

# Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti

The relationships between poets and musicians in the «Generation of 27»: Rafael Alberti

Heine, Christiane \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 265-296]

## RESUMEN

Se estudian los primeros contactos de Rafael Alberti con la música y sus relaciones con los músicos de la Generación del 27, relaciones que se prolongaron incluso durante el exilio. Se analizan tres poemas de la primera época «neopopularista» del poeta, así como las composiciones que sobre estas canciones realizaron Ernesto Halffter, Gustavo Durán y Salvador Bacarisse.

**Palabras clave:** Alberti, Rafael. Bacarisse, Salvador. Durán, Gustavo. Halffter, Ernesto. Generación del 27. Música. Composiciones musicales. España. Siglo 20. Neopopularismo.

## ABSTRACT

In this paper the author describes Rafael Alberti's first contacts with music and his relations with the musicians of the Generation of 27, which continued during his exile. Three poems from his first «neopopularist» period are discussed, as are the settings of them made by Ernesto Halffter, Gustavo Durán and Salvador Bacarisse.

**Key words:** Alberti, Rafael. Bacarisse, Salvador. Durán, Gustavo. Halffter, Ernesto. Generation of 27. Music. Musical composition. Spain. 20th century. Neopopularism.

## 1. INTRODUCCIÓN

A diferencia de los poetas de la Generación del 98 recriminados, por lo general, por padecer una «sordera musical»<sup>1</sup>, los poetas de la Generación del 27 ostentan un vivo interés por los acontecimientos musicales de su tiempo que culminó en una serie de proyectos comunes, sobre todo con los compositores de su misma edad que, finalizada la Guerra Civil, fue proseguido en algunos países extranjeros adonde se habían refugiado los artistas fieles al régimen republicano.

De trascendencia preponderante para el creciente interés de los músicos españoles en la *Kunstmusik* («música culta») al principio del siglo XX fue el empeño renovador iniciado por Manuel de Falla (1876-1946) tras su retorno de París (1914) que lo condujo al neoclasicismo musical, siendo paradigmáticos *El retablo de maese Pedro* (1919-22) y, especialmente, el *Concerto* para cémbalo, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello (1923-26), considerado

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

este último una obra cumbre de la historia de la música española del temprano siglo xx <sup>1</sup>. Con la aportación a la «restauración» del lenguaje musical, alcanzada en el *Concerto* a través de la combinación de procedimientos compositivos modernos con elementos de la música tradicional profana y sacra española, Falla se convirtió en un modelo para los músicos jóvenes que dedujeron de la estética musical de éste su «concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro» <sup>3</sup>, y que, por razón de las analogías de su desarrollo artístico con el de los poetas de su misma edad <sup>4</sup>, reciben igualmente la denominación de Generación del 27 <sup>5</sup>.

Al principio de los años veinte las relaciones entre la poesía y la música fueron múltiples, y es una característica de la época el que muchos artistas emprendieran sus actividades en ambos campos. Por una parte, numerosos compositores se expresaron literariamente redactando críticas, reseñas y crónicas sobre la música o el arte además de su labor musical. Pionero incuestionable de la crítica musical en España fue el compositor Adolfo Salazar (1890-1959), cuyas publicaciones en *El Sol* proporcionan un retrato ininterrumpido de los acontecimientos musicales ocurridos entre los años 1918 y 1936, sobre todo en el área madrileña <sup>6</sup>. Su ejemplo fue seguido por compositores como Joaquín Turina (1882-1949) y Julio Gómez (1886-1973) con artículos en *El Debate* y en *El Liberal* respectivamente. De los compositores jóvenes del grupo madrileño el más activo fue Juan José Mantecón con sus críticas editadas entre 1920 y 1936 en *La Voz* bajo el seudónimo de «Juan del Brezo» junto a Gustavo Pittaluga (*Diario de Madrid*), Rodolfo Halffter (*El Sol, La Voz, Luz, Ritmo*) y Salvador Bacarisse (*Ritmo, Crisol, Luz*).

Los poetas de la Generación del 27, por otra parte, tenían en común el incluir de alguna manera a la música en su obra lírica. Entre ellos se encontraban algunos verdaderos talentos «dobles» que, como Federico García Lorca (1898-1936) y Gerardo Diego (1896-1987), se dedicaron seriamente a estudios musicales antes de emprender su carrera literaria. En García Lorca, sin embargo, la música ocupará un puesto secundario tras manifestarse sus dotes de escritor, mientras que, por su parte, Diego cultivaba ambas aficiones a la vez ejerciendo tanto de poeta y crítico musical como de compositor.

Aunque el talento musical de Rafael Alberti (\*1902) no se hacía patente tan notoriamente como en García Lorca y Diego, hay algunos indicios de que la música no le era indiferente. El verbo «cantar» en su función como medio tanto para la liberación de emociones como para la creación de espíritu de solidaridad, es un término usado también por otros poetas de la Generación del 27. Sin embargo, la llamativa frecuencia con que aparece en la obra lírica de Alberti, permite conclusiones sobre la inclinación oculta del poeta hacia la música y su comprensión musical a las que se debe el «efecto musical» <sup>7</sup> atribuido, especialmente, a sus poemas neopopularistas.

El presente trabajo trata de investigar los probables orígenes de la musicalidad de Alberti y de sus relaciones con la música y los músicos de su época, para ver a continuación cómo las intenciones literarias del poeta fueron traducidas en tres de sus poemas neopopularistas al lenguaje musical por compositores de su propia generación, Ernesto Halffter (1905-1989), Gustavo Durán (1906-1969) y Salvador Bacarisse (1898-1963).

## 2. RAFAEL ALBERTI Y SUS RELACIONES CON LA MÚSICA

### 2.1. *Los años veinte*

En comparación con García Lorca, cuyas dotes musicales descubiertas ya muy temprano lo habían llevado desde pequeño a realizar estudios de armonía y de piano<sup>8</sup>, Alberti, quien mostraba a su vez una precoz inclinación hacia las artes plásticas, parece haber tenido sus primeros contactos musicales de forma receptiva a través de su madre, que «unía» a toda la familia «en la música de su viejo piano»<sup>9</sup>. Aunque hay que tener en cuenta que hasta el traslado de la familia a Madrid en 1917 los conocimientos que Alberti había adquirido del repertorio musical eran bastante modestos, resalta que el compositor que, al parecer, más impresión le había causado de joven fue Frédéric Chopin, conmemorado varias veces por el escritor en sus recuerdos, cuya imagen asociaba temporalmente, tanto desde el punto de vista de pintor como de poeta, con el estado de pérdida y despedida. Así, con motivo de la muerte de su padre (1920), Alberti dibujó, para consolar a su madre, dos *Nocturnes* del compositor polaco «con las notas volando convertidas en pájaros oscuros sobre los hilos del pentagrama»<sup>10</sup>. En dos poemas del exilio vinculó el poeta los recuerdos del mar con una música imaginaria para piano cuyo creador soñado se conoce a través del respectivo título: En el poema «Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas»<sup>11</sup>, dedicado a su madre<sup>12</sup> y presumiblemente escrito con ocasión de su muerte, evocó Alberti los días felices de su infancia recordando las «manos» sobre el piano que desempeñan un papel de semejante importancia en el poema «Chopin»<sup>13</sup>, en el cual tanto la música como el mar moribundo son sinónimos para la despedida, el «adiós»<sup>14</sup>. No obstante, esta esporádica referencia al compositor polaco en la obra de Alberti, aunque única en la Generación del 27, no es fruto de su propia originalidad sino que tiene un ejemplo precursor en el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), determinante respecto a la evolución de la lírica española en el siglo XX, cuya imaginación poética reunió en muchos casos el término «piano» con el nombre de «Chopin»<sup>15</sup>.

La mudanza de la familia a Madrid, donde, de repente, disponía de las instalaciones culturales de la capital, repercutió positivamente en la relación de Alberti con la música. Ya las primeras asistencias a conciertos y a óperas dejaron en aquel joven de apenas veinte años una impresión persistente que se reflejaría casi cuarenta años más tarde en sus memorias, donde les dedicó dos páginas enteras<sup>16</sup>, destacando en ellas la comprensión que Alberti demostraba desde el principio de las corrientes contemporáneas de la música procedente tanto de España como del extranjero. En 1921, Alberti fue testigo de dos acontecimientos históricamente importantes: uno cuando, ante la estrepitosa protesta del conservador público de Madrid, se estrenaba la suite *Iberia* de Claude Debussy<sup>17</sup> con la cual llegó a su término la historia de la recepción del impresionismo musical en España; unos meses más tarde, otro momento culminante en la vida musical de Madrid, presenciado por Alberti, fue el exitoso estreno del ballet *El sombrero de tres picos* de Falla por la compañía rusa de baile de Sergej Diaghilew<sup>18</sup>, en el cual Alberti creyó haber descubierto el «alma jonda» del compositor<sup>19</sup> cuya nueva obra supuso para el nacionalismo musical español la derivación hacia una vertiente progresista.

Presumiblemente, aun antes del primer encuentro personal con Falla, conoció Alberti a principios de los años veinte a tres compositores jóvenes de su propia generación, al catalán

Gustavo Durán y a los hermanos Rodolfo (1900-1987) y Ernesto Halffter, ambos de origen alemán y afincados en Madrid, quienes, al parecer, «entusiasmados con el corte rítmico, melódico» de sus «canciones»<sup>20</sup>, pusieron música a algunos poemas de la antología *Mar y tierra*, poco antes galardonada con el Premio Nacional de Literatura (1923/24), editada en 1925 bajo el título *Marinero en tierra* con tres de estas composiciones<sup>21</sup>. Sobre todo Ernesto Halffter, que tras haber sido «descubierto» en 1922 por Salazar<sup>22</sup>, fue, gracias a la mediación de este último, el único músico de la Generación del 27 que recibió de Falla clases esporádicas de composición<sup>23</sup>, había ya desarrollado en el momento de la colaboración con Alberti una carrera fulminante logrando éxitos tanto en España como en el extranjero que culminaron con el Premio Nacional de Música de 1924/25<sup>24</sup>. Además de estas promesas jóvenes de la música contemporánea, manifestó también Falla su interés por la antología de Alberti, ya que con motivo del estreno madrileño de su *Concerto*, en noviembre de 1927, el músico le dejó entrever la composición de algunos poemas de aquel ciclo, aunque, para desencanto del poeta, no cumpliera jamás su promesa<sup>25</sup>.

Quizá animado por el recibimiento positivo de su *opera prima*, Alberti frecuentó en los años veinte la Residencia de Estudiantes (1910-1936)<sup>26</sup>, que se había convertido, bajo la dirección de Alberto Jiménez Fraud, en un singular centro cultural de encuentro para artistas y científicos de todo el mundo y en cuya rutina diaria destacó la preponderancia de la música<sup>27</sup> caracterizada por dos aspectos esenciales: por una parte, se fomentó la música contemporánea a través de conciertos y conferencias dadas por prestigiosos compositores españoles y extranjeros; por otra parte, fue cultivada continuamente la música popular debido a los esfuerzos infatigables de Eduardo Martínez Torner (1888-1955) y del coro estudiantil dirigido por él. Gracias a Martínez Torner y Jesús Bal y Gay (1905-1994), la investigación del folklore español obtuvo nuevos impulsos, siendo uno de los méritos más grandes de la Residencia de Estudiantes en el campo de la música la recopilación y la edición de los cancioneros más famosos de los tiempos modernos<sup>28</sup>. Las consecuencias en los poetas jóvenes de estas múltiples actividades musicales vividas en la Residencia de Estudiantes aún no se han tenido en cuenta lo suficiente, excepto en el caso de García Lorca, de quien es sabido que durante los diez años de su estancia allí actuaba tanto en privado como en público como cantante folklórico acompañándose a sí mismo al piano.

En los proyectos comunes de tipo dramático que se emprendieron a mediados de los años veinte entre los poetas de la Generación del 27 y algunos músicos, es característico que los literatos jóvenes acudieran al principio a compositores mayores que disponían ya de una buena reputación en España y en el extranjero, como es el caso de Óscar Esplá (1886-1976) y Falla. Inspirado por el teatro de títeres italiano, *I Piccoli*, dirigido por Vittorio Podrecca, que actuaba en aquel tiempo en Madrid, en 1925 surgió en Alberti la idea de un ballet para marionetas con un prólogo y tres actos, llamado *La pájara pinta*, para el cual contó con la colaboración de Esplá, frecuentador como él de la Residencia de Estudiantes<sup>29</sup>. A pesar de que comenzaran con gran entusiasmo, no acabaron de finalizarse los trabajos del ballet, suspendidos por Alberti tras terminar el prólogo y el primer acto mientras que Esplá aún no había compuesto nada más que algunas piezas fragmentarias para piano<sup>30</sup>. Aunque esta ruptura parece provocada por la impaciencia del escritor ante la ostensible indolencia del compositor, las causas reales hay que buscarlas, según Carlos Ruiz Silva, en la contradicción entre el principio de composición de

«continuidad lógica», defendido por Esplá, y el efecto opuesto de «continua sorpresa» de los versos de Alberti con cuya «vitalidad», «picardía» y «contrastes rítmicos» choca la música <sup>31</sup>.

La siguiente prueba de Alberti como autor dramático fracasó igualmente, puesto que el libreto de *El colorín colorete* no despertó el interés suficiente en Darius Milhaud para dedicarse a la parte musical, como había propuesto el poeta a través de Salazar <sup>32</sup>. Tampoco José Bergamín (1895-1983) fue más eficaz en el empeño de ganar a Falla como compositor para su ballet *Don Lindo de Almería*, cuyo libreto data de 1926. Aunque justificada la negativa por Nigel Dennis por la lentitud proverbial de Falla, quien en aquel tiempo estaba ocupado con otros proyectos <sup>33</sup>, más bien parece motivada la actitud del compositor por la incompatibilidad del argumento andaluz, irreal y paródico a la vez, con el concepto musical de Falla caracterizado, por lo general, por su sentido de la realidad así como por su rechazo a cualquier caricaturización del folklore <sup>34</sup>.

A estas actividades de Alberti y Bergamín en el género dramático se añadieron los preparativos para los acontecimientos que tendrían lugar en 1927 con motivo de la celebración del tercer centenario de la muerte del poeta barroco Luis de Góngora de los que, debido al ideario común de los poetas jóvenes, se retomaría más tarde el término de la Generación del 27. También en esta ocasión contaban los representantes de la literatura con la colaboración de los músicos y, esta vez sí, aceptó Falla, aunque sólo tras la intervención de García Lorca <sup>35</sup>, además de Esplá y de algunos compositores más jóvenes, como los hermanos Halffter y Durán <sup>36</sup>, no obstante, únicamente los músicos de mayor edad cumplieron su promesa de componer una obra a propósito de los actos festivos <sup>37</sup>. Quizá en un encuentro durante una de las muchas ceremonias en Madrid y Sevilla decidieron Bergamín, Alberti y Esplá en 1927, a pesar de las anteriores experiencias frustradas, escribir un *Auto de la Mari Chiva* <sup>38</sup> que, sin embargo, no se realizó por razones desconocidas, al igual que la obra dramática *Electra electrocutada* planeada por ellos entre 1928 y 1929 con la participación del pintor Benjamín Palencia <sup>39</sup>.

Parece como si la multitud de proyectos fracasados, al intentar algunos poetas de la Generación del 27 extender la gama de sus actividades literarias, dieran la razón a Juan Ramón Jiménez (1881-1958), como último modernista de la literatura española uno de los modelos de la generación joven, quien criticó fuertemente esta inclinación de aquellos hacia el género dramático, considerada inadecuada, evocando con ello aún más tarde el enojo de Alberti expresado verbalmente mediante una metáfora musical:

«¿Qué quería Juan Ramón Jiménez? ¿Qué temor era el suyo? ¿Perder acaso la batuta y encontrarse de pronto solo, sin orquesta, trazando signos en el aire de una sala vacía?» <sup>40</sup>.

## 2.2. Los años treinta

A otro músico de la Generación del 27, Salvador Bacarisse, Alberti probablemente no llegó a conocer sino al principio de 1930, cuando estaba leyendo junto con el primo de éste, Mauricio Bacarisse, poemas suyos en *Unión Radio*, cuyo director artístico fue el compositor, recitando Mauricio algunos poemas de su antología *Mitos*, mientras Alberti presentaba poemas

de *Marinero en tierra* que en esta ocasión quizá escuchaba el músico por primera vez <sup>41</sup>. Mauricio y Salvador Bacarisse trabajaron poco después juntos con motivo de la creación del ballet *Corrida de feria* encargado por la bailarina Antonia Mercé, cuyo libreto escribió el poeta a petición del ya conocido compositor <sup>42</sup>.

En noviembre del mismo año se presentaron en la Residencia de Estudiantes algunos compositores de la generación de Alberti <sup>43</sup> como *Grupo de los ocho de Madrid* bajo un concepto común aparentemente influido por el filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955), puesto que el propósito del grupo de componer «música joven, hecha, al parecer, sin esfuerzo, con alegría de aire libre, sin literatura, sin torturas estéticas, sin torturas pragmáticas» <sup>44</sup>, coincide con las tendencias más eminentes de un «nuevo estilo» investigado en su memorable ensayo *La deshumanización del arte* (1925) <sup>45</sup>.

De los efectos de la crisis económica y política en que España se encontraba a finales de los años veinte y que condujeron en la primavera de 1931 a la proclamación de la Segunda República tampoco se libró la música que, sobre todo en Madrid, desde siempre había ocupado un lugar poco significativo <sup>46</sup>. En 1931, durante la *Conferencia Nacional sobre la Crisis del Arte Musical* se responsabilizó del paulatino «morir» de la música y de la crisis general en que se encontraban los músicos, además de a la «música negra» <sup>47</sup>, a la película sonora, la radio y el disco, con cuya prohibición en lugares públicos se esperaba una solución poco realista de los problemas <sup>48</sup>.

Consciente de que el progreso técnico ya no se dejaría parar, la contraproposición de Esplá de una reorganización completa de la vida musical condujo, en julio de 1931, a la constitución de la *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (JNMT)* presidida por él <sup>49</sup>, que contaba entre sus proyectos más pretenciosos la fundación de escuelas de música así como de orquestas y coros estatales, la organización de concursos, la divulgación de la música española en el extranjero y la reanimación del teatro lírico. En efecto, los planes de reforma de la institución recién fundada para la creación de una ópera nacional originaron de nuevo la cooperación entre los poetas y los músicos <sup>50</sup>, que fue, sin embargo, pasajera puesto que las decisiones erróneas de la *JNMT*, sobre todo en el campo de las subvenciones estatales, de las cuales disfrutaron sin excepción los miembros de la misma *Junta*, provocaron críticas permanentes y por fin la disolución de este organismo que durante los tres años de su existencia no había realizado ni uno de sus prometedores fines <sup>51</sup>.

Mientras tanto, el interés artístico de Alberti y de García Lorca se centró en el baile folklórico que, gracias a las aspiraciones renovadoras de Antonia Mercé, *La Argentina*, se había convertido desde mediados de los años veinte en un género independiente del arte. Junto a Encarnación López, llamada *La Argentinita*, concibieron ambos poetas un concepto vanguardista que presentaron por vez primera en 1931 con motivo de una «velada lírico-poético-coreográfico-musical» <sup>52</sup> seguida de giras y grabaciones de discos cuyo repertorio abarcó, además de algunas canciones populares armonizadas por García Lorca y Falla <sup>53</sup>, el ballet *El amor brujo* con el cual había triunfado ya A. Mercé en el extranjero. Con la fundación de la *Compañía de Bailes Españoles* por E. López, el año siguiente se ofrecieron otras perspectivas más en cuanto a las posibilidades de expresión artística, las cuales aprovechaba, sobre todo, García Lorca en sus producciones del género dramático <sup>54</sup>.

Al principio de los años treinta trabajaron ambos poetas con un compositor de su propia generación, Federico Elizalde (1907-1979), quien puso primeramente música a las dos piezas para teatro de guiñol de García Lorca, *Títeres de cachiporra* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Para los fragmentos del libreto de *La pájara pinta* de Alberti compuso el músico de origen filipino un prelude, así como la música para el prólogo que se estrenaron en 1932 bajo la dirección del compositor en la *Salle Gaveau* de París, recitando el propio Alberti el texto del prólogo que concluyó «rematando el final con un temerario salto mortal»<sup>55</sup>.

Cinco años después del supuesto primer encuentro con Alberti, también en S. Bacarisse se despertó el interés por las poesías de éste y, presumiblemente animado por la cantante Conchita Badía de Agustí, a quien está dedicada la primera canción, puso música a tres de las siete *Nanas de Marinero en tierra* para canto y piano u orquesta<sup>56</sup>.

### 2.3. Relaciones literarias-musicales durante la Guerra Civil

En comparación con la cantidad de actividades comunes de los años veinte, la cooperación entre poetas y músicos parece haber disminuido a principios de los años treinta, ascendiendo de nuevo al estallar la Guerra Civil en 1936, cuando los intelectuales se unieron en la lucha contra el fascismo. El 27 de agosto de 1936, la delegación española en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, fundada un año antes en París, editó el primer número de la revista republicana *El Mono Azul* (agosto de 1936 hasta febrero de 1939) con artículos de sus principales redactores, entre los cuales figuraban María Teresa León, Bergamín y Alberti. En esta primera publicación se anunció la fundación de una *Sección de Música*, afiliada a la *Alianza*, que contó con la colaboración de algunos músicos de la Generación del 27 como S. Bacarisse, R. Halffter, Enrique Casal Chapí (1909-1977) y otros ilustres músicos de la época. La actitud de esta sección contra músicos de diferente parecer pone de manifiesto la politización creciente de la música puesta de manifiesto tanto en la «limpieza» del Conservatorio de Madrid de profesores contrarios al régimen, acusados de estar relacionados con los responsables del golpe militar<sup>57</sup>, como en la firma por parte de algunos de sus miembros del *Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas* publicado el 20 de noviembre de 1936<sup>58</sup>.

A propuesta de la *Sección de Música* inventaron algunos poetas nuevos himnos y canciones de guerra, destinadas a la milicia y las fuerzas leales<sup>59</sup> que fueron puestos en música por prestigiosos compositores de la Generación del 27 como S. Bacarisse, R. Halffter, José Moreno Gans (1897-1976), Casal Chapí y Carlos Palacio (\*1911). Entre ellos destacan el *Canto a la marina* de Bacarisse y *Compañías del acero* de Palacio, ambos sobre textos de Luis de Tapia, que al comenzar la guerra fueron transmitidos diariamente por la radio republicana<sup>60</sup>. Durán, que había sido uno de los primeros compositores de la generación joven en poner música a algún poema de Alberti, entró en el *Quinto Regimiento de Milicias Populares*, fundado por el Partido Comunista, para participar activamente como soldado en la defensa de la República llegando hasta el grado de coronel, y tenía fama de ser, según Alberti, «quizá el más odiado por todos los franquistas»<sup>61</sup>.

A pesar del agravamiento de la situación política, el régimen legítimo intentó mantener en

territorio republicano la vida musical, por lo cual en 1936, en medio del desorden de la guerra, fue creada, a propuesta de la *Sección de Música*, la *Junta Organizadora de la Enseñanza Musical (JOEM)* <sup>62</sup>, que, no obstante, debido a las circunstancias bélicas que causaron el desplazamiento del gobierno a Valencia, no pudo desempeñar su finalidad de reorganizar la enseñanza musical. En Valencia, el último presidente de la Segunda República, Manuel Azaña, constituyó, mediante el decreto de 28 de octubre de 1937, el *Consejo Central de Música (CCM)*, que, ocupando el lugar de la *JOEM* <sup>63</sup>, sorprendió por la eficacia de su labor desplegada en apenas un año, aún en el último bastión del régimen republicano, en Barcelona. Destacan la organización de un concurso de canciones de guerra, la edición tanto de las obras galardonadas como de composiciones de Remacha, Durán, Bautista, R. Halffter y S. Bacarisse, y la publicación de la revista *Música* que apareció en cinco números (enero-mayo de 1938), los cuales contenían retratos sobre algunos músicos de la Generación del 27 y suplementos con partituras, entre ellas composiciones sobre poemas de Alberti como la *Nana del niño muerto* de Bacarisse <sup>64</sup> y *Si me fuera, amante mía...* de Durán <sup>65</sup>. Sin duda, uno de los méritos más grandes del gobierno republicano en el campo de la música fue la fundación de una orquesta estatal, la *Orquesta Nacional*, exigida durante años infructuosamente por parte de los profesores de la música, que emprendió su trabajo en Barcelona el 1 de marzo de 1938 bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas.

El hecho de que solamente músicos «fieles al régimen» y organizados en uno de los sindicatos republicanos <sup>66</sup> tuvieran acceso a la *Orquesta Nacional* <sup>67</sup>, es otra muestra más del aumento de politización de las artes, que, al fin y al cabo, tenía por consecuencia que, al igual que la mayoría de los escritores políticamente comprometidos, muchos músicos de la Generación del 27 se vieran obligados a exiliarse cuando pudo enterearse el desenlace fatal de la Guerra Civil y sus efectos para los afiliados al régimen republicano, como ya se había podido comprobar con motivo de la muerte absurda de García Lorca, asesinado por los golpistas el 18 de agosto de 1938. Julián Bautista y Gustavo Pittaluga emigraron, al igual que más tarde Alberti, a Argentina; R. Halffter, Rosita García Ascot y su esposo, Bal y Gay, iban, como Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda y Bergamín, a México; Durán viajó a través de Cuba, Chile y Argentina a Estados Unidos, donde ya se habían instalado Jorge Guillén y Pedro Salinas; S. Bacarisse, debido a sus vínculos familiares con Francia, decidió vivir en París, donde temporalmente se detuvieron Alberti y Bergamín.

#### 2.4. *Relaciones literarias-musicales en el exilio*

Bergamín y R. Halffter aprovecharon, ya muy al principio de su exilio mexicano, el favorecedor clima cultural para desplegar sus actividades artísticas comunes cuyos frutos fueron los tres ballets *Don Lindo de Almería*, *La madrugada del panadero* y *Lluvia de toros* que se estrenaron en 1940 en una producción de la nueva compañía *La paloma azul* <sup>68</sup>.

En Francia, la habitual vida cultural de anteguerra, interrumpida por la ocupación de parte de las tropas alemanas, no se reanudó hasta 1945. Especialmente en la capital francesa se restableció un vivo intercambio intelectual entre los artistas, de los cuales algunos encontraron en la sección española de *Radiodiffusion Télévision Française (RTF)* un campo pasajero o,



como S. Bacarisse, permanente para el desenvolvimiento de su labor artística que les proporcionó al mismo instante una modesta base económica para vivir<sup>69</sup>. Elementos esenciales para los intelectuales refugiados fueron las reuniones sabatinas en el domicilio parisiense de S. Bacarisse, *Rue de Cassette* n.º 7, donde no sólo se discutieron problemas estéticos sino también se intercambiaron experiencias con respecto a creaciones recientes tanto en el campo de la música como de la literatura, desembocando este mutuo interés, en ocasiones, en proyectos comunes. Tanto Alberti como Bergamín figuraban entre los participantes esporádicos de estas reuniones, por lo cual es de suponer que en algunas de estas ocasiones propuso Alberti a Bacarisse la puesta en música de su *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos*, cuyo texto había leído públicamente por primera vez en 1940 con motivo del Congreso de Paz en Sheffield<sup>70</sup>. Como es habitual en numerosas composiciones del exilio, Bacarisse utilizó también para la composición de la *Cantata* (op. 58) el material sonoro de una obra anterior, en este caso procedente de *La tragedia de doña Ajada* (op. 7a), famosa en la época madrileña del músico por el ruidoso escándalo que había producido su estreno en 1929, que modificó según sus necesidades completando la partitura con partes vocales. Finalizada la extensa composición, Alberti se la llevó en uno de sus viajes a Moscú (1955 ó 1957), donde se estrenó tras haber inducido el poeta la traducción del texto al ruso<sup>71</sup>.

En 1955 comenzaba un ambicioso proyecto común entre Bergamín y S. Bacarisse, quienes trabajaron entre febrero y julio en una producción dramática titulada *La sangre de Antígona* cuyo libreto había adaptado el texto de Sófocles. La idea para la obra procedía del director italiano de cine Roberto Rossellini, quien se esforzó en encontrar para su esposa, la actriz Ingrid Bergmann, una pieza musical de teatro concebida como oratorio operístico con el papel principal hablado, a semejanza de *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Arthur Honegger<sup>72</sup>, interpretado en aquel tiempo por Bergmann en España. Por desgracia para ambos autores, a pesar de haber concluido la labor en *La sangre de Antígona* (op. 99a) dentro del plazo determinado, no se realizó su estreno previsto en 1956 en el *Teatro San Carlo* de Nápoles ni tampoco se emprendió la gira planeada por varios países latinoamericanos puesto que, por sorpresa, el matrimonio Rossellini-Bergmann se separó<sup>73</sup>.

Como demuestran algunas cartas de Alberti escritas desde Argentina a Bacarisse, su amistad perduró pese a la lejanía del poeta de Europa. Para su mayor gozo puso Bacarisse en música un poema de su hija Aitana de sólo catorce años, *En los profundos valles de la tierra*, para canto y piano [op. 100(II)], que se estrenó merced a la iniciativa del poeta en 1955 en Buenos Aires en la interpretación de Marisa Landi<sup>74</sup>. Tres años más tarde compuso Bacarisse la música escénica para la versión francesa<sup>75</sup> de la pieza de teatro *El trébol florecido* (1940-46), que se representó en marzo de 1958 como ballet-pantomima en el *Théâtre du Tertre* en París. Poco después hizo Bacarisse del texto francés y de su partitura acortada una versión radiofónica para piano transmitida por *RTF* este mismo año.

Los caminos artísticos del poeta y del músico se cruzaron por última vez cuando Bacarisse compuso poco antes de morir (1963) la música para la «Canción 37», tomada de las *Baladas y canciones del Paraná* escritas por Alberti en Argentina (1953-54). Como muestra de una larguísima amistad dedicó un emocionado Alberti el respectivo poema *post mortem* al compositor con ocasión de un homenaje organizado por *RTF* en 1964 que contó con la participación de numerosos artistas españoles y franceses<sup>76</sup>.

De otros contactos de Alberti con músicos durante su exilio se sabe poco. En sus memorias únicamente hizo mención de Falla, a quien dedicó un capítulo entero relatando detalles de sus visitas al domicilio argentino del compositor <sup>77</sup>. A este respecto no hay que descartar la posibilidad de que Alberti, influido por las charlas con Falla, recordara en el exilio argentino aquel estilo que treinta años atrás había caracterizado su obra temprana y que debido a la combinación de procedimientos modernos con elementos folklóricos es llamado «neopopularismo».

### 3. EL NEOPOPULARISMO EN LA OBRA DE ALBERTI

Entre los múltiples estilos usados por Alberti en su obra lírica destaca el neopopularismo, puesto que no es una apariencia pasajera que se limita a la obra temprana, como, p. ej., el neogongorismo o el surrealismo, sino que abarca también poemas escritos bajo otras condiciones de vida totalmente distintas a las de su juventud <sup>78</sup>.

La reflexión retrospectiva hacia la herencia de la tradicional poesía popular, notable en España a principios de los años veinte, sobre todo en los poetas andaluces, tenía como consecuencia un cambio estilístico que se efectuó simultáneamente con el desarrollo del neoclasicismo musical, llamándose desde 1937 neopopularismo a distinción de la imitativa lírica popularista <sup>79</sup>. Mientras la poesía popularista recurre directamente a temas y formas de los textos folklóricos en que se basa, el acercamiento de los poetas neopopularistas a los modelos se verifica de forma indirecta extrayendo de los poemas tradicionales solamente aquellos elementos populares que coinciden con el concepto moderno y a veces vanguardista de sus poesías <sup>80</sup>.

Esta actitud sustancialista es idéntica al pensamiento estético de Falla dirigido contra la mera imitación del folklore <sup>81</sup> el cual abogó desde 1917 en numerosas ocasiones por nutrirse del «espíritu» <sup>82</sup> y la «esencia» <sup>83</sup> de los elementos básicos del folklore <sup>84</sup>. Para fomentar en los artistas jóvenes el interés en el folklore recomendó Falla reiteradamente el estudio de los cancioneros disponibles, sobre todo del *Cancionero musical popular español* (4 tomos, Valls, 1919-22) de su maestro Felipe Pedrell, que, según el testimonio de R. Halffter, no sólo encantaba a los músicos sino también a los poetas, para los cuales significó del mismo modo una fuente inacabable de inspiración en el sentido de Falla <sup>85</sup>.

Además de éste, el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890) excitó el entusiasmo de la generación joven de artistas, sobre todo de Alberti, cuyo interés en aquella antología fue provocado por Dámaso Alonso en el invierno de 1921 <sup>86</sup>. Poco antes, Alberti había conocido ya el *Libro de poemas* (1921) de García Lorca cuyas poesías neopopularistas de «corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables» <sup>87</sup> lo apasionaron. Probablemente animado por el ejemplo de García Lorca e inspirado, sobre todo, por el cancionero de Barbieri, escribió Alberti en 1921 «entre los pinos de San Rafael» su primera «canción de corte tradicional», «Mi corza», que se basa en «el mismo ritmo melódico de una de las más breves y misteriosas» poesías anónimas del cancionero, «En Ávila, mis ojos...» <sup>88</sup>. Durante dos años crearía Alberti una amplia serie de poemas similares influidos en su mayoría por el cancionero de Barbieri <sup>89</sup> que formaron finalmente su primera antología conocida bajo el título *Marinero en tierra*.

La influencia de los textos del *Cancionero* en Alberti se refleja particularmente en la métrica de los respectivos poemas, que coincide muchas veces con el modelo, y se muestra además en analogías formales a través de la estructura de diálogo, del apóstrofe, y del uso frecuente de paralelismos así como de la brevedad inhabitual en cuanto a la poesía culta <sup>90</sup>.

En cambio, la temática de la lírica neopopularista, muy a diferencia del popularismo, no muestra ninguna similitud con el temario de los cancioneros sino que parte de materias totalmente nuevas y atípicas, como, p. ej., el mar, que es objeto principal de consideración en las tempranas obras neopopularistas de Alberti escritas entre 1924 y 1926, *Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1925-26).

El criterio estilístico más importante del neopopularismo es, sin duda, la técnica metafórica que ocasiona, por lo general, una desfiguración del contenido de términos tradicionales, como Kurt Spang demostró a través de la palabra «clavel», cuyo significado queda deformado en *La virgen de los milagros* debido a la añadidura del adjetivo inhabitual «negro» por un lado y la comparación completamente innovadora con una «playa azul» <sup>91</sup>.

La propensión característica de García Lorca hacia la alegoría de los elementos naturales, preferentemente del viento <sup>92</sup>, también es notable en Alberti, en cuya *opera prima* galardonada destaca además la «abundancia de la luz matutina» que hace presente, según Gustav Siebenmann, la «actitud mundana de la unisonancia, de la sinceridad» <sup>93</sup>. Al contrario de García Lorca, quien bosquejó con «medios mágicos ... el curso dramático de acción», Alberti dibujaba imágenes momentáneas de su «azul y dichoso mundo marinero» renunciando a lo dramático y uniendo lo «hondo» con lo «superficial» <sup>94</sup>. No obstante, lo «disonante» <sup>95</sup>, es decir, lo sombrío y angustioso, que marca el neopopularismo de García Lorca desde su comienzo, parece estar ausente por completo en *Marinero en tierra*, sustituido por una «apariencia sensual», por «momentos de equilibrio débil de la gracia», por una «luz pagana» y el «gozo de vivir» <sup>96</sup>; sin embargo, ya en las dos siguientes obras neopopularistas se hace patente un paulatino incremento de lo disonante.

La segunda de las tres antologías tempranas, *La amante*, aparenta el «diario» de un viaje por España y contiene breves esbozos líricos o exclamaciones con estribillos <sup>97</sup>. El matiz de la obra es más alegre y más juguetón que el de la antología anterior, de la cual se distingue por una mayor unidad formal. Es característica la reaparición de fragmentos del primer verso en el segundo, que frecuentemente finaliza con un término agudo <sup>98</sup>. En general, es obvia en esta segunda obra de Alberti una aproximación más intensa a las técnicas del cancionero, de las cuales destaca el típico dístico <sup>99</sup>. En cuanto al temario, *La amante* se comprende como continuación de *Marinero en tierra* cuyo punto de gravedad temático ha sido desplazado desde el Mediterráneo a los «campos de Castilla» y al «mar del Cantábrico» respectivamente <sup>100</sup>, destacando como motivo principal el de los ojos de la amada <sup>101</sup>. La tercera obra de Alberti, *El alba del alhelí*, contiene poemas más extensos que las colecciones anteriores, que además están parcialmente unidos en ciclos, resaltando técnicamente el empleo abundante de correlaciones y paralelismos <sup>102</sup>. Dada la multitud de temas y formas distintas, en esta antología da la impresión de que Alberti hubiera experimentado «nuevos caminos poéticos» que, por fin, lo alejaran durante muchos años del neopopularismo <sup>103</sup>.

Tras varios cambios estilísticos, Alberti reanudó en el exilio, en dos capítulos de una de sus

primeras obras de post-guerra, *Entre el clavel y la espada* (1939-40)<sup>104</sup>, el estilo que había abandonado catorce años antes. En los respectivos poemas, que, a pesar de recurrir a estructuras de antiguas canciones de baile y al estribillo, son extremadamente disonantes, Alberti se mostró fiel a los más importantes criterios estilísticos del neopopularismo<sup>105</sup>. Una diferencia fundamental de las obras de anteguerra existe en la temática de los poemas, marcada por resentimientos cuya severidad ya no tiene nada en común con la despreocupación de sus obras tempranas<sup>106</sup>. Después de reiterados cambios estilísticos retornó el poeta, tras otros catorce años en el exilio argentino, en las *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54) nuevamente al estilo neopopularista de su juventud, que, aunque mantenga las técnicas de antes, se manifiesta alterado formalmente en cuanto a la extensión de las estrofas que ahora abarcan cinco y más versos<sup>107</sup>. También en esta antología hay una distinción básica de las obras anteriores respecto al temario en el cual dominan la soledad y el anhelo del «desterrado»<sup>108</sup>, justificada la serenidad del contenido en el prólogo por el propio Alberti con «todos los años de dolor y nostalgia» que había de pasar desde su partida de España<sup>109</sup>.

#### 4. TRES COMPOSICIONES DE POEMAS NEOPOPULARISTAS DE ALBERTI EN COMPARACIÓN

En la siguiente parte analítica serán investigados tres poemas de Alberti escogidos entre las dos primeras de las cinco antologías arriba mencionadas en relación con el estilo neopopularista. Continúa una comparación estilística entre las composiciones disponibles de tres músicos de la Generación del 27, E. Halffter, Durán y S. Bacarisse, que tiene la finalidad de precisar analogías o discrepancias estructurales y formales entre los textos de Alberti y la respectiva obra musical.

##### 4.1. «Mi corza»

| Estrofa | Texto   | Rima   | Sílabas en<br>poema / canción |        | Forma<br>musical |
|---------|---|--------|-------------------------------|--------|------------------|
|         | MI CORZA<br>En Ávila, mis ojos...<br>SIGLO XV.    |        |                               |        | a                |
| (1)     | Mi corza, buen amigo,<br>mi corza blanca.         | a<br>b | 7<br>5                        | 7<br>5 | b1<br>/.         |
| (2)     | Los lobos la mataron<br>al pie del agua.          | c<br>b | 7<br>5                        | 7<br>5 | b2<br>/.         |
| (3)     | Los lobos, buen amigo,<br>que huyeron por el río. | a<br>a | 7<br>7                        | 7<br>7 | a'<br>b3<br>/.   |
| (4)     | Los lobos la mataron<br>dentro del agua.          | c<br>b | 7<br>5                        | 7<br>5 | b1'<br>/.        |

El poema, paradigmático para el neopopularismo de Alberti, tiene una gran importancia dentro del ciclo de *Marinero en tierra*, donde figura como número ocho en la segunda parte, puesto que inició la carrera literaria del poeta. Como modelo literario le sirvió una poesía anónima contenida en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Barbieri <sup>110</sup> cuyo comienzo está utilizado por Alberti como lema. E. Halffter puso música a este poema aproximadamente en 1924 bajo el mismo título. La composición musical, dedicada «al Doctor Jiménez Encina», fue por primera vez editada en el apéndice de la primera publicación de la antología *Marinero en tierra* (Madrid, 1925).

#### 4.1.1. Texto (análisis e interpretación) <sup>111</sup>

El poema está construido en cuatro estrofas, tres de éstas dísticas, que alternan entre un verso heptasílabo y un verso pentasílabo, mientras la tercera es un pareado. Debido a su estructura simétrica y la asonancia perfecta (a-a) en los versos pares, las dos primeras estrofas se encuadran formalmente en la seguidilla simple a diferencia de las dos estrofas finales, que no están enlazadas por ningún esquema de rima y no pertenecen a ningún tipo formal convencional.

Respecto a la estructura silábica y rítmica y al contenido, el poema de Alberti muestra «una lejana semejanza, un parentesco alusivo, no directo con el modelo» que a pesar de algunas citas literales («mataron», «dentro...», «...río»), no parece haber tenido más que una «influencia inspiradora» en Alberti <sup>112</sup>. La modernización en el poema de Alberti se realiza, sobre todo, debido a un «efecto acumulativo» <sup>113</sup> producido a través de anáforas y repeticiones de texto. Este efecto acumulativo provoca una elevación de tensión muy diferente al modelo del cancionero que llega a su punto culminante en el segundo verso de la tercera estrofa, reflejándose formalmente en la estructura heptasílabo que lo distingue de los demás versos pares. La estrofa final recurre al texto de la segunda estrofa cuyo primer verso se repite literalmente; el último verso, sin embargo, sufre un cambio de contenido en su comienzo («dentro» en vez de «pie») asociado a una modificación de la métrica (verso dáctilo) que se diferencia de los anteriores versos trocaicos.

Casi balbuceando dirige el narrador la palabra hacia un amigo imaginario contándole que su «corza blanca» había sido matada por el «lobo». Para la interpretación de estos términos, ambos tomados del reino animal, Spang se remitió a la terminología de Carlos Bousoño según el cual «corza blanca» es sinónimo para «lo inofensivo, lo inocente, lo joven, lo inexperto» frente a «lo hostil, lo agresivo, lo brutal» que significa el término «lobo» <sup>114</sup>. Esta «despersonalización» de los protagonistas imaginarios del misterioso suceso, que contrasta considerablemente con la descripción realista de los hechos en el cancionero, sirve al poeta, según Spang, para ampliar la gama de posibles explicaciones y para permitir al lector una mayor libertad de interpretación envolviendo así la poesía con un aire de «universalidad» <sup>115</sup>.

Los medios estilísticos que en «Mi corza» causan un desarrollo progresivo están utilizados para expresar el espanto y la consternación del narrador y hacen que el poema de Alberti parezca más «culto» que su modelo popular. La innovación del texto de Alberti es, según Spang, no sólo estilístico-formal sino que estriba, ante todo, en el tratamiento del contenido debido al cambio «casi radical del ambiente» transformándose la escena con sus personajes en un «lugar indefinido», con lo cual se evoca un «paisaje misterioso» <sup>116</sup>.

4.1.2. Análisis musical <sup>117</sup>

En su corta composición limitada a solamente 21 compases, E. Halffter organizó las cuatro estrofas del poema en dos estrofas musicales a pares (b1/b2: c.c. <sup>118</sup> 5-10 y b3/b1': c.c. 15-21) cada una precedida de una introducción instrumental de cuatro compases (a: c.c. 1-4 y a': c.c. 11-14) <sup>119</sup> cuyas características principales son la secuenciación descendente y la ornamentación a través de mordentes superiores de la melodía acompañada por tríadas desplegadas. Cada una de las dos estrofas musicales forma un período bipartito con un *Vordersatz* (VS = proposición: b1, b3), por lo general anacrúsico, y un *Nachsatz* (NS = postposición: b2, b1') contruidos igualmente por dos frases contrastantes. Las primeras frases tanto del VS como del NS (c.c. 5, 8, 15-16, 19) coinciden con los versos impares del poema, destacando melódicamente la tendencia ascendente efectuada por grados conjuntos, y contrastan con el carácter descendente de las respectivas segundas frases (c.c. 6-7, 9-10, 17-18, 20) que se derivan del material sonoro de la introducción instrumental coincidiendo con el texto de los versos pares.

El tratamiento del texto en la composición tiene como modelo el recitativo seco acompañado por bajo continuo que subraya el carácter narrativo del poema. De la declamación principalmente silábica del texto difieren las palabras claves del poema, «amigo» (c.c. 5, 16), «mataron» (c.c. 9, 19), «agua» (c.c. 10) y «río» (c.c. 18) por estar acentuadas a través de ornamentos melismáticos de tresillos y fusas que coinciden además, en el caso de los primeros dos términos, con la nota aguda de la respectiva frase. Destaca en las secciones vocales el ritmo armónico del acompañamiento organal de quintas paralelas y mixturas tonales respectivamente que es considerablemente más lento en las frases ascendentes que en las frases descendentes, adaptándose en las secciones b1 y b1' a la fluidez rítmica de la voz para subrayar la concisión del respectivo verso pentasílabo de la primera y la última estrofa.

Al igual que la melodía, la armonización de la composición basada en tríadas con parentesco de quinta y tercera es extremadamente sencilla y convencional y obtiene un matiz anticuado debido al organum de quinta en que se basa el bajo en las secciones vocales. Llama la atención la indecisión tonal entre la tonalidad principal ( $re_b$  mayor) y su relativa menor ( $si_b$  menor) que se hace patente en las terminaciones tanto de ambas secciones instrumentales como de todos los semiperíodos de las estrofas musicales del canto precisadas por concisas construcciones parcialmente semicadenciales (c.c. 10, 18) que más bien tienen un carácter mediador que conclusivo (c.c. 3/4, 6/7, 13/14). Con todo eso, la composición, a semejanza del poema, lleva siempre hacia adelante hasta que en el semiperíodo final llega a la conclusión a través de una cadencia perfecta que da un giro sorprendente en el último instante dirigiéndose a la variante mayor de la relativa de la tonalidad esperada ( $si_b$  mayor en vez de  $re_b$  mayor).

Una característica peculiar de la composición es el cambio permanente e irregular de compás que tiene como consecuencia que la estructura métrica de los cuatro semiperíodos de las secciones vocales (b) se muestren diferentes en cada aparición pese a las analogías del material sonoro <sup>120</sup>. A semejanza de la técnica de anáfora en el poema, esta diversidad causa una intensificación de la tensión musical conforme al contenido del texto que conduce al clímax cuya entrada está relacionada, al igual que en el poema, con una ampliación formal (c.c. 15-18), llevando además consigo la extensión del ámbito melódico a una octava, limitado

en el período precedente (c.c. 4-10) a una séptima menor (VS) y una sexta menor (NS) respectivamente.

La composición de E. Halffter es moderna debido a la combinación tanto del estilo pianístico de Domenico Scarlatti (sobre todo en la sección «a») en el cual se inspiraron algunos músicos del *Grupo de los ocho* en sus comienzos neoclasicistas, siguiendo con ello el ejemplo de Falla <sup>121</sup>, como de algunos medios de expresión del folklore andaluz (arpeggios, tresillos, melismas) con técnicas de composición del siglo veinte entre las que cuentan la extrema inestabilidad métrica así como el organum de quintas, revivificado éste merced a los compositores impresionistas.

En la partitura de *Mi corza*, que es uno de los ejemplos neoclasicistas más tempranos de un músico de la Generación del 27, supo E. Halffter traducir debidamente el espíritu y el contenido del poema de Alberti al lenguaje musical aproximándose, sin contar los demás criterios estilísticos de composición, a través de la vivacidad del tempo («Allegretto tranquilo») y la ambivalencia de dos tonalidades amortiguadas (re<sub>b</sub> mayor y si<sub>b</sub> menor) al desarrollo rápido y al contenido misterioso del poema. La concisión del texto la subrayó el músico mediante la reducción de los medios de composición al mínimo haciendo acentuaciones sólo cuando están justificadas por el texto. Destaca que el compositor respetó la forma del poema cuyo texto adaptó literalmente sin hacer modificación alguna. El neopopularismo de Alberti se complementa de forma ideal con el neoclasicismo de la composición de E. Halffter, y no debe asombrar que de las numerosas puestas en música de poemas de *Marinero en tierra* fue la de «Mi corza» la que Alberti prefería entre todas considerándola «algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo» de su poema <sup>122</sup>.

#### 4.2. [«Si me fuera, amante mía»]

| Estrofa | Texto  | Rima        | Sílabas en<br>poema / canción |                      | Forma<br>musical                   |
|---------|--|-------------|-------------------------------|----------------------|------------------------------------|
|         | San Rafael<br>(Sierra de Guadarrama).            |             |                               |                      | b2                                 |
| (1)     | Si me fuera, amante mía,<br>si me fuera yo,      | a<br>b      | 8<br>6                        | 8<br>6               | a1<br>. / .                        |
| (2)     | si me fuera y no volviera,<br>amante mía, yo,    | c<br>b      | 8<br>6                        | 8<br>6               | a1'<br>. / .                       |
| (3)     | el aire me traería,<br>[<br>amante mía,<br>a ti. | a<br>a<br>d | 7<br>4<br>2                   | 8 + 3<br>8<br>5<br>1 | b1<br>b2'<br>. / .<br>. / .        |
| (3)     |  |             |                               | 8 + 3<br>8<br>4<br>2 | a2<br>b1'<br>b2"<br>. / .<br>. / . |

El poema es el número dos de la primera parte, «Hacia las tierras altas», de la antología *La amante* de Alberti (Málaga, 1926). En vez de poner un título remitió el poeta en el encabezamiento al lugar de la creación de la poesía, San Rafael, sito en la Sierra de Guadarrama en la cercanía de Madrid, donde algunos años atrás había escrito ya «Mi corza». Gustavo Durán, quien tomaba como título el primer verso, compuso la música del poema en 1933 durante su estancia en París <sup>123</sup>. La composición musical se editó en 1938 en el suplemento del tercer número de la revista *Música* publicada por el *Consejo Central de Música* en Barcelona.

#### 4.2.1. Texto (análisis e interpretación)

El poema se compone de dos estrofas de dos versos cada una y de un terceto que está enlazado con la segunda estrofa por sinafia. Las primeras dos estrofas, con asonancia (o-) en los versos pares, tienen una estructura equivalente, compuesta cada una de un verso octosílabo con término llano y un verso hexasílabo con término agudo. El terceto, cuyos primeros dos versos riman con el verso inicial del poema (i-a), ostenta un recorte progresivo de sílabas componiéndose de versos hepta, tetra y bisílabos. Características estilísticas son la estructura de diálogo (apóstrofe) y el uso frecuente tanto de paralelismos como de anáforas que tienen un efecto intensificador al igual que en «Mi corza».

El interlocutor se dirige a una persona imaginaria, su amante, y esboza de manera extremadamente concisa la visión de su partida y de las consecuencias de ésta. Las primeras dos estrofas están marcadas por el desenvolvimiento gradual de la idea del alejamiento y de la ruptura definitiva contraponiéndose en la última el descubrimiento de la infructuosidad de tal atrevimiento por imponerse los elementos naturales en forma del viento.

La estructuración bipartita del contenido del texto, separado en causa y efecto, es formalmente puesta de relieve a través de la oposición del irregular terceto a las regulares estrofas iniciales donde tiene lugar un proceso de desarrollo, retornando (parcialmente con un orden intercambiado) algunos elementos de la primera estrofa en la segunda («si me fuera»; «amante mía»; «yo»), en la cual entra además una idea nueva («si ... no volviera»). El clímax del poema se encuentra en el terceto donde se demuestra la consecuencia de la actitud imaginaria que originaría la vuelta hacia la amante, reflejándose estilísticamente en la repetición del apóstrofe de la primera estrofa («amante mía») y en la utilización del pronombre personal de la segunda persona («a ti»).

#### 4.2.2. Análisis musical <sup>124</sup>

Durán modificó en su composición la forma del poema alternando a través de repeticiones de sílabas, versos y estrofas las proporciones del terceto que por ello, en comparación con el poema, es más extenso en la composición musical que ambas estrofas iniciales juntas <sup>125</sup>.

Según el contenido del texto reunió el compositor las primeras dos estrofas musicalmente y las opuso a la tercera traduciendo al lenguaje musical la visión de la partida por un lado y del retorno por otro mediante dos temas diatónicos diferentes (a; b) que respecto a transcurso (a:



ascendente; b: descendente), ámbito (a: cuarta; b: octava) e intervalos característicos (a: segunda; b: salto de cuarta) contrastan entre sí (a1: c.c. 5-9; a1': c.c. 10-14; b1: c.c. 15-20; b2': c.c. 21-26). La parte vocal está precedida de un preludio instrumental de cuatro compases (b2: c.c. 1-4) que se deriva motivicamente de la segunda idea temática (b), la del «retorno», con lo cual el compositor anticipó musicalmente la conclusión de las consideraciones visionarias que el poeta no hizo sino en la última estrofa. La recapitulación de esta estrofa final (c.c. 34 ss.) sigue a un episodio instrumental (a2: c.c. 27-33) retomado del primer tema (a), el de la «partida», que proporciona los requisitos indispensables tanto desde el punto de vista literario como musical para la entrada de la estrofa final.

Es obvio que en la composición de Durán la forma musical está sujeta al contenido del texto. Por lo tanto, las repeticiones no se efectúan, por lo general, como meras copias de algo anterior sino, debido a algunas modificaciones mínimas en cuanto al ritmo, metro o la armonía, el material de composición se presenta en cada aparición con otro aspecto. De este modo se producen cambios de la estructura silábica como, por ejemplo, en la parte repetitiva de la estrofa final (c.c. 34-42), donde, como consecuencia del cambio de metro y el rechazo al ornamento melismático, la sinafia tiene lugar ya entre el primer y el segundo verso (en vez del segundo y tercero), con lo cual el último, bislabo ahora, despide una mayor firmeza.

El tratamiento del texto es principalmente silábico destacando el verbo «traería», palabra clave del terceto, a causa de la diéresis entre las vocales inacentuadas acompañada de un aumento del ritmo («tra-e...»): c.c. 17, 22, 35, 40) y de la repetición en forma de eco de las tres sílabas finales («...e-rí-a»): c.c. 19, 37). Cada penúltima sílaba de la segunda y tercera estrofas del poema está melódicamente ornamentada, lo que origina en ambos casos una acentuación del pronombre posesivo «mía» (c.c. 13, 25). Otras palabras claves de la primera y la última estrofas, «fuera» y «aire», coinciden con las notas agudas de la respectiva frase melódica y son pronunciadas además mediante una expansión rítmica (c.c. 8, 16, 21, 34, 39).

La movilidad de la canción se debe no sólo al tempo vivaz («Allegro») sino sobre todo al permanente cambio de armonía del acompañamiento homófono que se efectúa sobre cada nueva sílaba del texto. Destaca en ello el refinamiento con que está disimulada la sencillez de la escritura del acompañamiento a través de la colocación de notas secundarias, produciéndose así acordes equívocos que parecen pertenecer a tonalidades lejanas que evocan la impresión de distancia conforme al contenido literario.

A pesar de la aparente complejidad armónica es evidente el carácter popular de la composición que tiene sus orígenes en la simplicidad de la estructura tanto del ritmo, limitado a corcheas y negras, como de la melodía cuya diastemática está vinculada al canto popular europeo combinado éste con locuciones melismáticas provenientes del folklore andaluz. La canción recibe su carácter moderno de la unidad entre elementos populares y algunas técnicas de composición acomodadas a la época como el enriquecimiento armónico con disonancias sin resolver y la interrupción pasajera del equilibrio métrico (binario) a través de intercalaciones de compases ternarios. El atractivo, tanto del poema como de la música, se funda en la combinación de medios estilísticos tradicionales y modernos, aunque más moderados en la composición de Durán, quien matizó y complementó el poema de modo favorecedor.

## 4.3. «Nana del niño malo»

| Estrofa            | Texto   | Rima        | Sílabas en<br>poema / canción |             | Forma<br>musical |
|--------------------|---|-------------|-------------------------------|-------------|------------------|
| NANA DEL NIÑO MALO |   |             |                               |             |                  |
| (1)                | ¡A la mar, si no duermes,<br>que viene el viento!                         | a<br>b      | 7<br>5                        | 7<br>5 + 5  | a1<br>a2<br>./.  |
| (2)                | Ya en las grutas marinas<br>ladran sus perros.                            | c<br>b      | 7<br>5                        | 7<br>5 + 5  | b1<br>./.        |
| (1)                |   |             |                               | 7<br>5 + 5  | a2'<br>./.       |
| (3)                | ¡Si no duermes, al monte!<br>Vienen el búho<br>y el gavián del bosque.    | d<br>e<br>d | 7<br>5<br>7                   | 7<br>5<br>7 | b2<br>./.<br>./. |
| (4)                | Cuando te duermas:<br>¡al almendro, mi niño,<br>y a la estrella de menta! | a<br>f<br>a | 5<br>7<br>7                   | 5<br>7<br>7 | c<br>./.<br>./.  |
| (1)                |   |             |                               | 7<br>5 + 5  | a2"<br>./.       |

La «Nana del niño malo» es la segunda de las siete nanas contenidas en la segunda parte de *Marinero en tierra* de Alberti (n.º 13). Fue compuesta por S. Bacarisse en 1935 como segunda de las *Tres nanas de Rafael Alberti* para canto y piano u orquesta [op. 20(II)a y b]. La versión para piano de este ciclo de canciones se editó en 1938 en Barcelona por parte del *Consejo Central de Música* cuyo vicepresidente fue Bacarisse, mientras que la partitura de la orquestación sigue inédita hasta hoy.

## 4.3.1. Texto (análisis e interpretación)

El poema está dividido en dos dísticos y dos tercetos y se remonta a la seguidilla compuesta por alternar las primeras dos estrofas, coherentes en cuanto al contenido, entre versos heptasílabos (sin rima entre sí) y pentasílabos asonantes (e-o). Sin embargo, el orden silábico de los tercetos, con asonancia en los versos impares (o-e; e-a), se distingue de la estructura habitual del estribillo (allí: 5-7-5). Un medio estilístico característico del poema de Alberti es el imperativo con el cual comienza tanto la primera como la tercera estrofa y finaliza la última.

El texto de la «Nana del niño malo» se basa en contrastes oponiéndose un ambiente negativo a una esfera positiva. El uso del imperativo sirve para apostrofar a una segunda persona cuya incógnita no se revela sino en la última estrofa cuando se sabe que se trata de un «niño», anteriormente sólo mencionado en el título del poema donde se le atribuye el calificativo peyorativo «malo» por negarse a dormir, como es sabido más tarde. Este niño recibe amenazas en las primeras tres estrofas, diferenciándose el primer terceto en cuanto al contenido de los

dísticos. No antes sino en la última estrofa transcurre un giro positivo cuando se hace entrever la recompensa, exclamada, por mayor énfasis, a través del imperativo.

Las cuatro estrofas de la poesía se fundan en varios motivos entrelazados entre sí. El primer dístico parte, como alegoría típica del poema neopopularista, de dos elementos naturales, «mar» y «viento», y pasa a través de la segunda estrofa, la que relacionando el mar («grutas marinas») con el reino animal («perros») constituye una especie de puente hacia la tierra en cuya fauna («búho», «gavilán») se basa la tercera estrofa. El término «bosque», espacio vital del reino animal, sirve para engarzar este terceto con la última estrofa cuyo motivo principal es la flora, representada por el «almendro», que indica con su cima el elemento celeste de las «estrellas», las cuales, por ser simplemente de «menta», inician la vuelta a los hechos.

Los medios estilísticos utilizados por Alberti en la «Nana del niño malo» tanto contrastantes como sucesivos en cuanto al tratamiento de los motivos descubren una doble intención del poeta: la interacción entre oscuridad y lucidez, infierno y cielo, lo malo y lo bueno, implicados en los términos «mar», «grutas», «bosque» y «estrella» respectivamente, remite a la ambivalencia de la existencia humana, mientras que el encadenamiento de los términos claves recuerda, al mismo instante, la dependencia de todo ser de un orden superior no manipulable. En cuanto a la utilización tanto de los elementos naturales como de motivos amenazantes que otorgan el matiz oscuro al poema, recurrió Alberti a la temática tradicional de la canción de cuna española que, según las observaciones de García Lorca, se diferencia fundamentalmente de la nana europea, sobre todo por su estridente melancolía<sup>126</sup>. Pese al ambiente inicialmente sombrío, el poema de la «Nana del niño malo» puede considerarse, gracias al giro positivo en la estrofa final, una poesía complaciente y concluida en sí que no necesita añadidura ninguna.

#### 4.3.2. Análisis musical<sup>127</sup>

Las composiciones de los textos de tres nanas de Alberti tienen en común que Bacarisse modificó la forma original del poema mediante repeticiones del texto. En la *Nana del niño malo* recapituló los versos pares de las primeras dos estrofas y añadió tanto a la segunda como a la cuarta estrofa una reiteración de la primera (con repetición del texto). Con esta intervención transformó el compositor la forma original del poema de cuatro partes en una forma de estribillo de seis partes que coincide musicalmente con un ritornello<sup>128</sup>.

El tratamiento del texto es sin excepción silábico, y los términos «viento», «perros», «monte», «búho», «bosque», «niño» y «menta», principalmente palabras claves del poema, están subrayados a través de expansiones rítmicas en la sílaba acentuada que coincide en algún caso con la nota aguda de la respectiva sentencia (c.c. 7, 14, 22, 27). Destaca el ostinato rítmico del acompañamiento (negra-corchea), casi ininterrumpido, que tiene un efecto arrullador acorde con el género del poema.

La melodía está acompañada homofónicamente y se compone de tres distintas sentencias (a, b, c) que ostentan como característica común el enriquecimiento cromático así como el transcurso circular con un ascenso lento y escalonado. El primer fragmento melódico de cuatro compases que se canta sobre la primera estrofa del poema (a2: c.c. 5-8), bosquejado alusivamente en el preludio instrumental por la voz superior del piano (a1: c.c. 1-4), comienza con una tríada

menor arpegiada (de  $mi_b$  menor) y asciende hasta la octava del tono fundamental desde donde continúa el descenso gradual hasta la quinta, destacando la insistencia en la sensible (c. 6) que retrasa la entrada de la nota aguda. La siguiente sentencia, que coincide con la segunda estrofa del poema (b1: c.c. 9-11) se distingue de la anterior por la renuncia a la estructura regular que se debe al cambio pasajero de compás (c. 11), lo que produce una abreviación formal, haciéndose además melódicamente patente el comienzo cromático y la ampliación del ámbito a una décima disminuida. Tras la recapitulación de la primera sentencia en su función de ritornello (a2': c.c. 12-15) cuya nueva presencia significa una reducción de la tensión, sigue una modificación del segundo fragmento melódico (b2: c.c. 16-19) que tiene un compás añadido (c. 19) motivado por la prolongación del texto (terceto), destacando la tardanza del ascenso a la nota aguda que no llega sino en el último tiempo del tercer compás (c. 18) así como la brusquedad del descenso efectuado sobre las dos notas finales. Continúa la tercera sentencia (c: c.c. 20-24), cantada sobre el texto de la estrofa final, que con sus cinco compases es la sección más extensa de todas, diferenciándose de las anteriores por la fragmentación, a través de silencios, de la estructura melódica en tres motivos independientes que amplían paulatinamente tanto el ámbito como el acopio sonoro ocupando el transcurso descendente el mismo lugar que el ascenso. La nota final de la melodía de esta sentencia tiene función de sensible en cuanto al tono fundamental de la tonalidad principal que entra en el compás siguiente (c. 25) con la nueva reiteración del ritornello al que sigue un breve postludio que alude tanto melódica como armónicamente al motivo inicial compuesto de una triada desplegada repetida varias veces hasta perderse en el decrescendo.

La armonización de la *Nana del niño malo* es extremadamente compleja y muy variada debido a la ampliación cromática del material sonoro así como a la acumulación de estratificaciones de terceras, sucesiones de disonancias sin resolver, colocaciones de notas secundarias y transiciones armónicas. En casi todas las secciones formales se efectúa un cambio de tonalidad que tiene, por lo general, un parentesco de quinta con la sección anterior. Merece mencionarse que la sección reiterativa, aunque melódicamente sin modificaciones, concluye en sus tres apariciones de tres distintas maneras, primero con cadencia plagal (c. 8), en el centro de la composición con cadencia evitada que sirve para prolongar la expectación (c. 15), y, por fin, con cadencia perfecta (c. 28), aprovechándose en la última entrada del ritornello la ambigüedad enarmónica de la dominante con séptima (c. 24) como acorde mediador entre ésta y la sección precedente.

Bacarisse, *El niño malo*, op. 20(II), n.º 2:

## Esquema armónico

| Compases                            | 1   | 9                      | 12             | 16                   | 20                                       | 25              |
|-------------------------------------|---|------------------------|----------------|----------------------|--|-----------------|
| Secciones formales                  | a1/a2   | b1                     | a2'            | b2                   | c  | a2''            |
| Tonalidades                         | $mi_b m$  | $la_b m$               | $mi_b m$       | $mi M$               | $la m$                                   | $mi_b m$        |
| Funciones armónicas<br>(basadas en) | $t \dots s_5 T$<br>$(la_b m)$<br>$(mi M)$<br>$(la m)$ | $s \dots d^7$<br>$= t$ | $t \dots tG^7$ | $D \dots T$<br>$= D$ | $= D_5^7$<br>$t \dots D^7 < s_5^{\flat}$ | $t \dots s D t$ |

La fluidez tranquila de la *Nana del niño malo* causada por el ritmo uniforme y el tempo

moderado («Andante tranquilo») forma un peculiar contraste con la tendencia impetuosa que se debe a la estructura armónica y que, tras finalizar la tercera sentencia (c), retrocede en el epílogo instrumental. El ambiente de la composición es más bien tétrico como consecuencia de la tonalidad principal (mi<sub>b</sub> menor) y de los enlaces acordales que preferentemente tienden a modos menores, aunque se efectúan algunas pasajeras aclaraciones armónicas a través del cambio de modo de la tonalidad básica (miM en «b2») y de la incorporación de una sucesión de acordes mayores con séptima (en «c»), concertada en este último caso con el contenido positivo del texto. No obstante, con la atmósfera mayormente oscura tanto de la *Nana del niño malo* como de las otras dos nanas del ciclo, Bacarisse logró suscitar el espíritu de las canciones de cuna españolas caracterizadas por la tristeza acentuada de la melodía que, por lo general, se complementa con la expresión melancólica del texto <sup>129</sup>.

Como muestra el análisis de la *Nana del niño malo*, el poema de Alberti sirvió al músico en primer lugar de fuente de inspiración, desempeñando el contenido de la letra en cuanto a la concepción de la canción solamente un papel secundario y justificándose las modificaciones textuales, desde el punto de vista musical, con la forma de ritornello elegida por el compositor. La obra, que cuenta entre las partituras maduras de Bacarisse de su época madrileña tardía, está vinculada a la ópera *Charlot*, op. 15 (1932/33) <sup>130</sup>, con la cual comparte además del matiz melancólico el estilo de composición caracterizado por el distanciamiento de los procedimientos neoclasicistas, predominantes aún en las obras de los tempranos años treinta, en favor de formas y técnicas más complejas.

## 5. CONCLUSIÓN

Los poemas investigados de Alberti que pertenecen a la época del temprano neopopularismo, ostentan de forma análoga los criterios estilísticos más importantes de los tradicionales cancioneros de los cuales se diferencian los dos primeros, «Mi corza» y «Si me fuera», por la temática del «mar» que es signo de la «nostalgia» del poeta hacia el lugar de su juventud libre de toda preocupación. En los respectivos poemas reina una grande y sorprendente variedad caracterizada por el cambio permanente de combinaciones estilísticas y la originalidad de los motivos utilizados que refleja la «inquietud» del poeta. Son precisamente estos dos estados anímicos, la inquietud y la nostalgia, los que forman, según Spang, los pilares principales de la estética de Alberti <sup>131</sup> y provocaron aquel proceso de innovación que, unido a las técnicas tradicionales de la poesía popular en la cual se inspiraba el poeta, le condujeron hacia el neopopularismo.

Las poesías analizadas, paradigmáticas para la lírica temprana de Alberti, tienen en común la brevedad de las estrofas y la irregularidad de la estructura que en ninguno de los tres casos abarca más de ocho sílabas, caracterizándose además por el frecuente uso de apóstrofes, paralelismos y anáforas. En cuanto al contenido del texto existen considerables diferencias cualitativas entre los tres poemas, formando la sencilla letra de «Si me fuera», debido quizá a su temática juguetona, un contraste muy patente con la complejidad metafórica de «Mi corza», en que destaca el irrealismo señalado por la «despersonalización» de los protagonistas.

Por falta de respectivos testimonios se desconoce si los músicos de la Generación del 27, de

los cuales se han investigado aquí sólo tres <sup>132</sup>, se interesaron únicamente por los temas de los poemas neopopularistas de Alberti o, como adivinó el poeta mismo, si sobre todo se inspiraban en la estructura «musical» de sus poemas. El contacto más intenso con Alberti y otros poetas de su generación lo tenían desde mediados de los años veinte E. Halffter y Durán, dadas sus estrechas relaciones con la Residencia de Estudiantes <sup>133</sup> que desembocaron en los preparativos comunes para el homenaje a Góngora en 1927, por lo cual es de suponer que estaban más familiarizados con las intenciones del poeta que, por ejemplo, S. Bacarisse, que aparentemente conoció a Alberti no antes del año 1930 en su función de director artístico de *Unión Radio* <sup>134</sup>.

Por lo visto, la aproximación de estos tres compositores a los respectivos poemas neopopularistas de Alberti se efectuó de manera distinta: E. Halffter de hecho parece haber basado su composición en el «corte musical» de «Mi corza» puesto que, a diferencia de Durán y, sobre todo, Bacarisse, que realizaron modificaciones formales mediante repeticiones del texto, adaptó la estructura del poema para la canción a cuyo texto daba curso libre utilizando la técnica del recitativo seco. En la composición de Durán, por el contrario, se verifica una interpretación del contenido del texto que se manifiesta en la acentuación de términos evidentes en cuanto al contenido, así como en el transcurso de dos temas opuestos que representan el antagonismo de la idea literaria. Comparada con la respectiva puesta en música de E. Halffter, la canción de Durán, pese a la armonía moderna de disonancias, está vinculada más que a la canción culta al canto popular en consonancia con la sencillez del contenido del texto de «Si me fuera», cuyo valor artístico queda detrás del poema «Mi corza».

A pesar de las diferencias en materia de los procedimientos de composición, ambas obras musicales logran reflejar la «despreocupación» y el «tono juvenil» que son rasgos comunes de las antologías de que proceden estos poemas <sup>135</sup>. Al mismo tiempo dan testimonio del desarrollo de la música española desde mediados de los años veinte el cual, simultáneamente al neopopularismo literario, desembocó en el neoclasicismo musical entre cuyos ejemplos más tempranos de la Generación del 27 cuenta la canción *Mi corza* de E. Halffter. La apertura del neoclasicismo musical hacia elementos de la música folklórica causaba a principios de los años treinta en la música española la separación de un nacionalismo vanguardista, en el cual hay que situar la composición de Durán.

Completamente distinta es la aproximación de Bacarisse al poema de la «Nana del niño malo» de Alberti, que le sirvió de fuente de inspiración y cuyo transcurso literario cambiaba por medio de intervenciones formales subordinándose el texto a su composición musical. El recurrir a ideas extramusicales es una característica particular en el modo de componer de Bacarisse que se mostraba por vez primera en el ciclo tripartito para piano, *Heraldos*, op. 2a (1922), donde había transformado musicalmente la idea literaria de algunos versos del poema del mismo nombre de Rubén Darío citados en el subtítulo. Una diferencia esencial entre las respectivas canciones de los dos músicos más jóvenes, E. Halffter y Durán, y la puesta en música de Bacarisse es el matiz oscuro de sus nanas, las cuales, aunque evitan préstamos de elementos musicales del folklore, se adaptan a la tradición española de la canción de cuna caracterizada por un ambiente melancólico. De este modo, la partitura de Bacarisse prescinde por completo de la ligereza juguetona de las otras dos obras distinguiéndose además de ellas

por su escritura pianística cuyos acordes macizos testifican la inclinación del compositor hacia sonoridades orquestales.

Comparando las composiciones de E. Halffter y Durán sobre poemas de Alberti con la nana puesta en música por Bacarisse hay que tener en cuenta, por añadidura, que la música para *Tres nanas de Rafael Alberti* fue escrita diez años después de la aparición de la primera edición de *Marinero en tierra*, cuando el compositor contaba ya treinta y siete años y se encontraba en la cima de su desarrollo artístico, en cuya cumbre había compuesto en 1934 su obra maestra, *Tres movimientos concertantes*, op. 18, galardonada con el Premio Nacional de Música.

Como resumen final queda resaltar que desde el punto de vista literario, las canciones de E. Halffter y Durán pueden considerarse eminentemente acertadas por respetar, en la mayor medida posible, tanto el contenido como la estructura de las respectivas poesías que reciben un comentario musical, descriptivo en el caso de Halffter y más bien ilustrativo en el caso de Durán, a través de sus partituras que constituyen un complemento ideal para estas obras neopopularistas de Alberti. Sin embargo, desde el punto de vista histórico-musical, las composiciones de tres nanas (de las cuales aquí sólo ha sido tratada la segunda) superan con mucho las canciones analizadas de aquéllos debido a su complejidad tanto formal como armónica y melódica, entregando Bacarisse con ellas una contribución importante al género de la canción culta que, a diferencia de otros países de Europa occidental, no puede remontarse en España a una tradición propia.

## NOTAS

1. PERSIA, Jorge de. «La música en la Residencia de Estudiantes». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Ed. Ministerio de Cultura, catálogo de exposición, Granada, 1986, p. 50.
2. Vid. HEINE, Christiane. *Salvador Bacarisse (1898-1963) und die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*. Diss. Erlangen, 1992, München, Peter Lang, 1993, pp. 132-135.
3. CASARES RODICIO, Emilio. «Música y músicos de la Generación del 27». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Ed. Ministerio de Cultura, catálogo de exposición, Granada, 1986, p. 20.
4. Detalles, vid. HEINE. *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, pp. 51 ss. y 135 ss.
5. Además se usan los términos Generación de la Dictadura así como Generación de la República. (Vid. HEINE. *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, p. 11.)
6. CASARES. «Adolfo Salazar y el grupo de la Generación de la República». *Cuadernos de música. Los músicos de la República*, 1, año 1, 1984, p. 10.
7. SIEBENMANN, Gustav. *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1965, p. 195.
8. GIBSON, Ian. «Lorca y la música». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Ed. Ministerio de Cultura, catálogo de exposición, Granada, 1986, p. 81.
9. Dedicatoria del poema «Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas» contenido en la primera parte de la antología *Retornos de lo vivo lejano (1948-1956)*. (ALBERTI, Rafael. *Obras completas. Tomo II. Poesía, 1939-1963*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Madrid, Aguilar, 1988, pp. 491 ss.: «A mi madre, que nos unía a todos en la música de su viejo piano».)
10. ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Memorias*. (I). Barcelona, Seix Barral, 4.ª ed., 1977, p. 140.
11. Contenido en «Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas», en la primera parte de la antología *Retornos de lo vivo lejano (1948-1956)*. Vid. nota 9.
12. Vid. nota 9.

13. Contenido en la primera parte de *La primavera de los pueblos (1955-1968)* titulada «El viaje a Europa. I. Polonia». (ALBERTI. *Obras completas. Tomo II*, p. 784.)

14. ALBERTI. «La primavera de los pueblos (1955-1968)». *Obras completas. Tomo II*, p. 784.

El nombre de Chopin aparece por última vez en la autobiografía de Alberti cuando se ríe de unos representantes de la prensa que compararon su relación considerada escandalosa con María Teresa León con las circunstancias en que vivieron el compositor polaco y su compañera George Sand. (ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 300.)

15. LORENZ, Erika. *Rubén Darío «bajo el divino imperio de la música»*. *Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips*. Hamburger Romanistische Studien, B. Ibero-Amerikanische Reihe. Vol. 24, Hamburg, Kommissionsverlag Cram, de Gruyter & Co., 1956, pp. 12 ss.

16. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 124.

17. La datación del estreno madrileño de *Iberia*, que, según Alberti, tenía lugar en el año de la muerte de Debussy, «1919», es doblemente errónea: por una parte murió Debussy, como es sabido, ya en el año 1918, y por otro lado la obra se estrenó el 24 de enero de 1921 en Madrid. (*Vid.* crítica del concierto de SALAZAR, Adolfo. «Iberia y la Orquesta Filarmónica». *El Sol*, 25-I-1921.)

18. El estreno madrileño tuvo lugar en abril de 1921.

19. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 125.

20. *Ibidem*, p. 211.

21. Se trata de las canciones *Mi corza* y *La niña que se fue al mar* (E. Halffter) de las cuales solamente la primera composición entró en la edición, y además de *Salinero* (Durán) y *Verano [Del cinema al aire libre]* (R. Halffter), ambas contenidas en la primera edición de los poemas.

22. SALAZAR. «Dos jóvenes músicos alemanes». *El Sol*, 29-III-1922.

Salazar no perdió, desde entonces, ninguna ocasión para alabar el talento del joven compositor. En este conjunto hay que señalar que escasamente un año antes Salazar había «descubierto» entre los poetas jóvenes a Federico García Lorca. (SALAZAR. «Un poeta nuevo. Federico G. Lorca». *El Sol*, 30-VII-1921.)

23. E. Halffter se desplazaba expresamente con esta finalidad a Granada, adonde se había retirado Falla ya en 1919.

24. Sin embargo, E. Halffter no cumplió las altas esperanzas fundadas en él por motivos, quizá, de la carencia notoria de fuerza creativa. Después de la composición de la galardonada *Sinfonietta* para orquesta (1923), E. Halffter ya no produjo ninguna obra históricamente importante desde el punto de vista musical.

25. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 281.

26. *Ibidem*, I, p. 212.

27. PERSIA. *Op. cit.*, p. 50.

28. Por ejemplo, *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVII* (Madrid, 1923), *Cuarenta canciones españolas* (Madrid, 1924), *Cancionero musical* (Madrid, 1928) de Eduardo Martínez Torner, y *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid, 1935) de Jesús Bal y Gay.

29. RUIZ SILVA, Carlos. «Música y literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá». *Cuadernos de música. Los músicos de la República*, 1, año 1, 1984, p. 37.

Dos cartas de Alberti ponen de manifiesto la creación. (*Ibidem*, pp. 38-39.)

30. *Ibidem*, p. 39.

La pieza se perdió en los desórdenes de la guerra y fue redescubierta sólo en 1964 por Robert Marrast, quien la publicó en París. (RUIZ SILVA. *Op. cit.*, p. 39 y nota 7.) En la segunda parte de *La arboleda perdida* citó Alberti parcialmente el prólogo introduciendo así el capítulo XXI. (ALBERTI. *La arboleda perdida*, II, pp. 312-31.)

31. *Ibidem*, p. 39. La versión fragmentaria del texto de *La pájara pinta* se estrenó en 1932 por alumnos del Instituto Moro en el *Campo del Moro* de Madrid recitando Alberti el prólogo. La composición musical de Esplá integrada por siete movimientos breves se presentó por vez primera en 1956, liberada del texto, como obra puramente instrumental para gran orquesta.

32. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 281.

33. DENNIS, Nigel en BERGAMÍN, José. *Don Lindo de Almería (1926)*. Edición y prólogo a cargo de Nigel Dennis. Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 39.

34. Sólo en los años treinta encontraba Bergamín a un compositor de su propia generación, Rodolfo Halffter, quien tradujo el libreto al lenguaje musical según las intenciones de su autor. El estreno del ballet tuvo lugar en 1940 en México. *Vid.* la historia del libreto de Bergamín en DENNIS. *Op. cit.*



35. DIEGO, Gerardo. «La conversión de Falla». En «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)». *Lola, amiga y suplemento de Carmen*. 1, 1927.
36. DIEGO. «Músicos». En «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)». *Vid.* además ALBERTI. *La arboleda perdida*. I, p. 237.
37. Se trata del *Soneto a Córdoba* para canto y arpa de Manuel de Falla y de *Epitalamio de las soledades* para canto y piano de Óscar Esplá.
38. Bergamín pretendió escribir el libreto mientras Alberti escribiera algunas «canciones», todo con música de Esplá.
39. DENNIS. *Op. cit.*, p. 44 y nota 39. El texto de *Electra electrocutada* se publicó, según Dennis, el 10-1-1929 en *La Gaceta Literaria*, p. 49.
40. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 256.
41. ANÓNIMO. «Los poetas modernos ante nuestro micrófono». *Ondas*, 18-I-1930, p. 7.
42. Análisis, *vid.* HEINE. *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, pp. 182-197.
43. Juan José Mantecón (1897-1964), S. Bacarisse, Fernando Remacha (1898-1984), Rodolfo Halffter, Julián Bautista (1901-1961), Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Rosita García Ascot (\*1906).
44. PITTALUGA, Gustavo. «Música moderna y jóvenes músicos españoles (I)». *Ritmo*, 27, diciembre de 1930, p. 6.
45. ORTEGA Y GASSET, José. «La deshumanización del arte (1925)». *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid, Revista de Occidente, 4.ª ed., 1957, pp. 353-386.
46. CUEVAS, Paulino. «La música se democratiza». *Harmonía*, octubre-diciembre de 1930, p. 1.
47. LASSALLE, José. «La crisis de nuestra música. Ante una conferencia nacional». *La Voz*, 16-I-1931.
48. BACARISSE, Salvador. «La conferencia nacional sobre la crisis del arte musical». *Crisol*, 11-VII-1931, p. 4.
49. Miembros de la *JNMT* fueron entre otros los músicos Amadeo Vives (vicepresidente), Salazar (secretario), Falla, del Campo, Turina, E. Halffter y S. Bacarisse (vocales).
50. Por ejemplo, la ópera *Charlot* (libreto: Ramón Gómez de la Serna; música: S. Bacarisse). Creación, *vid.* GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Una ópera malograda». *Nuevas páginas de mi vida (lo que no dije en mi AUTOMORIBUNDIA)*. Cap. 12. Alcoy, Marfil, 1957, pp. 73-75. Análisis, *vid.* HEINE. *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, pp. 200-223.
51. *Vid.* HEINE. *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, pp. 56-70.
52. MORALES SARO, María Cruz. «Crónica gráfica». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Ed. Ministerio de Cultura, catálogo de exposición, Granada, 1986, p. 73.
53. Catálogo de obras de García Lorca: *vid.* TINNELL, Roger D. *Federico García Lorca y la música, catálogo y discografía anotados*. Madrid, Fundación Juan March, 1993.  
Catálogo de obras de Falla: *vid.* GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
54. MORALES SARO. *Op. cit.*, p. 73.
55. ALBERTI. *La arboleda perdida (II)*. *Memorias*. Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 28.
- En la descripción de la historia de creación de *La pájara pinta*, Alberti no diferenciaba entre las composiciones de Esplá y de Elizalde. Más bien se tiene la impresión de que se hubiera estrenado en París la versión de Esplá, lo que no coincide con los hechos.
56. Se trata de *El niño muerto, El niño malo y Negra flor*.
57. ANÓNIMO. «Actividad de la Alianza. Sección de Música». *El Mono Azul*, 27-VIII-1936.
58. RUBIO CABEZA, Manuel. «Intelectuales Antifascistas, Manifiesto de los». *Diccionario de la Guerra Civil Española*. Vol. 2. Barcelona, Planeta, 1973, p. 435.
59. ANÓNIMO. «Actividad de la Alianza. Sección de Música». *El Mono Azul*, 27-VIII-1936.
60. Anotación en la edición facsímil de *Colección de canciones de la lucha*. Valencia, 1939 (edición facsímil, Madrid, 1980), p. 30.
61. ALBERTI. *La arboleda perdida*, II, p. 304.
62. Miembros de la *JOEM* fueron entre otros Salazar, S. Bacarisse, R. Halffter y Casal Chapí, la presidencia la tenía Esplá.
63. Presidente del *CCM* era el director general de Bellas Artes, vicepresidente fue S. Bacarisse.

64. De *Marinero en tierra* (1925). En *Música*, 2 (suplemento), Barcelona, febrero de 1938.
65. De *La amante* (1926). En *Música*, 3 (suplemento), Barcelona, marzo de 1938.
66. *Unión General de Trabajadores (U.G.T.) y Confederación Nacional de Trabajo (C.N.T.)*.
67. AZAÑA, Manuel. «La nueva estructuración de la vida musical española [28-X-1937]». *Música*, 1, Barcelona, enero de 1938, p. 66.
68. DENNIS. *Op. cit.*, pp. 54-55.
69. La sección española de *RTF* se convirtió bajo la dirección de André Camp entre los años 1950 y 1968 en un centro de resistencia contra el fascismo, lo que tuvo como consecuencia la destitución de Camp tras la intromisión de Francisco Franco.
70. ALBERTI. *La arboleda perdida*, II, p. 154.
71. Un fragmento de la grabación de este estreno se conserva en la *Biblioteca de Música Española Contemporánea* de la *Fundación Juan March* en Madrid.
72. Texto de Paul Claudel; estreno en 1938 en Basel.
73. Detalles sobre las circunstancias de la creación de op. 99a, *vid.* HEINE. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid, Fundación Juan March, 1990, pp. 200-202.
74. Carta de Alberti dirigida a S. Bacarisse (21-X-1955).
75. Traducido del español por Robert Marrast y Pierre Belem.
76. ALBERTI. «A propósito de Salvador Bacarisse», entrevista grabada en *RTF*, fecha de la transmisión 12-XI-1964.
77. ALBERTI. *La arboleda perdida*, II, cap. XXV, pp. 143-148.
78. Detalles sobre el desarrollo artístico de Alberti, *vid.* SPANG, Kurt. *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1973.
79. DÍAZ PLAJA, Guillermo. *La poesía lírica española*. Barcelona, 1937, pp. 397 ss., citado en SPANG. *Op. cit.*, p. 40.
80. SPANG. *Op. cit.*, p. 41.
81. En la investigación de las circunstancias que condujeron a la formación del neopopularismo, en mi opinión, no se ha considerado lo suficiente la influencia que Falla tenía sobre la generación joven de poetas.
82. FALLA, Manuel de. «Nuestra música». *Música*, 2, Madrid, junio de 1917, repr. en FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, El cante jondo*. Introducción y notas de Federico Sopena. Madrid, Espasa-Calpe, 3.ª ed., 1972, p. 60.
83. FALLA. «Claude Debussy y España». *Revue Musicale* [gewidmet Debussy, Paris], diciembre de 1920, repr. en FALLA. *Op. cit.*, p. 74.
84. FALLA. «Declaraciones publicadas en la revista "Excelsior"». *Revue Musicale* [Paris], julio de 1925, repr. en FALLA. *Op. cit.*, p. 106.
85. HALFFTER, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27. (Lección Magistral, Madrid, 21-VI y 10-VII-1976)». *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Ed. Antonio Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1979, p. 48.
86. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 150.
87. *Ibidem*, p. 146.
88. *Ibidem*, p. 163.
89. *Ibidem*, p. 211.
90. SPANG. *Op. cit.*, p. 41.
91. *Ibidem*, p. 43.
92. SIEBENMANN. *Die moderne Lyrik in Spanien*, p. 188.
93. *Ibidem*, p. 195.
94. *Ibidem*, pp. 195 ss.
95. WILPERT, Gero von. «Dissonanz». *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner-Verlag, 7.ª ed., 1989, p. 198.
96. SIEBENMANN. *Op. cit.*, p. 197.
97. *Loc. cit.*
98. SPANG. *Op. cit.*, p. 56.
99. *Ibidem*, p. 53.

100. *Ibidem*, p. 52.
101. *Ibidem*, p. 56.
102. SIEBENMANN. *Op. cit.*, p. 188.
103. SPANG. *Op. cit.*, p. 57.
104. Se trata de «Metamorfosis del clavel» y «De los álamos y los sauces».
105. SIEBENMANN. *Op. cit.*, p. 198.
106. SPANG. *Op. cit.*, p. 132.
107. *Ibidem*, p. 131.
108. *Ibidem*, pp. 134 ss.
109. ALBERTI. *Obras completas. Tomo II*, p. 723.
110. N.º 143 (folio cxxviii vuelto), en ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1890, p. 101:  
*En Ávila, mis ojos. / dentro en Ávila. / En Ávila del Río / mataron á mi amigo, / dentro en Ávila.*
111. El siguiente análisis con interpretación se basa en el trabajo analítico de Spang. (*Op. cit.*, pp. 46-49.)
112. SPANG. *Op. cit.*, p. 47.
113. *Ibidem*, p. 48.
114. BOUSONO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, 1970, pp. 177-199, citado en SPANG. *Op. cit.*, p. 49.
115. SPANG. *Op. cit.*, p. 49.
116. *Ibidem*, p. 48.
117. *Vid.* ejemplo 1.
118. Abreviaturas: c.c. = compases; c. = compás.
119. *Vid.* «Forma musical» en el esquema del poema.
120. *Cf.* c. 5 con c. 19.
121. *Vid.* HEINE. «Spanien und der Neoklassizismus». *Salvador Bacarisse und die Kriterien seines Stils*, pp. 128-139.
122. ALBERTI. *La arboleda perdida*, I, p. 211.
123. Nota en la primera edición: *París, 28 de Febrero 1933*.
124. *Vid.* ejemplo 2.
125. *Vid.* «Forma musical» en el esquema del poema.
126. García Lorca recopiló y comparó canciones de cuna de toda España. (GARCÍA LORCA, Federico. «Las nanas infantiles». *Obras completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar, 20.ª ed., 1980, pp. 1.073-1.091.)
127. *Vid.* ejemplo 3.
128. *Vid.* «Forma musical» en el esquema del poema.
129. García Lorca tenía para este fenómeno la explicación poco acreditada de que en España para los padres pobres un niño significara una «carga», por lo cual la madre suele expresar su fastidio cantando. (GARCÍA LORCA. *Op. cit.*, p. 1.077.)
130. *Ibidem*, pp. 200-223.
131. Spang tituló su investigación de la lírica de Alberti según estos dos pilares *Inquietud y nostalgia*. (*Op. cit.*)
132. Las siguientes composiciones sobre textos de Alberti por músicos de la Generación del 27 están escritas para canto y piano con la excepción de la composición de Elizalde, escrita para recitador y orquesta, y de las *Nanas* de Bacarisse, acompañadas tanto de piano como de orquesta.  
Bacarisse, Salvador (1898-1963). De *Marinero en tierra* (Madrid, 1925):  
    *Nana del niño muerto* (2.ª parte/n.º 12; 1935).  
    *Nana del niño malo* (2.ª parte/n.º 13; 1935).  
    *Nana de negra-flor* (2.ª parte/n.º 18; 1935).  
De *Baladas y canciones del Paraná* (Buenos Aires, 1954):  
    *Canción 37* (1963).  
Halffter, Rodolfo (1900-1987). De *Marinero en tierra*:  
    *Gimiendo por ver el mar* (3.ª parte/n.º 2).  
    *¡Qué altos los balcones!* (3.ª parte/n.º 15).

- Halffter, Ernesto (1905-1989).  
*Siempre que sueño las playas* (3.<sup>a</sup> parte/n.º 21).  
*Verano* (3.<sup>a</sup> parte/n.º 22; 1924).  
De *Marinero en tierra*:  
*Mi corza* (2.<sup>a</sup> parte/n.º 8; 1924).  
*La niña que se fue al mar* (3.<sup>a</sup> parte/n.º 36; 1924).
- Durán, Gustavo (1906-1969).  
De *Marinero en tierra*:  
*Salinero* (3.<sup>a</sup> parte/n.º 3; 1924).  
De *La amante* (Málaga, 1926):  
*Si me fuera, amante mía* (1.<sup>a</sup> parte/n.º 2; 1933).
- Elizalde, Federico (1907-1979).  
De *La pájara pinta*:  
*Preludio y prólogo* (Estreno: 1932, París).
133. Se supone que las visitas de Bacarisse en la Residencia de Estudiantes sólo fueron esporádicas debido a su situación personal, puesto que ya desde el año 1923 tenía su propia familia.
134. Parece que la amistad entre ambos artistas se intensificó sólo a partir de los años cuarenta cuando ya vivían desterrados en los respectivos países extranjeros.
135. SPANG. *Op. cit.*, p. 164.

### Ejemplo 1

**Mi corza**  
*En Ávila, mis ojos...*  
(Siglo XV)

Al Doctor Jiménez Encina  
Allegretto tranquillo

Ernesto Halffter  
Calmo

Voz

Pfe.

*p* con dolce maniera

morendo...

5 6 7 8

cor - za, buen a - mi go, mi cor za blan ca. Los lo bos la ma

9 10 11 12 Allegretto tranquillo

ta ran al pie del gua.

13 14 Calmo 15 16 3

Los lo bos, buen mi go, que hu -

morendo...

*mf* arpeggiando

ancora più calmo

17 18 19 20 21

ye ran por el ri o. Los lo bos la ma ta ran den tro del a - gua.

*f* ben marcato



Ejemplo 3

El niño malo

Salvador Bacarisse

Andante tranquilo

CANTO

PIANO

1. A la mar si no durr. mas que viene el vien. to! Que viene el vien. to!

5. A la mar si no durr. mas que viene el vien. to! Que viene el vien. to!

9. Ya en las gru. las ma. ri. nas la. dran aus pe. rros, la. dran aus pe. rros.

13. ¡A la mar si no durr. mas que viene el vien. to! Que viene el vien. to!

17. ¡Si no durr. me al. ma. no. ni. rra. de. la. bo. ni. ga. ni. mar. del.

21. ¡Si no durr. me al. ma. no. ni. rra. de. la. bo. ni. ga. ni. mar. del.

12

mon-dro mi ni - ños, 7a legs-ti-lla de mes -

21

JA la mar et ses d'ours, mes, que vien-ge! visus - toi (Que vien-ge!

30

vis - (en) - toi