
LA INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: TRES VISIONES DIFERENTES DURANTE LA POSGUERRA

Cristóbal L. GARCÍA GALLARDO

El propósito inicial del trabajo que ha dado lugar a este artículo era intentar descubrir la influencia de la ideología franquista sobre la interpretación de la historia de la música durante la época que sigue a la Guerra Civil (en concreto, las décadas de los 1940 y 1950). Para ello, me propuse analizar una historia de la música española publicada en España en esta época con las “bendiciones” del régimen (la de José Subirá) y compararla con otras historias de la música española escritas desde otros puntos de vista: el de un exiliado español que incluso había ostentado cargos públicos durante la República y que seguía escribiendo desde México (Adolfo Salazar) y el de un musicólogo norteamericano (Gilbert Chase).¹

Sin embargo, más que una influencia directa del pensamiento franquista en la interpretación de la historia de la música, lo que he podido encontrar al hacer este trabajo es el producto de tres maneras diferentes de hacer musicología, que comparten algunos presupuestos (a veces de manera sorprendente) y difieren en otros, aunque estos sean difícilmente achacables a ideologías políticas concretas.

Dedico un primer apartado a esbozar las vidas de los autores de los tres libros, de manera que tengamos el contexto en que fueron escritos. Los tres siguientes tratan de descubrir los presupuestos básicos de la manera de

¹ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953. SALAZAR, Adolfo. *La música de España: la música en la cultura española*. Buenos Aires: 1953. Editado en España como *La música de España*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. New York: Dover, 1941 (aumentado en la edición de 1959).

hacer musicología de cada uno de estos autores, a partir de los libros mencionados. El apartado sobre Subirá es el más extenso y en él se incluyen referencias a otras obras suyas; los apartados sobre Salazar y Chase, más breves, tratan de hacer una comparación entre sus libros y el del anterior. Básicamente, en cada uno de los tres libros estudio su estructura e intenciones declaradas, para luego centrarme principalmente en un período determinado de la historia de la música española. Deliberadamente he evitado escoger un período demasiado reciente en el que las diferencias de interpretación pudieran ser exageradas, dado que la Guerra Civil estaba aún muy próxima; por ello, he preferido centrarme en el siglo XVIII.

1. VIDAS DE LOS AUTORES

1.1. José Subirá Puig (1882-1980).²

Nacido en Barcelona, vivió en Madrid desde sus catorce años, ciudad de la que sólo se ausentó durante cortos períodos debido a motivos de trabajo. Estudió piano y composición en el Conservatorio de Madrid, donde ganó premios de piano (1900), armonía (1901) y composición (1904). Decide abandonar la composición tras no ganar en 1905 el Premio de Roma, a pesar de que Tomás Bretón le animó a continuar.

Durante gran parte de su vida no ostentó cargo musical alguno, por lo que tuvo que realizar sus investigaciones sobre historia de la música en sus ratos libres. Tras ser derrotado en las oposiciones a la cátedra de historia de la música en el Conservatorio de Madrid en 1921, no volvió a solicitar ningún empleo en el campo de la música en mucho tiempo. Se ganó la vida como Auxiliar de la Administración Pública.

Según sus propias palabras, sus trabajos musicológicos se dedicaron a la divulgación desde aproximadamente 1907 hasta 1921, cuando “resolví practicar tenazmente lo musicológico, siendo un autodidacta intuitivo, sin

² Para este subapartado, ver: LÓPEZ-CALO, José. “Subirá (Puig), José”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980. SUBIRÁ, José. *Temas Musicales Madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1971. LÓPEZ-CALO, José. “Subirá Puig, José [Jesús A. Ribó]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

previa preparación, sin recibir consejos provechosos ni ayudas beneficiosas".³ Con este espíritu de su primera época publica, por ejemplo, dos libros de carácter divulgativo: *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner* (1907) y *Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelssohn* (ya algo más tarde, en 1925).

A partir de 1921, se dedica sobre todo al estudio de la música teatral española, especialmente en Madrid y durante el siglo XVIII. Así, escribe obras como *La tonadilla escénica* (1928-30), *Historia y anecdotario del Teatro Real* (1949) o *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)* (1949-50).

Ya a sus sesenta y dos años consigue por fin un puesto de trabajo remunerado como musicólogo: con la creación del Instituto Español de Musicología como rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Subirá es nombrado colaborador y secretario en Madrid, y más tarde jefe de la sección de Madrid, cuando ésta fue creada en 1950. En 1952 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. También fue miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños.

1.2. Adolfo Salazar (1890-1958)⁴

Compositor y musicólogo, Salazar fue sobre todo conocido en España como influyente crítico musical hasta su exilio. Escribió en el diario *El sol* desde 1918 hasta 1936, editó la *Revista musical hispano-americana* de 1914 a 1918 y fue secretario de la Sociedad Nacional de Música (que promovía la interpretación de música de cámara, especialmente contemporánea y española) y miembro del comité directivo de la Sociedad Internacional de Musicología, entre otros cargos.

³ SUBIRÁ, *Temas Musicales Madrileños*, obra citada: 9.

⁴ Para este subapartado, ver: SAGE, Jack. "Salazar, Adolfo". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980. SALAZAR, *La música de España*, obra citada. CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939, o la restauración musical". *España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. 261-322. CASARES RODICIO, Emilio. "Salazar Palacios, Adolfo". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Salazar jugó un papel fundamental en la vida musical española del primer tercio del siglo XX como abanderado de las vanguardias musicales europeas y españolas, siendo de los primeros que defendieron en España la música de compositores como Falla y Ernesto Halffter.

Se exilió en México poco después de comenzada la Guerra Civil, y en 1938 fue nombrado agregado cultural de la embajada de la España republicana en Washington. Desde 1939 enseñó en el Colegio de México, y luego en el Conservatorio Nacional de México.

Publicó numerosos libros, muchos de ellos dedicados a la música del siglo XX europea y española (*La música contemporánea en España: examen crítico de la música española en el período contemporáneo y de sus orígenes*, 1930; *La música actual de Europa y sus problemas*, 1935).

Salazar no es principalmente musicólogo, y pocos de sus escritos están basados directamente en su propia labor investigadora.

1.3. Gilbert Chase (1906-1992)⁵

Historiador musical y crítico estadounidense. Estudió en las universidades de Columbia y Carolina del Norte. De 1929 a 1935 fue crítico musical en París para diarios ingleses y norteamericanos. Más tarde, fue especialista en música latinoamericana en la *Library of Congress*, supervisor de educación musical en la *National Broadcasting Company*, agregado cultural en embajadas norteamericanas y profesor en varias universidades norteamericanas. Fundó y dirigió el *Inter-American Institute for Musical Research*.

Entre sus obras más conocidas figuran *The Music of Spain* (1941) y *America's Music* (1955). Sin embargo, después de la primera, casi todos sus escritos se dedican a la historia de la música latinoamericana y norteamericana. A lo largo de su carrera, Chase aborda cada vez más el estudio de la historia de la música centrándose no en las obras musicales como objetos aislados, sino en su uso, significado y función en la sociedad.

⁵ Para este subapartado, ver: HITCHCOCK, H. Wiley. "Chase, Gilbert". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980. LEMMON, Alfred E. "Chase, Gilbert". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

2. LA HISTORIA DE LA MÚSICA DE SUBIRÁ

2.1. Rasgos generales

Examinando los escritos de Subirá podemos encontrar explicitados algunos puntos fundamentales de su manera de entender la investigación de la historia de la música.

En primer lugar, Subirá cree que el investigador debe mantener la máxima objetividad en su trabajo frente a las circunstancias que le rodean:

Un siglo atrás había proclamado otro gran musicólogo belga –aquel F. J. Fétis digno de veneración indiscutible– que para ser historiador, no hay posición tan firme y reposada como emanciparse del espíritu reinante en la época en que uno vive y desechar cuantos prejuicios impidan hacer justicia a los diferentes estilos pretéritos.

Tales recomendaciones parecen sumamente oportunas en unos tiempos como los presentes, sometidos en arte a vaivenes convulsivos y víctimas de confusionismos desbordantes. Hoy no es insólito falsear la historia con tendenciosos fines; citar de un autor lo que a las miras interesadas conviene; desfigurar las realidades incommovibles o presentarlas a la inversa de como son; emplear un lenguaje arisco y desenfadado al defender conjeturas vanas o formular disquisiciones huera.⁶

Sin embargo, no debe pensarse que en estos párrafos Subirá está haciendo una crítica velada al franquismo, como podría parecer desde nuestra perspectiva actual, sino que más bien se refiere a las defensas a ultranza de ciertas vanguardias que se daban en Europa en la primera mitad del siglo XX (y que en España fueron abortadas por el franquismo).

En segundo lugar, Subirá hace hincapié en su propósito de basarse en datos documentales: “En lo posible me atuve al testimonio fehaciente o a la prueba documental que refuerza el valor histórico y que obliga a desechar el imperio de la fantasía, aunque ésta se revista con las galas de un exquisito lenguaje literario”.⁷

En tercer lugar, piensa que incluso los géneros y compositores habitualmente considerados “menores” deben ser tratados por la historia:

⁶ SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, obra citada: viii.

⁷ Idem: x.

Aun tratándose de géneros menores, la inferioridad más o menos supuesta en que se los pueda tener jamás autorizará para desdeñarlos, si dieron robusta vida a numerosas obras durante bastantes lustros [...]

En la historia del Arte suelen tener tanta importancia lo pequeño como lo voluminoso y lo malo como lo bueno, pues todo ello influye sobre las preferencias y gustos de cada país en cada época.⁸

Esta premisa suele llevarle a renunciar a seleccionar los hechos más importantes y a no destacar unos géneros y compositores sobre otros, quedando poco claras las líneas principales de la música de cada época. Así por ejemplo, el capítulo dedicado al siglo XVIII, como veremos, contiene una gran cantidad de información referente a muchos géneros, pero no se aprecia en ningún momento un intento de ofrecer una visión sintética del período en la que se realcen las líneas fundamentales del mismo; los datos son abundantes, pero las interpretaciones a partir de ellos son escasas.

En el caso de la música del siglo XX, la falta de distancia histórica agrava esta circunstancia y la ausencia de discriminación de la información disponible es casi total, debiendo recurrir para su ordenación a criterios más bien arbitrarios, en aras de una pretendida máxima objetividad:

[...] al tratar estas páginas el movimiento musical contemporáneo, evitarán aquellas desorbitadas apologías con que la crítica corriente suele exaltar a determinados artistas en perjuicio de otros; pues, como el momento presente significa lo transitorio y lo fugaz, no pueden establecerse todavía conclusiones históricas por faltar la perspectiva que sólo proporcionarán el transcurso del tiempo y la visión de la lejanía. ¿Cómo tratar ese movimiento? Para este problema se ofrecen varias soluciones. La enumeración alfabética por autores, más propia de un diccionario que de una historia, presentaría un aspecto desorientador. La exposición por géneros musicales, aunque más clara, tiene el insoslayable inconveniente de que muchos artistas crearon obras de variada naturaleza y habría que repetir sus nombres en secciones diversas, con lo que se difuminaría su personalidad. La declaración por procedencias regionales, aunque también deja bastante que desear, sobre todo si se tiene en cuenta que unos artistas limitan el propio nombre a reducidas zonas geográficas del país, mientras otros alzaron el vuelo y se los conoce no solamente fuera de aquellas zonas, sino más allá del país mismo, nos parece la más adecuada y pertinente. En todo caso debemos rechazar una ordenación basada en méritos personales; si eso pudiera satisfacer vanidades o lisonjear a los situados ahora en las cumbre, tal vez carecerá de valor auténtico en el porvenir, puesto que es éste, y no el momento actual, el jerarquizador por excelencia.⁹

⁸ SUBIRÁ, José. *La música. Sus evoluciones y estado actual*. Madrid: Paez, 1930: 35.

⁹ SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, obra citada: 792.

TRES VISIONES DIFERENTES DURANTE LA POSGUERRA

Estos puntos considerados hasta ahora corresponden totalmente a una visión positivista de la historia, que repite los mismos errores que la musicología positivista cometió durante el siglo XIX y parte del siglo XX: dedicarse casi exclusivamente a recoger datos para nunca alcanzar la segunda y fundamental fase del programa positivista, que consistía en buscar a partir de estos datos relaciones causa-efecto.

Hay otros rasgos del pensamiento de Subirá acerca de la historia de la música que él mismo explica en sus escritos.

Subirá comparte la concepción organicista de la historia de la música que es común desde el siglo XIX:

En toda manifestación musical indefectiblemente se han sucedido tres etapas de intensidad y duración variables: crecimiento, apogeo y decadencia. Y tras la decadencia, cada manifestación sucumbió, siendo estéril todo intento de reanimarla. Su existencia queda patente ante la posteridad, desde que la notación escrita en caracteres descifrables la ha fijado con menor o mayor exactitud; y el conocimiento de las obras que dentro de cada género alcanzaron su máxima perfección, testimonia el nivel artístico alcanzado, tanto en los diversos períodos de la evolución, como en la inagotable variedad de formas.

Conocer ese proceso evolutivo –generador de la vida y de la muerte– es cosa imprescindible para el historiador musical.¹⁰

Esto no era infrecuente en la época, y también en Salazar aparece un pensamiento similar al respecto: “El ‘estilo’ in abstracto, como proceso orgánico que es, los estilos artísticos, llevan dentro de sí los gérmenes de su desarrollo y de su decadencia.”¹¹

Otro rasgo heredado del siglo XIX por Subirá es la importancia que concede al contenido emocional y poder expresivo de la música; además, comparte el tópico (aún vigente hoy día en algunos casos) de la musicología española de que nuestra música se caracteriza por una especial tendencia a la expresividad:

[...] el reconocimiento del poder expresivo asignado a la música, así como la necesidad de que este arte quede realzado por su contenido emocional, no son

¹⁰ SUBIRÁ, *La música. Sus evoluciones y estado actual*, obra citada: 34.

¹¹ SALAZAR, *La música de España: la música en la cultura española*, obra citada: II, 124.

aspiraciones exclusivas de los últimos siglos contra las cuales pretenda reaccionar vigorosamente el actual, y su radio de acción no queda circunscrito a ciertos países ni se debate tan sólo en el campo doctrinal, sino que desde todos los tiempos vienen triunfando en la práctica y sosteniéndose en la teoría, con la particularidad de que España es uno de los territorios donde con más arraigo y vitalidad imperó tan sano criterio [...]¹²

Subirá rechaza las vanguardias musicales (en concreto el neoclasicismo, puesto que el libro del que está tomada esta cita fue escrito en 1930) precisamente por su renuncia a la expresividad:

Actualmente se pone en entredicho esa finalidad expresiva y se niega la eficacia del sentimiento en asuntos artísticos. Pero a la corta o a la larga –a la corta más que a la larga– se recuperará el buen sentido, que tan necesario es en estas materias. Entonces se recordará el poder expresivo del arte que ennoblecieron tantos espíritus selectos, como un Bach, un Mozart, un Beethoven, un Schumann y un Wagner. Entonces se le atribuirá nuevamente como fin primordialísimo esa fuerza emocional que hoy muchos pretenden negarle, al predicar un “neoclasicismo” revelado en la forma cuando más, y nunca en el fondo.”¹³

Resulta cuando menos llamativo que se hable tan alegremente de una expresividad supuestamente común a Bach y a Wagner, sin pararse a reflexionar un momento al respecto. Quizás por ello, no resulta extraño que a la hora de escribir sus trabajos sobre historia de la música, lejos ya de afirmaciones genéricas escasamente argumentadas, Subirá no hace especial hincapié en este tema de la expresividad, al menos en el capítulo dedicado al siglo XVIII de su *Historia de la música española e hispanoamericana*.

La animadversión contra las vanguardias musicales y sus defensores, y contra todos aquéllos que desprecian la tradición, queda patente en el siguiente fragmento:

Y al mismo tiempo que esa crítica se emplea en demoler los pedestales de músicos aclamados por la fama desde tiempos atrás, erige pedestales elevadísimos a los músicos contemporáneos que ha pretendido imponer, porque puestos estos últimos a tan alto nivel, no faltarán ingenuos que los crean de una estatura colosal. Los reiterados ataques al siglo XIX, con todo su romanticismo, y el respeto fingido a los siglos anteriores, no son la más de las veces hijos de convicciones plausibles, sino de conveniencias censurables [...].¹⁴

¹² SUBIRÁ, *La música. Sus evoluciones y estado actual*, obra citada: 96.

¹³ Idem: 112.

¹⁴ Idem: 120.

También es cierto que Subirá se está refiriendo a una situación muy concreta que se daba hacia 1930 en España, cuando algunos críticos (y músicos) influyentes, en especial Salazar, se esforzaban porque en España arraigaran las vanguardias europeas del momento. Más adelante, Subirá afirma que este grupo de personas lleva a cabo un tipo de política musical muy negativo, contra el que hace una crítica durísima:

Todo esto es política musical. Política de carácter estrictamente conspirativo, que disimula sus intenciones y propósitos. Política que se desborda en palabrería hueca y mentira desenfrenada. Política llena de vicios y perversidades. Política pésima, en suma, y tan perniciosa para la santidad del arte como para el culto del ideal.¹⁵

Sus críticas parecen tener como objetivo principal a Salazar y su influencia sobre la vida musical española antes de la Guerra Civil, a quien debió de tener una gran enemistad. Así, en el apartado de su *Historia de la música española e hispanoamericana* dedicado a la musicología española del siglo XX, escrito en 1953 (cuando Salazar llevaba ya casi veinte años exiliado), Subirá aún se dedica arduamente a refutar la negativa visión de la musicología española que dio Salazar, a quien sin embargo evita mencionar:

Un volumen de cerca de 500 páginas, publicado en Madrid el año de 1935 con el título prometedor *La Música actual en Europa y sus problemas* [escrito por Salazar], describe del siguiente modo la situación española de la musicología y la musicografía: 'Un espectáculo incivil y desolador. Las pocas gentes que sienten afición por ese género de actividad intelectual se hallan inconexas; más aún, recelan las unas de las otras. La colaboración entre ella no existe ni aun como síntoma. Cada cual trabaja aislado, casi en secreto, envuelto en un carácter hirsuto y montesino, como facineroso dispuesto a soltarle un trabucazo al inocente mortal que muestre simpatía por sus trabajos o deseos de acercársele. Sobre un pedestal de papeles polvorientos se labran reputaciones vanidosas y estériles, en donde la satisfacción personal es la pieza cobrada, y no la utilidad pública.' Estos juicios habían aparecido en un diario madrileño cuatro años antes. Sin embargo, aquella colaboración existía de un modo efectivo. [...] Y los musicólogos facilitaban noticias orientadoras cuando a ellos se acudía de buena fe.

[...]

Con los más de esos musicólogos y musicógrafos me unía una amistad estrecha, que en algunos casos era profundísima, e incluso fraternal, así como tam-

¹⁵ Idem: 120-121.

bién con otros que afortunadamente viven aún, porque, en verdad, ni nos envolvía un carácter hirsuto y montesino, ni aspirábamos a otra cosa que realzar el mérito de la vieja música española, que casi todos desconocían en absoluto y que algunos despreciaban sin compasión para que así pudiera tener mayor relieve la música vanguardista de ciertas capillitas poderosas.¹⁶

Por supuesto, Subirá no nombra a Salazar entre los musicólogos o musicógrafos españoles, a pesar de sus numerosas publicaciones, y sólo en el apartado titulado “Bibliografía musical” le dedica unas líneas: “En Ultramar viene publicando una serie de libros Adolfo Salazar, descollando tal vez, entre ellos, el titulado *La Música moderna. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo* (Buenos Aires, 1944).”¹⁷

Esta enemistad manifiesta parece alcanzar el terreno de lo personal:

Tracé esos párrafos [en los que comenta sus méritos propios], tras detenido examen de conciencia, para responder pública y concretamente a las acusaciones que cierto encumbrado periodista y frustrado compositor [Salazar, evidentemente] me dirige pública y concretamente, con una reiteración que intenta suplir lo singular (singular por lo único y por lo extraordinario) de sus ataques. No me detendré a sospechar si yo habría recibido trato bien diferente, de haberle tratado con elogio, en vez de omitir su nombre –y esto último es un favor por el cual debería él tenernos gratitud a los críticos sinceros– cuando cuento más allá de nuestras fronteras nuestra vida musical.¹⁸

2.2. Los capítulos sobre el siglo XVIII de la *Historia de la música española e hispanoamericana*.

El libro de Subirá es bastante extenso (1003 páginas); presenta una estructura rígida: se ordena en capítulos según épocas (Edad Antigua, Edad Media –siglos V a XV– y luego por siglos: XVI, XVII, XVIII, XIX y XX), y cada época se divide normalmente en apartados correspondientes a música vocal (profana), instrumental (profana), escénica, religiosa, música doctrinal (tratados) y literatura filarmónica (referencias sobre música en libros no específicamente musicales).

¹⁶ SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, obra citada: 869-872.

¹⁷ Idem: 874.

¹⁸ SUBIRÁ, *La música. Sus evoluciones y estado actual*, obra citada: 137.

Dentro de esta estructura, se dedican al siglo XVIII los capítulos III (“La música profana vocal e instrumental y la música escénica en el siglo XVIII”, con sus tres secciones correspondientes separadas) y IV (“La música religiosa y la doctrinal y la literatura filarmónica en el siglo XVIII”, también con tres secciones).

Resulta destacable el gran número de páginas dedicadas al siglo XVIII, que suponen aproximadamente un veinte por ciento de la parte del contenido del libro que se ocupa específicamente de la historia de la música española, frente al seis por ciento que le dedica Salazar y el siete por ciento de Chase. Esto es explicable porque, como hemos visto, precisamente el siglo XVIII fue el más investigado por Subirá, de manera que sobre esta época tenía mucha más información de primera mano que sobre el resto.

En gran parte, la exposición de este período de la música española se basa en relacionar y comentar, más bien superficialmente, las obras que perviven en las bibliotecas españolas, sobre todo en la Biblioteca Municipal de Madrid, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Palacio Nacional.

El análisis musical brilla por su ausencia: lo más frecuente es que se limite a dar y comentar los nombres de los diferentes movimientos de las obras, llegando como mucho a mencionar la instrumentación y algunos otros rasgos generales (tempi, existencia o no de indicaciones agógicas, etc.). A lo máximo que alcanza es a calificar como monotemáticas bipartitas las sonatas de Scarlatti y Soler, sin dar ninguna otra explicación al respecto.

Por lo tanto, no resulta extraño que renuncie totalmente a explicar formas o estilos, y que prácticamente no existan referencias, por ejemplo, a los estilos clásico o barroco, ni intento alguno de relacionar la evolución de la música española con la de la música europea (aparte de las inevitables referencias a la invasión de la ópera italiana). Es indicativo el hecho de que Subirá renuncie a hacer una verdadera periodización musical, ya que simplemente trata la música escrita entre 1700 y 1799 (o en algunos casos hasta la Guerra de la Independencia) en sus capítulos sobre el siglo XVIII.

Subirá ofrece mucha información sobre numerosos géneros y compositores, que en general está poco ordenada y seleccionada. Así por ejemplo,

mientras a Scarlatti y Soler dedica sólo tres o cuatro páginas, nada menos que unas once páginas tratan exclusivamente de intérpretes de tonadillas escénicas. Además, no siempre nos ofrece una explicación clara acerca de, por ejemplo, en qué consisten los géneros de que habla, o en qué momentos y en qué condiciones se interpretaban (como ocurre en los casos de las comedias de música y los sainetes líricos).

Como aspecto positivo, debe decirse que, basándose en fuentes documentales, Subirá deshace convincentemente muchos errores cometidos por musicólogos anteriores, incluyendo en algún caso al prestigioso malagueño Rafael Mitjana, a quien sin embargo muestra gran aprecio y cita frecuentemente.

En muchos momentos resulta patente la escasez de investigación musicológica cuando el libro fue escrito, ya que Subirá tiene que basarse en lo poco que se conocía en el momento. Esto hace que frecuentemente se refiera a sus propias investigaciones, y que casi siempre su relato se reduzca a lo que las fuentes situadas en Madrid pueden ofrecer, con unas pocas alusiones a Barcelona y otras, escasísimas, al resto de España.

De manera general, puede decirse que Subirá nos ofrece muchos datos pero no unas ideas claras que traten de sintetizar la música de la época. Por otra parte, la narración de la historia de la música española en el siglo XVIII resalta el tópico de la invasión de la música italiana a causa de las aficiones de los monarcas y su influencia negativa sobre la música española, que de esta manera se apartaría de sus esencias; como veremos, esta interpretación no es exclusiva de Subirá, sino que se repite en Salazar y Chase.

3. LA HISTORIA DE LA MÚSICA DE SALAZAR

La música de España de Salazar es bastante más breve que el libro de Subirá: ocupa 371 páginas (repartidas en dos volúmenes), y ello en formato más pequeño. La información acerca del siglo XVIII está recogida en el último capítulo, que trata los siglos XVII a XX. A diferencia del libro de Subirá, no hay capítulos o secciones exclusivamente dedicados al siglo XVIII, sino que los contenidos referentes a este siglo se presentan mezclados con los de los siglos anteriores o posteriores. Esto ocurre en parte por una aproximación a una periodización musical que no coincide con los siglos, y en parte porque Salazar muchas veces presenta sus contenidos de una manera desordenada; por ejemplo, en unas páginas dedicadas a la música popular española del siglo XIX pasa a tratar la utilización de un lenguaje nacional en Monasterio, y a través del papel de éste en la vida musical camerística española salta a la exposición de este tipo de actividad en la España del siglo XVIII (páginas 147-150 del segundo volumen).

A diferencia de Subirá, Salazar sí intenta una periodización musical y pone en contacto la música española con las corrientes europeas. Así, dedica un apartado al paso del estilo barroco al clásico (al que llama neoclásico), aunque por supuesto no puede profundizar mucho en ello respecto a la música española porque hubiera necesitado disponer de información que no existía en la época dada la escasez de investigación musicológica en España. De esta manera, aunque Salazar intenta ir más allá que Subirá en el análisis musical, la realidad es que debe basar secciones enteras de su libro casi exclusivamente en referencias a obras literarias. No debe olvidarse que Salazar con toda seguridad tuvo un acceso mucho más restringido que Subirá a las fuentes musicales de la época, ya que estaba fuera de España y tampoco era especialista en el siglo XVIII.

Lejos de una concepción positivista de la historia que pretende principalmente recoger y ordenar datos con la mayor objetividad posible, el libro de Salazar presenta una clara línea de pensamiento a la que su autor se ciñe como si se tratara casi de un argumento, la cual queda expresada en la introducción con las siguientes palabras:

[...] el lenguaje musical que España ha hablado en todos los tiempos se ha distinguido por un acento particular, peculiar, siempre que se expresase en un idioma de capacidad ecuménica; de un alcance universal. Cuando España se inscribe en un círculo musical de radio más corto –italiano, alemán o francés– pierde su acento y habla mal. A veces, intenta recuperarlo, intensificándolo de propósito; entonces produce obras graciosas, atractivas sin duda, pero de una categoría menor.¹⁹

Esta idea, que nace de un movimiento nacionalista musical de segunda ola a principios del siglo XX, se convierte en una premisa (por supuesto anacrónica) en la historia de la música de Salazar; por lo tanto, el asunto de la invasión de la ópera italiana y la pervivencia de la música de esencias españolas en géneros teatrales de categoría artística inferior, se convierte en fundamental en su tratamiento del siglo XVIII:

El espíritu nacional se refugia en los géneros menores, verdaderos supervivientes, en la marea italiana, del sentimiento musical del país cuyos acentos pueden trazarse hasta los tiempos remotos de nuestra historia: el hilo de lo popular ha podido seguirse, en efecto, en estas páginas, desde la presencia más o menos evidente de la colaboración ‘no letrada’, que es lo que hay que entender inicialmente como ‘popular’, en la vieja monodía de las Cantigas, serranas y villancicos, a sus formas polifónicas, en seguida a la extensión de sus formas dialogadas, que son la semilla de nuestro teatro²⁰

Resulta llamativa la ausencia de mención alguna a la música religiosa del siglo XVIII. Queda así ignorada no sólo la música específicamente litúrgica, como misas y motetes, o la obra para órgano, sino la enorme producción de villancicos y cantatas de la época, que en muchos puntos de España constituía la música culta más accesible, si no la única. Esto es achacable en parte a la falta de información al respecto, ya que el mismo Subirá, que sí trata este género, se limita a unas pocas fuentes de información; sin embargo, quizás también sea importante el prejuicio contra una música religiosa presuntamente italianizada y de reminiscencias teatrales, que está ya presente en Mitjana (a quien también Salazar, como Subirá, cita elogiosamente) y que será un tópico en nuestra musicología posterior.²¹

¹⁹ SALAZAR, *La música de España: la música en la cultura española*, obra citada: I, 9.

²⁰ *Idem*: II, 110.

²¹ Ver, por ejemplo: MITJANA, Rafael. *La música en España (Arte religioso y Arte profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993 [1920].

Finalmente, podemos deducir del reducido espacio que Salazar concede al siglo XVIII en comparación con otros, que la importancia que otorga a la música española de este período es considerablemente menor que la de otras épocas. Esto, junto con su afirmación de que “en el siglo XVI la música española conoce sus días de gloria”, nos deja ver que el tópico de la decadencia de la música española después del XVI hasta el resurgimiento con el nacionalismo del XX, está presente en Salazar.²²

4. LA HISTORIA DE LA MÚSICA DE CHASE

El libro de Chase, que tiene una extensión similar al de Salazar (383 páginas), es típicamente norteamericano. La visión que da de la música española combina a menudo lo exótico con el trabajo serio de historiador. Está escrito para ser atractivo al público estadounidense, resaltando nombres conocidos de españoles o personajes vinculados a España (Farinelli, Scarlatti, Boccherini, Pablo Casals, Albéniz, Lope de Vega, Manuel García) y temas supuestamente “exóticos” como la influencia de los gitanos o la guitarra. Significativamente, todos ellos son mencionados en la contraportada del libro como gancho para compradores.

Su contenido añade a la parte puramente histórica sobre España otros capítulos dedicados a virtuosos, música folklórica, música hispánica en América, música portuguesa e influencia de la música española sobre compositores extranjeros. Los títulos de los capítulos tratan siempre de ser sugerentes más que precisos: “Santos, califas y reyes” (música medieval), “La ciudad eterna” (música religiosa de los siglos XVI y XVII) o “El encanto de la música española” (influencia de la música española sobre compositores fuera de España).²³

En general, la exposición es clara y amena. A diferencia de Subirá, Chase trata en todo momento de ofrecer un relato coherente, señalando los puntos más importantes y buscando relaciones entre los hechos que den un sentido claro a la narración de la historia. Además, podríamos hablar de la

²² SALAZAR, *La música de España: la música en la cultura española*, obra citada: I, 179.

²³ Todas las citas del libro de Chase son mi traducción del original en inglés.

existencia de un hilo conductor en el libro: la búsqueda del “lenguaje musical español”, su delimitación, origen, desarrollo e influencia; sin embargo, a diferencia de Salazar, Chase lo identifica con un momento histórico concreto, lo que evita posturas anacrónicas. Todo ello puede verse resumido en el siguiente fragmento de la sección titulada “El lenguaje español”:

Aunque no es una forma a la que se pueda asignar valor artístico permanente y elevado, la tonadilla escénica es sin embargo interesante musicalmente desde varios puntos de vista. Por un motivo: ella marca la emergencia concreta de lo que por conveniencia podemos llamar “el lenguaje español” en música. Es posible, por supuesto, encontrar indicios de este lenguaje bastante antes de la aparición de la tonadilla escénica. Existe en los villancicos y en las jácaras, bailes y mojigangas del teatro lírico temprano, que tomó tanto de su sustancia de fuentes populares. Pero con el término “lenguaje español” designamos más específicamente el producto de un proceso de fusión y amalgamación que alcanzó su culminación en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Los elementos así fusionados y amalgamados, en gran parte bajo la influencia de la tonadilla escénica, fueron de tres tipos: primero, el elemento de música folklórica pura, esencialmente de origen rural; segundo, el elemento de música urbana de las calles, esencialmente popular pero más heterogéneo en textura; y, tercero, el aparato convencional de la técnica instrumental y vocal, desarrollada en este tiempo hasta un punto que podría ser llamado “moderno”.

La mayoría de los compositores extranjeros que ayudaron a convencionalizar y difundir el “lenguaje español” en el exterior, tomaron su material no de fuentes folklóricas de primera mano, sino del más accesible arsenal de la tonadilla escénica.²⁴

Por otra parte, Chase no puede evitar a veces cometer algún error más bien anecdótico, como cuando escribe que Soler estuvo en la “Escalonía” de Monserrat.²⁵ También podemos encontrar en este libro algunas afirmaciones cuando menos arriesgadas (“El padre Antonio Soler es el más luminoso y vital compositor español de su época”)²⁶ y curiosas teorías como la siguiente:

Es un hecho interesante que, mientras que en el campo de la música vocal la influencia italiana predominó en España, en el terreno de la música instrumental el idioma español ejerció una fuerte influencia sobre los compositores italianos. La explicación es probablemente que los españoles no son principalmente

²⁴ CHASE, *The Music of Spain*, obra citada: 130-131.

²⁵ Idem: 114.

²⁶ Idem: 116.

TRES VISIONES DIFERENTES DURANTE LA POSGUERRA

cantantes, sino bailadores e instrumentistas –maestros, sobre todo, de ese fascinante instrumento que es la guitarra, cuya influencia potente y de gran alcance no ha sido nunca completamente reconocida.²⁷

En cuanto al tratamiento del siglo XVIII, Chase comparte con Salazar la ausencia de referencias a la música religiosa de la época, probablemente achacable a las mismas causas que apuntamos para éste.

Hay algunas premisas en la historia de la música de Chase que él mismo menciona en la introducción del libro. Por un lado, cree que la historia va fuertemente ligada a la geografía: “La historia, el proceso de la cultura humana, tiene una base geográfica. El destino de la población ibérica está escrito en la forma y recursos de su país.”²⁸ A continuación, explica cómo la situación geográfica de España la sitúa como puente entre la civilización mediterránea y el Nuevo Mundo.

Por otro lado, Chase comparte la idea del apogeo musical español del siglo XVI y posterior decadencia hasta el resurgimiento en el siglo XX, aunque alargando la “Edad de Oro” hasta incluir el siglo XVII:

Lo que resulta de interés fundamental para nosotros es que la época de máxima expansión política –el siglo XVI– coincidió con la época de los mayores logros musicales, de manera que tanto factores artísticos como materiales contribuyeron a extender considerablemente la influencia musical de España.

Se ha convertido en un tópico declarar que la superioridad musical de España, después de un breve momento de gloria, decayó tan rápidamente como su hegemonía política en Europa. En realidad, la “Edad de Oro” de la música española duró al menos dos siglos, lo que es un largo período en la historia de cualquier arte en cualquier nación. Es una verdad incuestionable que durante los siglos XVIII y XIX España toma un lugar secundario en la historia musical.²⁹

Sin embargo, según Chase, esta decadencia corresponde sólo a la música “cult”, puesto que la vitalidad de la música española siguió latente en otras músicas de carácter más popular:

La música, considerada en este sentido más amplio [incluyendo música folklórica genuina, y también manifestaciones híbridas como música urbana de las

²⁷ Idem: 117.

²⁸ Idem: 13.

²⁹ Idem: 16-17.

calles y música popular teatral], inseparablemente aliada a su compañera natural la danza, ha sido siempre la misma vida para los españoles. La música española puede haber dejado de ser formalmente impresionante por un tiempo; nunca ha dejado de estar intensamente viva.³⁰

Además, la música culta española, según Chase, ha estado siempre especialmente vinculada a la música popular: “La interacción de elementos artísticos y populares no se ha revelado en ningún lugar de manera más significativa que en la música española.”³¹

En general, puede decirse que éste es un tópico que se repite en muchos autores extranjeros (y algunos españoles): atribuir una gran vitalidad a la música popular española, la cual compensaría o incluso podría ser causa de la supuesta escasez de música culta nacional durante ciertas épocas.³²

Por último, a diferencia de los libros de Subirá y de Salazar, éste ofrece una bibliografía al final del texto, lo que resulta de gran utilidad. Además, las referencias bibliográficas están completas, lo que no sucede en los otros dos libros, con lo que la localización de las fuentes se ve dificultada en muchas ocasiones.

5. CONCLUSIONES

De acuerdo con lo que hemos visto, parece difícil encontrar en el libro de Subirá rasgos importantes que lo diferencien de las otras historias de la música analizadas achacables a la ideología política del franquismo. Por el contrario, tal y como comentábamos al principio de este trabajo, lo que observamos son tres maneras diferentes de hacer musicología que, en lugar de relacionarse con ideologías políticas concretas, parecen herederas de corrientes ideológicas más generales que tienen sus raíces en el siglo XIX, tales como el positivismo o el nacionalismo.

³⁰ Idem: 17.

³¹ Ibid.

³² Como ejemplo, podemos citar estas palabras de Debussy acerca de la música popular española en la Gran Exposición de París: “[...] allí fue donde oímos esa admirable música popular en la que tanto ensueño va unido a tanto ritmo, haciendo de ella una de las músicas más ricas del mundo. Esta misma riqueza parece haber sido la causa de que la otra música se desarrollara con tanta lentitud.” Citado en SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930. Edición facsímil en Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982: 351.

TRES VISIONES DIFERENTES DURANTE LA POSGUERRA

Por otra parte, estas tres visiones de la historia de la música española comparten importantes ideas. Quizás la más destacable sea, al menos en cuanto al siglo XVIII, la de la existencia de una música de esencias españolas que pierde su empuje y calidad artística en determinados momentos a causa de la invasión cultural extranjera, especialmente de la ópera italiana.

La idea de la decadencia de la música española tras la Edad de Oro del siglo XVI (o XVI y XVII, según Chase) es compartida por Salazar y Chase. Una idea similar encontramos en el Decreto de 1943 por el que el régimen franquista crea el Instituto Español de Musicología, aunque aquí se prolonga la “época de nuestra mayor floración musical” hasta el siglo XVIII:

Sólo por un olvido inconcebible, desde el siglo XVIII dejó el Estado español de dar a la música la importancia que merece, no preocupándose de conservar los tesoros legados por los antiguos maestros y olvidando también el despertar a tiempo vocaciones y formar hombres para su estudio y divulgación. [...] España, por otra parte, no contó con una imprenta musical generosa durante los siglos XVI-XVIII (precisamente durante la época de nuestra floración musical), y por esta causa nuestro tesoro musical se conservó manuscrito, y aun en contadas copias que fácilmente desaparecieron.³³

Por otro lado, ya hemos visto cómo la música religiosa del siglo XVIII es ignorada por Salazar y Chase, sin que se ofrezca al lector explicación alguna al respecto. Los posibles motivos de este hecho los hemos visto antes: falta de investigación sobre el género y prejuicio contra una música religiosa presuntamente italianizada y de reminiscencias teatrales, tópico que aparece con frecuencia en la musicología española. En cualquier caso, este segundo motivo hubiera sido más propio en una historia escrita bajo el régimen franquista que en las de Chase o Salazar.

Por último, la escasez de investigación sobre muchas facetas de la historia de la música española fue un importante obstáculo a la hora de escribir estos tres libros. Sin embargo, se da la paradoja de que precisamente el musicólogo que tuvo más información a su disposición (Subirá) fue el que menos se acercó al intento de ofrecer una visión de conjunto sobre la historia de la música española.

³³ Decreto de 27-9-1943 (BOE de 10 de Octubre de 1943): artículo 1345. Citado en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-51”. Granada: tesis doctoral, 1993: II, 273-274.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. *España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. 261-322.
- CASARES RODICIO, Emilio. “Salazar Palacios, Adolfo”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. New York: Dover, 1941 (aumentado en la edición de 1959).
- HITCHCOCK, H. Wiley. “Chase, Gilbert”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980.
- LEMMON, Alfred E. “Chase, Gilbert”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- LÓPEZ-CALO, José. “Subirá (Puig), José”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980.
- LÓPEZ-CALO, José. “Subirá Puig, José [Jesús A. Ribó]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- MITJANA, Rafael. *La música en España (Arte religioso y Arte profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993. Esta edición es la traducción de “La Musique en Espagne. Art religieux et art profane”. *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Albert Lavignac (director). París: Delagrave, 1920. IV, 1913-2351.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-51”. Granada: tesis doctoral, 1993. 2 vols.
- SAGE, Jack. “Salazar, Adolfo”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan, 1980.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930. Edición facsímil en Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.
- SALAZAR, Adolfo. *La música de España: la música en la cultura española*. Buenos Aires: 1953. Editado en España como *La música de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. 2 vols.
- SUBIRÁ, José. *La música. Sus evoluciones y estado actual*. Madrid: Paez, 1930.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- SUBIRÁ, José. *Temas Musicales Madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1971.