

CONSUELO CARREDANO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Adolfo Salazar en España

Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)

SI HUBIERA QUE ELEGIR UN ESPACIO EDITORIAL que reflejara fielmente el primer rostro de la modernidad musical española en el siglo xx, ninguno mejor que la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918), aquella importante publicación que recogió los primeros trabajos críticos y musicológicos de Adolfo Salazar (Madrid, 1890-ciudad de México, 1958).

Aunque su aparición en Madrid debe considerarse un verdadero acontecimiento,¹ su existencia no podría explicarse sin la de su antecesora: la *Revista Musical* de Bilbao que, en el lustro anterior (1909-1913), había realizado una pionera y meritoria labor de divulgación. En 1946, ya Federico Sopena destacaba el inapreciable valor de la publicación bilbaína, puesto que con ella podría trazarse un perfecto panorama de la música española antes de un

1. En un contexto cultural más amplio, no debe dejar de asociarse este hecho a ese otro gran suceso que fue la conferencia “Vieja y nueva política”, ofrecida por Ortega y Gasset el 28 de marzo de 1914 y que supuso, entre otras cosas, la presentación pública de una nueva generación intelectual —la llamada generación del 14— en la que participaban personalidades como el propio Ortega, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró y Luis Araquistáin. Con la perspectiva del tiempo, aquel acontecimiento acabaría por cobrar una extraordinaria significación pues, por un lado, parecía revelar “que la vida cultural española vivía una etapa de verdadera plenitud”; y, por otro, “que los intelectuales asumían (o querían asumir) de forma explícita y manifiesta un papel rector en la vida española”. Juan Pablo Fusi, “El discurso de la modernidad”, cap. II, en *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 43-44.

hecho esencial: el regreso de París, en 1914, de Manuel de Falla y de Joaquín Turina.²

El que un proyecto de las características de la vieja *Revista Musical* surgiera en particular en una ciudad como Bilbao responde a razones diversas que tienen que ver no sólo con la efervescencia musical y la notable prosperidad económica como la que entonces disfrutaba aquella ciudad.³ La puesta en marcha de la publicación y su calidad —como señala María Nagore— sólo pueden explicarse como fruto de un determinado ambiente musical y de las personalidades que la impulsaron.⁴ En décadas anteriores habían cobrado auge en Bilbao diversas instituciones y empresas musicales que, sumadas a las vigorosas campañas de ópera vasca y a la aparición de figuras importantes de la composición musical, impulsaban con su presencia una brillante actividad artística sólo comparable en España a ciudades como Madrid o Barcelona.⁵

2. Federico Sopeña, “La *Revista Musical* de Bilbao. (Para las bodas de oro de la Sociedad Filarmónica)”, Madrid, Ministerio de Educación Musical, 1946. Otros trabajos pioneros dignos de mencionarse son el de Antonio Gallego, “Revistas musicales españolas. La *Revista Musical* de Bilbao” (*Música y Arte*, núm. 3, octubre de 1975) y el de J. Torres Mulas, “El valor historiográfico de las publicaciones periódicas: Bilbao y la prensa musical” (*Bidebarrieta*, III, 1998, pp. 201-202).

Con la reciente edición facsimilar de la *Revista Musical* (Bilbao, 2003), dirigida por Ignacio Olábarri Gortázar y complementada con los índices generales y una serie de estudios que la sitúan en su contexto histórico y musical, ha vuelto a ponerse de manifiesto la relevancia de la publicación. En el último tomo de esta edición facsimilar aparecen los trabajos de Juan Anton Zubikarai, María Nagore, Ignacio Olábarri Gortázar y Emilio Casares Rodicio, así como la reproducción del ya mencionado texto de Sopeña, que han servido para documentar estas páginas introductorias.

3. Es importante recordar que no fue ésta la primera revista musical que aparecía en Bilbao: en 1904 vieron la luz *La Evolución Musical* y *Eco Musical*. Por esos mismos años, cancelado el importante proyecto de Pedrell: *La Ilustración Musical Hispano-Americana* de Barcelona, sólo se encontraba activa la *Revista Musical Catalana*, cuya publicación en el idioma catalán restringía la posibilidad de difusión en el resto de España, como hace ver E. Casares en su artículo “La *Revista Musical* de Bilbao”, *Revista Musical* (Bilbao, 2003), vol. 6, pp. 184-217.

4. M. Nagore, “Un lustro de música en Bilbao (1909-1913)”, *Revista Musical* (Bilbao, 2003), vol. 6, p. 37.

5. Entre las más importantes, M. Nagore destaca la Sociedad Filarmónica, la Sociedad Coral de Bilbao, la Academia Bilbaína de Música y algunas casas editoras como Dotesio. Y en cuanto a los compositores, despuntan ya el gran Jesús Guridi y Andrés Isasi. En el terreno de las artes, esta misma época ve nacer la moderna pintura vasca con figuras como Losada, Guiard, Guineo, Zuloaga, Arteta, los hermanos Zubiaurre. *Ibid.*, pp. 39-41.

La mayor parte de las iniciativas musicales habían sido promovidas por un núcleo pequeño de músicos y aficionados que constituyeron el célebre “Cuartito” —versión musical del Kurding Club que en la misma Bilbao animaba otras iniciativas culturales— y cuya tendencia más destacable iba a ser el fomento de una cultura musical “asomada a Europa” —para citar a Ortega y Gasset— con miras a elevar sus niveles en un amplio sentido y tomando por modelo los referentes europeos.⁶ Aunque se ha insistido con frecuencia en que la *Revista Musical* fue una iniciativa de la Sociedad Filarmónica, creada en 1896 por los integrantes de El Cuartito, autores como Ignacio Olábarri Gortázar afirman, en cambio, que no fue sino resultado del empeño particular del gran aficionado y crítico musical Juan Carlos Gortázar (Ignacio de Zubialde) quien la fundó, dirigió y tuvo a su cargo todo lo relacionado con los procesos editoriales y la redacción de muchos de los artículos.⁷ Si bien es cierto que sus esfuerzos en ambas empresas se retroalimentaban: Gortázar también actuó como secretario de la Sociedad Filarmónica durante muchos años. Por lo demás, este hecho, como apunta Olábarri, ayuda a entender los vínculos de amistad que se forjaron entre el director de la revista y músicos de la talla de Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Eduardo López Chavarri, Pablo Casals, etc., que habrían de situarse entre los pilares musicológicos de la publicación.

En su declaración inicial, la revista no manifiesta tener grandes pretensiones, y aunque es claro que no surge propiamente como un brazo de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, sí está dirigida a un público compuesto en su mayoría por aficionados de distintas ciudades de España en las que funcionaban ya sociedades similares a la bilbaína.⁸ En resumen, sus propósitos no iban más allá de despertar la inquietud y la curiosidad de aquellos primeros auditorios por las obras y los autores a fin de que pudieran disfrutar mejor de lo que se les ofrecía.⁹ De allí que se anticipase a los lectores el estilo “literario-musical” que iba a prevalecer en los textos de los primeros números y que nada tenían que ver con los es-

6. *Ibid.*, p. 41.

7. Ignacio Olábarri Gortázar, “Juan Carlos de Gortázar [1864-1926] y la música en Bilbao”, *Revista Musical* (Bilbao, 2003), vol. 6, p. 151.

8. Entre 1896, año en que se creó la Sociedad Filarmónica de Bilbao, y 1908 hubo en España una verdadera eclosión de sociedades filarmónicas: Madrid (1901), Vitoria (1903), La Coruña (1904), Zaragoza (1905), Pamplona (1906), Oviedo, Salamanca y León (1907), Gijón y Santander (1908). M. Nagore, *op. cit.*, p. 45.

9. Ignacio Olábarri Gortázar, “Presentación”, *Revista Musical* (Bilbao, 2003), vol. I, p. XVI.

tudios musicológicos de mayor envergadura.¹⁰ Pronto esas primeras intenciones se verían rebasadas a medida que Gortázar contaba con más y mejores apoyos. La aparición de análisis y debates más profundos y reflexivos, en los que figuraban las firmas de historiadores, musicólogos y críticos de la talla de Rafael Mitjana y Miguel Salvador, Luis Villalba y Cecilio de Roda, enriqueció la revista hasta convertirla en una auténtica receptora y transmisora de los grandes temas musicales del momento: en primer lugar, la intensa actividad de las sociedades filarmónicas españolas y la crítica como actividad sustancial derivada de las mismas, los intentos de creación de una ópera nacional, la urgencia de dotar al músico de una verdadera preparación intelectual, el nacionalismo en todas sus acepciones, el acervo musical histórico español y el un tanto desgastado pero aún vigente tema del wagnerismo.

Por lo anterior, no deja de sorprender la repentina desaparición de Bilbao de una revista tan influyente, cuanto más que no suponía carga económica alguna para sus editores, según lo plantean en su última entrega.¹¹ Juan Carlos Gortázar, “hombre de muy poca salud”,¹² aunque entregado con auténtica pasión a la música, decidió, con escasos 50 años, apartarse de las labores administrativas en el periodismo. Pero tuvo el cuidado de prever el futuro de su revista. Su intención era traspasar la esfera de influencia de la publicación y situarla en el centro de la prensa española, para que los profesionales de la música dispusieran de un órgano de concurrencia situado estratégicamente en el corazón de España. Madrid era el sitio ideal para tales propósitos. El traslado de dominio y de sede de la que a partir de entonces iba a llamarse *Revista Musical Hispano-Americana* pudo hacerse sin retrasar su aparición: el último número bilbaíno vio la luz en diciembre de 1913: el primero en la capital española, un mes después.

La Revista Musical Hispano-Americana

El nuevo director, el compositor sevillano Augusto Barrado, crítico de *La Época* y sucesor del prestigiado Cecilio de Roda como redactor de las notas

10. Según refiere el propio Juan Carlos Gortázar en la presentación del número inaugural de la revista (*Revista Musical*, febrero de 1909).

11. Juan Carlos Gortázar (*Revista Musical*, diciembre de 1913).

12. Ignacio Olábarri Gortázar, *Revista Musical* (Bilbao de 2003), vol. 6, p. 163.

para los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Madrid, contaba con una amplia experiencia en labores editoriales. Aunque anticipa ciertas mejoras de fondo y de forma en la revista y parece dispuesto a ensanchar las metas alcanzadas, no será, en cambio, quien mejor explique los propósitos de reestructuración: en un escueto párrafo, se limita a garantizar la continuidad del proyecto y a agradecer a su antiguo director la confianza con que lo honra al dejar la revista en sus manos.¹³ Con todo, a su lado cierran filas algunos antiguos redactores de la publicación,¹⁴ e integra a las nuevas voces de la música y la musicología española, entre quienes destacará Adolfo Salazar como uno de los más activos colaboradores y, más tarde, al lado de Rogelio Villar, como codirector durante los dos últimos años de la revista. En esta nueva babel editorial iban a convivir en aparente civilidad las más variadas tendencias de la música española, representadas por distintas generaciones de músicos.¹⁵ Un eclecticismo que permitirá alternar, en distintos momentos, las posturas estéticas más dispares. Y uno de los casos más señalados es el de los propios Villar y Salazar, cuyas profundas convicciones, a las que me referiré después, resultaban en verdad antagónicas.

Para comprender mejor este escenario musical en el que Salazar va a dar sus primeros pasos,¹⁶ es preciso atender a los distintos criterios que prevalecían entre quienes se interesaban por la buena marcha de los asuntos musicales en España. En su trabajo “La música española hasta 1939 o la restauración musical”,¹⁷ Emilio Casares Rodicio se refiere a ésta como una etapa en la que

13. A. Barrado, [Presentación] *Revista Musical Hispano-Americana*, enero de 1914, p. 1.

14. El propio Gortázar mantiene una corresponsalia desde su región y retoma la lucha en favor de una mejor cultura musical para todos.

15. Entre los principales colaboradores están Rafael Altamira, Vicente Arregui, Mateo H. Barroso, Plácido Builla, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Manuel Cendra, Eduardo López Chavarri, Henri Collet, Edoardo Dagnino, Juan Domínguez Berrueta, Óscar Esplá, Felipe Espino, Manuel de Falla, Antonio Fernández Bordas, Joaquín Fesser, Francisco Gascué, Madame de Geus, Vicente María Gilbert, José González de la Oliva, Manuel Manrique de Lara, Rafael Mitjana, Joaquín Nin, Nemesio Otaño, Felipe Pedrell, Adolfo Salazar, Miguel Salvador, José Subirá, Joaquín Turina, Luis Villalba, Rogelio Villar, Francisco Valladar, Amadeo Vives, Antonio Zozaya e Ignacio Zubialde.

16. Ese mismo año aparecerán también sus primeros artículos en *Arte Musical* y *La Lira*, y, al siguiente, en *Harmonía*, revistas todas surgidas a la luz de la *Revista Musical-Hispano-Americana* (en lo sucesivo *RMHA*).

17. Emilio Casares Rodicio, “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de*

la autorreflexión sobre el propio hacer musical es en España una actividad cotidiana que se refleja tanto en la bibliografía de la época como en los artículos que recoge la prensa diaria, y en un ámbito geográfico más amplio, en la que “las batallas en la música europea se desarrollan no sólo en el campo de la partitura, sino también en el de la discusión estética”.¹⁸ Es por ello que se presenta éste como un momento oportuno para toda clase de críticas y valoraciones y para poner de nueva cuenta sobre la mesa los temas aún pendientes en la agenda musical española, pues, como refiere José Carlos Mainer, gracias a la influencia de Ortega el tono de las polémicas intelectuales iba a presentarse extraordinariamente vivo a partir de 1914.¹⁹

Los primeros años del siglo xx definen un nuevo contexto para la música en España, imposible de contemplarse al margen de una situación análoga en otros ámbitos de su vida social y cultural. La Restauración alfonsina que, entre otras cosas, permitió el asentamiento de una burguesía que hasta entonces no acababa de fijarse, dio paso a una amplia reestructuración en los distintos sectores del arte y la cultura, cuya manifestación más visible será la llamada Generación del 98, una promoción que, aun partiendo de claras raíces decimonónicas, iba a ser capaz de insertar el pensamiento español en los presupuestos europeos del siglo xx. Sin embargo, la música no era propiamente el plato fuerte de aquella rancia intelectualidad. Se ha insistido ya lo suficiente sobre la tristemente célebre *sordera* de aquella promoción y, salvo honrosas excepciones, la música no era uno de los temas urgentes en su agenda intelectual o artística.²⁰ Por ésta y por otras razones que en buena

octubre-5 de noviembre de 1985, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1987, vol. 2, p. 261.

18. *Ibid.*, p. 263.

19. Como apunta Mainer, “las banderías de aliadófilos y germanófilos, nacidas en la guerra que ensangrentaba Europa, escindieron precarias coherencias y ventilaron un enfrentamiento muy hondo entre quienes anhelaban un cambio en el sentido más europeo de la expresión (inglés o mayoritariamente francés) y los que suspiraban por la disciplina y el orden prusiano”. José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 145-146. Aunque Mainer se refiere en particular a los ámbitos de la discusión política, esta idea puede ponerse fácilmente en relación con los dos polos principales de atracción de la música europea —Francia y Alemania— que por entonces continuaban disputándose la supremacía estética en no pocos países.

20. “Un resumen apurado sobre la música en la generación del 98 —apunta tajante Sopena— podría hacerse con una sola palabra: nada. Tanto es así que, de recoger exhaustivamente

medida también condicionaron los limitados gustos de una sociedad fuertemente arraigada a los géneros líricos, la música iba a implicarse a ese reformismo español de manera un tanto tardía respecto a otras manifestaciones culturales, y a conseguir —también más tarde— “un peso específico como fenómeno cultural y un respeto entre los intelectuales”.²¹

A pesar de todo, coincidiendo con la aparición de la revista en Madrid, se percibe ya una sensible mejoría en determinados parámetros. Hay una mayor y más variada actividad sinfónica y camerística, un afán de lucha, de estudio y de producción de textos musicales, así como un interés por la creación de una música española “apoyada en modelos, formas y procedimientos técnicos equivalentes a los que constituyen el progreso estético de las grandes escuelas europeas” —como lo hacía ver la voz autorizada del catedrático del Conservatorio de Madrid, Conrado del Campo.²² Ese mismo año, desde *La Nouvelle Revue*, un crítico francés advertía ese incipiente resurgir de la música española: “¿Se despierta ya la estéril patria de Victoria, la vieja tierra sonora de 20 siglos de canciones, va a florecer como Rusia y a indemnizarnos del silencio de su raza caída en el polvo?”²³

sus citas sobre la música, tendríamos sólo un breve capítulo de alusiones.” Si bien Menéndez Pelayo y Manuel Bonilla manifestaron cierta sensibilidad ante el furor de la polémica wagneriana de los primeros años del nuevo siglo, sólo Jacinto Benavente, quien en 1911 da una conferencia en la Sociedad Wagneriana, “se para un poco ante el caso, pero por razones específicamente teatrales. Ni Unamuno, ni Machado han dicho cosa interesante sobre Wagner; en Azorín, alguna alusión sin importancia; en Valle Inclán, una cita con la *Sonata de estío* para proclamar su incompreensión por ‘la música de ese teutón que se llama Wagner’”. F. Sopeña, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp (Col. Biblioteca del pensamiento actual), 1958, pp. 74-75.

21. E. Casares Rodicio, *op. cit.*, p. 263. Por esta razón Casares señala éste como el periodo en el que España realiza su primera vanguardia musical y se comunica por primera vez con Europa.

22. Aunque Conrado del Campo parecía centrarse demasiado en el problema de las relaciones personales entre músicos. Habla de un momento “precario y como nunca angustioso”, y de una “mezquindad” latente a la hora de juzgarse entre sí sus trabajos, dejando un poco de lado otros problemas de fondo. C. del Campo, “Sobre la situación actual de la música española” (*RMHA*, año VI, núm. 1, II época, enero de 1916, pp. 2-4). Sobran los ejemplos para conocer otros puntos de vista similares al de Nin, en el sentido de la urgencia de proporcionar a los músicos una mejor preparación humanística; no obstante resulta interesante la lectura del artículo del padre Nemesio Otaño “Sobre la situación de la música española. A guisa de interludio” (*RMHA*, año VI, núm. 3, II época, marzo de 1914, p. 2).

23. Maurice Touchard, “La musique espagnole contemporaine”, *La Nouvelle Revue* (Paris, marzo de 1914).

Un primer balance de la situación al comenzar el año 14 refleja varias preocupaciones sustantivas: la deficiente preparación humanística del músico y el aislamiento de España respecto a otros países europeos. La causa, de acuerdo al cosmopolita Joaquín Nin, era fácilmente atribuible a una alarmante falta de afición por la lectura: “Porque no leer hoy —sentencia Nin— es aislarse; aislarse es ignorar; ignorar es retroceder.” Y así, “fuimos olvidados por todos, y ocurrió que nosotros mismos dimos en dudar de nuestra propia existencia”.²⁴ Otros, en cambio, proponían reformas de fondo en los retrasados planes de estudio en los conservatorios y dar impulso a los estudios musicológicos, pero también revitalizar la actividad musical y emprender una exhaustiva divulgación de repertorios novedosos. Del otro lado, quienes se interesaban por favorecer la creación de una música esencialmente nacionalista o regionalista se mostraban dispuestos a defenderla de la *dañina* influencia de las modernas escuelas extranjeras que amenazaban con desplazarla de las preferencias de un público que, sin embargo, parecía seguir interesándose más por los programas tradicionales, cuando no por la zarzuela de irregular calidad.

Pero ¿qué significado debe darse a este proyecto editorial cuya primera innovación, más allá del cambio a un formato mayor, consistía en añadir a su título el referente hispanoamericano? Conviene recordar que fue Pedrell quien tendió los primeros puentes musicales hacia Hispanoamérica, a través de su revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896). La coincidencia de intereses y carencias entre nuestros países alentaron su deseo de establecer líneas más sólidas de comunicación, aunque sus campañas, a la postre, no resultaran tan provechosas.²⁵ Lo cierto es que esa atención por la América española había crecido también en otros campos. Y a eso parece referirse Joaquín Nin desde París cuando reflexiona sobre el título añadido a

24. J. Nin, “La música en el extranjero. Desde París. A guisa de preludeo” (*RMHA*, año VI, núm. 2, II época, febrero de 1914, p. 13). No obstante, reconocía los meritorios esfuerzos de “un puñado de entusiastas que no sólo leen sino que se preocupan por escribir pues presenten las consecuencias de aquella indolencia”. Y, entre aquellos, habría que considerar al propio Nin, no sólo por su gran labor como intérprete de la mejor música e investigador del folklore musical español, sino por sus sustanciosos artículos críticos.

25. En este sentido resultan muy esclarecedoras las palabras de Pedrell en su “Llamamiento fraternal”, texto en el que invita a los artistas americanos a “darse la mano y [a que] conozcamos algo más de lo que somos”. Véase Felipe Pedrell, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona, año I, núm. 13, 30 de julio de 1888).

la nueva revista y reconoce en ello una necesidad “determinada y determinante de nuestra vida intelectual y aun de nuestra raza [...] y si nos place darnos cuenta de que allende los mares nacen con dorado reflejo los albores de un arte hispano-americano”.²⁶ Podría parecer un poco extraño que Nin hable en 1914 de “los albores” de un arte hispanoamericano cuando ya Rubén Darío estaba en su apogeo. Sin embargo, esta valoración se explica históricamente, en cuanto refleja la resistencia con que el modernismo fue recibido y oficialmente “reconocido” en España.²⁷ Como quiera que fuese, lo cierto es que una vez más la presencia hispanoamericana en la revista no pasaría de ser un deseo fraternal sin mayor repercusión, pues, salvo unas cuantas reseñas de la actividad musical en algunas ciudades sudamericanas, apenas se encuentra algo que permita hablar de una verdadera comunicación musical con estos países como para justificar el cambio de título.

En contraste, un rasgo esencial de la *Revista Musical Hispano-Americana* será la inserción de artículos y declaraciones polémicas, trazo que recogía de su antecesora y que se ceñía —como antes se dijo— a un específico clima sociocultural propicio. Los viejos temas como el de la ópera nacional y la nefasta administración del Teatro Real, auténtico monopolio del italianismo y su consecuente desprecio por la música española,²⁸ no parecen encontrar ya suficiente eco durante la gestión de Salazar y Villar en la revista, aunque continúa vigente en publicaciones de corte más conservador.²⁹ Destaca, en cambio, el enérgico debate sobre la creación de una cátedra de historia y estética de la música en el Conservatorio, lanzado por el compositor Julio Gómez desde las páginas de su propia revista *Harmonía*, y en la que tomaron parte varios protagonistas. Es preciso hacer notar, por lo que corresponde a Salazar, su escasa participación en ésta como en otras polémicas, al menos en las páginas de la *Revista Musical Hispano-Americana*. Por el contrario, Salazar

26. J. Nin, *op. cit.*, p. 13.

27. A este respecto señala Octavio Paz: [A fines del siglo XIX], “sin previo aviso irrumpe un grupo de poetas; al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de aquellos que la crítica sería llamado descastados y ‘afrancesados’, el idioma español se pone de pie. Estaba vivo. Menos opulento que en el siglo barroco pero menos enfático. Más acerado y transparente”. Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, 5ª ed., México, Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 1980, p. 12.

28. F. Sopena, *Historia de la música española*, *op. cit.*, p. 63.

29. En este sentido, se encuentra la serie de artículos de Manuel Fernández Núñez, aparecidos en *Arte Musical*.

y Julio Gómez intercambiaron al respecto interesante correspondencia (sólo se conservan las cartas que Salazar envió a Julio Gómez),³⁰ en la que expusieron con amplitud sus criterios sobre los contenidos de la asignatura y la adecuada elección de un jurado calificador para la oposición a la cátedra.³¹

Pero a diferencia de su antecesora, desde el primer momento la nueva publicación se contempla como un proyecto de profesionales para profesionales. Y mientras que la *Revista Musical* inclinaba la balanza hacia lados románticos y alemanes, y se encuadraba en un ámbito claramente favorecido por las sociedades filarmónicas, la *Revista Musical Hispano-Americana* iba a ser un órgano *avant la lettre* de la moderna Sociedad Nacional de Música, cuyos innovadores conciertos serían puntualmente seguidos por los críticos de la revista,³² y algunos de los sustanciosos textos analíticos preparados por Salazar para aquellos conciertos, reproducidos en sus páginas.³³ En resumen, su tendencia iba a girar hacia una modernidad europea diferente: a través de las vías del impresionismo francés, de la lección del Grupo de los Cinco rusos y de Stravinski y, aunque en menor medida, hacia los revolucionarios aportes de Arnold Schoenberg. Porque Salazar, además de ser un ferviente admirador de la nueva escuela francesa comandada por Debussy y por Ravel, los grandes de aquella vanguardia, se declaraba un constante observador del movimiento ruso en todos sus aspectos: político, literario y artístico. Precisamente su debut como conferencista consistió en una disertación sobre el nacionalismo musical ruso:³⁴ “El triunfo positivo y decisivo de la música rusa

30. Las cartas que Salazar hizo llegar a Julio Gómez, fechadas el 6 y 12 de abril de 1916, se encuentran actualmente en el Archivo Familiar de Julio Gómez en Madrid, y han sido recogidas en Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Epistolario (1912-1958)*, Madrid, Residencia de Estudiantes-Fundación Scherzo-Cenidim (en prensa).

31. Beatriz Martínez del Fresno, en su libro *Julio Gómez. Una época de la música española* (Madrid, ICCMU, 1993), se refiere ampliamente a ello en el capítulo que dedica a la clase de historia de la música en el Conservatorio, p. 174.

32. Además de Salazar, por Ramón Blanco, Rogelio Villar, José Subirá e incluso por Georges Jean-Aubry.

33. De obras como la *Sinfonía en mi menor* de Manrique de Lara, el *Cuarteto en re* de Joaquín Turina, el *Cuarteto en la menor* de R. Villar, el *Cuarteto en sol menor sobre temas populares vascos* de José María Usandizaga, así como sobre la música para piano de Óscar Esplá.

34. El propio Salazar escribe en 1943: “Mi debut como conferenciante ocurrió en la asociación de Profesores de Orquesta, en la calle de la Abada, con una conferencia sobre el nacionalismo musical ruso, desde Glinka, que escribió una *Jota aragonesa*, hasta Rimsky Korsakoff, que compuso un Capricho español...” *El Hijo Pródigo*, año I, vol. II, núm. 8 (México, noviembre

en nuestra patria, es para mí, que he hablado incesantemente de ella, una satisfacción cuyo desinterés podrá perdonar tal vez la vanidad de haberlo consignado”.³⁵ No obstante, en todas estas premisas será innegable la influencia de Manuel de Falla, de Miguel Salvador y de Joaquín Nin, cuyos brillantes aportes, en mayor o menor medida, habrían de marcar, con Salazar, el futuro camino de la revista.

Presencia de Salazar en la Revista

Si su biografía no diera suficientes señales de una sólida formación autodidacta, atribuible a las más variadas lecturas y a su paso por el Ateneo, en cuya biblioteca empuñó infatigables jornadas de estudio, resultaría difícil entender que un joven de veintitantos años pudiera tener ya un criterio artístico tan depurado y una brújula profesional orientada con tanta certeza. Salazar pudo forjar un juicio musical propio a partir de varias fuentes. Además de sus estudios musicales con Bartolomé Pérez Casas, su viaje a París y su trato con los músicos franceses y españoles que frecuentaban el círculo de Manuel de Falla, su futuro maestro, ensancharon sus horizontes y le revelaron nuevas formas de concebir la música. Pero es claro que, antes de su periplo francés, Salazar conocía ya los movimientos de la vanguardia europea gracias a que podía leer en varios idiomas y a que, cuando menos desde 1911, consultaba en la biblioteca del Ateneo revistas inglesas como el *Musical Times* y el *Monthly Musical Record*, o *La Revue de Paris* y la *Revista Musicale Italiana*. No es de extrañar que una de las aportaciones de Salazar a la publicación haya sido precisamente la reseña de revistas extranjeras, una sección que ciertamente no incluía la precursora *Revista Musical* de Bilbao. Aquellas lecturas le permitieron localizar textos y asuntos de profundo interés y valor cosmopolita que él mismo tradujo y ofreció al lector precedidos de largos y necesarios

de 1943). Reproducido en Emilio Casares Rodicio, *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

35. A. Salazar, “Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios” (*RMHA*, 30 de junio de 1916, p. 10); “Algo más sobre los bailes rusos” (*RMHA*, 31 de agosto de 1916, pp. 10-12). Salazar comenta las *Memorias* de Rimsky Korsakof (*RMHA*, año VII, núm. 13, II época, febrero de 1915, pp. 8-10) y, a instancias suyas, Cipriano de Rivas Cherif aborda en su breve ensayo “Variaciones fáciles sobre el *Boris Goudunov*”, la ópera de Mussorgski (*RMHA*, enero de 1916, pp. 7-8).

comentarios suyos, si consideramos que aquellos temas eran entonces prácticamente ajenos para la mayoría.³⁶ Salazar utilizaba tres firmas diferentes. Para las notas breves y los comentarios, una S; para las reseñas cortas, Ad. S.; para críticas más ambiciosas y de mayor penetración, Ad. Salazar. Sólo empezaría a emplear su nombre completo cuando aparecen los trabajos de mayor aliento.

Desde sus primeras colaboraciones en la sección de reseñas bibliográficas y hemerográficas, Salazar puso de manifiesto lo que iba a ser su dedicación medular: la divulgación de la música nueva, un largo camino que, al menos en estos primeros años de lucha, recorrería sólo en compañía de unos cuantos: “Raros son los musicógrafos que nos siguen en nuestro afán continuo por lo moderno, por la renovación de los medios de expresión de la música; casi todos los escritores [...] tienen vueltos los ojos hacia el pasado clásico y [...] salvo alguna monografía, algún boceto crítico publicado en las revistas técnicas, sirven para orientarnos.”³⁷

Es así que, en 1915, cuando escribe su introducción a la serie de artículos del crítico inglés Eaglefield Hull sobre las *Cinco piezas orquestales*, opus 16 de Arnold Schoenberg, aunque tiene clara la existencia de dos potentes focos de atracción en la música europea —Rusia y Francia—, no es ajeno a la enorme revolución que suponen para la historia de la música europea los aportes del mencionado compositor. Mientras que Bruckner, Mahler, Strauss

36. Entre los primeros véanse, por ejemplo, “Mnemotecnia musical” (*RMHA*, II época, núm. 5, mayo de 1914, p. 3), una entrevista al célebre pianista M. Ossip Gabrilowitch, aparecida originalmente en la revista estadounidense *The Etude*, y “Psico-fisiología del ritmo musical” (*RMHA*, año VI, núm. 7, II época, julio de 1914, pp. 2-6), profundo comentario al artículo de René Dumesnil, aparecido originalmente en el *Mercure de France* (mayo de 1914). Aunque después la situación iba a variar, pues a causa de la guerra disminuyó de manera significativa la cosecha europea de publicaciones musicales. En una carta a Salazar, Barrado le advierte del envío de “algunas” revistas extranjeras de las “veintitantas” que solían llegar a la redacción para hacer las correspondientes reseñas. Todavía en enero de 1915, en un par de cartas de Barrado, éste le da instrucciones precisas a Salazar sobre lo que deberá incluir en las secciones de bibliografía, revista de revistas y edición musical. Carta de Augusto Barrado a Salazar (6 de enero de 1915), en Consuelo Carredano, *Epistolario de Adolfo Salazar (1912-1958)*, *op. cit.*

37. Al escribir la reseña a un libro de Joaquín Nin, Salazar lo confirma: “Para los que amamos el arte con sinceridad profunda y honrada, para los que nos dolemos de ver cómo se le explota, cómo se hace de él feria de vanidades, la aparición de ideas y sentimientos paralelos a los nuestros, nos regocija y nos conforta. Pocos libros como éste se escriben, y menos debidos a la pluma de un artista militante.” A. Salazar, “Joaquín Nin: ideas y pensamientos” (*RMHA*, II época, núm. 2, febrero de 1914).

y Reger, siempre atentos al pasado, no concebían sin él al porvenir, las escuelas rusa y francesa, “unidas por vínculos misteriosamente estrechos se desenvolvían más libremente en locas excursiones por el jardín vedado, maravillosamente rico de floraciones nuevas”. Y en tanto esto ocurría —añade Salazar—, “en la oscuridad del anónimo, trabajaba rebelde e independiente Arnold Schoenberg”.³⁸ Ante todo, el texto de Salazar revela un temprano conocimiento del tema: la bibliografía contempla los primeros artículos que la musicología europea ha dedicado a Schoenberg, un compositor que, hasta entonces, sólo había sido —como señala Salazar— “una incógnita que había hecho fruncir el ceño a más de un revolucionario en materia musical”. El gran Lenormand, que en 1912 publicaba “un libro precioso iluminado por el vivo *impresionismo* francés, apenas se atrevía a mencionarlo de pasada como por compromiso y con aire de asustado”. Algo más tarde, los periódicos de Alemania, Inglaterra e Italia fueron lentamente despejando la incógnita; la ejecución en Londres de varias obras de Schoenberg produjo una conmoción similar a la producida por Stravinski en París, “pero mientras que los franceses se conformaron con polémica y literatura, los ingleses, más serios y más metódicos, procedieron a un estudio detallado del que son parte principalísima esta serie de estudios”,³⁹ presentados por Salazar en la revista española. Por lo demás, es necesario afirmar desde ahora que el suyo tiene el mérito de ser el primer trabajo aparecido en idioma español sobre el compositor alemán. Aun así, en ese entonces, el propio Salazar desconocía por completo la obra de Schoenberg y sólo conocía su trabajo a partir de lo que se publicaba sobre el compositor en periódicos extranjeros. Salazar, al igual que el público madrileño, tuvo que esperar al final de la Gran Guerra europea para escuchar por primera vez una de sus obras, el *Cuarteto en re menor*, opus 7. Y es claro que el efecto que aquella primera audición le produjo no fue el mejor. Y eso que se trataba sólo de una obra del periodo inicial, cuando el compositor aún no abandonaba por completo ciertos valores que la técnica musical consideraba como indispensables: consonancia, tonalidad y desarrollo temáti-

38. “Músicos revolucionarios modernos” (*RMHA*, año VII, núm. 12, II época, enero de 1915, pp. 7-8), introducción de Salazar a la serie de cuatro textos que con ese título publicó el musicólogo inglés Eaglefield Hull en el *Monthly Musical Record*, en los que analiza las *Cinco piezas orquestales*, opus 16 (1909).

39. *Ibid.*

co.⁴⁰ En todo caso, ese supuesto interés de Salazar por Schoenberg poco tenía que ver con la esencia musical; era más bien cuestión de principios y producto de una inquieta curiosidad intelectual. No se trataba, pues, como en el caso de los músicos franceses, de la defensa apasionada de una estética afín a su propia sensibilidad. Por el contrario, era el juicio razonado lo que inducía a Salazar a poner toda su voluntad al servicio de un ideal estético que no era el suyo y a librar una batalla más contra la intransigencia y la intolerancia: “defenderemos el derecho común al defender el de Schoenberg de escribir según sus ideas y su inspiración, solamente que la categoría estética y el valor ideológico de ellas es radicalmente opuesto al nuestro” —escribía en 1920.⁴¹ La impresión que Salazar tenía de Schoenberg es, en sus propias palabras, la de los analizadores de su música que, sin admirar la obra, la estudian: “un caso curioso para el estudiante y una personalidad digna de respeto”. Su estética, advierte tajante Salazar, “nos repugna; su música, como especie, nos parece abominable”.⁴² No hay equívoco. Para Salazar Schoenberg es una personalidad notable con una obra de indudable valor técnico y experimental que, en pleno ejercicio de su voluntad, se ha propuesto reafirmar “que no tiene nada que decir en música y que lo demuestra de la manera más antimusical posible”.

En cuanto a sus documentados textos a las muertes de Scriabin y de Max Reger,⁴³ debieron contarse también entre las primeras referencias a los compositores, aparecidas en España y en español. Igualmente dignos de mención entre sus trabajos de fondo inaugurales son los textos en torno a las actuaciones en España de los Ballets Russes, cuyo estudio aborda desde el punto de vista de su representación, como también del de la escenografía, los decora-

40. En la mencionada crítica al concierto, Salazar habla de un juicio “precipitado del público que se funda en la longitud de la obra y en su constante vaguedad tonal. Cincuenta y cinco minutos sin un punto de apoyo: es, ciertamente, demasiado cuando el valor de las ideas es nulo y su desarrollo perfectamente indiferente. Más que falta de coherencia se trata de falta de incitación a que se preste interés; consecuencia directa de la pedantería romántica que se creía con derecho a todo: hasta a forzar al auditor a penetrar esotéricos arcanos... para descubrir una avellana vacía. Aquí y allá algún destello de color instrumental o un periodo armónico interesante. O agrupaciones disonantes de arriesgada experiencia, o curiosas disposiciones de combinaciones de tonalidades...”

41. A. Salazar, “Schoenberg en la Sociedad Filarmónica” (*El Sol*, 23 de marzo de 1920).

42. *Ibid.*

43. A. Salazar, “Un gran músico que muere: Alejandro Scriabin” (*RMHA*, año VII, núms. 17, 18, 19, julio-septiembre de 1915); “Max Reger” (*RMHA*, junio de 1916).

dos, el vestuario y la coreografía.⁴⁴ En julio de 1915, aparece el primer artículo en el que Salazar muestra ya sus grandes dotes de crítico, cuando sustituye en su habitual sección “La música en España” al prestigiado Miguel Salvador, una de las figuras robustas de la música y a la sazón presidente de dos sociedades musicales madrileñas: la Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica. “Un honor inmerecido —dirá Salazar— que con gran desenvoltura y un estilo que en absoluto podría parecer timorato, luce sus capacidades de crítico como no lo había hecho hasta entonces.”⁴⁵ Y la ocasión no era para menos: entre los abundantes estrenos y reposiciones de óperas y conciertos, destacaba el esperado estreno en España de *El amor brujo* de Falla, una obra de difícil recepción por parte del público y que dio mucho de qué hablar a quienes creyeron ver en ella una *espagnolade* con arte de falsificación, o simplemente la obra de un músico francés: “Decir que *El amor brujo* es francés, es sencillamente grotesco” —se quejaba Salazar antes de proceder a argumentar su defensa.

La apuesta de Salazar por la modernidad musical durante estos primeros años de actividad profesional se refleja además en una búsqueda de nuevas metodologías de enseñanza que ayuden a situar al discípulo en una atmósfera musical más contemporánea. La selección de los suplementos mensuales que se ofrecen gratis a los suscriptores responde a esa política de formación musical que impulsa Salazar. En este sentido, la aparición de la *Armonía moderna* de Eaglefield Hull, traducida por el propio Salazar en colaboración con Augusto Barrado,⁴⁶ será de capital importancia para la mejor comprensión de la música nueva y para resarcir el vacío existente entre los libros de teoría musical tradicional y la práctica “moderna” de la música. El *Cancionero popular español* de Pedrell aparece oportunamente en un momento en que la cuestión del nacionalismo vuelve a preocupar a músicos y a escritores musicales. Por ésta y otras razones habría que reconocer el acierto de su publicación; el ejemplo trazado por Pedrell serviría de estímulo a no pocos investigadores

44. A. Salazar, “Algo más sobre los bailes rusos” (*RMHA*, agosto de 1916).

45. A. Salazar, “La música en España” (*RMHA*, año VII, núms. 17, 18, 19, julio-septiembre de 1915).

46. Arthur Eaglefield Hull, *Modern Harmony. It's Explanation and Applications*, Londres, 1914. Después, durante su exilio, propondría en México una nueva edición de la obra incorporando algunas notas a pie de página. El libro apareció como *Teoría y práctica de la armonía moderna* (México, Centauro, [1947]).

e historiadores de la música que recogerán después su legado técnico y sistemático tal y como lo presenta en su indispensable obra.⁴⁷ Y a pesar de que se advierte al lector de la inminente publicación por entregas del libro de Georges Jean-Aubry, *La musique française contemporaine*, también en versión española de Salazar, no llega a concretarse debido a los problemas en el suministro del papel a causa de la guerra. De tal suerte que los lectores debieron conformarse sólo con el iluminador prólogo que Falla preparó para la edición española.⁴⁸

La gestión de Salazar y de Villar

No podrían determinarse con certeza las razones que llevaron a Augusto Barrado a dejar la dirección de la revista en diciembre de 1915, cuando se cumplían dos años de su publicación en Madrid. Al parecer, otros trabajos en el periodismo requerían su tiempo completo y el esfuerzo que suponía sacar adelante una revista musical en tiempos tan poco propicios como los de la turbulencia europea debió acabar por desanimarlo. En el número de agosto de 1914, a poco de estallar el conflicto, Barrado no oculta a los lectores su consternación ante aquellos momentos apocalípticos “cuando los dos focos de actividad musical en el mundo —Alemania y Francia— palidieron ante el rojo fulgor de la guerra y han de tardar mucho tiempo en brillar de nuevo”.

En algún momento la revista estuvo a punto de desaparecer, sobre todo porque mucho de lo que se nutría llegaba del extranjero. Pero un sólido sentido del deber y un compromiso económico con los suscriptores llevaron a los editores a hacer frente a las mil dificultades que les planteaba la guerra, a pesar de la neutralidad española.⁴⁹ Aun así, la irregularidad de las comuni-

47. En ciertos países de Hispanoamérica, y particularmente en México, no fueron pocos los investigadores que acudieron a la autoridad académica de Felipe Pedrell para inaugurar de una manera científica los estudios folklóricos. Véase C. Carredano, “Luces y sombras de la música española en México”, *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, Archivo Manuel de Falla (Col. Estudios, Serie Música, 4), Ivan Nomnick, director de la colección, Javier Suárez Pajares, editor, 2002, pp. 165-183.

48. Manuel de Falla, “Prólogo” (*RMHA*, 31 de agosto de 1916, pp. 2-4). También recogido en Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopena, Madrid, Espasa Calpe, 1950, así como en las subsecuentes ediciones aumentadas.

49. “La música en el extranjero. Advertencia a nuestros lectores” (*RMHA*, año VI, núm. 8, II época, agosto de 1914, p. 9).

caciones, la escasez de papel y de materiales y la paralización casi absoluta de la vida musical en las grandes capitales donde ésta era más activa obligaron a Barrado y a su equipo a publicar números bimestrales y hasta trimestrales.⁵⁰ Así las cosas, en el último número de 1915, el director comunicaba a los lectores que la revista pasaría a ser editada por la Unión Musical Española (antes Casa Dotesio) y que dejaría la dirección de la revista en manos del “ilustre maestro Rogelio Villar” y del “erudito musicógrafo Adolfo Salazar”: dos de los más celosos y entusiastas colaboradores que —en palabras de Barrado— habían puesto al servicio de la revista su autoridad, su saber, su laboriosidad y su entera devoción artística.⁵¹ No dejan de asombrar esos adjetivos de tanto peso acompañando al nombre de nuestro musicólogo si observamos que Salazar es un joven de escasos 25 años mientras que Villar, un veterano en la crítica y la docencia, pasa ya los 46.

Rogelio Villar, considerado con justicia una de las figuras centrales en esta etapa del renacimiento musical español fue, al igual que Salazar, compositor y, también como él, iba a ser más conocido como crítico y musicógrafo que por sus trabajos de composición. Sin embargo, como hace ver Enrique Franco, era un hombre de ideas liberales más en lo humano que en lo artístico, y por ello, quizás, se situaba un poco a medio camino entre conservadores y renovadores, entre reaccionarios y revolucionarios,⁵² aunque, a diferencia de nuestro autor, nunca se interesó por encabezar movimiento o tendencia alguna.

La relación entre ambos sufrió altibajos aun durante el tiempo en que compartieron la dirección de la revista, aunque entonces cuidaron mejor de guardar las distancias y, hasta donde les fue posible, evadieron las cuestiones polémicas. En aquel tiempo, Villar dedicó a su joven colega su *Cuarteto en la mayor*, estrenado en uno de los primeros conciertos de la Sociedad Nacional de Música por el Cuarteto Renacimiento.⁵³ Salazar, por su parte, siempre atento a los estrenos de las obras de Villar, solía escribir las notas para los conciertos, así como las críticas posteriores. Aun así, no se abstuvieron de

50. Septiembre-octubre, noviembre-diciembre de 1914. Mayo-junio, julio-septiembre, octubre-diciembre de 1915.

51. [Augusto Barrado], “Advertencia importante” (*RMHA*, año VII, segunda época, núms. 20-22, octubre-diciembre de 1915 p. 1).

52. Enrique Franco, “Rogelio del Villar”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores/Ministerio de Cultura, vol. 10, pp. 934-938.

53. Adolfo Salazar, “Cuarteto en la mayor” (*RMHA*, 30 de septiembre de 1916, pp. 6-7).

hacerse ciertos señalamientos. En uno de tantos escritos que Villar profiere a los *imitadores* de la música moderna, alude a la *excesiva* devoción de Salazar por estas corrientes como “simples arrebatos de su ardiente fantasía juvenil”. Mientras que éste, en una reseña que rebasa los límites de lo acostumbrado en la revista, encuentra serias contradicciones en el libro de Villar *Cuestiones de técnica y estética musical*,⁵⁴ cuando el autor intenta abordar temas tan subjetivos como el verdadero valor estético de la música actual.⁵⁵ Para Salazar, Villar confunde el *exceso* de técnica con la técnica deficiente y le parecen exageradamente aleccionadores los consejos que éste prodiga a los jóvenes compositores españoles cuando los impele a no escuchar “el canto de la sirena de la música moderna”. Porque la función de la crítica Salazar la entiende de manera muy distinta, esto es, abordando el estudio de las obras con toda imparcialidad; por ello se pregunta: “¿No sería más saludable labor [la del crítico] la de procurar agudizar la sensibilidad del público y estimularse a situarle en el plano sentimental del compositor que abrumar a éstos con precauciones y colocarles el colgajo de discolos y modernistas?”⁵⁶

54. Rogelio Villar, *Cuestiones de técnica y estética musical*, Madrid, 1915.

55. Aunque hubo otros puntos de discordia como el tema del nacionalismo y la inamovible definición que daba Villar a un concepto de por sí escurridizo, mutable e imposible de definir de manera unívoca y unitaria —como el tiempo se ha encargado de demostrarlo— y como es fácilmente observable en aquella etapa específica de la historia musical española en la que convivían las tendencias regionalistas, casticistas, andalucistas, etc., etc. La postura estrecha de Villar dejaba a Salazar —para decirlo en sus propias palabras— “sumido en la mayor de las perplejidades” (*RMHA*, octubre-diciembre de 1915, p. 16).

56. A primera vista, esta postura de Salazar ante la crítica podría resultar contradictoria. Sin embargo, en este caso específico, piensa más como musicólogo que como crítico, y, en ese sentido, no le falta razón cuando habla de imparcialidad. Es preciso recordar que tanto Salazar como Villar tenían a su cargo la redacción de las notas a los programas de numerosos conciertos en los que se programaban obras de reciente factura. Y en ese caso, como quizás en otros también, la tarea del crítico no consiste en sí en *escoger* antes que el público, sino en mostrarle, informarle acerca de lo que va a escuchar. En todo caso, cuando se realizan determinadas tareas de orden musicológico, no deja de ser válido también eludir cualquier juicio personal de valor estético e inclinarse por una crítica *formalista*, como llama Salazar a la que estima preferentemente las “cualidades” de la obra por encima de la “calidad” de la misma. Una postura distinta, en cambio, es la de Jean-Aubry, cuando en el último párrafo de la página 26, al referirse a Manuel de Falla expresa su satisfacción de crítico “al ver que el tiempo justificó sus predicciones y realiza las esperanzas que tenía puestas en un artista mucho antes que el público tuviese una idea, ni aún ligera, del valor de la obra de aquél”. Éste es el típico caso del crítico que apuesta por una determinada obra o autor y se impone la misión de guiar a sus lectores

Más tarde, aseguran algunos comentaristas, la amistad llegaría a enturbiarse a causa de nuevas polémicas apasionadas en las que, pese a la nobleza de las discusiones, exponían ideas que parecían irreconciliables. En un artículo dedicado a Salazar, Villar lamentaría después que su colega hubiese defendido en sus primeros años orientaciones estético-musicales “sin consistencia” y que practicara un arte más de “reflejo que de emoción”.⁵⁷ Sobre todo le reprochaba —si se quiere, un tanto injustamente— que hubiese *acaparado* durante tantos años las columnas de los principales periódicos, ocasionando con ello que Augusto Barrado, Manrique de Lara, José Subirá y Julio Gómez no pudieran ejercer la crítica musical en los mejores espacios editoriales de Madrid “porque el inteligentísimo crítico Adolfo Salazar con su ‘parti pri’ por un sector determinado de la música, su parcialidad y evidente apasionamiento, contribuye a desorientar a sus lectores, haciendo una labor negativa”.⁵⁸

Cabría preguntarse entonces por qué dejar la dirección en manos de dos músicos cuyas posturas estéticas resultaban por completo divergentes. Un asiduo colaborador de la revista, Joaquín Fesser, parecía tener la respuesta: “Estos dos espíritus antitéticos se han unido [...] para la dirección y redacción de la *Revista Musical*, en garantía de imparcialidad y eclecticismo para una publicación que, si ha de reflejar como debe el movimiento artístico, no puede ser sometida a normas fijas ni a dogmas obligatorios”.⁵⁹ Las ideas estéticas de Villar, de un marcado conservadurismo —él mismo cultivaba, como señala Enrique Franco, un repertorio suavemente romántico que alternaba con otra parte de su producción apoyada directamente en el folklore—,⁶⁰ resultaban del todo contrarias a Salazar, cuyas propuestas, para algunos, lindaban con lo subversivo.

hacia su mejor comprensión y disfrute. La reflexión en torno al quehacer de la crítica fue uno de los temas recurrentes en Salazar y merece un estudio mayor y pormenorizado. Conviene recomendar aquí la lectura de uno de tantos artículos que sintetiza algunas de sus iluminadoras ideas: A. Salazar, “Crítica formalista y crítica significativa”, México, *Revista Musical*, núm. 1, noviembre de 1928.

57. Rogelio del Villar, “Adolfo Salazar”, en *Músicas españolas*, vol. II, Madrid, [1930], pp. 147-157.

58. Rogelio del Villar, *Soliloquios de un músico español*, Madrid, Unión Musical Española, s.f., p. 178. También citado por Enrique Franco, *op. cit.*, p. 937.

59. Joaquín Fesser, “Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo” (*RMHA*, 30 de octubre de 1916, p. 2).

60. Enrique Franco, *op. cit.*

No obstante, los flamantes directores asumieron el reto que suponía conciliar sus posturas dispares y ofrecieron un campo abierto a todas las tendencias y, junto a una “veneración ilimitada, un amor filial a los viejos músicos de antaño”, aseguraban un afecto lleno de fraternidad para los “valientes luchadores del momento”.⁶¹ ¿Cómo no detectar en ambos presupuestos las distintas inclinaciones de Villar y de Salazar?⁶² Es claro, sin embargo, que la juvenil energía de Salazar acabaría por imponerse. Algunas mejoras en la revista, como la formación gratuita de una biblioteca musical técnica con obras de Riemann, Prout y otros teóricos —aunque no alcanzara el tiempo y el dinero para cumplirlas—, lo mismo que la información “detallada y lo más extensa posible” de todo el movimiento editorial extranjero: partituras, revistas y libros de música, fueron sin duda producto del criterio de Salazar y no del de Villar, más preocupado éste por el acontecer musical puertas adentro que por las novedades del exterior. El propio Villar así lo confirma: “Él es quien ha traído las gallinas de los libros ingleses didácticos de técnica musical y de la música francesa y rusa ultramoderna, [...] [aunque] tiene el defecto de todo el que sabe idiomas: que conoce más lo de fuera que lo de casa (como si aquí no hubiera habido nunca nada).”⁶³

Manuel de Falla y el debate central

Aunque la revista pasó a editarse en Madrid antes de que Manuel de Falla regresara de París, es evidente que su figura, coronada ahora internacionalmente, iba a dar un especial significado a la revista, y en general a la vida musical madrileña y española. No sorprende que en el número inaugural se le diese a Falla un peso específico y un espacio importante. Y es que su repatriación —como se sabe— ocurrió cuando todavía se escuchaban los ecos del exitoso estreno en París de *La vida breve*, un triunfo que alentaba la esperanza de ese

61. [Presentación al número] *RMHA*, enero de 1916, p. 1.

62. Respecto a la estética cultivada por Rogelio Villar, E. Franco señala: “Villar se agarra, como clavo ardiendo, a las palabras de Ignacio Zuloaga: ‘No hay novedades en el arte. Todo está en el pasado. Lo viejo, sólo lo viejo es verdad. Lo otro, mixtificación parisiense.’ Véase Enrique Franco, “Rogelio del Villar íntimo y lejano (Notas en su centenario)”, *Cuadernos de Música y Teatro* 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1987, pp. 23-48.

63. [Presentación al número] *RMHA*, enero de 1916, p. 1.

resurgir de la música española, al tiempo que reavivaba la vieja polémica de la ópera nacional.⁶⁴ Así pues, en el número de enero, aparecen las fotografías de los autores de *La vida breve*, de los decorados del estreno en París, de los intérpretes principales, un autógrafo de Falla, la partitura de un fragmento de la *Canción de Salud* (Max Eschig, 1913), así como un extenso artículo de Vicente Arregui sobre la obra.⁶⁵

Tal derroche de materiales respondía a un doble propósito: poner en evidencia la insensibilidad de quienes antes de marchar Falla a París podían haber hecho representar la obra en los escenarios madrileños y no lo hicieron;⁶⁶ y llamar fuertemente la atención sobre un acontecimiento de repercusión internacional que habría de contemplarse como un punto de partida para la nueva música española.

Pero en la revista no todo iba a ser aplausos para Falla como tampoco para nuestro crítico. Apenas aparecieron en los números iniciales los primeros textos de Salazar en favor de la música moderna, particularmente hacia Stravinski, saltaron las voces inconformes entre las facciones más conservadoras de la revista. Rogelio Villar el primero. Escandalizado, además, por una reciente audición de *Petrouchka*, propone analizar “sin *dilettantismos* literarios y con alguna seriedad” el siguiente cuestionamiento: “¿pasa la música por un periodo de decadencia, de enfermedad pasajera, o se trata de una etapa de transición?”⁶⁷ El primero en responder fue el mencionado Joaquín Fesser, uno de tantos críticos hoy olvidados, quien, no obstante adoptar una postura menos intolerante hacia Stravinski que la de Villar, arremete contra Salazar después de haber discutido con él acaloradamente durante un concierto de la Sociedad Nacional. Fesser refiere molesto cómo aquella tarde el crítico “le

64. El triunfo de Falla en París y el estreno en España de óperas de Usandizaga y de Amadeo Vives (*Maruxa*) alientan a algunos a seguir escribiendo sobre el tema. Véase, por ejemplo, el artículo de Juan Borrás de Palau, “Sobre la ópera nacional” (*RMHA*, año VI, núm. 1, II época, enero de 1914, pp. 4-6).

65. Vicente Arregui, “*La vida breve*. Drama lírico de Manuel de Falla” (*RMHA*, año VI, núm. 1, II época, enero de 1914, pp. 4-6).

66. Como se recordará, Falla viajó a la capital francesa llevando consigo la obra premiada en 1905 en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pese a lo cual no había logrado su representación en los escenarios madrileños.

67. Véase José María de Orúe, “Más sobre la orientación del arte musical contemporáneo” (*RMHA*, 31 de diciembre de 1916, p. 7).

arrojó a la faz el deprimente epíteto de clasicista”.⁶⁸ Al parecer, Falla, que presenciaba la discusión, intentó moderar las intransigencias de Salazar y propuso a Fesser una nueva interpelación para procurar “su reconversión”. Aunque Fesser aceptó encantado, como diría después, esperó en vano, pues no hubo tal respuesta de Falla; en todo caso, sólo más tarde y de forma indirecta en su “Introducción al estudio de la música nueva”.⁶⁹ En dicho texto, Falla reflexiona en torno al concepto de *modernidad musical* y niega practicar un proselitismo a ultranza. Para Falla, el principal distintivo de la música nueva no consiste en la profusa producción de disonancias armónicas, como pensaban quienes pretendían definirla de manera unitaria. La armonización de las melodías tradicionales, empleando disonancias para dar a lo que escriben una fisonomía sonora de *música revolucionaria*, le parece un error gravísimo, lo mismo que ese eclecticismo “altamente perjudicial para toda idea grande”. “Porque el que acepta y aplaude las ideas y opiniones más opuestas, o no tiene ninguna [...] o, de tenerla, no es otra cosa que un tímido o un perezoso con apariencias de amable urbanidad condescendiente.”⁷⁰ Si a la crítica conservadora los conceptos de Falla le resultaban aceptables en tanto venían de un compositor, esa misma postura era del todo reprochable en un crítico como Salazar, de quien se esperaba un parecer “amplio e inteligente y contrario a todo exclusivismo; es decir, capaz de percibir la belleza en todas sus manifestaciones, escuelas y estéticas y propagarla para enriquecimiento del Arte colectivo”.⁷¹

Hubo más descalificaciones a Falla como crítico. Félix Arámbaru, una voz de cierto peso, sobre todo en el ámbito de la música religiosa, habla incluso de “increíbles traspies en el difícil arte de la crítica en uno de los compositores de primer orden”. Tanto a Falla como a Salazar les reprocha su *apresurada e impaciente* simpatía por los compositores modernos sin que éstos hubiesen acreditado suficientemente su arte. Ambos van —apunta el

68. Joaquín Fesser, “Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo” (*RMHA*, octubre de 1916, pp. 2-4).

69. De algún modo, Falla también participa, aunque en realidad aprovecha el texto de una conferencia leída el año anterior en el Ateneo. Manuel de Falla, “Introducción al estudio de la música nueva” (*RMHA*, 31 de diciembre de 1916, p. 2). Después reproducido en sus ya citados *Escritos musicales* editados por Sopeña.

70. *Ibid.*

71. Joaquín Fesser, “Más sobre la música nueva” (*RMHA*, febrero de 1917, p. 12).

crítico— “a la cabeza del movimiento musical español en su lenta y perezosa orientación hacia el porvenir; porvenir que muchos correigionarios suyos quieren estimar como presente, olvidados de que ni en España ni fuera de España han logrado la popularidad necesaria”.⁷²

La polémica en torno a Stravinski produjo en la revista grietas irreversibles. Lo que en un principio parecían civilizadas divergencias acabó por convertirse en un auténtico campo de batalla en el que Salazar, Falla, Salvador y ciertos críticos como José María Orúe, e intérpretes solidarios con las mismas causas, como el pianista Joaquín Nin o el prestigiado hispanista francés y colaborador del *Musical Times* de Londres Georges Jean-Aubry, responden a los continuos y no siempre francos ataques de Rogelio Villar y de sus seguidores. Así pues, en abril de 1917, Salazar ofrece un número en desagravio a Falla.⁷³ En uno de los artículos incluidos, Jean-Aubry se refiere al maestro en términos muy elogiosos haciendo ver que en el extranjero el interés por la música española contemporánea se da a través de su figura mayor: Manuel de Falla. “No hay mayor satisfacción para un crítico [...] que la de ver cómo el tiempo justifica sus predicciones y realiza las esperanzas que tenía puestas en un artista mucho antes que el público tuviese una idea, ni aún ligera, del valor de la obra de aquél.”⁷⁴ Por su parte, Joaquín Nin publica un generoso texto de su autoría sobre el corregidor y la molinera (*El sombrero de tres picos*), al que pertinentemente titula “Música moderna” y al que añade el sugerente epígrafe de D’Anunzio: “renovarse o morir” y la oportuna dedicatoria: “A Manuel de Falla en testimonio de profunda adhesión artística”. Se trata de una sustanciosa apología de *lo moderno* en música y sus eternos detractores: “Música moderna es una frase que posee el mágico sortilegio de la antítesis absoluta. Para muchos de nosotros, músicos, es [...] como una bandera, una divisa, un símbolo; es la eterna sátira, el eterno apóstrofe que dedicamos al filisteo, eterno también. Y el filisteo se sirve de ese símbolo para combatirnos.”⁷⁵

72. *Ibid.*

73. Véanse los artículos de Miguel Salvador “Cecilio de Roda” (*RMHA*, 30 de noviembre de 1916, pp. 1-2) y de José María de Orúe, “Más sobre la orientación del arte musical contemporáneo” (*RMHA*, 30 de diciembre de 1916, p. 7).

74. Georges Jean-Aubry, “Manuel de Falla” (*RMHA*, 30 de abril de 1917, p. 1).

75. Joaquín Nin, “Música moderna” (*RMHA*, 30 de abril de 1917, pp. 5-8).

La última etapa

Debido al enrarecido ambiente en la revista —que no era sino un reflejo de cuanto ocurría en los corrillos musicales— Salazar intentó dar un cierto respiro a los debates. En la página editorial del número de mayo (1917), lamenta una vez más que en España se tenga que vivir peleando y “negando contundentemente o afirmando sobre toda ponderación (reacción evidente contra aquella injusticia) el valor de nuestras obras”. Falta cordialidad. Cordialidad y afirmación —se queja—. “Pero nadie nos oye... en nuestra propia casa. Sigán los otros su política de negación, nosotros continuaremos, mientras vivamos, la conducta más leal y más sana.”⁷⁶ De manera alterna Salazar y Villar aprovechan las páginas editoriales para hacer defensa de sus personales intereses. Cada vez los puntos de coincidencia entre ambos parecen estar más distantes. Por ello, una figura de suma importancia en esta última etapa será la de Miguel Salvador por cuanto reflexiona con solvencia sobre el quehacer de la crítica y asume una postura que media entre los polarizados músicos. No quiere significarse con esto que en los años anteriores no tuviera también una presencia destacada en la publicación. Todo lo contrario. Como se ha señalado, Miguel Salvador era uno de los peces gordos de la crítica y su influencia en el medio musical no requiere de mayor razonamiento. Pero en tanto Salvador apuesta por los matices de una crítica reflexiva y argumentada, se convierte, al menos en el ámbito de la revista, en una especie de balanza entre las dos fuerzas, en un momento en que el tono de los debates sobre la música española se producen de manera alternativa entre las visiones optimistas y las pesimistas: tan exageradas unas como las otras.

Las diferencias entre los directores seguirán haciéndose patentes hasta el último momento. Mientras que Villar propone la organización de un congreso local de música, Salazar sugiere crear instituciones musicales de mayor alcance y repercusión: una sociedad española de musicología, basada en el modelo francés.⁷⁷ Por primera vez ha expuesto Salazar su preocupación por una disciplina a la que más tarde iba a entregarse con la misma pasión del crítico. En el penúltimo número (noviembre de 1917), recomienda a los mu-

76. A. Salazar [Presentación] *RMHA*, 30 de junio de 1917.

77. A. Salazar, “Sociedad Francesa de Musicología” (*RMHA*, mayo de 1917, pp. 5-6). Más tarde, Salazar será nombrado representante de España ante la Sociedad Francesa de Musicología.

sicólogos, historiadores, estéticos, eruditos y a “cuantos trabajan en el infructuoso y desagradecido terreno de la musicología”, que intenten llevar a la práctica en España una agrupación semejante a la que en Francia se acababa de constituir como Société Française de Musicologie. El objetivo principal de dicha agrupación —hace notar— sería resolver los dos principales problemas de la musicología: el de la ayuda y cooperación mutua y el de conseguir editar un volumen (trimestral, semestral o anual) que reuniese los trabajos de esta índole escritos durante ese espacio de tiempo: “Todos sabemos qué graves dificultades encontramos cuando necesitamos tener noticias de tales documentos en tal archivo o colección y después a qué grado de imposibilidad llega el poder editar los costosos estudios verificados”.⁷⁸

A pesar de todo, tanto Villar como Salazar, dieron cada uno a su manera, lo mejor de sí a este proyecto editorial por el que trabajaron sin recibir jamás remuneración alguna. Pero la vida seguía su curso. Salazar, con demasiadas tareas que cumplir dentro y fuera de la revista,⁷⁹ forma parte de la directiva de la sección musical del Ateneo de Madrid, comienza a ser requerido con frecuencia como conferencista, asiste en numerosas tareas a los directivos de la joven Sociedad Nacional de Música y toma a su cargo la redacción de todas las notas a los programas de mano de los conciertos de la Nacional en el Ritz y para algunos de la Orquesta Filarmónica de Madrid.

El 31 de diciembre de 1917, en la página editorial, Unión Musical Española anuncia la cesión de los derechos de propiedad de la revista a sus actuales directores Rogelio Villar y Adolfo Salazar, ya que la independencia de criterio en una publicación de esta índole llegaba a hacerse “incompatible con las necesidades y obligaciones de los asuntos comerciales”, sobre todo “cuando éstos no son de la misma índole que las publicaciones periódicas, y lejos de acceder a un mayor grado de prosperidad, son, por el contrario, un gravoso impedimento”. Hasta qué punto las posturas incompatibles de Villar y de Salazar condicionaron la desaparición de la revista es una hipótesis que no debiera desecharse del todo. Lo cierto es que el mismo mes de diciembre en que se daba por cancelado el proyecto de la *Revista Musical Hispano-Americana*, veía la luz *El Sol*, el más influyente diario que circuló en España en los años anteriores a la Guerra Civil, y del que Salazar sería el crítico musical por

78. *Ibid.*

79. Eso explica que, en los últimos números, la sección “Revista de revistas”, habitualmente a cargo de Salazar, fuese cubierta por otros críticos como el propio Villar o Ramón Blanco.

excelencia. Por una carta que éste envía a Falla en abril del año siguiente,⁸⁰ se deduce que fue el gran compositor quien le facilitó la entrada al periódico y quien con su aval lo introdujo en las altas esferas del periodismo cultural.⁸¹ Así del brazo de Manuel de Falla, Salazar daba por terminada esta primera batalla para entregarse en cuerpo y alma a la titánica tarea de formar mejores conciencias musicales y conquistar públicos para la buena música española, moderna y de todos los tiempos. Pero ésa sería ya otra historia. ♣

80. Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla fechada el 18 de abril de 1918. Archivo Manuel de Falla, Granada, España.

81. Aunque hay referencias anteriores de visitas de Salazar a *El Sol*. Véase también la carta de Salazar a Falla del 28 de septiembre de 1917, Archivo Manuel de Falla. En cuanto a su inicio de labores en el diario, el primer artículo apareció del 26 de abril de 1918.