS FACIL (piano) 27-XI-1918.
15 pequeños TROZOS PARA ORQUESTA (estudios) 11-XII.
HIMNO A SAN LUIS GONZAGA (harmonización para órgano) 13-XII-1918.
ECOS TAURINOS (piano-banda) 26-1-1919.
HOJAS SUELTAS N° 1 (sexteto) 15-II-1919.
HOJAS SUELTAS N° 1 y N° 2 (piano) 1-V-1919.
DANZA DE CONCIERTO (violín y piano.-banda) 27-X-1919.
DICHA Y LLANTO (canto y piano) 4-XI-1919.
IMPROMPTU (piano) 13-XI-1919.
LUCY (tanda de valsés para sexteto) 13-IV-1920.
PRELUDIO N°-1 EN MI BEMOL (piano) 2-VII-1920.
PRELUDIO N°-2 EN SOL (sexteto) 4-VII-1920.
ENRIQUETA (vals para piano) 19-VII-1920.
MISA (orquesta, órgano y voces mixtas) 6-VIII-1920.
DANZA DE BUFONES (piano) 17-VIII-1920.
INTERLUDIO (fragmento de la Misa, para órgano) 1-IX-1920.
VALS EN SOL (piano) 1920.
LETANIA LAURETANA (solo, coro y órgano) 25-IX-1920.
NOCTURNO (piano) 26-IX-1920.
SONATA CASTELLANA (1° tiempo, piano) 12-1-1921.
VALS ESTUDIO PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA) 21-1-1921.
RAG-TIME CHIC (sexteto) 19-V-1921.
VIDA GITANA (canto y sexteto) 17-V-1921.
LA ANTESALA DE LA GLORIA (sainete en un acto) 8-X-1921.
GUACHINANGUITA (canto y sexteto) 20-X-1921.
KIRIKI (Fox-trot para sexteto) 18-XI-1921.
TIEMPO DE TARANTELA (piano) 27-XII-1921.
ALLA HAYDN (piano) 27-1-1922.
LA MEMORIA DEL DOCTOR CORONADO (operata en un acto y tres cuadros)
HIMNO A LA GUADADA (para niños) 22-IV-1922.
PRELUDIO EN MI BEMOL (transcripción para piano a 4 manos) 10-V-1922.

HIMNO DE LA ASOCIACION ANTIGUOS ALUMNOS DE SAN ANTON - 10-VI-1922.

CON EL PICOTIN (canción burgalesa.) I-X-1922

Paisaje de atardecer (2º tiempo de la Sonata Castellana)

Danza burgalesa (4º tiempo - Final - de la Sonata Castellana) 21-XI-1922

Danza de bufones (piano a cuatro manos)

Danza burgalesa (piano a cuatro manos)

El paso de la galante estudiantina (piano) 10-XII-1922

Canción escolar (piano) 13-XII-1922

La muñeca rota (11-XII-1922) piano

La casa del gigante (piano) 12-I-1923

Alla Haydn (transcripción para orquesta)

Danza burgalesa (gran orquesta)

Tiempo de Minueto (2º tiempo de la sonata en sol) 12-IV-1923

Danza burgalesa (piano) 1-VI-1923

Sinfonía Castellana (gran orquesta) 1923

Villancicos (solo y coro de tiple, un órgano) 19-XI-1923

Carnaval (orquesta - piano a 4 manos) — 13-XI-1923

Danza burgalesa n.º 3 (piano) — 27-XI-1923

Aposionadamente (violín, piano) — 8-I-1924

Danza de bufones (cuarteto) — I-1924

Canción y danza burgalesa (banda) — 1923

Himno (coro y orquesta) — 2-II-1924

3ª Sonata (Alla Mozart) — III-1924

Rondo (sobre E.A.C.E.A) piano — III-1924

Poema de la Juventud — 25-IV-1924

Danzas burgalesas (n.º 2, 3, trio)

Danza burgalesa n.º 3, coro a 6 voces mixtas) 25-V-1924

Fota Pulchra (tenor, bajo, órgano) — XII-1924
 Zanza burgalesa (v:1) (coro unido a 6 voces) —
 Zanza burgalesa v:3 (cuarteto) — 1925
 La amora de un reino (Drama lírico en 3 actos) —
 Himno (coro unido) —
 Retorná en mi bend (solo) y coro — 22-XI-1925
 Zanza de bufones (dos pianos) — III-1926
 Elegía (tenor, órgano) — 1926
 Ya sé... (solo) y coro de triples — 14-IV-1926
 Evocaciones (cuadros de danza campesina) pian
 cuadro v:1 — 9-XI-1925
 " v:2 — 28-I-1926
 " v:3 — 14-V-1926
 La Primavera (poema para cant, pian) —
 Un suspiro de amor (solo) y órgano — 1925

ANEXO II

Separata de la *Unión Musical Española* ante la edición de los *Cinco coros castellanos*

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

EDITORES

APARTADO 177

MADRID

Acabamos de publicar «CINCO COROS CASTELLANOS» del prestigioso compositor ANTONIO-JOSE, y nos permitimos recomendarle esta publicación, porque la consideramos como una de las manifestaciones más completas del Folklore español, por lo que a la música de Castilla, tan poco difundida, se refiere.

ANTONIO-JOSE, quién no obstante su juventud, lleva mucho tiempo dedicado al estudio de la música popular castellana, ha logrado compenetrarse de tal manera con ella, que no se limita a armonizar las melodías populares añadiéndolas un acompañamiento sencillo, sino que llega a captar la esencia de la tonada popular, la esencia de su ritmo, de su melodía, de su tonalidad, consiguiendo que su desarrollo sea una consecuencia natural emanada de la propia canción, llegando a prescindir del documento auténtico, con el tratamiento justo en el ritmo y en la melodía, y haciendo aparecer otros ritmos y otras melodías, que sin ser ya populares, lo semejan, por ser una consecuencia lógica del motivo popular.

Ha logrado ANTONIO-JOSE, en sus «CINCO COROS CASTELLANOS», última de sus obras corales que hemos publicado, unos desarrollos y unos efectos de ritmo, de expresión y de sonoridad, casi únicos en este género polifónico español. Por considerar esta obra de envergadura profundamente española y que puede figurar con fuerte relieve en los programas de concierto más prestigiosos, es por lo que nos permitimos recomendarla a todos los orfeones.

Con la publicación de estos «COROS», creemos que ayudamos a llenar un vacío que actualmente existe en la música castellana, la más hermosa, la más serena, la más profunda, la más desconocida de las músicas españolas.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Otras obras de ANTONIO-JOSÉ:

Danza burgalesa número I.

» » » II.

» » » III.

» » para piano a cuatro manos.

Poema de la juventud.

Evocaciones: cuadros de danza campesina.

Sonata gallega (obra premiada en concurso).

Cuatro canciones populares burgalesas, para coro mixto.

Danza de bufones, en rollos Diana.

En preparación: Suite ingenua, para orquesta (obra premiada en concurso).

Sonata, para guitarra

Otras publicaciones

ANEXO III

Versiones de la tonada *La Tarara*

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Antonio. *Antología musical de cantos populares españoles*. Barcelona: Isart Durán editores, [s.n.], p. 106. Versión cantada en Cantabria que aparece reproducida y comentada por Antonio José en: ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. Conferencia leída en el Instituto de Estudios Catalanes de Barcelona el 23 de abril de 1936 dentro de las Sesiones Científicas del III Congreso Internacional de Musicología. Publicado como prólogo en: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.). Madrid: Unión Musical Española, 1980, p. 40.

De-mos la vuel-ta al co-ro-con mu-cho de-co-ro que la
chi-me-ne-a muy bien se me-ne-a que se-es-ú ca-yen-do que ya
se ca-yó la Ta-ra-ra sí la Ta-ra-ra no la Ta-no

OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Ed. de María Auxiliadora, 1902. Ed. facs. Burgos: Diputación Provincial, 1975. Ed. facs. con introducción de Miguel Manzano. Burgos: Diputación Provincial, 1992. “Dice que no me quieres”, sección segunda, cantos coreográficos, parte primera, grupo I, “Al agudo” nº 2 (135). Versión reproducida y comentada por Antonio José en: ANTONIO JOSÉ. “La canción popular burgalesa”. 23-IV-1936, Ms., AMBu. En: ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses...*, op. cit., p. 40.

La Tarara
N.º 2
Dí... ce que no me quie-res por u... na na... da co...
que la chi-me-ne-a to-da se me-ne-a, que se-es-ú ca...
ra-do, que ya se ca-yó la Ta-ra-ra, sí, la Ta-ra-ra no, la Ta-ra-ra sí que la can-to yo... La Ta-ra-ra ve-de vi-no, la Ta-ra-ra ve-do pa-ra, la Ta-ra-ra el-guar-dien-te, la Ta-ra-ra el a-za-frán.

INZENGA, J. *Ecoss de España: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: A. Vidal y Roger, 1874, pp. 32-34.

LA TARARA
CASTILLA LA VIEJA
PELILLAR DE LOS PINARES DE SORIA

(SORIA) (CASTILLA LA VIEJA)

Tiempo de Jota.

CANTO. *A - llá ar - ri - ba a - llá ar - ri - ba jun - to á Gi - do - nes hay u - na ho - to - ne - ra que ha - ce ho - to - nes y á la tal ho - to - ne - ra le en - tra gol - va - na y ha - ce ho - ton y*

PIANO.

ESTRIBILLO. mas movido.
me - dio ca - da se - ma - na De - mos la vuel - ta al cor - ro, con mu - cho de - co - ro que la chi - me - ne - a muy bien se me - ne - a que se es - ca - yeu - do que ya se ca - yó la Tu - ra sí, la Ta - ra - ra no; la Tu - ra sí, que la can - to yo.

CALLEJA, Rafael. *Cantos de la montaña: colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: José D. de Quijano, 1901. Ed. facs. con el título *Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Ricardo Rodríguez, 1923, pp. 38-39.

La ta ra ra
no la

Metr 200 =

PIANO

PANDERETA

tie - ne u - na sa - ya verdi pe - ro po - ne mas que cuan - do lue - vi la - ta

ESTRIBILLO
ra - ra si, la ra ra no la ta ra ra mi - a de mi - co - ra - zon

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls: Editorial Boileau, 1917-1922. Barcelona: Editorial Boileau, 1958, pp. 224-225.

La Tarara
De la Colección de Fuzengó.

Allegretto **Alla arriba, alla arriba**

RÍO VELASCO, Justo del e INCLÁN LEIVA, Ramón. *Danzas típicas burgalesas*. Burgos: [s.n.], 1959. Reed. Burgos: Imprenta Santiago Rodríguez, 1975.

La Tarara
Al Agudo

(Del «Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos». de Federico Olmeda. N.º 135)

MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981. Ed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endimión, 1997, p. 120.

La tarara
De Gabriel Marazuela de Fuentemillanos.

(M. -120=d)

154

GIL, Bonifacio. (ed.). *Cancionero popular de La Rioja*. Materiales recogidos por Bonifacio Gil García. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás y Josep Crivillé i Bargalló. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 151-152.

Cornago

363
237 B

1. Tie-ne la Ta-ra-ra Un de-di-to ma-lo Que no
2. Da vuel-tas al co-rró Con mu-cho de-co-ro Que la To-ña
Que se es-se lo cu-ra Nin-gún ci-ru-ja-no. Estribillo
se lo cu-ra Nin-gún ci-ru-ja-no. La Ta
chi-me-ne-a se mo-ne-a ti-ca-yen-do, Que ya se ca-yó.
ra-ra sí, La Ta-ra-ra no, La Ta-ra-ra de mi
vi-da. De ni-co-ra-zón. D.C.

Ezcaray

364
237 C

Tie-ne la Ta-ra-ra U-na bi-ci-cle-ta, Que de pu-ro
fe-a Me la bai-lo yo. Estribillo
La Ta-ra-ra sí, La Ta-ra-ra no, La Ta-ra-ra, ni-ña De ni-co-ra-zón.
Cervera de Río Alhama
365
237 A
1. La Ta-ra-ra tie-ne Un de-di-to ma-lo, Que no se lo
2. Tie-ne la Ta-ra-ra U-nos pan-ta-lo-nes, Que de-a-ri-ba-gu-
cu-ra Nia-gún ci-ru-ja-no. Estribillo
ba-jo To-do son bo-to-nes. La Ta-ra-ra sí, La Ta-
ra-ra no, La Ta-ra-ra, ma-dre, Me la bai-lo yo. D.C.

MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*, vol. II. Madrid: Ed. Música Mundana, 2001, pp. 626-628.

175a La Tarara (I) Cabañas de Esgueva

272

Tie-ne la Ta-ra-ra un ves-ti-do blan-co que no
se le pone hasta el dí-a los Santos. La Ta-ra-ra sí, la Ta-
ra-ra no, la ta-ra-ra, madre, me la bai-lo yo.

175b La Tarara (II) Riocavado de la Sierra

273

Dí-ce la Ta-ra-ra que no be-be vi-no: de-ba-
jo la ca-ma tie-ne tres-cuar-ti-llos. La Ta-ra-ra

sí, la Ta-ra-ra no, la Ta-ra-ra, ma-dre, que la
bai-lo yo.

175c La Tarara (III) Liórengoz

274

Tie-ne la Ta-ra-ra u-na sa-ya ver-de que no
se la po-ne más que cuan-do llueve. La Ta-ra-ra sí, la Ta-
ra-ra no, Ta-ra-ri-ta, madre, de mi-co-ra-zón.

ANEXO IV

Manuscritos de obras para piano sin editar. *La muñeca rota*

(a S.ª María Roza) *Adatto* ~~Manuscrito de la muñeca~~ *La muñeca rota* (1922) *Anton José 13*

The manuscript consists of seven systems of piano music. The first system is in 4/4 time, starting with a piano (*P*) dynamic and including a *Ped.* instruction. The second system is in 3/4 time, marked *accelerando* and *a tempo*, with *cresc.* and *P* markings. The third system continues the *cresc.* and includes *P* markings. The fourth system is in 4/4 time, marked *pro* and *accelerando*, with *P* and *cresc. molto* markings. The fifth system is in 4/4 time, marked *ff a tempo* and *Poco movido*, with *pp subito* and *Ped.* markings. The sixth system is in 4/4 time, marked *ff* and *Ped.*. The seventh system is in 4/4 time, marked *ff* and *Ped.*. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS
Fondo - ANTONIO JOSÉ.
Signatura: AJ- 3/10

Poco mosso

a tempo

f *p* *rit.*

ped. *ped.*

Allegretto

ingenuo, scitido

rit.

pp

poco rit *a tempo*

con meno

ra - len - tan - do

a tempo

ingenuo

ra - llen -

tando

P tempo

pp rapido

acelerando

crescendo

P

f rit.

P

ped.

ped.

ped.

ped.

op. 316

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are written in italics throughout the score.

non accelerando

a tempo

p

pp

rapido

f

a tempo

p

ped.

retardando

pp

ped.

despacio

ppp

ritardando

Antonio José

Madrid 11-XII-1922

2

ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS
Fondo - ANTONIO JOSÉ.
Signatura: AJ-

31/10

Manuscritos de obras para piano sin editar. Cuarta Danza burgalesa

Allegro vivo. (11/16 = 80) Danza Burgalesa n.º 17. *sempre p* *Automa bre*

p con piana popolare

sempre p

f

X

54

cras - sen - du

f

ped - ped - ped

ped - ped - ped

ped

100

X

ped - ped - ped

ped - ped - ped

ped

100

Handwritten musical score on four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Performance markings include *And.*, *And. - And. - dim.*, *P. subito*, and *rit.*

Handwritten musical score on a single system of staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score begins with a double bar line and the date Madrid 27 Noviembre 1928. Below the first staff, the word *perante* is written. The rest of the page contains several empty staves.

ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS
Fondo - ANTONIO JOSÉ
Signatura: AJ

4/64