



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento de instrumentos de viento madera
Especialidad e itinerario: Clarinete – interpretación
Curso: 2016/2017

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**EL CLARINETE EN LA COMPOSICIÓN
MUSICAL ESPAÑOLA
DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

Autor: Pablo Maestro Bueno

Tutor: Juan José Amores Molero

Córdoba

Septiembre 2017

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1- Introducción al presente estudio | 1 |
| 2- Bartolomé Pérez Casas | 2 |
| 2.1- Biografía | 2 |
| 2.2- Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid | 4 |
| 2.3- Estilo y obras compositivas | 4 |
| 2.4- Análisis de las obras a interpretar | 5 |
| 2.4.1- <i>Intermezzo</i> para clarinete y piano (1900)..... | 5 |
| 2.4.2- <i>Segundo solo</i> para clarinete y piano (1901)..... | 6 |
| 3- Miguel Yuste Moreno | 7 |
| 3.1- Biografía | 7 |
| 3.2- Escuela española de clarinete..... | 8 |
| 3.3- Estilo y composiciones para el clarinete..... | 9 |
| 3.4- Análisis de las obras a interpretar | 10 |
| 3.4.1- <i>Capricho pintoresco</i> op.41..... | 10 |
| 3.4.2- <i>Ingenuidad</i> | 11 |
| 4- Robert Gerhard | 12 |
| 4.1- Perfil biográfico | 12 |
| 4.2- Educación musical: autodidactismo, F. Pedrell y A. Schönberg | 17 |
| 4.3- Estilo y obras compositivas | 19 |
| 4.4- Análisis de la “Sonata para clarinete y piano” | 20 |
| 5- Jesús Bal y Gay | 21 |
| 5.1- Biografía | 21 |
| 5.2- Estilo y obras compositivas | 25 |
| 5.3- Análisis de la “Sonata para clarinete y piano” | 26 |
| 6- Conclusión | 28 |
| 7- Bibliografía | 29 |
| 8- Discografía | 29 |
| 9- Webgrafía | 29 |



1- Introducción al presente estudio:

Desde que escuché por primera vez la cantata *La Peste*, obra de Robert Gerhard, no he podido para de escuchar casi toda su obra por la excelente calidad de su música y por la interesante biografía del compositor.

Por otro lado, hace un par de años, en la radio, escuché un disco sobre Jesús Bal y Gay en la que se interpretaba *La sonata para clarinete y piano*, de la mano del clarinetista Joan Enric Lluna, me quedé impresionado escuchando esa sonata de cuyo compositor me era totalmente desconocido.

Con estos dos compositores, me decidí hacer el presente Trabajo de Fin de Estudios sobre la música de la primera mitad de siglo XX de compositores españoles. La idea es abordar un repertorio que fuese poco común para aportar, del modo más humilde, el conocimiento de estas deliciosas obras, que, además de los compositores mencionados, hago un estudio de un gran director de orquesta español, Bartolomé Pérez Casas y de uno de los referentes de la escuela del clarinete español, Miguel Yuste Moreno.

De ellos he realizado un estudio biográfico y analítico de las obras que voy a interpretar; examinando así su estilo compositivo y, por tanto, de su identidad como compositor.

El hecho de que cada compositor tenga un estilo compositivo totalmente diferente: Pérez Casas tiene una escritura básicamente romántica (más bien de influencias italianas, como la ópera); Yuste busca, por su lado, una sonoridad que combine el folklorismo español (por ejemplo la zarzuela), mezclado con toques de ciertas vanguardias francesas que empezaron a surgir a finales del siglo XIX; Gerhard con un contenido en su sonata altamente dodecafónico; y por último, Jesús Bal, con obras totalmente neoclásicas, donde las normas están para incumplirlas, cumpliéndolas. En este aspecto, el repertorio musical que expongo no es, en ningún caso, monótono, ya que tenemos un amplio recorrido de compositores con obras que son totalmente diferentes, pero en la que cada una predomina la coherencia, el buen gusto y el perfecto conocimiento del instrumento a la par que de su técnica (ante todo en el caso de Pérez Casas y Yuste, ambos clarinetistas).



2- Bartolomé Pérez Casas:

2.1- Biografía:

Bartolomé Pérez Casas nació en Lorca (Murcia), el 24 de enero de 1873, y murió en Madrid, el 15 de enero de 1956. Sobre Bartolomé Pérez Casas apenas si existen estudios de referencia, al margen de la escueta voz de Antonio Iglesias para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹ los comentarios de Julio Gómez y Antonio Fernández Cid en *Músicos que fueron nuestros amigos*², y las reseñas que aparecieron en la prensa periódica tras su muerte³, pocas son las fuentes sobre esta importante figura del mundo musical madrileño de principios de siglo.

Su carrera musical abarcó diversas facetas: compositor, director, instrumentista y pedagogo. Quizás su faceta de compositor, que es lo que se pondrá a estudio en este trabajo, fue oscurecida por su labor como director, sobre todo con la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Comenzó sus estudios de clarinete y violín en la academia de música que tenía su abuelo Juan Casas; el hecho de que fuera clarinetista, le instauró para que en sus composiciones para este instrumento se pueda contemplar un conocimiento profundo del instrumento, una brillante utilización de su registro y la capacidad de manejar las posibilidades del instrumento. Posteriormente realizó estudios de armonía y composición con Juan Cantó y Felipe Pedrell por correspondencia. Con dieciséis años ocupó la plaza de requinto del Tercer Regimiento de Infantería de Marina en Cartagena, pasando, pocos años después, a ser músico mayor del Regimiento de Infantería de España, banda que llegó a dirigir.

Cuando contaba veinticuatro años, se trasladó a Madrid para dirigir la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, puesto que desempeñó durante catorce años, desde 1897 hasta 1911. En este año fue nombrado catedrático de Armonía del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cargo que ocupó hasta su jubilación el 24 de enero de 1943. A lo largo de estos años, Pérez Casas tuvo que solicitar permisos para poder realizar sus giras de conciertos. Para sustituirle en el Conservatorio, a veces proponía a algunos profesores para que ocuparan su puesto durante los días de ausencia, por ejemplo a Abelardo Bretón en noviembre de 1916, a Daniel Montorio en marzo de 1925, a María de Pablos Cerezo en febrero de 1933 o a Ángel Martín Pompey en abril de 1935.

Sus dotes directivas también se desarrollaron en la “Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid para música de cámara”, agrupación que él mismo fundó en 1906. Desgraciadamente no existen documentos sobre esta sociedad. En una referencia encontrada en la Revista Musical de Bilbao se mencionaba la calidad de las interpretaciones de Pérez Casas: “ejecuta las obras con absoluta perfección del detalle, con absoluta obediencia y fidelidad a las indicaciones expresivas consignadas por el

¹ VV.AA (2002). Diccionario de la música española e hispanoamericana. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores. España.

² Fernández Cid, A. (1967). *Músicos que fueron nuestros amigos*. Editora Nacional. Madrid.

³ Ballesteros Egea (2005). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

autor. [...] El éxito de sus dos primeros conciertos fue tan grande, que numerosas firmas les obligaron a dar un tercero con los mismos aplausos que los anteriores”⁴.

Pérez Casas se le considera una figura clave en la iniciativa y desarrollo de diversas manifestaciones musicales de la época; entre ellas se encuentra ser socio de la Sociedad Filarmónica de Madrid y de la Asociación Wagneriana, además de miembro del comité artístico de la Sociedad Nacional de Música durante su corta existencia. También fue nombrado miembro del jurado del Concurso Nacional de Música en varias ocasiones, entre ellas en la convocatoria de 1925, donde obtuvieron premios Ernesto Halffter y Conrado del Campo con sus obras *Sinfonietta* y *Evocación Medieval*, respectivamente.

El hecho de que Pérez Casas se iniciara en la música como clarinetista y coincidiendo con la “renovación” de la orquesta que se fue implantando en el marco occidental con la reducción de la cuerda y la ampliación de la sección de viento y percusión, hizo que el músico se decantara, ya con la formación de la Orquesta Filarmónica, de un repertorio más moderno y novedoso que se acoplara a dicha formación. Esta Orquesta resulta ser la forma que tuvieron muchos jóvenes compositores madrileños, el también llamado Grupo de los 8, como medio de representar y dar a conocer su obra; la situación de España en general y de Madrid en particular, era una desoladora imagen del repertorio contemporáneo en sus orquestas y agrupaciones, sublevado por un programa casi completamente decimonónico. Por esta razón, la entidad de esta Orquesta dirigida por Pérez Casas, consiguió abrir y hacer hueco a esa nueva música que se intentaba abrir paso.

En 1925, Bartolomé Pérez Casas ingresó como académico en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Su discurso de ingreso, bajo el título “Los conciertos como signo de la cultura musical de los pueblos”, constituye un documento básico para comprender la línea de su carrera. En este interesante discurso, Pérez Casas planteaba los problemas que sufren las orquestas en España, problemas en las infraestructuras, escasez de teatros, ausencia de subvenciones y ayudas, etc. Una de las instituciones que mayores elogios recibió por parte de Pérez Casas en este discurso fue el Círculo de Bellas Artes. Esta institución y su ciclo de *Conciertos Populares* fueron vitales en el despegue orquestal de Madrid de principios de siglo, y absolutamente fundamentales en el mantenimiento y estabilización de la Orquesta Filarmónica.

A pesar de la financiación del Círculo, y de las pocas ayudas recibidas por el Estado, la situación de la Orquesta Filarmónica y de sus profesores, como sucede en el resto de agrupaciones de la capital, era bastante precaria. Esto dificultaba la verdadera profesionalización de las agrupaciones y el buen funcionamiento de los ensayos, conciertos, programación interna, etc. Señalaba al respecto Antonio Fernández Cid en *Músicos que fueron nuestros amigos*:

No se olviden para valorar el esfuerzo, las circunstancias en las que había de trabajar Pérez Casas con orquestas particulares, mal, pésimamente retribuidas, sin posibilidad de imponer con rigor la asistencia de todos a todos los ensayos. (...) Para el maestro, la ausencia de instrumentistas en las pruebas preparatorias llegó a ser una obsesión. Nada le preocupaba más, ni nunca era más feliz que cuando, por excepción, podía tener en sus manos todo el conjunto antes del concierto. Hay quien

⁴ RODA, Cecilio De: “Movimiento musical en España y el extranjero. Madrid”, *Revista Musical*, nº 3. Bilbao, marzo, 1909.

decía que como reflejo de este afán, lo primero que realizaba el maestro al salir del Podium era la fecha del concierto, era la revisión a uno y otro lado y en el frente para convencerse de que, al menos en ese instante, no faltaba un solo profesor.

Las circunstancias para los profesores y las orquestas en España no comenzaron a cambiar hasta la creación de la Orquesta Nacional, a iniciativa de unos presupuestos reclamados por los músicos de la orquesta españoles muchos años antes. Este hecho repercutió también a la hora de la ejecución de la “nueva música”, ya que probablemente los directores tenían fuertes problemas para conseguir con orquestas tan poco motivadas como disciplinadas para realizar todos los detalles y sutilezas que requerían las nuevas partituras. Siempre era más fácil plantear a los profesores de orquesta obras de repertorio que de sobra conocían que imponer una nueva creación, cargada de disonancias y de efectos complicados.

Después de la Guerra Civil Pérez Casas fue nombrado miembro del jurado del Concurso Nacional de Música en dos ocasiones por Orden Ministerial, en 1944 y 1945, cargos a los que renunció siendo sustituido por Eduardo Toldrá⁵. Pese a que desconocemos los motivos de estas dimisiones, pensamos que uno de ellos podría ser la cantidad de trabajo, ya que en esa época tenía que compaginar la dirección de la Orquesta Nacional, donde le pusieron al frente.

2.2- Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid:

En 1915, Bartolomé Pérez Casas, como antiguo socio de la Orquesta Sinfónica de Madrid, fundó la Orquesta Filarmónica. Esta asociación musical se vinculó, como les pasa a todas las orquestas, al carácter y personalidad de su director. Esta diferente personalidad de cada uno de los directores marcó en gran medida la programación de las orquestas, así como su realización con la Música Nueva.

Mientras la Orquesta Sinfónica, que se encontraba protegida por el Estado y la corona y era la agrupación con más tradición e historia de la capital, la Filarmónica representó, en líneas generales, la juventud y las novedades, con una relación más estrecha con la nueva composición, tanto española como del resto de Europa, a pesar que Pérez Casas fue un director que apenas salió de España y que prácticamente vivió en exclusiva para sus orquestas.

De los 886 conciertos interpretados por la OFM durante la titularidad de

Pérez Casas (1915-1945), solamente en 127 ocasiones cedió su batuta en la totalidad del concierto celebrado o, lo que era más habitual, en partes de programas en las que se producía el estreno de alguna obra dirigida por el mismo compositor.

2.3- Estilo y obras compositivas:

Como comenté en la biografía de Pérez Casas, estudio composición con Juan Cantó y Felipe Pedrell siendo este último una figura musical muy importante de nuestro país, pionero en la creación de la musicología moderna en España. Además, Felipe Pedrell, tuvo como discípulos a la crema y nata de los compositores españoles del siglo XIX y XX: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Cristòfor Taltabull, Pedro Blanco, José

⁵ Gazeta de Madrid, 16/05/1925, 16/10/1944, 29/10/1945.

María Peris Polo, Joaquín Turina, Manuel de Falla y, el más joven de todos y que veremos en el siguiente apartado, Roberto Gerhard.

No hay mucho conocimiento sobre la relación que había entre Pérez Casas y sus Maestros, pero, observando su obra, se ve un especial gusto hacia una estética que responde al naturalismo musical que se observa con el canto popular, en su caso, de la Región de Murcia; en este sentido, su obra de más importancia fue la Suite murciana “A mi tierra”, en la que se observa una claridad armónica y una sencilla estructura enmarcada con una melodía diferenciada, todo ello enmarcado en una sutil y bien hecha orquestación.

Además de esta obra, también escribió un drama lírico, "Lorenzo", y un cuarteto que obtuvo en Francia un gran éxito. La otra gran obra sinfónica que compuso, se titulaba "Calixto y Melibea"; estaba inspirada en escenas de "La Celestina". También compuso, algunas bellas canciones y obras de rango menor pero no por ello un trabajo vano y sin fundamento, como las composiciones para clarinete y piano, que en el siguiente punto desarrollaré.

Por así decirlo, su estilo compositivo es claro y preciso, basado en estructuras muy claras y de armonías transparentes, todo ello a pesar que estaba muy interesado en la nueva música. Lo más característico de Pérez Casas es quizás las inusuales orquestaciones de su obra, que la dotan de un interés y colores especiales.

2.4- Análisis de las obras a interpretar:

Aunque parte del estilo proceda de maestros interesados en el ámbito de la música popular, de un carácter nacionalista, Bartolomé Pérez Casas utiliza en sus obras de clarinete y piano una armonía, estructura y sobre todo melodía típica de la tradición del romanticismo italiano. De esta forma vamos a adentrarnos en las dos obras que he escogido:

2.4.1- Intermezzo para clarinete y piano (1900):

Las dos obras que voy a comentar, fueron compuestas en la época en la que se encontraba Pérez Casas dirigiendo en Madrid la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, una de las bandas más importantes del país y de gran renombre a nivel internacional.

La palabra “Intermezzo” viene del italiano y significa literalmente Interludio: en la ópera viene a referirse al conjunto de piezas orquestales dentro de un acto o entre actos y que simbolizan una distinción de diferentes partes. Durante el siglo XIX se cambia este concepto en la música sobre todo para piano solo: grandes “intermezzi” son los que compusieron importantes compositores como Chopin, Brahms o Schumann, entre otros.

En este caso, nos encontramos ante un “intermezzo” compuesto para el conjunto de piano y clarinete: esta bella pieza tiene una estructura libre, con una sencilla armonía y un juego contrapuntístico bastante interesante. Los temas son expuestos de manera natural entre las que se pueden diferenciar cuatro temas que van a ir apareciendo variados a lo largo de la pieza. De esta forma, la pieza comienza con una parte cadencial, en sol menor, un diálogo libre producido entre el clarinete y el piano, en la que este último abre las secciones cadenciales y dan paso al clarinete hasta que termina en un tres por cuarto (compás 8) donde comienza la primera sección temática, A, que es repetida completamente por un trocado, en la que el clarinete acompaña la melodía que

es llevada al piano (compás 26). Luego nos encontramos ante un cambio de tempo, “Un poco meno mosso”, caracterizado por un bajo bordón en la mano izquierda del piano, y entre la mano derecha y el clarinete un diálogo, lo que he llamado tema B. Esta sección temática concluye en un calderón, que da paso posteriormente a un “Allegretto mosso” que inicia la última sección temática C, habiendo un cambio temático al homónimo mayor, Sol Mayor; se caracteriza este tema por ser más rítmico, por el uso de figuración corta y pequeños silencios que impulsan y dan movilidad a la frase melódica. Posteriormente nos vamos a encontrar con una sección que denomino como transición que está ubicado en el compás 62 y que termina en otro calderón (compás 71) que da paso a una nueva tonalidad, Si Mayor, que se caracteriza por introducir un contramotivo en la mano izquierda del piano que aparecerá más adelante en la voz del clarinete. “Andante”, con este nuevo tempo aparece una nueva sección, con el último tema, D, que aparece en el clarinete con un suave y cromático acompañamiento del piano; se trata de una sección muy corta que da paso rápidamente a una transición “piú mosso” utilizando la temática C y que lleva a una reexposición del tema A con la vuelta a la tonalidad de Sol menor. En esta reexposición, el clarinete acompaña, mediante la rítmica del tema C a la melodía que es realizada por el piano. Para concluir aparece una coda, en el compás 130, en el que aparece el tema C’ trocado: el clarinete va a llevar ese contramotivo que apareció anteriormente mientras que en el piano va a aparecer la fórmula rítmica características. Otra diferencia de esta coda es que se encuentra esta vez en Sol Mayor, como concluye la pieza.

Se puede contemplar de manera general una libertad estructural que se ve justificada con una sencillez a la hora de abordar los temas, a partir de descansos y calderones, sin dar mucha complejidad armónica a la pieza, sin rehuir de un estudiado y delicado uso de las armonías y ante todo del juego contrapuntístico.

2.4.2- Segundo solo para clarinete y piano (1901):

De estructura muy simple, forma ternaria (casi como si fuera una sonata) se distinguen tres bloques fácilmente reconocibles por los centros tonales: comenzamos en una armonía clara y simple de Fa menor, Bloque A, distribuido a su vez en dos temas: a y b y una transición que desembocará en un inestable bloque B que se encuentra Mi Mayor, que también dividido en dos temas: c y d, para volver otra vez al tercer bloque al Tema A, que comienza con la reexposición del tema b y una segunda transición donde se localiza una cadencia que finaliza en la reexposición, esta vez, del tema a. Una de las características de esta pieza es que la reexposición de los materiales del Bloque A, se van a realizar de forma trocada, donde el piano llevará la voz cantante y el clarinete dará un toque de acompañamiento. Luego de reexponer el Bloque A, aparece una Coda en la que se va a reexponer todo el material del Bloque B.

Este análisis está justificado desde el punto de vista del centro armónico; podríamos analizarla desde otros puntos de vista, pero lo que queda clara es que se trata de una composición bitemática, de dos grandes bloques bien diferenciados.

Después de analizar la obra, se hace constar la sutil utilización de Pérez Casas del uso del contrapunto y su tratamiento con los dos instrumentos; por el lado melódico, ese juego de luz y oscuridad del clarinete en sus registros se hace evidente en las melodías, perfectamente arropadas por el sonido del piano. Por último, en cuanto del ritmo se trata, hace un uso muy normal de este recurso, sin ser nada ciertamente llamativo: sólo con el uso del contrapunto le basta para crear un juego rítmico interesante entre las diferentes voces.

Haciendo un resumen y comparación de las dos obras, en la primera, “Intermezzo”, contemplamos un sencillo uso de la armonía frente al cromatismo y armonías lejanas que se tratan en el “Segundo solo” además, en este último, la estructura es más “coherente” que la que se hace uso en el “Intermezzo”.

2.4.3- Listado del corpus total en el repertorio para clarinete y piano de Bartolomé Pérez Casas:

Pérez Casas cuenta con un repertorio mayor para clarinete y piano:

- Primer solo (1897).
- Aires Sicilianos (1901) para requinto.
- Andantino (1915).
- Romanza (1917) para clarinete bajo.

3- Miguel Yuste Moreno:

3.1- Biografía:

Nacido en 1870, en el pequeño municipio de Alcalá del Valle, ubicado en la sierra de la provincia de Cádiz. Miguel Yuste se puede considerar como uno de los clarinetistas con más renombre que ha tenido nuestro país. Aunque de origen gaditano, es llevado a Madrid con 8 años por quedarse huérfano, ingresando en el asilo de San Bernardino; allí comenzó sus estudios musicales con José Chacón y posteriormente prosiguió sus estudios en el Real Conservatorio Nacional con los catedráticos Antonio Llanos y Manuel González, terminando sus estudios de solfeo, armonía y clarinete en 1889, con las máximas notas y obteniendo el primer premio.

A los 15 años había aprobado las oposiciones para la Banda de Ópera de los Jardines del Buen Retiro, de la que ocupó el primer puesto. Fue clarinete solista de la Banda Municipal de Madrid a su creación y más tarde, subdirector de la misma.

En la Sociedad de Conciertos interpretó y estrenó numerosas obras para agrupaciones de cámara de compositores de la talla de Mozart, Brahms, Beethoven, Camille Saint-Saëns o Carl María von Weber, demostrando, de esta forma, su destreza como solista. Hasta bien entrado el siglo XX, en España era extraño representar conciertos para instrumento de viento solista y orquesta, por lo que su ejecución se realizaba en una adaptación de las obras de manera camerística. De una de sus interpretaciones, se hace curioso leer la siguiente reseña que se publica en el periódico El País en 1896: “...el Sr. Yuste dominó un instrumento tan ingrato como el clarinete de un modo absoluto,... la sonoridad que le hace producir es tan dulce, ligan tan perfectamente con la del piano, que el efecto resulta por todo extremo agradable”. Cabe destacar que la idea de que la sonoridad del clarinete resulte desagradable se puede explicar, por un lado, por el desconocimiento del repertorio para este instrumento totalmente asentado en Europa, y por otra parte, debido a la estética más bien brillante de los clarinetistas de la época, probablemente heredada de las bandas militares.

Un acontecimiento importante tanto para la música clarinetística en España como para Miguel Yuste es el estreno en el país del trío para flauta, clarinete y piano op. 6 del compositor Camille Saint-Saëns, bajo la dirección del mismo.

En 1904, tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, Yuste fundó la Orquesta sinfónica de Madrid, de la que fue clarinete solista. Formó parte de otros conjuntos musicales como la Orquesta de la Ópera, Orquesta del Teatro Real o la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, agrupación a la cuál accedió por oposición con tan solo 15 años. Así mismo, también llegó a ocupar cargos relevantes en la junta directiva del Teatro Real y tesorero en la Sociedad de Conciertos y el Conservatorio, siendo uno de los músicos que organizaron la orquesta sinfónica.

Sin embargo, la faceta más importante que mostró este gran clarinetista y compositor español fue su labor como pedagogo y docente. A la muerte de su profesor Manuel González, catedrático de clarinete, Miguel Yuste pasó a ocupar la cátedra de forma interina hasta que en 1910 lo haría con carácter numerario. El trabajo docente que desempeñó, fue estableciendo un nuevo método que él mismo diseñó, en la que sus premisas básicas se reunían en tres bloques, a saber: bloque centrado en la técnica, otro en el fraseo y el sonido y por último el bloque en el que sitúa la práctica de la primera vista, el transporte y la ejecución colectiva. Su profesor antecesor, Antonio Romero, creó también un método que decidió no continuar; en su lugar, utilizó diferentes secciones de métodos que él conoció y utilizó, ampliando de esta forma la base técnica, incluyendo ejercicios que buscan el máximo control de la embocadura y de la digitación, de la articulación y del soporte del aire, buscando de esta forma un sonido homogéneo y de calidad del instrumento. Muchos de sus alumnos ocuparon puestos importantes, siendo el más destacado Julián Menéndez que, junto con Antonio Romero y Miguel Yuste, forman lo que se conoce como la escuela clarinetística española.

3.2.- Escuela española de clarinete:

Para analizar el contexto en el que se sitúa la escuela española, es importante tener en cuenta las circunstancias socio-económicas y culturas del siglo XIX y siglo XX en España. Culturalmente y, más específicamente, musicalmente, España no cuenta con los recursos musicales que gozó en otros países como Francia, Alemania o Italia, en la que España se encontraba en un entorno escaso de una tradición musical romántica y de las nuevas vanguardias que se forjaron durante el siglo XX. Solo el conjunto de bandas, orquestas o asociaciones (casi únicamente en Madrid y Barcelona) fueron la vía en la que se vivió de una idea bohemia, donde se hablaba y discutía de las artes y en las que se forjaron grandes artistas de una propia identidad.

Entrando ya en el ambiente clarinetístico, en España hubo e incluso aún hoy hay un mal concepto de lo que fue la escuela: una sonoridad dura (por el material de la caña y la mordida) que daba lugar a un sonido poco flexible y descentrado, donde la importancia reside sólo en la técnica del instrumento y no en las cualidades artísticas y musicales que se requiere para ejecutar una pieza. Por otro lado, los instrumentos de viento y ante todo el clarinete, eran instrumentos por así decirlo menospreciado como solístico, ya que la sociedad venía de una visión de las sonoridades italianas de conjuntos (camerísticos) de cuerda frotada, piano y voz. Todo este compendio de ideas sobre la ejecución del clarinete (errónea) y las circunstancias en las que se encontraba el clarinete, produjo que el concepto de la escuela española, ante todo a nivel internacional, no estuviera valorada fuera del país y, de la misma forma, en el territorio nacional.

Sin embargo, la realidad interna fue otra muy diferente. Antonio Romero y Andía, fue el que revolucionó, durante el siglo XIX, la técnica del clarinete, dotándolo a

un nivel pedagógico de un método nuevo, obras para dicho instrumento y, además, creando un sistema propio para el perfeccionamiento, otorgando al clarinete de un sistema de trece llaves.

Su discípulo más influyente en cuanto al virtuosismo interpretativo, fue Julián Menéndez, el cuál desarrolló su carrera profesional durante el siglo XX: recuperó y renovó las metodologías de Antonio Romero y dejó un legado de obras que han dejado huella a nivel nacional que se caracteriza por las obras que compuso para el clarinete, de una dificultad técnica bastante compleja.

Por último nombrar al compositor que estamos dedicando este apartado del trabajo, el cuál fue discípulo de Antonio Romero y maestro de Julián Menéndez. Es el que más se aleja de ellos en cuanto al tratamiento del método que, aun adquiriendo conceptos y recursos del método Romero, le da una mayor importancia al carácter y estilo de la música, lo que se puede comprobar en un compendio de obras que compuso.

Como conclusión personal, estos músicos estaban dedicados y especializados en su instrumento y no a la composición. No corrieron la suerte de otros intérpretes de otras nacionalidades de contar con compositores que dedicaron obras para dicho instrumento, por lo que anteriormente comenté: no hubo una tradición del clarinete como instrumento solista y la ignorancia del instrumento y la falta de valoración del público hizo que no hubiese una labor compositiva para el clarinete hasta bien entrado el siglo XX.

Entre los clarinetistas españoles actuales en activo que han saltado las fronteras del país gracias a su labor discográfica y pedagógica están Joan Enric Lluna, José Luis Estellés, José Franch Ballester o Enrique Pérez Piquer.

3.3- Estilo y composiciones para el clarinete:

Como ya he comentado, Miguel Yuste no cuenta con una formación académica compositiva, por lo que su obra es totalmente libre y autodidacta⁶, que se guía por el oído y el buen gusto que contaba el músico, así como por el conocimiento perfecto de la técnica del clarinete.

Todo el corpus que conforman sus obras para clarinete, están escritas para el instrumento en sib y se crean todas como piezas en un solo movimiento, pasando por diferentes cambios de compás, tonalidad así como de tempo. Ninguna de sus composiciones están especificadas cronológicamente en una fecha exacta, pero sí están ordenadas en diferentes opus; el período compositivo de Yuste abarca desde 1909 hasta 1936, donde encuadramos toda su producción. Por otro lado, las piezas que compone estarán destinadas al Conservatorio Superior de Música de Madrid para su ejecución en audiciones y exámenes, al mismo tiempo que para diferentes pruebas como oposiciones de clarinete, para la Banda Municipal o diferentes bandas militares.

En lo referente al lenguaje que utiliza en las composiciones, se trata de un lenguaje parecido al de Pérez Casas, en el ámbito de la utilización de melodías

⁶ José Avilés (alumno de Miguel Yuste, nacido en 1916) recuerda las palabras de su maestro: “Yo no sé de armonía, pero tengo la melodía y la armonía en mi cabeza. Me imagino cómo debería sonar y trato de escribirlo”.

populares, con la diferencia que utilizará también melodías de carácter comercial español, así como una ampliación de la armonía a un ámbito neorromántico, valiéndose de colores impresionistas, con fórmulas neoclásicas y, lo más interesante, su afán por perfeccionar la técnica del instrumento sin despreciar la musicalidad y partes emotivas en los movimientos lentos.

La música del folklor español se hace eco en las obras que el clarinetista se sustenta a partir de la música de zarzuela, que utiliza sus melodías tanto de arias como a nivel recitados para la creación de guiños hacia este tipo de obras que tanto éxito tuvo durante el siglo XIX y parte del XX entre el público español. Desde el punto de vista rítmico, Yuste absorbe la cultura popular de bailes regionales de la geografía española, como también lo hicieran compositores coetáneos; el caso de Albéniz, Granados, Turina... Por otro lado, para el discurso armónico se empapa de la modalidad inherente a las canciones populares presentes de cualquier región (es el caso del modo frigio) y que Yuste mezclará de una manera elegante con colores de la armonía romántica así como de la impresionista.

Como conclusión de su estilo, podemos decir que, si lo comparamos con el anterior autor, Pérez Casas, se observa una ampliación de recursos más modernos, de corte francés (de donde se vinculan varias de las vanguardias que surgen durante el siglo XX). Una música que busca el contraste de color y de dinámica sin perder esa cultura “kitsch” que tanto gusta y busca en general el público español.

3.4- Análisis de las obras a interpretar:

3.4.1- *Capricho pintoresco op.41:*

Esta obra fue escrita con la finalidad de formar parte del examen de ingreso en la Real Banda de Madrid. Fue su alumno, Julián Menéndez, quien consiguió la plaza ejecutando esta obra a primera vista de manera perfecta.

Se trata de una obra con una estructura simple en la que se alternan temas contrastantes e incluso alguna variación de ellos. En cuanto a la forma general, se pueden distinguir cuatro partes bien diferenciadas en la obra: primeramente tendríamos una introducción, del compás 1 al 43, en la que Miguel Yuste expone todo el material musical melódico y rítmico que la obra abarcará. Seguidamente, nos encontramos con una exposición, del compás 44 al 245, donde se formulan dos temas contrastantes; por un lado el tema A en la cual utiliza melodía de las danzas folkóricas como la sardana y la zarzuela, que irá del 44 al 84, y que está caracterizado por el ritmo de baile vivaz, alegre, burlesco y enérgico, y un tema B, un Andante lírico que va desde el compás 139 al 221, de carácter dramático contrapuesto a las danzas precedentes. Antes de pasar a otra sección, repite el tema A y utiliza ese mismo motivo para hacer un puente hacia la siguiente parte. Para finalizar la pieza, el compositor hace una recapitulación en forma de Coda virtuosa, compases 245 al 294, recordando de una manera fugaz la introducción, el tema A y B. Yuste utiliza la forma libremente, sin estar sujeto a técnicas de composición escolástica; posiblemente porque tampoco tenga mucho control en cuanto al uso de la forma musical.

La exposición, cuenta con un tema A en la que aparecen dos danzas del folklor español:

- 1- La primera de ella es una sardana, propia de la tradición musical catalana. El piano introduce un patrón rítmico marcado y homofónico (C. 44) que da paso a

una melodía ágil en re Mayor (C. 48); Yuste introduce la melodía en el clarinete con preferencias en los saltos de 4ª, en este caso observamos que mientras se trata de una melodía ciertamente pantónica, que le da un toque modal, gracias al acompañamiento pianístico, que deja evidente la armonía, se enmarca siempre con la tonalidad de re Mayor. El tema A es repetido cuatro veces seguidas, dos veces en tonalidad mayor (C. 48 y 66) y otras dos en tonalidad menor (C. 64 y 72), si menor.

- 2- Al igual que en la sardana, el piano abre una nueva sección, zarzuelera, en la que podemos observar como un pasodoble. Estamos ante un cambio de armadura, la Mayor (el V de re). Esta tranquila sección, se ve envuelto en un turbio “fortísimo”, que se vuelve más dramático y además hemos modulado a Fa# menor, es una especie de sátira que nos vuelve a llevar al C. 123 con la recapitulación del tema de sardana.

El tema B, que aparece en el compás 139, también lo abre el piano. La disminución rítmica del acompañamiento, frente a las anteriores secciones, demuestran un cambio al lirismo. Otra apreciación es la importancia que Yuste le proporciona a la nota Fa#, que implica ser, en re Mayor, el III grado, comúnmente denominado grado modal; juega con la ambigüedad de tonal-modal, en este caso, el comienzo de esta sección no queda clara, hasta el compás 143 que se completa el acorde de si menor. El tema B abarca desde el compás 139 hasta el compás 220, en el que va jugando con la melodía, pasando del clarinete al piano (en el 193 toma el relevo el piano).

El tema de la sardana aparece justo después, en el compás 221, donde volvemos a la tonalidad de re Mayor, aunque, aparece un momento de incertidumbre tonal en el compás 229, que producirá una tensión no resulta y que se verá interrumpida hasta el silencio del compás 243.

En el 244 comenzaría la coda, en esta sección veremos cómo se reexponen todos los elementos característicos de la obra. La sardana que ya se ha escuchado en tres ocasiones estrena la última parte de la pieza, aunque sólo se repite una vez, puesto que sirve como pretexto para introducir una sección cadencial hacia la coda final, C. 275, en la que muestra material del tema B para posteriormente, entrando en el “Presto” final, C. 278, termina la pieza con el tema de la sardana.

En cuanto a la característica armonía, podemos discurrir hacia una armonía modal, caracterizada sobre todo por la melodía, pero sumida en una armonía postromántica y nacionalista, enriqueciéndola con cromatismos (impropios de la música modal impresionista) y modulaciones, sobre todo la utilización de la enarmonía, que facilita la lectura cuando vamos a un cambio brusco en la armadura.

3.4.2- Ingenuidad:

Esta pieza, al igual que la anterior, se estructura también de una manera libre. Solamente con los títulos de las obras, quiere hacer una descripción del ambiente que toman, como harían sus coetáneos impresionistas.

La pieza comienza con un recitado de zarzuela, desde este punto de vista, podemos decir que el piano va dando entrada a los recitados (sin letra) que impone el clarinete; hasta llegar al “Adagio” (C. 9) donde el clarinete va a iniciar su “aria”. En el recitado, estamos ante un fa mayor, mientras al recitativo pasa a un Sib Mayor. Este recitado-aria forma la primera parte de lo que llamamos tema A, que se ve envuelto, en

el compás 34 en una sección melancólica, donde la melodía la lleva el piano y en la que el clarinete hace un relleno armónico arpegiado.

Esta sección descansa en el compás 49 donde se da paso a una “cadenza” por parte del clarinete, la cual enlazará con la sección del tema B, caracterizado por volver a la tonalidad del principio, fa Mayor y por un ritmo característico también propias de las zarzuelas. Es el fragmento (del c. 53 al 97) más virtuoso y complejo a nivel técnico de la pieza. La doble barra del compás 98, augura la entrada de la segunda sección del tema B, más lírica, pero que no pierde la vida y carácter de zarzuela, solamente que se trata de una melodía más pausada por la disminución rítmica; esta sección vuelve a cambiar de tonalidad, yéndose hacia Lab Mayor y que llega hasta el cambio de armadura en el 139 donde remota la tonalidad de fa Mayor y la sección 1ª del tema B

Esta reexposición temática del tema B no es más que una pequeña coda con la cual termina de forma apoteósica.

Ambas partituras, *Capricho pintoresco* y *Ingenuidad*, se guían por los mismos principios en cuanto a las características armónicas y contrapuntísticas. Del análisis de ambas piezas, podemos llegar a la conclusión de que, a pesar de su labor no era precisamente la de compositor, demuestra una coherencia y un manejo de la armonía y el contrapunto muy sorprendente, dado su escaso conocimiento teórico en cuanto a las leyes de la música. El oído y el gusto de Miguel Yuste hicieron que el interés por interpretar las piezas hasta nuestros tiempos, sea un auténtico deleite.

4- Robert Gerhard:

4.1- Perfil biográfico:

El 25 de septiembre de 1896, nace el Valls (Tarragona) el compositor Robert Juan René Gerhard i Ottenwaelder. Sus padres son extranjeros, el padre de Suiza (alemana) y la madre nacida en la Alsacia francesa. De esta forma, el compositor tiene doble nacionalidad en un principio: española-suiza. Se cree que, ante la inmensa cultura que había recibido su madre, María Ottenwaelder (vivió durante su juventud en Versalles), fue la primera influencia que tuvo Robert en cuanto a su educación. La primera educación musical fue por así decirlo tardía: los primeros doce años, Robert se encontraba en un contexto musical restringido, aunque muestra dotes musicales, como tener una bonita voz de soprano⁷ que fue desarrollada por las enseñanzas del párroco de Valls; durante esos años aprendió el conocimiento práctico de la importante escuela española del siglo XVI de música religiosa⁸. Por otra parte, aunque parezca una nimiedad, causaron el efecto en el carácter del compositor durante la infancia, los organilleros que por las calles hacían sonar las melodías de zarzuela que formaban parte del característico teatro musical ligero de la España del siglo XIX.

Ya en 1908, recién cumplidos los doce años, Gerhard se traslada a Suiza, para realizar estudios de secundaria y reforzar su conocimiento del alemán, terminando en Lausana (Suiza) estudiando a los 17 años los estudios superiores de la rama de Comercio, para seguir con los oficios del padre; pero la atracción que siente hacia la

⁷ Sackville-West, E., “The Music of Roberto Gerhard”, *The Arts*, n.2, 1947, pag. 19.

⁸ T. L. de Victoria, C. de Morales, Escobedo y otros.

música es tal, que invirtió todos sus ahorros para recibir clases de composición⁹. De esta forma, se interesará más por la composición y abandona la carrera de comercio e inicia sus primeras composiciones que abarcan de 1913 a 1919.

Así, convence a los padres para que, en 1914, ingrese en la Academia Real de Música de Múnich que, importunado por la Primera Guerra Mundial, solo pudo conseguir realizar un único semestre. Así regresa a Barcelona, donde es matriculado en la Academia Granados durante dos años y recibe clases del mismo Enrique Granados¹⁰ y con Frank Marshall¹¹.

Entre 1916 y 1928 se encuentra su etapa de magisterio y que se verá enfocado en tres fases que analizaré en el siguiente punto y que expondré de forma resumida a continuación.

De 1916 a 1920 empieza su verdadera formación como compositor, estudiando con F. Pedrell. Estos años son caracterizados por un aprendizaje un tanto anárquico, debido a que Pedrell hacía más reflexión que enseñanza de la composición y de todo su compendio celular (instrumentación, orquestación, armonía, contrapunto...), pero del que aprendió muchísimo y lo valoró como persona y compositor.

De 1920 a 1923, vendrá un periodo caracterizado por la ausencia de guía, así como de búsqueda, autorreflexión y análisis de obras en las que el compositor se frustrará por no tener alguien que le ayude a ordenar y vislumbrar ciertos conocimientos.

Su período más intenso fue el que abarca en Austria y Alemania con el reconocido compositor del s. XX A. Schönberg, de 1923 a 1928, de la que se desarrollará no sólo una influencia compositiva que marcará su modo de trabajo, sino que también gozará durante varios años de un trato con el austríaco de los que se beneficiarán por ambas partes como veremos más adelante.

En esta época es cuando realiza la “sonata” para clarinete y piano, la cual abordaré más adelante, además de su “Andantino” para clarinete, violín y piano.

Cuando regresa a Barcelona, allá por 1929, se encuentra con que la nación está sometida bajo la dictadura de Primo de Rivera, donde se encontró un panorama un tanto restringido y época en las que empezó a tener grandes dificultades económicas (que lo acompañaron el resto de su vida), teniendo que subsistir como traductor de manuales de música, escritos en alemán, en la Editorial Labor¹²; también colaboró en la revista *Mirador*¹³ y la *Revista de Cataluña*; a todo esto se suma la impartición de clases de composición, teniendo como alumno relevante y que será un eje central a lo largo de

⁹ Recibió clases de un músico alemán, Hugo Strauss, desconocido en el panorama musical.

¹⁰ Solo recibe un año de clases por su parte ya que la muerte del compositor se produce en 1916.

¹¹ Estos años en la academia Granados, más que componer, le valió para perfeccionar su técnica pianística, que le ayudó posteriormente para componer con mayor agilidad, testando de forma más perfecta sus bocetos.

¹² De todas las traducciones destaca la que hizo del “Tratado de Armonía” de su profesor Arnold Schönberg.

¹³ Gracias a su colaboración en *Mirador*, tenemos datos de algunos de los principios estéticos de Gerhard durante esos años. *Mirador* era una revista muy relevante de la alta cultura, donde la música tenía un espacio relevante.

la vida de Robert, el compositor Joaquim Homs. Este panorama impedía a Robert realizar un trabajo como compositor, dedicándose plenamente a ello.

Un año más tarde, en 1930, se casa con su prometida austríaca Leopoldina Feichtegger, que le ayudará en su quehacer diario y será un gran apoyo para el compositor hasta su muerte.

De esta época, poco es el trabajo compositivo que realiza, solo la orquestación que hizo sobre sus “Canciones populares catalanas”.

Un año después, junto con otros compositores, Manuel Blancafort, Joan Lamote, Federic Mompou, Baltasar Samper y Eduardo Toldrá, fundan la Asociación de Compositores Independientes de Cataluña (CIC). En este mismo año, 1931, Gerhard organiza un encuentro con los compositores Schönberg y Webern, los cuales se quedaron prendados del país y sobre todo de la Orquesta Pau Casals¹⁴.

Otro hecho que fue fundamental en la vida del compositor, fue la fundación de la Esquerra Republicana de Cataluña (ERC), de la que formará parte y, el 12 de abril de 1931, con la victoria del partido, se proclamaba la creación de la República catalana dos días antes que en el resto del territorio español. Robert formará parte dentro de la Consejería de Cultura en el que también participaban Higiní Anglés, Pau Casals y Jordi Rubió. A partir de este momento, el sistema cultural da un enorme empujón, con la creación de entidades, enseñanzas musicales con métodos activos, ponencias de música, creación de orquestas y teatros líricos estatales, así como la divulgación de la música sinfónica y lírica.

Durante este período, también colaboró en la creación de la Escola Normal, destinada a la formación de futuros maestros y en el diseño de sus enseñanzas musicales, siendo profesor de la misma. Por otro lado, la creación de la ADLAN (Amics de l'Art Nou), fue un impulso dentro de lo que fue el espíritu de las vanguardias catalanas; un lugar donde se reunían arquitectos, pintores, poetas y músicos, entre los que destacan, Joan Prats, Joan Miró, Salvador Dalí y Robert Gerhard. Esta importante asociación desapareció con la llegada de la Guerra Civil en 1936.

Con la llegada de la proclamación en Alemania del Tercer Reich a principios de 1933, Hitler comienza inmediatamente con la persecución de los judíos, entre los que se encontraba Schönberg; Gerhard intenta por todos los medios conseguir que el compositor se exilie en España, ofreciéndole presentar al compositor en Barcelona y en Madrid, dando conciertos, simposios... Este hecho no pudo ser por la poca estima que había en España por toda la escuela de la vanguardia Schönbergiana, dada la unión que mantenían con las novedades musicales llegadas de Francia, que eran el opuesto a las ideas alemanas. Destituído el compositor de su cátedra de Berlín y despedido sin ninguna clase de indemnización, el compositor decide ir a Barcelona pero, por la falta de interés de la cultura española por los ideales del austríaco, se embarca a Estados Unidos.

Posteriormente, el comienzo de la Guerra Civil española, Cataluña decidió mantener la “normalidad”, sin dejar de cesar las actividades culturales y educativas, con

¹⁴ Webern afirmaba en una carta a Alban Berg: “La orquesta, excelente. ¡La mejor que yo he dirigido hasta ahora!”. Webern, A., carta a Alban Berg; cfr. García Laborda, J. M., *En torno a la Segunda Escuela de Viena, op. cit.*, p. 34.

el objetivo de conservar alta la moral de los ciudadanos. De hecho, siguieron fundándose orquestas públicas así como la nacionalización de los teatros (como el Liceo), manteniendo la programación de ópera¹⁵ y de zarzuela. En 1937, Gerhard se integra en septiembre en el Consejo Central de la Música junto con otros compositores, Bacarisse, R. Haffter, Bautista, Escudero, Martínez Torner y Francisco Gil, y que tiene como actividad y control sobre la nueva estructuración de la vida musical española en todo el territorio republicano.

En plena ofensiva franquista, Gerhard viaja con su mujer a Varsovia como miembro del jurado que seleccionará las obras para el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de la Música Contemporánea) de 1939. Durante su estancia allí, tiene lugar la entrada en la capital catalana del ejército por lo que Gerhard, dado su currículum político y su antipatía por los ideales franquistas, decide exiliarse con lo puesto a París. En esta época, su situación económica es muy precaria y vive al amparo de sus amigos.

En ese mismo año, recibe una carta de Edward Dent y de John Brande Trend, proponiéndole que han conseguido una beca de investigación para el King's College en Cambridge donde no tendría título de profesor ni las obligaciones de la enseñanza, plena libertad para dedicarse específicamente a su labor compositiva¹⁶. A pesar de lo bonito que todo parecía, la realidad es que la beca no le daba para la subsistencia y tuvo que hacer encargos para la BBC sobre música incidental. Además, su situación al principio allí fue un poco depresiva, por la falta de conocidos y el estancamiento que sufrió, después de tanta actividad política y musical que tuvo en los años anteriores en Cataluña; este aislamiento, provoca que Gerhard comience a escribir un diario que se convertiría en la publicación "Escrits y apunts d'un compositor" que son la mayor fuente de investigación de su vida personal, musical y política.

Durante su estancia en Cambridge, Robert siempre tuvo la esperanza de volver a una España nuevamente demócrata, que se ve acrecentada por el inminente suceso de la II Guerra Mundial.

Los primeros años de su estancia en Cambridge, Gerhard apenas tuvo movimiento compositivo a nivel personal, solo los encargos que le hacía la BBC para su emisión en Sudamérica sobre grandes obras de compositores de la historia de la música española (Granados y Albéniz o sobre Chopin y George Sand en Mallorca). Realiza igualmente arreglos de zarzuelas y canciones españolas y música incidental para su emisión en el contexto hispanoamericano. Estos trabajos, a pesar que no fueron del agrado del compositor, le valió para mejor sobre su técnica orquestal, además de disponer de la orquesta de la radio (que contaba con solistas de primera fila), con la que podía escuchar los resultados de su trabajo.

No es, hasta en la década de los 50, cuando el compositor asimila su estancia en Reino Unido como su estancia definitiva y da su vuelta a Cataluña por perdida. Este momento supone el resurgir en sus composiciones, además, comienza a tener fama en Inglaterra a partir de un monográfico que incluyen de su figura en la revista musical *The Score*; por otra parte, Robert se empieza a interesar por la música electroacústica, planteamiento del que será pionero en Reino Unido y que formará parte de su

¹⁵ Se evitó el repertorio italiano y alemán como forma de "castigo" por sus connotaciones fascistas.

¹⁶ Dent, E., carta a Robert Gerhard, Londres, 17 de marzo de 1939, CUL.

personalidad como compositor, instalando un laboratorio de música electrónica en su casa¹⁷. A raíz de este acontecimiento, el Laboratorio Radiofónico de la BBC (accesible a muy pocos compositores), abre sus puertas a Gerhard donde pudo investigar y experimentar con ideas y materiales de los que no disponía en su laboratorio privado.

Por otro lado, Robert comienza la revisión del sistema dodecafónico de Schönberg, creando, a partir del mismo, una teoría propia que fuera la evolución de la misma, un nuevo modelo compositivo que llamó “campo serial total” y que será su eje central de su lenguaje compositivo hasta su muerte.

En la última década de vida, los años 60, Gerhard viaja a Estados Unidos (1961); su situación económica en Reino Unido ha mejorado, aunque siguen sin ser favorables como para vivir holgadamente. Michigan fue la primera Universidad que vio interesante el trabajo del catalán, ofreciéndole un puesto como profesor con bastante dotación económica, pero el cuál rechaza por haberse hecho un hueco en Cambridge y Londres y, además, por el miedo de estar tan lejos de su preciada Cataluña¹⁸. Regresó a Norteamérica un año más tarde para impartir clases en el Berkshire Center en Tanglewood¹⁹. Aquí conoce una figura que respetó, no tanto por su composición, que también admiraba, sino por su polémica y trasgresión visión del arte; por supuesto, estoy hablando del compositor John Cage, el cual también fue alumno de A. Schönberg²⁰. Sus partidas hacia Estados Unidos dotarán a Gerhard de encargos además de un gran reconocimiento en Norteamérica.

La increíble fuerza que va tornando la figura de Gerhard como compositor²¹ va en paralelo junto con sus agravios en la salud, cuestión que, en vez de deprimir al compositor, lo llenan de ganas de trabajar y seguir luchando porque su música sea difundida, así como la de su alumno Joaquim Homs y su profesor A. Schönberg; de esta forma, sus obras más relevantes, serán compuestas en los 5 últimos años de vida de Robert.

Eco de esta fama, se puede observar con el encargo que le hace la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en 1967, a la que compone su *Sinfonía n.º 4 “New York”*, para conmemorar el 125 aniversario de la creación de dicha institución. Sus últimos años de vida recibe varias menciones y reconocimientos como la distinción que recibe por parte del gobierno británico de “Commander of the British Empire” por su mérito artístico (1968), el nombramiento por parte de la Universidad de Cambridge *Doctor honoris causa* o también el documental que la BBC rodó sobre su vida y su música.

¹⁷ Fueron de los primeros laboratorios acústicos privados del mundo

¹⁸ A pesar del exilio, Gerhard tramita con las autoridades franquistas el poder visitar España de modo turista sin ningún tipo de represalias. De este modo, fueron varios los veranos en los que se trasladaba a Cataluña para disfrutar del clima y el ambiente social de España.

¹⁹ La orquesta residente de dicha universidad era la sinfónica de Boston y la dirección del departamento de composición estaba a cargo de Aaron Copland, del que tuvo una profunda amistad.

²⁰ De hecho, es tanta la admiración que tiene por su figura, que Roberto le homenajeará con una pieza compuesta para un número indeterminado de arpas, una idea muy al estilo de Cage.

²¹ Excepto en España, que no solamente intentan obviarlo, sino que hasta lo desprestigian y hablan de él como si fuera un compositor extranjero.

A partir de 1968, un serio agravamiento de su salud prácticamente le impidió seguir componiendo durante los dos últimos años de vida; durante este tiempo finalizó dos obras: *Libra* (1968) y *Leo* (1969)²².

La muerte le encontró a los 74 años de edad, el 5 de enero de 1970, ocurriéndole con “plena lucidez mental” y acompañado de su esposa²³. Tras la muerte de Robert, se realizan varios homenajes a su memoria en Inglaterra; también en Barcelona, el Club 49²⁴ le dedica un concierto monográfico.

En conclusión, Robert Gerhard tuvo una vida musical plena, además de inquietudes culturales y políticas, que lo llevaron a establecerse en entornos con gente importante y que, junto con sus dotes para la música y especialmente hacia la composición, le sitúan, desde mi punto de vista, como uno de los compositores españoles de más renombre del siglo XX, junto a Manuel de Falla y Luis de Pablo.

4.2- Educación musical: autodidactismo, F. Pedrell y A. Schönberg.

A pesar que sus estudios de composición comenzaron antes de 1913, su comienzo de una verdadera educación comienza en 1916 con Felip Pedrell. Una de las mayores preocupaciones de Gerhard era la necesidad de combinar tradición y modernidad, conocer de esta forma la técnica de la música antigua y su extrapolación a las demandas de la música contemporánea. Uno de sus apuntes de las clases con Pedrell demuestran dicha preocupación:

29.V.1916:

Mis estudios deben ser en realidad como una línea en espiral, la cual se deslice cada vez más profundamente y en círculos cada vez más estrechos hasta alcanzar finalmente un punto que sea la esencia del problema. Por eso vuelvo a reflexionar, como hace un año, sobre la necesidad de estudiar tanto lo antiguo como lo moderno. (...) Este tema espero trabajarlo junto a Pedrell con total seriedad²⁵.

Desde este punto de vista, Pedrell representa la mejor figura para realizar este tipo de estudio, debido a que la composición de Pedrell se cimienta en esta línea. Con Felip estudió los recursos compositivos de la música renacentista y barroca, entre ellos la polifonía de T. L. de Victoria y el contrapunto de J. S. Bach, un extenso análisis del repertorio romántico y contemporáneo y por supuesto, de las óperas de Pedrell, punto clave de sus composiciones, sobre todo de *La Celestina*, la cual siempre estuvo Robert mucho aprecio; por otro lado, con Pedrell también estudió la música popular y el folklore.

²² Esta obra simbolizó, a partir de la afición que tenía su mujer Poldy de la pseudociencia, un detalle para su mujer y para ambos como pareja.

²³ Homs, J., *Robert Gerhard y su obra*, op. cit., p. 104.

²⁴ Única institución en España que llegó a interpretar diversas obras del compositor gracias a Joaquim Homs.

²⁵ Gerhard, R., cuaderno de apuntes, IEV, Fondo Roberto Gerhard; cfr. en Alonso, D., *La formación musical de Roberto Gerhard*, op. cit., p. 23.

Después del magisterio de Pedrell, realizará en el año 1920 una ruta por Suiza y Alemania, acompañado por Jaume Mercadé²⁶. El objetivo del viaje era empaparse del ambiente cultural y artístico de los citados países. Berlín y su cultura le impactan positivamente; Gerhard se manifiesta lleno de emoción y alegría al acercarse a los movimientos más rupturistas del momento en esta ciudad. De hecho, este viaje sería la elección del catalán para ponerse, años próximos, bajo la dirección de Schönberg para continuar sus estudios más adelante.

A la vuelta de la ruta, el compositor conoce a Lorca que, por mediación de este, Gerhard pudo conocer al maestro Manuel de Falla y su obra que estaba componiendo, *El retablo de Maese Pedro*. Se quedó impactado por el compositor y mostró interés de estudiar bajo la tutela del gaditano, pero Manuel no mostró interés por crear escuela por lo que tuvo que desistir de ello.

De 1922 a 1923, y dando que no haya un docente hecho a su medida, Gerhard decidió abandonar por completo la composición y se centró exclusivamente en el estudio “y solventar las lagunas de mi formación con férrea disciplina”²⁷.

Una vez entrado el año 1923, a finales, se convence firmemente del fracaso de su plan de formación autodidacta y decide solicitar a Schönberg que lo admita como alumno. Para Robert, el estudio con Arnold simboliza aprender algo del que ya de antes tenía un interés enorme, por las ideas innovadoras del austríaco y, por tanto, de la necesidad por lo tanto del conocimiento en profundidad de estudiar la música antigua:

“La música que se hacía en Europa daba la impresión de una inquietud experimentadora sin leyes ni normas, cosa que parecía llevar a un subjetivismo a ultranza. Para salir de ese estado de experimentación y encontrar nuevos caminos viables, había que buscar la conexión con algo muy sólido, con una tradición que conservara los valores externos, pues cuanto más innovador haya de ser un arte, más necesidad tiene de adentrar raíces profundísimas en el pasado”²⁸.

De esta forma, observando a compositores como Debussy, Stravinsky, Bartok, Scriabin, Reger o Schönberg, observa en ellos las cualidades de los clásicos: una aspiración a la eternidad, basadas en innovaciones transcendentales derivadas de un profundo conocimiento del pasado. Schönberg, siendo a la par de buen compositor, un buen tratadista y teórico, tenía unas sólidas bases y capacidades didácticas que asombraba a Robert.

A finales del año 1923 ya se trasladará a Viena para empezar sus estudios. Como era de esperar para Gerhard, por la disciplina que conocía de Arnold, en sus tres primeros años no compuso una sola nota y se limitó a seguir, férreamente, la disciplina de ejercicios de contrapunto, orquestación y análisis impuestos por Schönberg. Durante su estancia en tierras austríacas, comparte amistad con sus compañeros de estudios, sobre todo con Webern, que ve en él como el más dotado de sus discípulos (aunque también el más opuesto a toda la base compositiva de Schönberg).

Robert fue uno de los discípulos más representativos de Schönberg, debido al interés que el catalán tenía por su música y su línea compositiva, del cual aprendió las

²⁶ J. Mercadé era un buen amigo de Gerhard, oriundo de su localidad natal, Valls. Era pintor, dibujante y orfebre, cuya amistad significó un buen apoyo con sus estudios en Barcelona en los años anteriores.

²⁷ Gerhard, R., carta a Arnold Schönberg, 21 de septiembre de 1923; cfr. Alonso, D., *La formación musical de Robert Gerhard*, op. cit., p. 41.

²⁸ Girasol. “Una conversación con Robert Gerhard”, op. cit.

reglas de su método además de la escuela clásica y romántica austríaca. Es tanto el interés que tiene por su obra que decide planear la organización de un concierto con las obras más recientes de Arnold en Barcelona, con el deseo de dar a conocer en España su obra. De esta forma, Robert organiza la primera visita de Arnold a la península en 1925, quedando prendado del país.

En 1926, Schönberg se traslada a Berlín, por un contrato de la prestigiosa *Akademie der Kunst*; con él sólo se trasladan unos pocos alumnos que tenía en Viena, entre ellos Robert, quien estuvo allí matriculado hasta finales de 1928. Durante sus primeros meses en Berlín, Gerhard continuó sin componer ninguna obra, siguiendo la estricta norma impuesta por Schönberg, haciendo los ejercicios que le permitirían adquirir la técnica necesaria como compositor. Ya, a finales de 1926, retomará la composición.

La *Sonata para clarinete y piano* y *Andantino para clarinete, violín y piano*, las dos compuestas entre 1927 y 1928, son obras que compuso bajo la revisión de Arnold.

La confianza personal y musical que tiene Schönberg hacia Robert Gerhard, llega hasta el punto de incluirle en su testamento entre los músicos que podrían asesorar a su familia en todo lo relativo a la publicación de sus manuscritos inéditos²⁹.

La época de 1916 a 1928 simboliza, por tanto, la época en la búsqueda de un estudio adquirido en su personalidad musical, la cual, irá desarrollando y perfeccionando a lo largo de su vida de la misma forma disciplinada que había hecho hasta ahora.

4.3- Estilo y obras compositivas:

El estilo compositivo de Gerhard, tendrá una evolución desde sus primeras obras, de sonoridades populares en las que ya se empieza a ver su gusto por un color de armonías que van más allá que el estancamiento tonal, que irá aprendiendo de su primer profesor F. Pedrell.

Después con Schönberg descubrirá el mundo del serialismo y dodecafonismo que fue su línea y base compositiva durante muchos años y su fundamentación para la creación de su propio método compositivo.

De esta forma, llegamos al punto de mayor interés del compositor, aunque no tanto para el estudio de la *Sonata para clarinete y piano*, pero que pienso, es obligatorio para el estudio del compositor. Los primeros frutos de este proceso de construcción de un nuevo modelo compositivo, tempranos aún y que son parte de un período de transición hasta la construcción del “campo serial total” se encuentran en el en las obras del período 1949-1953. Durante el año de 1953 establece la norma del “campo serial total” que, básicamente, consiste en asignar a cada nota de la serie, un número que corresponda con el de semitonos que le separan de la nota más grave de la serie; así, se obtiene una secuencia o serie numérica que ordena las distintas transposiciones, la articulación rítmica, creando patrones de regularidad en las duraciones, la estructura formal, etc. De esta forma, camina cada vez más firmemente hacia una estética del sonido abstracto, huyendo de la referencia melódica para

²⁹ Struckenschmidt, Schoenberg. Vida, contexto, obra, op. cit., p. 426.

reivindicar la importancia de parámetros menos intuitivos como la tímbrica, la textura o la forma de desarrollo continuo en un único movimiento.

Esta última etapa compositiva, es la que más fruto tuvo como identidad propia y como número de obras que realizó. El catálogo del compositor, es un extenso número de opus, que abarca varios bloques de tipo de obras:

1. Música Vocal: Canciones y ciclos, donde lo más representativo es su obra *L'infantament meravellós de Scharazada* (1917-18) y *Cantares* (1956). También cuenta con dos importantes cantatas, *L'Alta Naixença del Rei en Jaume* (1932) y *La peste* (1963-64).
2. Ópera: *La Dueña* (1949).
3. Ballets: *Ariel* (1934) y *Flamenco* (1942) entre muchas otras.
4. Música incidental: cuenta con una vasta producción, ya que simbolizó la economía de los encargos por la BBC, entre la que se encuentra música para teatro (como por ejemplo *King Lear* (1955)), Música para cine y televisión (*Secret People* (1952), en la que hay una pieza para clarinete, violín y piano) y música para adaptaciones radiofónicas (*The Man born to be King* (1966)).
5. Música de cámara o para solista: *Sonata para clarinete y piano* (1927-28) o *Nonet* (1956-57) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, tuba y acordeón.
6. Música orquestal y conciertos: *Sinfonía Homenaje a Pedrell* (1941) o *Epithalamium* (1966).
7. Música electrónica: obra cumbre y primera composición electrónica que se hizo en Inglaterra fue *Audiomobiles I-IV* (1958-1963).
8. Arreglos de Zarzuelas: *Cádiz* (1943) o *El Barberillo de Lavapiés* (1954).

La numeración de obras que he realizado solo forma un pequeñísimo porcentaje a modo de ejemplo de su extensa obra total; además de varias composiciones que se han perdido.

4.4- Análisis de la “Sonata para clarinete y piano”:

Antes que nada, hay que tener en cuenta y recordar cuándo fue compuesta esta sonata. Fue una de sus primeras composiciones desde que comenzó a recibir clases de Schönberg (desde 1923 hasta 1928), por lo que se trata de una pieza que posiblemente no describa el carácter total del compositor, por tratarse de las primeras obras después de un intenso estudio de varios años sobre teoría musical.

En esta sonata se puede apreciar bien la escuela de Schönberg: el estilo contrapuntístico es muy denso y almacena la totalidad de la sonata en un movimiento muy breve. Muchas de las composiciones, primeramente del compositor A. Webern, se caracteriza por su brevedad, pero muy denso en cuanto a la escritura musical.

Como ya he comentado, se trata de un solo movimiento que, a juzgar por su forma musical, podría constituir el último movimiento de una sonata que quizás Gerhard planteó escribir. Consta de dos grandes temas contrastantes: el primer tema A, es de carácter rítmico y agitado, melodía angulosa y grandes intervalos; el tema B, por el contrario, es más lírico, con una melodía “quasi cantabile” (*poco meno mosso* compás 40) y tendente al movimiento por grados conjuntos. Ambos materiales se presentan alternados conformando una especie de rondó bitemático (AABABA).

La pieza constituye un buen ejemplo del trabajo de variación y desarrollo motivico-temáticos requerido por Schönberg; el material de todo el movimiento se deriva de un reducido grupo de pequeños motivos presentados al comienzo. Por otro lado, Robert opta por una escritura altamente cromática, alejada de todo trazo diatónico o modal; la mayoría de motivos a lo largo de la pieza, pueden reducirse a semitonos, tanto horizontal como verticalmente (abundan, por ejemplo, las séptimas mayores y novenas menores).

Aunque esta pieza no es serial, se observa en ella una tendencia a presentar el total cromático en segmentos muy breves. En los primeros dos compases, por ejemplo, Gerhard construye una línea melódica (entre el clarinete y la mano izquierda del piano) que presenta once sonidos diferentes (algunos repetidos) y lo acompaña de un sencillo material armónico sobre la nota “Si”, la única que faltaba en esa especie de “serie” endecatónica.

A modo de anécdota sobre esta pieza, se observan, en el manuscrito original, ciertas marcas que correspondían de la escritura de Schönberg³⁰.

5- Jesús Bal y Gay:

5.1- Biografía:

Jesús Bal y Gay natural de Lugo, nació el 23 de junio de 1905. Es el compositor más joven de los que vengo estudiando en este trabajo. A los 9 años de edad, en 1914, comenzó sus estudios musicales, sin tener aún claro que era aquello a lo que quisiera dedicarse en cuerpo y alma; fue la profesora de piano de su hermana, la que descubrió el talento del que contaba el hermano de su discípula. De esta forma comenzó sus clases de piano con Mercedes Cornide y María Molta, realizando estudios, de forma paralela, de armonía y contrapunto con Cándido Sanz, músico mayor del Regimiento de Zamora número 8 y antiguo violín de la Orquesta Filarmónica de Madrid y programador de conciertos en el Círculo de las Artes. Bal también entró en contacto con el maestro de capilla de Lugo, Antonio Tapies, con quien leía a cuatro manos sinfonías clásicas y románticas.

Una cosa que hay que tener en cuenta del músico lucense, es que nunca fue constante de forma académica con ningún estudio, de esta forma, no se hace nunca constancia que terminara la carrera de piano, solo se certifican tres años aprobados en el Conservatorio de Madrid.³¹

En torno a 1919, Bal ya participaba, de forma muy precoz, de tertulias de intelectuales lucenses que se reúnen en el Círculo de las Artes y en el Café Español. Ávido de saber, Jesús con tan solo 14 años, tenía una vasta cultura producida por su afición a la lectura, sobre todo de sus coetáneos, como Antonio Machado, Valle-Inclán o Rubén Darío.

En 1922 se traslada a Madrid para estudiar Ingeniería naval o agrícola (ya que habla de las dos ingenierías). Durante esta estancia en Madrid, Bal ya empieza a moverse con fluidez por los ambientes intelectuales de la capital. Frecuenta los actos de

³⁰ Alonso, D. *La formación musical de Roberto Gerhard*. 2011. Universidad de la Rioja.

³¹ Recorte de prensa. (BAL 7/59).

la Residencia³², amén de visitas turísticas como el Prado, conciertos programados con la Orquesta Filarmónica en Prince, de la Sinfónica Real, de la Sociedad Filarmónica en la Comedia; asimismo, acude a exposiciones del Círculo de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno.

En 1924 decide dejar la carrera de ingeniería, y comienza a estudiar la carrera de medicina. Al mismo tiempo que ejerce los estudios de medicina, se embarca en el alumbramiento de la revista cultural gallega *Ronsel*, en la que editará su famoso escrito *Hacia el ballet gallego*. Estos dos acontecimientos permiten expresar a Bal su línea estética, divergente del tradicionalismo al uso, y le proporcionan una tarjeta de visita que le abrirá muchas puertas³³ y, con *Ronsel* en la mano, se le encarrilarán muchas e importantes relaciones, tanto en Galicia como en la capital, como la que supuso su trato con el crítico musical Adolfo Salazar. El impacto de *Hacia el ballet gallego* y su adscripción a *Ronsel* ponen a Bal en primera línea de atención y sus ideas no pasarán desapercibidas en adelante.

En esta línea, Jesús se va mostrando como un prometedor intelectual. El hecho de entrar a vivir en la Residencia de Madrid en el año 1925, accediéndole a trabajar en distancia para el diario gallego *El pueblo gallego* de Vigo, donde escribirá asiduamente dos columnas sobre literatura, pintura, música, política... Asimismo que escribe en 1926 en la revista *Nós*³⁴ el artículo “O momento actual da música galega”, en la que describe y analiza la realidad musical gallega. No es ni más ni menos que el repaso de conceptos como folklore o folklorización, uso de materiales en la “música culta”, vanguardia y tradición, nacionalismo o modelos a seguir.

Como era de esperar, en 1928 deja de estudiar la carrera de medicina y recibe en dicho año, el ofrecimiento para trabajar en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, institución dedicada a la investigación, en la que, entre otras secciones, destacaban la filosofía, dirigida por Ortega y Gasset. El cometido de Bal dentro de esta institución, fue, junto con el músico Eduardo Martínez Torner, la de recopilar música de folklore de donde saldría, tras muy mala relación entre ellos, el *Cancionero gallego*, editado en 1974.

En 1929 colabora con la prestigiosa revista *Folklore Musical* (París, 1929), aportando un amplio fondo bibliográfico sobre el folklore español. Al año siguiente, compone su primera obra, *Seis pezas para canto e piano encol de verbas de Amado Carballo* y la *Suite para orquesta*. La intervención de Bal en la vida cultural gallega se va intensificando hasta 1933. Durante estos años, Jesús empieza a trabajar en manuscritos del siglo XVI y XVII, al tiempo que revisa el *Cancionero de Palacio*, el de *La Colombina* y el *Cancionero de Upsala*, entre otros.

Otro acontecimiento importante fue, ya viviendo en la Residencia, la relación con Rosa García Ascot, discípula de Manuel de Falla, con el que tendrá una relación muy estrecha la pareja hasta el final de la vida del gaditano, y Enrique Granados, además de ser miembro del Grupo de los Ocho (la única mujer); de hecho, es importante

³² Al principio como invitado de los hermanos Pimentel, y hasta se atreverá a sentarse en el piano Bechstein de la Residencia.

³³ De la Residencia, entre otras, al año siguiente.

³⁴ *Nós* fue una revista publicada en gallego entre 1920 y 1936 con contenidos literarios, lingüísticos, artísticos, etnográficos, filosóficos y de pensamiento político.



el hecho de la presentación de este grupo de músicos compuesto, amén de García Ascot, de Rodolfo y Ernesto Haffter, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga, cuya presentación se produjo en 1930, y donde Jesús Bal y Gay tuvo una estrecha colaboración con ellos.

En una carta escrita por parte de Rosita García Ascot a su maestro Manuel de Falla, demuestra el cariño y la descripción de Bal:

“Vengan, vengan a ver vuestras mercedes”. Lo que acaba V. de leer Maestro se traduce en puro castellano así: “Hallazgo de la media naranja de Rosita”.

Se lo voy a presentar, Maestro. Se llama Jesús Bal y Gay, es músico de un gran talento, está dedicado especialmente al folklore y a la musicología. Es un chico cultísimo de una sensibilidad extraordinaria y de una bondad y delicadeza enormes. Creo inútil decirle que V. ha tenido la mayor parte de culpa en ello pues dado su rabioso fallismo tenía que interesarme forzosamente (a parte de su valer) ¡¡¡Asómbrese maestro!!! [...] Ya se lo diré a V. Mister Trend que lo conoce y sabe lo que vale³⁵.

Con la edición de su libro de las *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935), promovida por la Residencia de Estudiantes, cambió en todos los sentidos su vida: ajustó su aún desenfocado papel musicológico en el repertorio histórico, la cual le daría mucho prestigio. En la edición tuvo la suerte de contar con la colaboración de Ramón Menéndez Pidal y de Juan Ramón Jiménez. A raíz de este trabajo, la Universidad de Cambridge y, por propuesta que, al igual que a Robert Gerhard, recibió John Brande Trend; la propuesta era ir allí con calidad de “lector español”, en un total de 20 semanas de clases con una cuantía total de 330 libras.

Por estos días, a la actividad musical de Bal se suma la del entorno universitario de Cambridge y la de Londres, así como el ambiente cultural de esas ciudades. El matrimonio pasa allí desde 1936 a 1938 y, tras unos días en Lugo, que se encontraban allí en vacaciones de verano, comenzó la Guerra Civil española, regresando de esta forma a Cambridge por vía marítima desde Vigo. En 1938, dadas las circunstancias que, como artista y sus charlas y escritos sobre política (aunque nunca perteneció a ningún partido político), le prohibían regresar a una España que perdía, día a día, mayor territorio del gobierno vigente y legal y hacía un inevitable final frente a las órdenes del bando sublevado. En ese último año en Cambridge, Bal recibe una invitación de trasladarse a México para formar parte de La Casa de España, organismo creado por el presidente Lázaro Cárdenas “como albergue intelectual para profesionales, académicos y artistas exiliados por la intolerancia y la barbarie”; Bal no se siente de esa forma que describe La Casa de España en México, sino más bien como un exiliado voluntario.

Los primeros meses de Bal en México, tuvo que adaptarse a partir de los duros encargos que tenía que hacer para La Casa de España, ya que, en base a los resultados obtenidos por su trabajo, podía ampliar con ellos un año más; así, todo el trabajo que tenía pendiente para realizarlo en España, lo llevo a la realidad mexicana.

³⁵ Carta de Rosita García Ascot a Manuel de Falla, 21 de diciembre de 1932. Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada.



Recibió bastante crítica por sus estudios musicológicos, debido a que transcribió muchas canciones antiguas con un acompañamiento pianístico que envuelve la línea melódica del canto con una armonía decadente, no muy propia de la realidad melódica.

En los años en México, se cultivó en la indiosincrasia del lugar, realizando escritos sobre el *Corrido Mexicano*, polifonía en México en los siglos XVI y XVII o la conferencia sobre “Lo español en la música popular mexicana”.

1940 fue un año muy importante en la vida de Jesús Bal, ya que conocería y mantendría por mucho tiempo, una fuerte amistad con el compositor Igor Stravinsky, así como con su mujer Vera³⁶.

Otro acontecimiento importante es que fundó en el año 1946, la revista *Nuestra Música*, donde fue redactor y en la que colaboraban varios músicos, entre ellos los españoles Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar.

Gracias a los encuentros que tenía Bal con el compositor ruso, Stravinsky, Jesús estrenó, previa revisión y consejos de Igor, la obra que nos interesa, la *Sonata para clarinete y piano* (1947). Esta sonata fue muy querida por Bal y la obra que más se ha interpretado del pequeño catálogo compositivo del gallego.

Pocos años después, en 1945, compone su última obra, *Concerto grosso*, con la que se despediría Bal del mundo compositivo. No hay motivos concretos que pueda explicarse la negación a seguir con la composición; solo que ya no era vital para su vida ni sentía la necesidad de seguir componiendo³⁷.

La vida de Bal siempre ha ido de la mano de estudios musicológicos y colaborando con diversos periódicos y revistas. En 1952, se publica su libro *Tesoro de la música polifónica en México*³⁸, una interesantísima obra con piezas litúrgicas pertenecientes al convento del Carmen.

En la última década de la vida del matrimonio en México, la vida cultural fue a través de una galería de arte, *Diana*, que abrieron en el año 1955; tenía como objetivo abrir una ventana hacia el mundo del arte, en el que Jesús Bal se movió desde su juventud con gran solvencia. En *Diana* se celebraron algunas de las reuniones del grupo Nuestra Música y fue lugar de encuentro sobre todo con Rodolfo Halffter.

Como musicólogo, Bal escribe los dos ensayos sobre *Chopin* (1959) y *Debussy* (1962), que le darán la fama como investigador y las obras más conocidas de Jesús. De hecho, la fama que tuvo como compositor, le llevó a ser contratado, en 1961, como Investigador Científico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM para trabajar sobre el tema “Música de la Nueva España. Análisis estilístico de la polifonía colonial”.

En 1965, se realizó el sueño del matrimonio desde el exilio, el poder regresar a España, fijando su residencia en Madrid. Este mismo año, Música en Compostela recibió como profesor de composición a Jesús Bal. Los prestigiosos cursos internacionales, que se celebraban en verano y que centran su programación en la

³⁶ Varela de la Vega, J.B., “Jesús Bal en el recuerdo”. *Jornadas sobre Bal y Gay*. 2003 Xunta de Galicia.

³⁷ VV.AA. *Tientos y silencios*. 2005, Residencia de Estudiantes.

³⁸ México, INBA, 1952.



enseñanza de repertorio español, a cargo de profesores de prestigio internacional, entre ellos Alicia de Larrocha o Federico Mompou.

El regreso del compositor gallego a España estuvo caracterizado por muchísimos homenajes (Ateneo de Madrid, la Residencia de Estudiantes...) así como conciertos de sus obras, en 1979, por ejemplo, se estrenó la *Sonata para clarinete y piano* en la ejecución de Villa Rojo al clarinete y Luís Rego al piano.

Su prematura jubilación que se ante impuso, provocaron que poco trabajo realizara desde su regreso a la península.

En 1993, el tres de marzo, Jesús Bal y Gay falleció a causa de una parada cario-respiratoria.

Como una pequeña conclusión final a la vida de Jesús Bal y Gay, puedo reflexionar y recalcar el espíritu libre que demostró a lo largo de su vida: componiendo por gusto, cuando le apetecía, tardando en la entrega de encargos, tantos compositivos como de investigación... Un hombre con unas necesidades culturales que le permitieron saber de todo, tener un carácter muy personal y codearse con varios artistas e intelectuales de su época...

5.2- Estilo y obras compositivas:

La vida compositiva de Bal fue muy inestable, como su forma de ser en general; pero tenía las ideas muy claras. El estudio de la música antigua y la lectura de incesantes documentos antiguos, le hicieron especialista en la música antigua y que utilizó, mezclándolo con el gusto de las vanguardias, para realizar sus composiciones.

El atonalismo era algo que Bal no comprendía, para él algo que no tuviera una coherencia para el oído, lo deshecha. De igual forma que habla por ejemplo de D. Milhau, al que acusaba de su libre manera de componer con la politonalidad, creando unas sonoridades que no llegaban a ningún lado. Jesús Bal, realizará, como veremos en la sonata, composiciones en el que el uso de la politonalidad está vigente, pero siempre de una manera que no estorbe, que se pueda oír, que sea “agradable” al oído, basado en el fenómeno físico-acústico.

Este uso de la politonalidad va de la mano con su gusto por el contrapunto. En este sentido, que las diferentes voces que van haciéndose el contrapunto, estén cada una en diferentes tonalidades (de forma natural), recalcan la diferencia de las voces. Es, por así decirlo, como si subrayase el contenido de las diferentes melodías que aparecen.

Otro aspecto importante para entender su estilo compositivo, es en cuanto a lo que se refiere la forma. Tiene que estar, junto a los anteriores elementos musicales, que sea todo muy claro, buscar el equilibrio y crear un conjunto de sonidos perfectamente ordenados.

La *sonata para clarinete y piano*, es un claro ejemplo de su madurez como compositor, donde demuestra a dominar un absoluto manejo de todos los elementos que conforman el corpus de la obra. Forma, armonía, contrapunto, estos son los elementos más reverentes de la música de Bal. Se puede decir, en este sentido, que la línea estética que sigue su modo de componer, es el neoclasicismo. Como veremos más adelante, la forma, el análisis armónico, motivica, son un claro ejemplo de esa exactitud formal,

evidente para el oído del que la escucha, donde los elementos ni cojean ni tampoco se molestan unos a otros.

Como dije anteriormente, el catálogo de obras de Jesús Bal y Gay es muy pequeña, pero entre las que encontramos grandes obras, muy interesantes. Es curioso el hecho de que Bal no repitiese nunca la misma agrupación musical, exceptuando las piezas para coro. Sus opus cubren varios tipos de agrupación: *Suite* (1932) para orquesta de cuerda, flauta y oboe y timbales; varias piezas para canto y piano; para piano solo como *Epitalamio en sol*; *serenata* para orquesta de cuerda; *Tres piezas para orquesta*, una gran orquesta al completo; “Divertimento” para cuarteto de viento madera; la *Sonata para clarinete y piano*; reinstrumentación del *Concerto n°6* (Brandemburgo) de J.S. Bach; *Fantasia* para dos violas y orquesta; y su obra más interpretada, *Concerto grosso* para cuatro solistas (flauta, oboe, clarinete y fagot) y orquesta de cuerda.

Se puede observar lo conservador que suenan los títulos, buscando una similitud con la música del renacimiento y sobre todo del barroco. Las formas que utiliza Jesús son las formas originales: sus obras son fieles entre las frases, la forma es el esqueleto de la obra; de ahí se puede jugar con el contrapunto, la armonía y la melodía, sin que el cuerpo de la obra se resiente.

5.3- Análisis de la “Sonata para clarinete y piano”:

La *Sonata para clarinete y piano* es, seguramente, la obra más ambiciosa de Bal y Gay, y puede definirse, estéticamente, como neoclásica, al igual que la restante producción del compositor gallego. Bal y Gay entiende por “neoclasicismo” lo recogido en unas notas suyas al programa con motivo del estreno de su *Serenata* para orquesta de cuerda, en 1973:

[Esta obra] responde a unos principios estéticos profesados, desde mi adolescencia, a lo largo de toda mi vida: (...) Respeto a la tonalidad, principio de unidad y variedad de toda composición (...) Construcción basada en esquemas formales que garanticen solidez y, al mismo tiempo, flexibilidad a toda la obra (...) Concisión que evite superfluidades y engaños (...) y, finalmente, el propósito de crear música que (...) llegue a la inteligencia y a la sensibilidad de los demás (...) Este es el neoclasicismo al que siempre me sentí afiliado³⁹.

A continuación, analizo uno por uno estos principios estéticos, núcleo de la obra de Bal y Gay, en relación con la *Sonata para clarinete y piano*.

En primer lugar, la observancia de la tonalidad. Bal y Gay no usa la politonalidad arbitrariamente o sólo para aportar colorido armónico, sino que se sirve de ella como medio contrapuntístico, para individualizar en momentos puntuales las voces que integran un tejido polifónico. Su politonalismo es fruto, según el propio autor, de la simbiosis de la polifonía del siglo XVI con los principios tonales.

Además, en sus escritos, Bal y Gay usa la palabra “politonalidad” con cierto recelo. Y esto es así porque rechaza la politonalidad tal y como la entendían algunos compositores del grupo francés de Les Six. Las densas combinaciones de tríadas contradictorias que aparecen de forma simultánea en las composiciones de Honegger o Milhaud no son del agrado del compositor gallego. El mismo Bal y Gay dice:

³⁹ VV.AA. *Tientos y silencios*. 2005, Residencia de Estudiantes.

No me parezco [a Milhaud] porque el resultado sonoro de su politonalidad es una cosa confusa, gris, porque si una sección de la orquesta está tocando en do m y otra en si m y otra en fa M, hace falta un oído muy aguzado para seguir las líneas melódicas. Yo, en cambio, voy buscando siempre tonalidades que encajen unas con las otras, que tengan algo que ver⁴⁰.

Para Bal y Gay, pues, la politonalidad está particularmente supeditada a los principios acústicos. Para relacionar las diferentes tonalidades simultáneas, Bal y Gay recurre a los sonidos más próximos en el círculo de quintas. Cuando aparecen dos tonalidades diferentes al mismo tiempo, suelen estar emparentadas por una relación de dominante, ya que es ésta la más fácilmente perceptible por el oído. Un ejemplo: en el compás 40 del primer movimiento, la mano izquierda del piano toma do Mayor, dominante de la dominante de la tonalidad principal, mientras la derecha está en sol Mayor, dominante de do. En el compás 43, ambas manos se unifican en do Mayor, y el clarinete expone la tonalidad principal, sib Mayor, introduciendo el mi natural que servirá de sensible a la tonalidad de fa Mayor, que aparece en el piano en el compás 48 y es a su vez dominante de Sib. Es un buen ejemplo de cómo presentar las diferentes tonalidades escalísticamente para aportar una claridad meridiana en su proyección.

En esta sonata, el máximo alejamiento de estos principios acústicos se da cuando se presenta una relación de séptima mayor entre las tonalidades simultáneas (fa Mayor-mi Mayor, por ejemplo, muy recurrente en el primer movimiento). La elección no es arbitraria; esta relación es la última de las que Persichetti denomina “combinaciones politonales consonantes” (5ª J, 9º M, 6ª M, 3ª m y 7ª M). En el compás 97 tenemos un buen ejemplo: la mano izquierda del piano está en Fa M y la izquierda en Mi M. Estas dos tonalidades aparecen simultáneamente en el piano, mientras el clarinete las expone sucesivamente.

El tercer aspecto que Bal y Gay destacaba de sus principios creativos era la concisión. Pues bien, en la Sonata para clarinete el compositor lucense lleva la economía de medios a su máxima expresión a través de la manipulación de pequeñas células melódicas.

Entre los principios estéticos de Bal y Gay encontrábamos también la adopción de esquemas formales sólidos a la vez que flexibles. Los tres movimientos se presentan, a grandes rasgos, como formas clásicas: una forma sonata, una forma binaria y un rondó.

Con estas premisas, empezaré a analizar de forma global cada movimiento:

El primer movimiento, del que tratamos de una forma de sonata clásica, es posible que parta de unos presupuestos sorprendentemente originales, ya que puede analizarse teniendo en cuenta casi exclusivamente su instrumentación, aunque ésta vaya acompañada de cambios armónicos evidentes.

En la exposición, el primer grupo temático lo presenta el clarinete, relegando al piano al papel de acompañante; ésta es, pues, el área temática del clarinete. La transición (compases 34-51) se la reparten entre el piano y el clarinete, pero el segundo grupo temático, en la dominante (Fa), es introducido por el piano. Cuando el clarinete canta el tema B1, en el compás 65, el acompañamiento del piano deriva por completo del motivo a1, que es sucesivamente transportado, aumentado, invertido y fusionado

⁴⁰ VV.AA. *Tientos y silencios*. 2005, Residencia de Estudiantes.

con su inversión. El tema B2 (compás 84), por otra parte, se basa en un transporte del motivo a3; de este modo, quedan asegurados tanto el contraste, primer grupo temático en tónica, presentado por el clarinete; segundo en dominante, presentado por el piano, como la continuidad, en la que el segundo grupo temático deriva de los primeros cuatro compases del primero, entre las dos áreas temáticas de la exposición. En el desarrollo, ambos instrumentos luchan por la hegemonía: clarinete y piano se alternan en el desarrollo exhaustivo de los distintos motivos de manera particularmente gráfica gracias a la claridad de las texturas y a la politonalidad.

El desenlace parece llegar en el compás 314, en el que el clarinete retoma el tema B1 en la subdominante (Mib), pero el piano se adueña seguidamente de la retransición. El vencedor, por tanto, no queda claro hasta la recapitulación: en el compás 344, el clarinete retoma el primer grupo temático, ahora ya en la tónica (Sib), sin resistencia alguna del piano, que cede y actúa como eco y mero acompañante (papel que ya no abandonará hasta el final del movimiento). Incluso el segundo grupo temático, dominio del teclado en la exposición, es ahora recapitulado en la tónica por el clarinete. La coda final es la reafirmación del triunfo de éste, al basarse únicamente en el tema A1 que había sido expuesto por el clarinete.

El segundo movimiento, basado en una breve forma ABA, queda contrastada por un tema B central: pasa de un “Adagio” del comienzo, a un “Agitato” en el compás 16, y que, en el compás 38 se vuelve a retomar el tempo primo, “Adagio”, para hacer una recapitulación del tema inicial, A. Esta sencilla forma, con las características antes propuestas, forman este precioso movimiento en la que, la característica principal, es la instrumentación: podemos observar cómo, a partir del registro del clarinete, diferencia los dos temas A, en un registro medio agudo del instrumento y, como en el tema central, su registro es el grave.

El último movimiento, un rondó, comienza con una brevísima y repetitiva introducción en la que se condensa todo el material melódico del refrán y un motivo que servirá de acompañamiento ostinato al movimiento. Este motivo es continuamente modificado para aportar variedad al acompañamiento, por medio de cambios en el ataque, acento y dinámica, aumentación, disminución, inversión y adición de notas o silencios. Por si fuera poco, en esa concisa introducción se presenta el efecto de eco (el clarinete repite en su registro grave lo que el piano había hecho en los primeros cuatro compases), que adquirirá después un valor estructural en la forma del rondó. Y lo más curioso: todo ello (el refrán, el motivo ostinato y el efecto de eco del clarinete) está derivado del motivo inicial y principal del primer movimiento (a1).

Simple pero complejo: a primera vista se podría observar la simpleza en cuanto a la forma se refiere de la pieza, pero compleja y creativa a la hora del pensamiento del discurso interno, donde el uso motivico y contrapuntístico hacen que la obra no decaiga en la monotonía.

6- Conclusión:

El hecho de documentarme e investigar sobre cada uno de los compositores expuestos, me ha ayudado para entender mucho mejor su música en general y las piezas que voy a interpretar en general.

Me he sentido muy motivado por toda la información que he leído sobre estas figuras de la música, todos ciertamente olvidados, cada uno con sus propios ideales



estéticos y políticos, pero todos con una aportación importante para la cultura musical española y para la literatura del clarinete.

Pienso que el hecho de sacar a lucir un repertorio que nunca había interpretado, el español, me ha servido para crecer más como intérprete y como músico en general.

7- Bibliografía:

Gerhard, R. & Homs, J. (2015): *Correspondència*. Cossetània Edicions. Valls (Tarragona).

Sánchez de Andrés, L. (2013): *Pasión, desarraigo y literatura: Robert Gerhard*. Fundación Scherzo. Madrid.

Palacios, M. (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los Ocho*. Sociedad española de Musicología. Madrid.

VV.AA (2005): *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios 1905-1993*. Residencia de Estudiantes. Madrid.

VV.AA (1998): revista *Música*. Residencia de Estudiantes. Madrid.

8- Discografía:

Garvayo, J.C. & Lluna, J.E. (2015). *Música española en el exilio* [CD]. España: Tritó.

Benavides, A. & Rubio, P. (2012). *El clarinete en torno a la generación del 27* [CD]. España: theBizmo.

Benavides, A. & Rubio, P. (2012). *Bartolomé Pérez Casas: su obra para clarinete y piano* [CD]. España: Anacrusi.

Bañados Lira, A. & Pérez Piquer, E. (1995). *La Obra para Clarinete y Piano de Miguel Yuste* [CD]. España: Logomusic Records.

9- Webgrafía:

http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,82,c,373,m,1935&r=ReP-2248-DETALLE_REPORTAJESPADRE

<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc48.pdf?v=22894340>

<http://jose-antoniosole.blogspot.com.es/2014/10/miguel-yuste-moreno-1870-1947-su.html>

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/21686>

http://www.sineris.es/yuste_capricho.pdf

<http://eprints.ucm.es/11071/>



El clarinete en la composición musical español en la primera mitad del siglo XX

| Pablo Maestro Bueno