

TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA
NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS

Ponencia II. LA HISTORIA MUSICAL DE NAVARRA EN EL CONTEXTO EUROPEO

**TRES PIEZAS PARA PIANO DE FERNANDO
REMACHA.**

MARCOS ANDRÉS VIERGE

El tema central del TERCER CONGRESO GENERAL de HISTORIA DE NAVARRA lleva por título “Navarra y Europa”, y en esta comunicación pretendo demostrar que la personalidad y la obra del compositor tudelano, Fernando Remacha (1898-1984) se sitúa dentro de una trayectoria musical que coincide tanto en estilo como en voluntad con la de aquellos músicos europeos que tienen importancia en la música del siglo XX, especialmente en su primera mitad. Bien es cierto que sobre todo voy a referirme al Remacha de las *Tres Piezas para piano*, lo que delimita la proyección europea del músico navarro a un momento y a una obra muy concreta. Sin embargo, quiero apuntar antes de entrar en el análisis de la obra citada, algunas cuestiones que reflejan el hecho de que Remacha siempre es un compositor con talante europeo a pesar de las circunstancias por las que tiene que pasar.

De sobra es sabido que la Generación del 27, en la que se incluye Remacha, vió interrumpida su trayectoria por los acontecimientos bélicos que se iniciaron justo cuando los músicos de esta Generación comenzaban a tener un mayor protagonismo en la vida musical del país. Fernando Remacha, ya para esas fechas había viajado a París e incluso había estrenado una obra, *La Maja Vestida* en la capital musical europea del momento, un ballet que había escrito para que lo interpretara la bailadora más preciada en España de aquellos momentos: Antonia Merced, “la Argentina”¹.

También, no lo olvidemos, Remacha había permanecido varios años en Italia estudiando con Malipiero, un autor que influyó definitivamente en la dirección musical que luego seguiría don Fernando².

De otro lado, el músico navarro conecta con Europa antes de la Guerra Civil Española, mediante el trabajo que desempeña en la casa Filmófono en Madrid, poniendo música a largometrajes e incluso componiendo la banda sonora de dos

¹ De hecho el Ballet que compuso Remacha en 1919 no se estrenó hasta el 21 de septiembre de 1937 coincidiendo con la Exposición Universal. Además la obra se presentó mermada puesto que no se bailó sino que únicamente fue interpretada por la orquesta. Ha sido precisamente otra Exposición Universal, la de Sevilla de 1992, la ocasión para representar la obra en su concepción original, esto es, como Ballet.

² Remacha consigue el Premio Roma en 1923 con el que se le otorga una beca para estudiar en la capital italiana, alojándose en la Academia de San Pietro y Montorio. El músico navarro permanecerá en Roma hasta 1928.

películas y arreglando otra³. Queda claro, así, la vinculación de Remacha con otros músicos europeos del momento, Milhaud, Honneger, por ejemplo, que en esos momentos están haciendo lo mismo.

Por tanto, antes de la Guerra Civil está claro que Fernando Remacha tiene ya una personalidad musical, podríamos decir, en primer lugar nacional y en segundo lugar europea.

Es evidente que los acontecimientos bélicos que se inician en 1936 dan al traste con esta generación musical. A Remacha, el alzamiento nacional le sorprende en Barcelona y después de unos sucesos, que ahora no vienen al caso, logra llegar a Tudela en donde permanecerá hasta 1957, fecha en la que se instala en Pamplona para poner en marcha el Conservatorio Pablo Sarasate. Y ciertamente son éstos los años más duros para el compositor que tiene que encargarse de llevar la ferretería que la familia tiene en Tudela y que sobre todo le colocan al margen, tanto por las circunstancias del país como por las personales, de los acontecimientos musicales que tienen lugar en una Europa que ya para entonces está discutiendo por nuevas corrientes como son la música Concreta, Electroacústica, o las nuevas derivaciones del Serialismo. Sólo desde este aislamiento personal, se puede entender que Remacha lleve a componer algunas obras que desde un punto de vista estético suponen una clara regresión hacia planteamientos ya caducos, como es el caso de la Suite *Cartel de Fiestas*. Si Fernando Remacha se hubiese quedado en esto, es evidente que la valoración de su obra se centraría exclusivamente en la época anterior a la Guerra Civil. Sin embargo, Fernando Remacha, compondrá, sobre todo desde su llegada a Pamplona, obras que se alejan no ya de ciertos convencionalismos regionales sino incluso de los perfiles que fueron estandarte del régimen franquista. Así, por ejemplo, su *Concierto para Guitarra y Orquesta* difiere enormemente del que fue casi símbolo musical nacional, me estoy refiriendo al *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Pero sobre todo, debemos citar en este sentido la cantata *Jesucristo en la Cruz*, con la que Remacha sorprende y se sitúa de nuevo como un músico, si no europeo de la última vanguardia, si europeo por

³ En 1929 Remacha comienza a trabajar en Filmófono, empresa que ese mismo año había sido fundada por Ricardo Urgoiti.

lenguaje y me atrevería a decir que incluso por estética⁴. Para terminar de centrar el perfil europeo de Remacha hay que hacer referencia ahora al manejo e incluso traducciones que de autores extranjeros llegó a hacer el compositor y profesor navarro. Así por ejemplo el *Tratado de Armonía* de Shoenberg⁵, o el *Tratado de Instrumentación* de Walter Piston. Cabe mencionar aquí que Remacha hablaba perfectamente el italiano y el francés, mientras leía el alemán y el inglés. Ello le coloca como un hombre con un talante indudablemente europeo.

Citaré ya por último la beca que la Fundación Juan March le otorgó para que conociese el funcionamiento de los conservatorios y del sistema musical en algunos países europeos⁶ Remacha intentó sacar partido de los modelos observados y de hecho el Conservatorio Pablo Sarasate estuvo durante algún tiempo en primera línea de los conservatorios españoles. No podemos olvidar además que con Remacha como director del Conservatorio de Pamplona, se organizaron cursos, como por ejemplo el de *Música Gregoriana* a los que acudieron figuras europeas importantes como Gajard, Le Guenant o Potirón.

Sirva por tanto, esta introducción para entender que la personalidad de Fernando Remacha es la de un músico europeo, tanto por el estilo de sus obras como por las circunstancias y o al menos, los propósitos que acompañan al navarro durante toda su vida. A partir de ahora, centrare este estudio en las *Tres Piezas para piano* con un análisis detallado que situará la obra en un contexto nacional y europeo concreto.

La fecha de edición de la partitura a cargo de U.M.E (Unión Musical Española) data de 1924, pero casi con toda seguridad, Remacha hubo de tener la obra terminada en 1923. La presentación de la obra como una unión de tres pequeñas unidades: Allegro-Lento-Con alegría, se muestra como algo, en modo alguno nuevo, sino como un procedimiento que ya habían planteado otros compositores europeos⁷ y

⁴ Aunque ahora no es el momento de hacer una valoración de esta obra conviene decir que en la *Cantata Jesucristo en la Cruz*, hay planteamientos dodecafonistas, revivalistas como el hecho de utilizar estructuras del canto gregoriano adaptadas a un lenguaje contemporáneo, y un sentido estético que conecta la obra con la música religiosa alemana barroca.

⁵ Ello es significativo si tenemos en cuenta que este método fue traducido al castellano por Ramón Barce y editado por primera vez en España en 1974.

⁶ En concreto Remacha visitó los Conservatorios de París, Munich, Viena y Venecia en el año 1959.

⁷ Se puede mencionar como ejemplo, las Seis pequeñas piezas para piano, de Shoenberg, de 1911.

españoles. La referencia más clara la tenemos en las *Cuatro Piezas Españolas* de Manuel de Falla, estrenadas en París por Ricardo Viñes el 27 de marzo de 1909. La obra de Falla respira aire francés o más exactamente podemos decir ambiente debussyano, aunque eso sí, buscando la esencia del folklore español, practicando las teorías de Pedrell. Es esto lo que da unidad a una obra formada por cuatro cuadros distintos, que dependen del material que se recoge de cada región tratada.

De la misma manera, podemos decir que lo que da unidad a la obra de Remacha es sin duda, algunos procedimientos musicales que son característicos del folklore español. Me estoy refiriendo especialmente a la modalidad y más en concreto al modo frigio, así como a la escala diatónica-cromática tal y como la llaman algunos folkloristas españoles. La modalidad frigia está presente en las tres piezas. La escala «española», la podemos encontrar en la primera y en la segunda. Más adelante me referiré detalladamente a este asunto, pero sirva ahora para concretar que es esto fundamentalmente lo que da unidad a esta obra. Remacha apura en ella al máximo, las teorías pedrellianas y la práctica fallesca, escribiendo una obra en donde se produce una auténtica simbiosis entre la música francesa de la primera década del siglo y la esencia del nuevo nacionalismo español. El músico navarro no acude a ninguna melodía del folklore nacional, sino que realiza una obra abstracta de carácter muy personal, intimista, y al mismo tiempo plagada de sonoridades propias de la música folclórica española.

En los escritos de Adolfo Salazar se puede apreciar el hecho de que el nuevo nacionalismo español vino precisamente de la vanguardia europea que en esos momentos tenía su eje en París. Después, Falla se convirtió en el maestro espiritual (es decir en el compositor en quien inspirarse) de toda una generación de nuevos valores, que todavía por los inicios de los años veinte no se habían constituido en la que ha sido llamada de varias formas, entre ellas, Generación del 27; y en algunos casos el magisterio no sólo fue «espiritual», sino práctico, como sucede con Ernesto Halfter o Rosita García Ascot y, aunque en menor medida, también con el compositor navarro⁸. De cualquier manera, la línea que se puede trazar entre Debussy y Manuel

⁸ *Fernando Remacha sólo estuvo en casa de Falla en Granada una vez, en el año 1929, por tanto después de volver de Roma. Así, no se le puede considerar discípulo del gaditano. Sin embargo, y como explico más adelante, Remacha y sus amigos de generación estudiaron y siguieron las obras que Manuel de Falla estrenaba e interpretaba en Madrid a finales de los años diez y comienzos de los años veinte.*

de Falla llega también en esta obra a Fernando Remacha. Los elementos concretos de este «Debussismo», así como de otras influencias europeas los veremos a continuación.

ELEMENTOS MUSICALES: IMPLICACIONES Y DERIVACIONES

Es evidente que el período que comprende las tres primeras décadas del siglo XX, se muestra en el plano musical, como una de las etapas más apasionantes de la Historia de la música occidental. Los compositores que por aquellas fechas formaban la Vanguardia y que en algunos casos han pasado ya a formar parte del repertorio clásico tuvieron que elegir entre dos corrientes fundamentales que tomaron las directrices del nuevo rumbo musical. Sin lugar a dudas, la primera gran transformación de la música vino de mano de Claude Debussy, que organizando algunos elementos que ya habían utilizado otros músicos del siglo XIX y aportando otras nuevas concepciones, supo dar un nuevo giro a la música de occidente que está basado fundamentalmente en una nueva concepción de la armonía y de la tonalidad. Esta nueva visión no anula la tonalidad clásico-romántica, sino que por así decirlo, le da una dimensión mucho mayor. Así podemos hablar en ciertas obras musicales de la existencia de varios centros tonales, de poliacordes, de modalidad, de tonalidad melódica y tonalidad armónica, etc. Reti⁹, denomina a todo este proceso como *Pantonalidad* y coloca a Debussy como punto de origen de este fenómeno musical que influyó de una manera decisiva en los compositores contemporáneos al genio francés y también de generaciones posteriores.

La otra dirección de la música de principios del XX fue la que vino de la mano del compositor austriaco, Arnold Schoenberg, un planteamiento que surge del concepto de la atonalidad y que deriva en la técnica dodecafónica.

Tres Piezas para piano de Fernando Remacha se ajusta, sin duda alguna, a la dirección que impuso Debussy y que afectó de manera importante a los músicos de la Generación del 27 en sus comienzos¹⁰. Por el contrario, no encontramos en esta obra

⁹ Rudolph RETI, *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad R.I.A.L.P. Madrid, 1965.*

¹⁰ Por citar una obra del Grupo al que pertenece Remacha y que se ajusta bien a este planteamiento, pondré el ejemplo de Bautista con la *Suite pianística Colores de 1921*, formada igualmente por una serie de seis pequeñas piezas

de juventud de Remacha planteamientos atonales ni mucho menos dodecafonistas. En este sentido hay que decir que Schoenberg compone precisamente en 1923 las *Cinco Piezas para piano* de las que la última, el *Vals*, incluye ya la primera serie dodecafónica. Pero ya antes, rondando la primera década, el maestro austriaco e incluso algún discípulo suyo como en el caso de Alban Berg con su *Cuarteto para cuerdas*, opus 3, la ambigüedad tonal marca ya el camino hacia el atonalismo. Sin embargo, estas tendencias no van a influir en esta obra para piano que escribe Remacha. Ello es lógico teniendo en cuenta que en esos momentos es Manuel de Falla quien orienta a los músicos de la Generación del 27, y por tanto, la referencia extranjera es Debussy¹¹.

Ya he mencionado antes que la unidad estructural de las tres pequeñas piezas que escribe Remacha viene determinada por la modalidad, fenómeno que implica a la mayor parte de los compositores importantes de la primera mitad del siglo XX. Este trabajo modal es especialmente interesante en la primera pieza. El modo frigio se va expandiendo a lo largo del Allegro, cambiando de centro tonal, lo que constituye un fenómeno de modulación modal. Así de un Si Frigio con el que comienza la pieza, Remacha modula a un Sol Frigio (C.24) que junto al ritmo de fandango todavía adquiere un carácter más español. La modulación modal continúa ya que el pasaje que se extiende desde C. 36 hasta C. 60 se mueve en Do Frigio. Después de unos compases de transición (60-69), la música evoluciona de un Mi Frigio a un Si Frigio (C. 77), zona que abarcará hasta el compás 105 en donde comienza uno de esos pasajes típicamente impresionistas que son en esencia melodías expresadas en relampagueantes estelas de colores polifónicos adicionados al simple curso básico de la composición y que desde luego no tienen un sentido armónico tradicional. A partir del compás 112 Fernando Remacha da cuenta de que es un compositor atrevido. Así, inicia un nuevo pasaje melódico que marcha sobre el centro tonal que se constituye como fundamental a lo largo del Allegro, esto es, Si Frigio. El apoyo de la melodía que lleva la mano derecha está en la dominante melódica, Fa sostenido, y luego en la resolución en Si (C.120). Pero es que además, el pedal que lleva la mano izquierda resulta de una sutileza exquisita ya que Remacha introduce mediante la sucesión de dos intervalos de quinta, uno de ellos disminuido, un modo distinto, resultando así un fenómeno Bimodal y Bitonal. Si enarmonizamos el LA natural con el SI doble bemol, podemos configurar la escala española que tiene ese característico intervalo de

¹¹ La posible atonalidad del poema sinfónico *Alba*, de 1922, es algo que está pendiente de reflexión y que en mi Tesis Doctoral concretaré.

segunda aumentada entre el 2º y el 3º grado. De tal forma se combinan las dos siguientes escalas:

Melodía: Si do re mi fa# sol la si

Acompañamiento: Lab Sibb do reb mib fab solb lab

la

El duelo entre estas dos direcciones se resuelve, como debía de serlo, por el desarrollo de la obra, a favor del modo frigio en SI, sobre el que se centra toda la cadencia final. Del tal manera que el proceso modal de la pieza se resume de la siguiente forma:

Si frigio: pasaje inicial, sin gran consistencia temática.

Sol frigio: marcado carácter español, reforzado por el fandango.

Do frigio: pasaje más melódico e íntimo.

Mi frigio: pasaje más dinámico, como el segundo.

Si frigio: en donde hay recurrencia de motivos iniciales (C.102-104).

Pasaje Bimodal: de las mismas características que el 3º.

Cadencia en torno a Si frigio que se constituye el centro tonal fundamental de la pieza.

Con respecto al diseño melódico, es evidente que la melodía que presenta Remacha en esta primera pieza no se ajusta al modelo clásico-romántico, sino al nuevo concepto melódico que surge en el XX y que en buena parte se debe, de nuevo, al compositor francés Claude Debussy. La casi total ausencia de repeticiones, la inexistencia de cadencias estereotipadas y el abandono en algunos casos de cualquier tipo de simetría en favor de una curvatura acorde con planteamientos modales. Son todos ellos, rasgos que demuestran que Fernando Remacha está inserto en la música de su tiempo.

La segunda pieza, *Lento*, se vertebra a partir de un motivo basado en la escala española con el intervalo de segunda menor entre el primero y el segundo grado y el de segunda aumentada entre el segundo y el tercero. El sabor de este motivo es inequívocamente fallesco. Podemos recordar ahora algún ejemplo en donde Manuel de Falla utilice esta escala. Así, observando las *Siete Canciones Españolas*, estrenadas en 1915, podemos comprobar el hecho de que la deliciosa *Nana* comienza precisamente con este diseño melódico. Ello resulta especialmente interesante por el hecho de que Remacha tiene una armonización para cuatro voces mixtas de la melodía de Falla. Esta partitura del navarro no lleva fecha pero es de suponer que pertenece a la época del silencio tudelano de la posguerra, ya que ha sido encontrada en el archivo del Coro Gaztambide de Tudela. Todo ello, sencillamente nos revela que Remacha conocía perfectamente las maneras de componer de Falla; cuando el navarro compone su obra para piano, entiende de sobra el enfoque nacionalista del maestro de la Generación del 27, y hemos de suponer que por una predilección especial armoniza más tarde la melodía de la *Nana*. La esencia de la música nacionalista española (un tipo de nacionalismo que busca la universalidad), se entiende en este *Lento*, de la manera que había predicado Pedrell, de la forma que lo asimiló Falla y también, no lo podemos negar, de los planteamientos que mostró Debussy y más adelante Ravel. Es evidente que Debussy orientó muchísimo a los nuevos nacionalistas españoles y como el mismo Falla dice, la primera consecuencia de la música debussyana en España es la suite *Iberia* de Albeniz¹². Porque con esta obra se puede decir que se inicia el camino de la nueva música nacionalista basada en la esencia del folklore nacional (no voy a entrar aquí en las paradojas del nacionalismo musical), marcando la senda que han de seguir toda una generación de compositores. Y entre ellos está el Remacha de la *Tres Piezas para piano*. Por otra parte, la referencia a Albeniz se justifica también porque este autor descubre en *Iberia* nuevos efectos sonoros para el piano y nuevos procedimientos armónicos que con una técnica difícil apuran las posibilidades de este instrumento. Y lo que Remacha hace en esta obra de juventud es culminar toda una tendencia que venía de la primera década de siglo, desarrollando al máximo los conceptos del nuevo nacionalismo, los sugerentes procedimientos armónicos y la explotación del piano. Tengase en cuenta que he dicho culminar, porque como se verá más adelante, la obra de Remacha apunta al mismo tiempo nuevas orientaciones que vienen de nuevo de París. Ello, no obstante, no impide trazar una

¹² Escritos sobre Música y músicos. Introducción y notas a los escritos de Falla por Federico Sopena. Austral. Espasa Calpe, Madrid 1988, 76-78.

línea que por todo lo explicado une a los siguientes compositores: Pedrell-Debussy con Albeniz-Falla-Remacha. No se quiere decir por esto, que la figura del navarro deba ser considerada de igual manera que la de los otros compositores. Ha de entenderse únicamente que en esa obra individual de Remacha desembocan todos esos planteamientos ya explicados.

En otro sentido, el *Lento*, muestra una melodía típicamente impresionista que aparece y desaparece, que resulta difícil de asir, de concretizar, que se acerca en definitiva a la concepción melódica que instigó Debussy.

La tercera pieza muestra de nuevo melodías modales como el Mi frigio que se inicia en el compás 10, o la escala lidia sobre Sol que se desarrolla sobre los arabescos que se extienden desde el compás 34 al 40. Pero voy a detenerme ahora en algo que me parece más sustancioso, aunque eso sí, también más resbaladizo. Es en esta tercera pieza donde mejor se perfilan las nuevas tendencias antidebussyanas que vienen de París después de la Guerra. Pero es también precisamente en esta última página en donde la música de Remacha suena más hondamente a Debussy. Me estoy refiriendo en concreto al pasaje *Meno mosso* que llama la atención, en primer lugar, por el fuerte contraste que supone con lo anterior, una contraposición claramente intencionada por parte del navarro y unas referencias musicales igualmente premeditadas. Cuando se escucha este pasaje no se puede por menos que pensar en el Debussy del *Claro de Luna*, perteneciente a la *Suite Bergamasque*. Cuando se estudian las dos partituras se comprende perfectamente cuál es la causa inmediata del parecido. Así, las dos explotan los recursos pianísticos magistralmente; utilizan una melodía que discurre por grados conjuntos y que en realidad está hecha a base de breves fragmentos que se repiten; emplean una armonía más suave (en Debussy se puede decir casi que el Claro de Luna supone un respiro en su concepción musical. Igualmente este pasaje supone una relajación armónica con respecto a lo anterior); los dos pasajes adoptan una dinámica que podemos definirla como calmada y misteriosa, unido ello a un ritmo vago aunque no impreciso. ¿Por qué pues tal coincidencia? Con absoluta certeza no lo sabremos nunca y en una hipótesis fundamentada está también el misterio y la grandeza de la investigación. Si analizamos el contexto musical del momento podemos establecer alguna conclusión. En el año 1917 el panorama musical europeo cambia de rumbo. En la capital musical europea, París, se estrena *Parade* de Satie, con decorados de Picasso. Algo más tarde el manifiesto de Cocteau se posiciona frente a la estética de Debussy. Los *Seis* se fijan en los postulados del Strawinsky de *Pulcinella*. En definitiva los rechazos a la música de Debussy se suceden inexorablemente para el maestro francés que muere

en 1918. El aire misterioso de la música debussyana se convierte en algo rechazado por toda la intelectualidad musical del momento. Incluso los homenajes que se hacen al genio francés van acompañados a veces por alguna que otra reprimenda, como en los casos de Strawinsky, Ravel o el rebelde Casella. Sin embargo, la postura de Falla, tal como señala Federico Sopena en sus notas sobre Falla¹³, es distinta ya que es capaz de situarse en las tendencias más modernas como en el *Concierto para Clave*, y al mismo tiempo salvar el misterio, que de manera tan eficaz había introducido Debussy. Quizás esto se deba a lo consciente que es Falla de lo mucho que la música española debe al músico francés. O simplemente a que la música del gaditano requería de ese misterio que Lorca llamara “duende”. Este respeto de Falla por la obra debussyana se concreta en el hondo homenaje que le dedica el español con su pequeña, pero profunda partitura para guitarra, *Homenaje a Debussy*, escrita en 1920 (y por lo tanto paralelo al artículo del propio Falla que la *Revue Musicale* publicaba en París en diciembre de 1920, y que se titula de la misma forma que la pieza guitarrística), estrenado por Emilio Pujol en 1922, y que en palabras de Federico Sopena “es el único que ha superado genialmente el factor de circunstancia, de anécdota funeral”¹⁴, en relación con otros Tombeaus compuestos por músicos europeos. Todos estos acontecimientos los vivieron como observadores los músicos de la Generación del 27 que entonces estaban empezando su carrera musical. Remacha, junto con sus amigos Julian Bautista y Salvador Bacarisse, eran jóvenes estudiantes, que a pesar de estudiar con Conrado del Campo, seguían con especial interés las líneas musicales de Falla. Acudían a los conciertos del gaditano en Madrid y se reunían para estudiar sus partituras¹⁵. De igual forma, debieron contemplar, tan sólo como espectadores, todos los acontecimientos en torno a las nuevas posturas que venían de París y de las que tenían en parte conocimiento gracias al padre de Bacarisse, quien debido a su profesión, hacía continuos viajes de los que venía provisto con material musical nuevo para su hijo y como consecuencia también para los amigos de Salvador. Remacha y sus amigos debieron contemplar todos los acontecimientos o al menos parte de ellos, en torno a los “homenajes” a Debussy. El navarro no es por entonces un músico conocido que se atreva a homenajear a Debussy de una forma extrovertida. Sin embargo, valora y conoce (porque no hay que olvidar que en esos momentos su referencia más concreta es Falla) el estilo

¹³ *Idem.* pg. 71.

¹⁴ *Idem.* pg. 70.

¹⁵ Esta información fue dada por Margarita Remacha, hija del compositor.

debussyano, y en un momento en el que se perfilan ya nuevos horizontes, creo que hace su pequeño homenaje al maestro francés. El misterio y el lirismo de la música de Debussy se mezcla aquí con los nuevos planteamientos que vienen de París y que a la postre serán los que determinen en buena medida al grupo generacional del 27.

Atendiendo ahora más detalladamente al plano armónico de la obra, podemos comprender perfectamente como esa dependencia que existía en la música tradicional entre melodía y armonía, de hecho no se rompe del todo con la llegada de nuevos planteamientos en el siglo XX. Cambian las formas, las implicaciones entre los dos planos, y en algunos casos es cierto que existe una total independencia entre melodía y armonía pero en otros, no. Remacha lo entiende así en esta obra. De tal forma, utiliza nuevos enfoques como la construcción de acordes a base de intervalos de cuarta y de segunda; la armonía paralela; la armonía cromática; los poliacordes; la combinación vertical o simultánea del modo mayor y menor; la utilización de acordes basados en una escala modal y por tanto susceptibles de ser considerados modales.

Se observa ya desde el principio del *Allegro* la utilización de acordes por cuartas. Así, en el compás 13, Remacha coloca una tercera inversión de un acorde por cuartas cuyas notas, y esto es lo más interesante, están dentro de la modalidad frigia sobre Si; el Re blanca, que también está dentro de esa modalidad, perfectamente puede considerarse una bordadura. Por tanto, este ejemplo nos sirve para comprender cómo dos elementos en absoluto tradicionales, una armonía construida a base de una interválica no clásica y una melodía modal, van íntimamente implicados. Este proceso ocurre de igual manera en la parte final de la pieza. En el compás 120 el acorde que se queda sonando se puede entender como un acorde por cuartas que contiene todas las notas de Si frigio. Esto se mantiene hasta que en el compás 125 Remacha introduce unos poliacordes con un progresión tradicional en la mano derecha, pero manteniendo la nota central de la composición, el Si natural. En el compás 128 aparece un gran acorde por cuartas que en realidad está en segunda inversión y que curiosamente si no fuese por el Fa # sonaría como las cuerdas al aire de una guitarra española, pero es precisamente el Fa# lo que determina la modalidad frigia sobre Si. Esta búsqueda de sonoridades guitarrísticas que tienen de nuevo un fundamento

evidentemente nacionalista e igualmente una referencia en Debussy¹⁶, no es exclusiva del *Allegro* inicial, sino que se hace extensible en mayor o menor medida a toda la obra. De tal forma se pueden valorar, por ejemplo, los sugerentes “rasgueados” del final de la tercera pieza. Más aún, me atrevería a decir que en algunos pasajes del *Lento*, el piano adquiere personalidad de guitarra. El *tempo de habanera* nos muestra uno de los pasajes más duros de toda la obra, donde la melodía se esconde entre la masa acordal o se pierde en los juegos de armonías paralelas. No podemos dejar de lado que este tratamiento de masas acordales escondiendo o haciendo en ocasiones desaparecer el diseño melódico, es uno de los procedimientos que mejor se adapta a la guitarra. De hecho los compositores del XX que han escrito música para guitarra lo han explotado, y en este sentido, creo que una buena referencia puede ser la del compositor brasileño Heitor Villalobos. El diseño melódico del *Lento* de Remacha, así como el tratamiento acordal, son bien comparables al concepto que de esos mismos elementos tiene Villalobos en alguna de sus piezas para guitarra, como por ejemplo en varios de los *Doce Estudios* que el brasileño escribe entre 1925 y 1929 y que dedica a Andrés Segovia. Con esto no pretendo emparentar a los dos compositores, Remacha y Villalobos, sino tan sólo mostrar como la reflexión de Falla se puede proyectar sobre casos concretos de una manera inequívoca, tanto en una obra para piano como en otra para guitarra. Además la referencia a Villalobos es oportuna teniendo en cuenta que el compositor brasileño es otro de esos músicos, que como Manuel de Falla, absorbieron el material nativo de su país con toda su frescura, agregándole la tendencia impresionista que había adoptado durante su estancia en París.

Seguimos ahora con este *tempo de habanera* para conectar la pieza de Remacha, de nuevo, con los nuevos planteamientos nacionalistas y por otra parte con alguno de los músicos europeos importantes que preceden cronológicamente a Fernando Remacha. No voy a tratar aquí la incongruencia o paradoja del hecho de considerar la

¹⁶ Recordemos las palabras de Falla, en su ensayo *Claude Debussy y España*, publicado en la *Revue Musicale* y recogido por Federico Sopeña: “...hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa : los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos.”

habanera como algo propio del nacionalismo español¹⁷. Lo cierto es que algunos compositores españoles acuden a estos ritmos de habaneras, tangos, etc. Así lo hace Falla y también Remacha; e igualmente compositores franceses como por ejemplo Ravel cuando compone *La Hora Española*. Con todo, el *tempo de habanera* de Remacha se muestra como uno de los pasajes más osados que se hayan podido componer con este ritmo, lo que demuestra que el navarro no acude al folklore, del tipo que sea, de una manera facilona o superficial, sino buscando la profundidad que una música que aspire a ser universal debe requerir.

Dejando ya las implicaciones nacionalistas que se derivan del tratamiento armónico, melódico y rítmico, me interesa destacar ahora algunos aspectos armónicos muy concretos de la obra para piano que escribe Remacha en 1923. Nombro la fecha para destacar que el joven compositor está perfectamente integrado en los planteamientos de escritura armónica que los principales compositores de ese momento emplean. Herencia impresionista son el empleo de acordes de séptima, en ocasiones con el único objetivo de colorear el ambiente, sin tener ninguna concepción de progresión armónica, como sucede al comienzo del *Allegro*, compases 29-31. En esa misma hoja, dos compases más adelante podemos observar otro de los fenómenos típicos del momento, esto es, la simultaneidad del modo mayor y el menor, compases 34-35. Ya antes, se contempla otro procedimiento de tamiz impresionista y que no es exclusivo del *Allegro*, como es la sucesión en paralelo de intervalos de cuarta, quinta y octava, a la manera del Organum medieval. También son habituales a lo largo de la pieza los pasajes polifónicos, que únicamente suponen una nota de color y que no tienen un sentido armónico tradicional. Así, en el *Allegro* a partir del compás 105 ó en el *Lento* a partir del compás 50. Igualmente son continuos los pedales, unas veces con intención clarificadora, otras como vía para desfigurar el ambiente tonal.

De otro lado, la búsqueda de una disonancia dura, como sucede en el *tempo de habanera*, viene de un perfil más fallesco. Se podría decir que del Falla de *La Fantasía Baética*, obra de 1919 en la que el maestro gaditano busca la sugerencia guitarrística, y la hondura del folklore se manifiesta como nunca. He dejado, por tanto, esta obra como la última referencia española, porque entiendo que con ella se cierra

¹⁷ Para reflexionar sobre este tema remito a la ponencia de Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: "El Pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y Paradojas." publicado por la Universidad de Santiago de Compostela.

la línea que amalgama todos los conceptos que se observan en la partitura de Remacha que tienen un antecedente español.

He mencionado antes la existencia de centros tonales, y es hora ya de concretar algo en este sentido. La ambigüedad de las partituras del momento viene en parte determinada por la extensión del fenómeno tonal, dicho de otro modo, la existencia de distintos centros tonales que discurren a la vez, lo que ocasiona una tensión tonal que generalmente se posiciona al final de un pasaje en uno o en otro sentido. Este fenómeno, denominado por algunos autores *Pantonalidad*, se observa en algunos pasajes de la obra de Remacha. Así, en el *Allegro*, los compases 36-68 se pueden explicar de la siguiente manera. La existencia de un pedal continuo con Sol y Lab, viene determinada por los dos centros tonales sobre los que discurre el pasaje. De tal forma, Sol es pedal de dominante sobre Do y Lab lo es sobre Reb. Comienza el proceso con un acorde, C.37, que podemos considerar I con el quinto grado disminuido, por tanto con tónica Do; pero al mismo tiempo ese acorde puede actuar como un V7 sobre Reb. En el compás 41 sobre tónica Do, tenemos una napolitana en primera inversión, mientras que sobre tónica Reb se nos muestra un primer grado. Al llegar al compás 51, la enarmonía nos resuelve la cuestión; enarmonizando el Dob con el Si natural tenemos el acorde de dominante con la quinta rebajada, C.51, mientras que de otro lado, es decir, sobre Reb, aparece el I7. Incluso, desde esta postura, se puede intuir un modo mixolidio sobre Reb. Pero dejando esto aparte, podemos explicar así la insistencia en C.53-54 sobre el intervalo de quinta Lab-Reb, como un énfasis sobre este centro tonal. Es interesante fijarse además en que los dos acordes que se configuran desde el compás 51, esto es, el V7 sobre Do y el I7 sobre Reb, contienen el mismo tritono, que es en definitiva lo que da color al acorde. Por tanto, se puede casi decir que en estos compases se sintetiza la tensión entre los dos centros tonales por los que había circulado el pasaje. La tensión continúa en los compases siguientes: así se explica el Sol natural en los compases 60 y 62, en la mano izquierda; igualmente en el compás 62 la quinta descendente Re natural-Sol natural y luego en el 64, Sol-Re. A partir del compás 65, el conflicto se va a resolver en favor de Do, la mano izquierda canta Sol y por arriba se constituye un pasaje de enlace hacia la nueva zona que, aunque modal, contiene las mismas notas que Do.

Remacha se mueve, por tanto, dentro de un mundo pantonal que fue inspirado por Debussy y que los compositores contemporáneos y posteriores al maestro francés desarrollaron. Sin embargo, la última pieza, *Con Alegría*, nos muestra un planteamiento distinto que no es otro que el del politonalismo, entendido en sentido contrapuntístico y de una manera que enlaza más con los nuevos enfoques de

Strawinsky o *Los Seis*. La música para piano, por las propias características del instrumento, se adaptó muy bien a este procedimiento armónico ya que la mano derecha y la izquierda pueden ejecutar progresiones de acordes en tonalidades diferentes. No obstante, esta técnica generalmente fue limitada a dos tonalidades, debido a que de esta forma, la música se hacía más asequible a los oídos de los oyentes. Remacha lo plantea así en su tercera pieza, insertando partes bitonales en las que la armadura, en ocasiones, es diferente para los distintos pentagramas. Este procedimiento, sin duda alguna, clarifica el ambiente de una partitura que en ocasiones anteriores se ha mostrado mucho más oscura. Incluso los pedales que aparecen en uno de los pasajes bitonales, C.31, tienen más fácil explicación, ya que en realidad, el pedal apoya las dos tonalidades, Fa# y Do, se podría decir que de una manera alternativa. También ahora, el cambio hacia una nueva zona tonal está mucho más cuidado. Así, por ejemplo, a partir del compás 118 se prepara el camino de Fa#, pasando por la dominante de la dominante, C.120, que luego resuelve en tónica Fa#, C.122, antes de llegar a la zona Bitonal, C.128.

Este planteamiento va unido a un enfoque más contrapuntístico en el que además el piano adquiere un carácter vigoroso que junto a la escritura en poderosos arabescos, recuerda al clavecín dieciochesco. Nos movemos por tanto, en un ambiente que se corresponde con los nuevos planteamientos neoclásicos que precisamente comienzan a tener importancia a comienzos de los años veinte. Hay todavía un argumento más que refuerza esta postura estética que es el tratamiento de la forma musical. En el *Allegro* y en el *Lento*, el compositor navarro no se ajusta a ningún molde preestablecido, dicho de otra forma, a ninguna de las formas fijas que tuvieron su esplendor en la tradición clásico-romántica. Por el contrario, Remacha parece seguir ahí los axiomas de la música Debussyana, inorgánica en apariencia pero ordenada en el fondo. De hecho, las tres piezas de Remacha tienen un planteamiento ordenado y curiosamente su “inorganismo” va de menos a más; de tal forma ese planteamiento Debussyano se observa más en el *Allegro* inicial, donde la estructura viene delimitada únicamente por las distintas zonas tonales o modales y el concepto de repetición apenas existe. Por el contrario, en el *Lento* no sólo existe ese concepto de repetición sino que además podemos hablar de desarrollo de ciertos motivos que se exponen al principio e incluso de una reexposición del material empleado. Por fin, esta claridad en la estructura culmina en la tercera pieza, *Con Alegría*, donde se puede decir que Remacha se ajusta en mayor o menor medida, a una de las formas fijas tradicionales, esto es, el Rondó. Es evidente que en esta adaptación Remacha se mueve con una gran flexibilidad. Así, su estructura no se ajusta exactamente ni a un Rondó Encadenado, por otra parte muy utilizado por los clavecinistas del XVIII, ni

al esquema de Rondó Sonata, planteamiento clásico por excelencia. Uno de los obstáculos importantes para ambas concepciones es precisamente el pasaje *Meno mosso*, cuya justificación ya ha sido anteriormente explicada. Es evidente que un análisis detallado de la Forma de las tres piezas requiere un espacio mayor y quizás un momento distinto, por lo que ahora he limitado este aspecto del análisis a datos puntuales y sugerentes con el planteamiento general del análisis.

Por último, voy a referirme brevemente a otro elemento musical que Remacha trabaja con especial interés a lo largo de toda su producción musical: me estoy refiriendo al Ritmo. Y también aquí, el navarro se muestra como un artista insertado de lleno en la vanguardia musical del momento, explotando múltiples posibilidades que en definitiva buscan pautas menos simétricas que en la tradición pasada. Así, el cambio de un metro a otro con gran rapidez (ver por ejemplo el pasaje que se inicia en el compás 69 del Allegro); la influencia importante que la música de Jazz ejerció en los compositores europeos del momento se puede plasmar en esta obra de Remacha en el efecto de la síncopa en el *Tempo de habanera*; la dinámica, un tanto ambigua al estilo debussyano, se nos presenta especialmente en algunos pasajes de la segunda pieza. Me atrevería a sugerir que también en el elemento rítmico se puede hacer una “clasificación”, en el sentido de que la primera pieza se muestra más nacionalista debido al aire de fandango de algunos pasajes; el *Lento* es el pasaje que en conjunto tiene una dinámica más acorde con el ambiente impresionista; por último, en *Con Alegría*, la rítmica se clarifica más, no hay tantos cambios vertiginosos de metro e incluso se podría decir que en algunos pasajes, ritmo y politonalidad, unidos ambos procedimientos, adquieren un cierto carácter percusivo.

Al intentar establecer una conclusión sobre esta obra de juventud del compositor Fernando Remacha, hay varios planos que hay que tener en cuenta y que uno a uno nos revelan que el músico navarro, ya entonces, posee una capacidad creadora importante. Si bien es cierto que se muestra sumamente osado, también lo es que en todo momento ese atrevimiento tiene plena justificación, y lo que es más importante, Remacha aparece aquí como un músico plenamente conocedor de la trayectoria musical española desde principios de siglo. A pesar de que es alumno de Conrado Del Campo, apuesta entonces por una línea muy clara que es la que traza Pedrell y continúan Albeniz y Falla. No voy a plantear aquí si ésta fue lo mejor de la música española de aquellos momentos, no es oportuno hacerlo ahora. Lo que quiero destacar es que Remacha muestra a sus 25 años que no es un músico al margen ni de la trayectoria musical de su país ni de los nuevos rumbos que vienen de París, lo que le sitúa además de como un excelente compositor en el mero sentido artesanal,

como un músico con pleno talante intelectual. Su obra para piano recoge esa simbiosis característica que se produce entre el Nacionalismo español y el Impresionismo francés. Digo simbiosis porque es evidente que algunos de los procedimientos más genuinamente impresionistas, tal y como dice Gilbert Chase¹⁸, eran corrientes en la música popular española. Por tanto, no voy a revocar este planteamiento sino que simplemente me limitaré a concluir que en *Tres Piezas para piano* de Fernando Remacha, la química de las dos posturas estéticas se produce de una manera, casi me atrevería a decir, definitiva. De otra parte, el compositor navarro apunta a nuevas posturas estéticas que vienen de nuevo de París y que serán las que luego desarrollen los músicos de su Grupo Generacional. Este Neoclasicismo no es el protagonista fundamental de la obra, sino que aparece como una ventana abierta hacia los nuevos rumbos y por consiguiente como un relevo estético que está hecho con el mayor respeto, consideración e incluso devoción por los planteamientos anteriores. Es precisamente esta idea la que ha ocasionado un cierto recelo por mi parte, para considerar la pieza como ecléctica. No me opongo visceralmente a ello, lo que ocurre es que algunos autores entienden el eclecticismo como un fenómeno en el que las distintas posiciones están más compensadas, quizás porque no hay una línea definitoria, clara a seguir. No es el caso de *Tres Piezas para piano* en las que Remacha, sabe en todo momento perfectamente lo que hace. Su sutileza para plantear el relevo generacional es exquisita rotunda y sobresaliente.

¹⁸ La música de España, *Buenos Aires, 1943, Cap. XII, 197-198.*

BIBLIOGRAFIA- GILBERT CHASE: LA MÚSICA DE ESPAÑA, BUENOS AIRES, 1943.

- Manuel DE FALLA: *Escritos sobre Música y músicos. Introducción y notas a los escritos de Falla por Federico Sopeña*. Austral. Espasa Calpe, Madrid 1988.
- Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: *El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y Paradojas. De Musica Hisapana Et Aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- Rudolph RETI: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. R.I.A.L.P. Madrid, 1965.

NOTA:

Por razones de espacio he preferido no insertar ejemplos gráficos. Seleccionar algunos hubiera sido un recurso difícil. Además entiendo que el tipo de análisis planteado sólo puede seguirse en su totalidad con la partitura entera delante y a poder ser con la audición paralela. Por lo cual, remito al lector interesado a la Biblioteca Municipal de Navarra, en donde podrá conseguir una fotocopia de la obra tratada. No obstante, adjunto a esta comunicación envío una fotocopia de Tres piezas para piano de don Fernando Remacha en atención a la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra.

La numeración de los compases es independiente para cada una de las tres piezas que forman la obra.