

L'Escola de Música Valenciana, realitat o ficció

SERGI ARRANDO I MAÑEZ

Encara recorde amb enyorança les primeres lectures al voltant de la música valenciana de la mà d'Eduardo López-Chavarri Andújar i de José Climent que em van obrir el camí cap a la comprensió del que havia sigut la música a la Comunitat Valenciana. La curiositat va créixer en la mesura que sorgien noves qüestions. En aquest treball, no tinc la pretensió de donar totes les respostes, sinó, més bé al contrari, plantejar noves qüestions i començar a intuir amb molta humilitat algunes respostes i deixar oberts futurs camps d'investigació.

1. ORÍGENS DE LA CONTROVÈRSIA

Quan analitzem detingudament les diverses opinions sobre l'existència d'una «Escola Valenciana» en els múltiples estudis al voltant de la música valenciana, es constata una total falta d'unanimitat quant als plantejaments i conclusions. La tesi contrària a l'existència de qualsevol escola valenciana és defensada per dos estudiosos de l'estètica: Joaquin Arnau Amo i Josep Ruvira. El primer d'ells planteja una sèrie de qüestions prèvies per a l'estudi de la música valenciana que considere molt interessants (Arnau Amo, 1987):

Establir una història de la música delimitada per una certa geografia és una empresa certament legítima. Alguns dubtes concorren, tanmateix, en aqueixa empresa des d'un principi. ¿Què s'entén, en efecte, per Música Valenciana?, ¿És aquella que ha estat produïda en un marc de cultura valenciana, siga quina siga la procedència del seu autor? ¿O és aquella altra que el poble valencià reconeix com a seua, sense entrar en raons sobre la seua procedència? ¿És contràriament una qüestió d'estil valencià? ¿O allò que importa és, al cap i a la fi, si els seus autors són valencians?

La resposta que ofereix a aquestes qüestions son contundents encara que discutibles, afirmant que (Arnau Amo, 1987):

Per a poder parlar, en rigor, d'una Música Valenciana autòctona amb independència dels seus autors, paisans o no, i amb un segell reconeixible propi, caldria, no cal dir-ho, l'ocurrència d'*una o varies «escoles» fermament asentades* i amb caràcter eminentment professional. [...] Ni tan sols en el període fundacional —no per epigonal menys esplèndid— de la Capella adscrita al Col·legi del Patriarca Ribera, el músic valencià de talent —llegiu-hi Joan Baptista Comes— no renuncià a la permeabilitat que és contrària a una consciència d'escola, com no siga el breu cenacle de deixebles que envolta sempre a un gran mestre. Si tot artífex per damunt de la mediocritat crea escola, és que no es pot parlar d'escola. *El músic valencià es revela des d'antic no escolàstic, i València seu poc propicia a la formació d'escoles.*

Aquesta tesi és defensada també per Josep Ruvira (1987: 9-11) quan es planteja el problema de la identitat de la música valenciana, i exposa les consideracions bàsiques:

Para hablar de música valenciana, de nuevo habría que trazar una serie de delimitaciones y decidir la extensión del concepto de «lo valenciano», aunque reconozcamos que, en definitiva, el resultado de tal operación no deviene sino un mapa imaginario cuya correspondencia con la realidad musical es tan sólo teórica.

Falta conèixer sobre quina base pot Josep Ruvira fer aquesta afirmació, que amplia afirmant que (1987):

Las identificaciones de *carácter nacionalista* que pueden aplicarse a las obras musicales, como a cualquier tipo de producción artística, se fundamentan siempre sobre determinados criterios: en primer lugar, en la existencia si la hubiere, de una determinada «escuela autóctona « en la recuperación / revisión / inspiración (ya esté en su folklorismo más ligado a lo literal o a lo imaginario) de la tradición folklórica; o, en última instancia, a la simple constatación de la partida de nacimiento de sus protagonistas. Por lo que a nuestro caso respecta, *no podemos hablar de la existencia de «escuela» en el ámbito de la Comunidad Valenciana*, y si algo se ha transmitido de unas generaciones a otras (aspecto aceptable desde el hecho de que buena parte de los compositores valencianos han ejercido o ejercen la docencia musical) ha sido una labor ligada a lo académico, a cierta inquietud de renovación. La tentación de operar sobre el folklore como búsqueda de identidad y como fuente de inspiración artística, ha sido constante en nuestro siglo, y exponentes valencianos de esta revisión, como Oscar Esplá, Manuel Palau, Vicente Asencio, Matilde Salvador, M. Asins Arbó o Vicent Garcés, no han escaseado, aunque tal revisión por lo general no haya sobrepasado los techos formales de lenguajes como el impresionista, cuya práctica puede ser hoy tildada de moderantismo. Posiblemente este estirado período de asentamiento del llamado «nacionalismo musical» haya tenido tanta raigambre debido a que supone para nuestro país el punto de partida de una recuperación musical.

Per tal de centrar el tema d'estudi crec convenient fer algunes puntualitzacions de les interessants afirmacions d'en J. Arnau i Josep Ruvira. Així, hem de plantejar a què fa referència el terme «escola» i amb quina precisió el podem utilitzar; ja que si partim de la definició de Michael Brenet (1981): «Carácter común de las obras de un mismo país y época o de las inspiradas por la dirección o el ejemplo de un mismo maestro», podem observar que entra en clara contradicció amb l'opinió d'en Joaquin Arnau, que diu que si tot artífex per damunt de la mediocritat crea escola, és que no es pot parlar d'escola, un altre exemple de la poca precisió en l'ús d'aquest terme ens l'ofereix Donald Jay Grout (1984: 176) quan parla de l'Escola Borgoñona i puntualitza:

[...] se ha objetado (Henry L. Clarke, «Musicians of the Northern Renaissance», 67-81) que la Escuela Borgoñona no fue, estrictamente hablando, ni borgoñona ni una escuela: que lo de borgoñona no connotaba una nacionalidad, y ni siquiera una zona geográfica unitaria, y que tampoco lo de «escuela» significaba un centro de instrucción musical para el adiestramiento de compositores. Los rótulos históricos son una cuestión de conveniencia, y la mayor parte de ellos son necesariamente inexactos. El término de «Escuela Borgoñona» está establecido en la práctica desde el libro de P. H. Lang *Music in Western Civilization* (1941); es conveniente, específico y suficientemente exacto como para designar a los principales músicos norteños de la generación de Dufay y Binchois, y como para que conserve preferencias frente a la calificación más amplia de «franco-flamenca» que se aplica a éste grupo.

Partint d'aquests textos, crec que és necessari plantejar alguns interrogants a les afirmacions d'en Josep Ruvira, ja que després de negar l'existència de qualsevol tipus d'«escola» en l'àmbit de l'actual Comunitat Valenciana, afirma que la temptació d'operar

sobre el folklore com a font d'inspiració artística i recerca de la identitat ha estat constant en el segle xx per diferents compositors valencians. Hem de tindre ben present que el nacionalisme musical té entre les seues característiques aquesta i ¿quin element unificador de criteris i estètiques musicals necessita Josep Ruvira a banda d'aquest per donar-li la categoria d'«escola»?; per altra banda, Josep Ruvira cita a compositors com Manuel Palau, Oscar Esplá o Matilde Salvador, amb diferències d'edat i estètiques notables i afirma que la seua revisió basada en el folklore no ha sobrepassat llenguatges com l'impressionisme,¹ la qual cosa em dóna peu a llançar el següent interrogant: ¿Aquesta afirmació no suposa qüestionar la tesi d'en Joaquín Arnau de que el músic valencià es revela des d'antic no escolàstic, i València seu poc propicia a la formació d'escoles? Partint de l'afirmació d'en Josep Ruvira podríem afirmar que ha existit un grup de compositors que s'han inspirat en el folklore valencià buscant les seues arrels i que en general no han sobrepassat el llenguatge impressionista (afirmació discutible), dues característiques que defineixen les seues obres i que Josep Ruvira sembla voler obviar, ja que donar-li massa importància suposaria caure en contradicció amb la tesi de la no existència de l'«Escola Valenciana»; tanmateix aquest autor, deixa una porta oberta quan matisa que (1987):

Possiblemente este estrado periodo de asentamiento del «nacionalismo musical» haya tenido tanta raigambre debido a que supone para nuestro país el punto de partida de una *recuperación musical*.

El que intente en el present treball és analitzar si realment es va produir aquesta recuperació musical, en quin moment, amb quines característiques, quins compositors la van encapçalar

1. Es convenient recordar que el mestre Manuel Palau no sols aborda el llenguatge Impressionista, també l'atonalitat i la politonalitat en alguna de les seues obres. Fins i tot compositors considerats nacionalistes com Z. Kodaly i Béla Bartok reconeixen la influència rebuda de Debussy, afirmant Béla Bartok (1987: 8):

Kodaly y yo queríamos hacer la síntesis de Oriente y Occidente. Por nuestra raza y por la posición geográfica de nuestro país, que es a la vez la extrema punta del este y el bastión defensivo del oeste, podíamos pretenderlo. Ello nos fue posible gracias a Debussy, cuya música acababa de llegar hasta nosotros y nos iluminaba.

El text apareix citat a la introducció escrita per Roberto V. Raschella.

No tots els historiadors estan d'acord amb la importància de l'estètica impressionista, ja que Eric Salzman (Salzman, 1972: 39) exposa la tesi contrària a la consideració d'aquest estil tal i com el valorem en l'actualitat:

La modalidad musical de Debussy ha sido ampliamente imitada, habiéndose efectuado un intento de elevar esta manera al rango de estilo o escuela, la que ha sido apodada «impresionismo» para seguir, por analogía, los términos usados en la historia del arte. [...] Sin embargo, a pesar del hecho de que ha habido, y continúa habiendo buena parte de «debussyismo», dicho en sentido superficial, *nunca hubo ninguna verdadera escuela Debussyana*. Si se exceptúa a los imitadores menores y los arregladores de música para cine, todo el movimiento «impresionista» se reduce hasta llegar al mismo Debussy, a unas pocas de las primeras obras de Maurice Ravel (1875-1937), y a un puñado de páginas que se pueden encontrar en la obra *de unos pocos extranjeros*.

Queda així ben clar que de vegades la consideració d'escola moltes vegades és subjectiva i entre els compositors estrangers que conreen aquest estil hem de citar a Manuel Palau, que no amaga la seua gratitud envers Ravel en *La música i els estils en les Belles Arts*. (Palau, 1967: 28); en escriure aquestes paraules:

La clara nissaga vasco-francesa de Ravel, els títols d'algunes de ses obres i ses personals declaracions són sobradament explícits per testimoniar una influència d'Espanya sobre el preclar geni que visità València i a qui sóc deutor d'un deute impagable.

i tots aquells elements que puguen enriquir la visió que tenim d'un període tan important en la història de la música valenciana.

2. EL NACIONALISME MUSICAL

El context històric que envolta el nacionalisme musical cal buscar-lo en les conseqüències de la Revolució Francesa i la posterior expansió napoleònica per Europa. Tot açò produirà que el nacionalisme passe a convertir-se en una de les forces polítiques més poderoses del s. XIX. A partir de la III Revolució Burguesa (1848-49) es va accelerar el procés en algunes nacionalitats per aconseguir la sobirania nacional, l'autonomia política com a expressió de la llibertat i la concepció romàntica del poble; potenciaran els factors geogràfics, etnogràfics, lingüístics, religiosos i tot tipus de tradicions com a elements diferenciadors d'altres cultures i nacions, buscant també la unificació política de tota la nació, erosionant generalment les estructures polítiques conformades amb diverses nacionalitats. La influència d'aquests principis sobre la música, particularment l'ús de melodies populars com a font d'inspiració, ja es recollida per Béla Bartók (1881-1945), (Bartók, 1987: 68-70) i Felipe Pedrell (1841-1922) sembla voler avançar-se un segle a la formulació nacionalista en voler atribuir al jesuïta valencià Antonio Eximeno (1729-1808) la insinuació que: «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». (Pedrell, 1992: 81)².

També Alfred Einstein (1986: 281-283) recull aquesta tesi en la seua monografia sobre el romanticisme, i en el capítol dedicat al nacionalisme fa referència als elements nacionals en la música preromàntica. Observa l'existència a partir del segle XVI de les escoles francesa, espanyola, italiana, anglesa, flamenca i alemanya; al segle següent sols apareixen dues nacions dominants, Itàlia i França, i li ofereix a Espanya el rang de província depenent d'aquestes. En el segle XVIII les dues nacionalitats dominants seran també Itàlia i França, encara que a meitat de segle Alemanya es sumarà a les anteriors, i a finals d'eixe segle i principis del següent, el lideratge passarà a Alemanya, gràcies a Haydn, Mozart i Beethoven, i serà en el segle romàntic on s'exaltarà la cançó popular: «Pues el movimiento romántico creía en el origen anónimo de la canción popular, en su alumbramiento desde la matriz misma de la 'nación'», (Einstein, 1986: 50-51); i no dubtaran en la seua utilització, donant pas a allò que Donald Jay Grout (1984: 693)³ anomena «nacionalisme romàntic primitiu», anterior al 1860 per contraposició

2. «Ya notaron lo mismo Menéndez Pelayo y Barbieri, proporcionándole éste las opiniones con que aquél avaló las ideas que sobre Eximeno expone en el tomo VI (siglo XVIII) de su *Historia de las ideas estéticas en España*, que nuestro jesuïta valenciano fue el primero en hablar del gusto popular en la música, y en insinuar que 'sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema'. De todo lo cual había de salir beneficiada la cultura musical nacionalista».

No faltaran crítiques a les seues interpretacions, així, Adolfo Salazar (Salazar, 1985, Vol.II: 352 i 353) en parlar de Pedrell diu que: «describe multitud de artículos para difundir en España las doctrinas de Wagner y al mismo tiempo las de un arte nacional, redacta biografías un poco a la ligera como las de Victoria y Eximeno»; i redundant en aquesta opinió crítica, Carlos Gómez Amat (Gómez, 1984: 277), afirma:

[...] Está encabezado por la célebre frase del dieciochesco jesuïta Antonio Eximeno, que dice «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». Esa pretendida afirmación de nacionalismo parece adelantarse en un siglo al verdadero movimiento nacionalista postromántico, pero lo cierto es que nadie la ha encontrado en las obras eximenianas, y quizá nació de una deficiente interpretación de las ideas del gran teórico por parte de Marcelino Menéndez y Pelayo. Es posible que el sabio polígrafo quisiera sintetizar la doctrina de Eximeno, pero el resultado fue un cierto emmascaramiento de lo que el jesuïta dijo en muchas páginas.

3. (Jay, 1984: 693):

El nacionalismo constituyó una fuerza importante en la música del s. XIX. Sin embargo, debe efectuarse una distinción entre el *nacionalismo romántico primitivo* y el *nacionalismo que apareció después de 1860*. Los

al nacionalisme musical pròpiament dit. En síntesi, el que afirma Donald Jay Grout, és que l'ús de la música popular com a font d'inspiració està més generalitzat del que sembla a primera vista al llarg del s. XIX,⁴ i que mentre és utilitzada pels compositors alemanys, francesos i italians, que són els que conformen la tradició musical cosmopolita, és acceptada sense gaire problemes. Amb el nou nacionalisme, alguns països que depenien musicalment d'Alemanya, França i Itàlia i que generalment no tenien una gran tradició musical pròpia intentaràn crear-la,⁵ i estaran subjectes a qüestions externes com l'elecció de temes nacionals per a òperes i poemes simfònics, la recollida i publicació de cançons populars i la cita ocasional de melodies folklòriques en composicions. (Jay Grout, 1984: 693 y ss).

La qüestió que es presenta clarament és la de conèixer les concomitàncies entre aquests nacionalismes i la música valenciana, i el fet de negar l'existència de qualsevol tipus d'escola en l'àmbit de la Comunitat Valenciana també nega la possibilitat de l'existència d'aquest nacionalisme, ja que si al llarg de la història, incloent-hi el període foral, no ha existit cap escola, aleshores, ¿amb quina base els compositors valencians intentaríen crear una tradició pròpia?

3. AFIRMACIONS DE L'EXISTÈNCIA DE L'ESCOLA VALENCIANA. ORÍGENS I EVOLUCIÓ

La consciència de pertànyer a aquesta «Escola Valenciana» la podem rastrejar en textos diversos de l'època en la qual es centra el present estudi. Així, Francisco Javier Blasco, en un dels primers estudis sobre la música valenciana (Blasco, 1896: 58), en parlar de la música religiosa a València afirma que⁶:

resultados de la resurrección de la canción popular alemana a comienzos del s. XIX se absorbieron tan profundamente dentro de la trama de la música alemana que llegaron a convertirse en parte integrante de su estilo, que en ese período era lo más cercano a un estilo musical europeo internacional. Así, aunque Brahms, por ejemplo, efectuó arreglos de canciones populares alemanas y escribió melodías que se asemejan a canciones populares, y aunque Debussy lo calificó del más germánico de todos los compositores, seguimos sin pensar en él como un compositor más «nacionalista» que Haydn, Schubert, Strauss o Mahler, todos los cuales en forma similar, y de manera más o menos consciente, utilizaron lenguajes folklóricos. De un modo similar, las cualidades nacionales de la música francesa e italiana del s. XIX se asimilaron a una tradición firmemente establecida en cada país. Y en cuanto a los elementos polacos en Chopín o los húngaro-gitanos en Liszt o Brahms, en su mayor parte sólo son accesorios exóticos de un estilo fundamentalmente cosmopolita.

4. Alfred Einstein aprofundeix en aquesta temàtica en el capítol VI de la seua monografia *La música en la època romàntica*, (1986), concretament a les pàg. 63 a 67, on afirma que els compositors romàntics segueien molt aprop els passos als poetes, buscant els seus temes d'inspiració en terres del sud cada vegada més allunyades com Grècia, Itàlia, Aràbia i Espanya, i ens informa d'una de les primeres composicions de Schubert, que es un Romanç en tres parts titolat *Don Gayseros*, de clar tipisme espanyol també patent en les seues balades «espanyoles». També Louis Spohr, en 1809 va compondre un Rondó sobre «melodies espanyoles autèntiques» en el seu Concert per a violí en Sol menor, Op. 28.

5. Idea expressada anteriorment per Alfred Einstein (Einstein, 1986: 69):

En el transcurso del s. XIX todos los pueblos, uno tras otro, desde las nacionalidades más grandes a las más pequeñas, se expresaron con música. A principios de siglo sólo había música italiana, alemana y francesa y en ella los rasgos distintivos nacionales apenas se subrayaban, ni era necesario hacerlo, pues la autoridad no se ponía en cuestión.

6. BLASCO, F. J. (1896): *La música en Valencia*. Alacant. Imprenta de Sirvent y Sánchez. A la pàg. 33, en parlar del s. XVII, afirma l'autor: «Si valencia no hubiese tenido en este siglo más músicos que Mosén Juan Bautista Comes, debería por sólo este hecho, sentirse orgullosa y escribir con letras de oro la fundación de nuestra gloriosa escuela musical de género religioso».

Creem necessari fer menció de la vinculació de la família de Salvador Giner Vidal amb la música religiosa del seu temps i amb l'escola organística al voltant de la catedral de València, ja que el seu pare va ser mestre de capella de l'església de Sant Andreu i

[...] como compositores de música religiosa se han distinguido, además de los maestros de capilla mencionados, D. Pascual Pérez i Gascón (1802-1864), organista de nuestra Metropolitana, *i fiel continuador de la escuela valenciana*.

Ja que els orígens d'aquesta escola els situa al s. xvi i xvii amb la figura de Juan Bautista Comes —Carlos Gómez Amat, (1984,V: 302-304), aprofundeix en aquesta opinió.⁷ La vàlua d'en Pascual Pérez sembla que va ser reconeguda per músics contemporanis de gran prestigi com Liszt i Meyerbeer —segons ens diu José Ruiz de Lihory, (1903: 361-364)— i un altre compositor valencià de reconegut prestigi en el seu temps va ser Salvador Giner (1832-1911) —deixeble de Pascual Pérez Gascón—, coetani amb figures tan importants del nacionalisme musical com Borodin (1833-1887), Rimski-Korsakov (1844-1908), Mussorski (1839-1881), Balakirev (1836-1910), Cesar Cui (1835-1918), Anton Dvorak (1841-1904) o Edvard Grieg (1843-1907), figura fonamental per entendre la música valenciana de la segona meitat del s. xix i del primer terç del segle xx, reconeixement que va arribar fins al punt de ser nomenat Director Tècnic Honorari del Conservatori de València amb la següent proclama (Blasco, 1896: 64) :

Artistas o aficionados al Arte todos a cuantos esta proposición se dirige, valencianos la gran mayoría de ellos y celosos todos por el mayor realce de las glorias patrias [...] Que D. Salvador Giner es una de ellas y la mayor en el campo actual de la música valenciana.

Si aquestes paraules poden semblar ambigües, el text que apareix a continuació dilucida el seu significat (Blasco, 1896):

La Junta, pues, aplicando por extensión el art. 93 del Reglamento vigente, hace la proposición antes indicada, y con ello cree también recompensar, aunque débilmente, los inmensos servicios

D. Pascual Pérez Gascón, que va ser mestre de Salvador Giner Vidal, també era organista de la catedral de València. És a dir, que es pot constatar un germen inicial circumscribit encara a la música religiosa, que encara mantenia una gran tradició orgànica valenciana.

7. GÓMEZ AMAT, C. (1984): *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, vol. V, Pàgs. 302 a 304:

Valenciano era José María Úbeda (1839-1909), nacido en Gandía, que estudió con el organista Pérez Gascón. A él se debe la creación del Conservatorio de Valencia, del que fue director y profesor de órgano, formando un gran número de discípulos, que contribuyeron al *establecimiento de una verdadera escuela*. Úbeda fue compositor de páginas religiosas, y es importante su forma de mantener el repertorio de los organistas valencianos de los siglos xvii y xviii, rechazando en gran parte la influencia italiana. Juan Bautista Guzmán (1846-1909) fue discípulo de Úbeda, organista en varias ciudades castellanas y en Valencia, desde 1877. Animado por Barbieri, desarrolló una magnífica y sacrificada labor de investigación, para recuperar las obras de Juan Bautista Comes, que publicó en 1888. Guzmán ingresó en la Orden Benedictina, y en el monasterio de Monserrat, donde murió, se dedicó con entusiasmo y grandes resultados a la restauración de la antigua Escolanía. Escribió mucha música sagrada y formó un gran número de buenos alumnos. Mariano Baixauli (1861-1923), de cuya vida sabemos muy poco, fue también alumno de Úbeda, ingresó en la Compañía de Jesús y colaboró con Pedrell i Guzmán en investigaciones sobre la música española de los siglos xvi i xvii; llevó a cabo un estudio sobre las obras musicales de San Francisco de Borja. El castellanense Vicente Ripollés (1867-1943) estudió con Giner y fue maestro de capilla en Tortosa, Sevilla y Valencia. Tomó parte activa en Congresos de música sagrada, colaboró en la Asociación Española de Santa Cecilia y fué seguidor de las doctrinas de Pedrell, profundizando en la tradición religiosa española. Estudió la obra de Francisco Guerrero, hizo un catálogo de la polifonía conservada en el valenciano Archivo del Patriarca, y publicó un trabajo sobre músicos de la provincia de Castellón. Se le deben dos misas, numerosos motetes y un quinteto de cuerda.

Posteriorment reflexiona al voltant de la figura d'en Salvador Giner, de qui afirma: «que fue un *romántico nacionalista, de técnica firme, libre inspiración y amor sin límites a la música popular de su tierra*».

que el propuesto ha prestado siempre, en general a la *escuela de música valenciana* y en particular a este Conservatorio.

Queda ben clar a partir d'aquest text que Salvador Giner va ser considerat en el seu temps com un «cap d'escola» fins al punt que Eduardo López-Chavarri Marco (1987: 21) escriu:

Todo ello se hacía en nombre de una escuela cuyo jefe había sido designado por tácito y general sufragio: Don Salvador Giner. [...] La Exposición Regional contribuyó a realzar valores. Se quiso formar una trinidad artística y a la poesía de Llorente, a la pintura de Sorolla, se añadió la música de Giner, considerada como la más alta representación del arte de los sonidos valencianos.

Salvador Giner també va contribuir a la implantació del Conservatori de Música de València fundat l'any 1879, on va ser professor de composició i des d'on impartirà els seus coneixements a deixebles de l'alçada de Francisco Cuesta (1890-1921), José Fayos Pascual (1871-1931), Jose Manuel Izquierdo i Romeu (1890-1951), Vicente Ripollés (1867-1943), Manuel Penella Moreno (1880-1939), Vicente Peydró Díez (1861-1938), Amancio Amorós (1854-1925), Francisco Javier Blasco y Medina (1857- ?) o Pedro Sosa López (1887-1953). Posteriorment seria fundador el 1897 de l'Orfeó El Micalet i també va ser nomenat Director Artístic Honorari de la Banda Municipal de València l'any 1903, és a dir, l'any de la seua creació. En aquesta institució va tindre un important paper, ja que formà part dels tribunals que van seleccionar al director —Santiago Lope— i als professors instrumentistes. Per una altra banda, en la seua música es fa patent la influència popular en obres per a orquestra com *Es chopà hasta la Moma* i *Correguda de Joyes*,⁸ poemes simfònics, que va transcriure per a

8. Segons apareix en el catàleg d'obres de Salvador Giner realitzat per Bernardo Adam Ferrero, (1988, I: 124-130). Hi ha diverses observacions al voltant d'aquests poemes simfònics, com la d'Eduardo López-Chávarri Marco en la seua obra *Historia de la música* (1929: 165) que en referir-se a alguns d'ells afirma: «[...] que escribió varios poemas sinfónicos inspirados en el género de Saint-Saëns, siendo notables dos de ellos que ofrecen asunto y temas populares valencianos; se titulaban 'Una nit d'albaes' y 'Es chopà hasta la Moma'».

Gómez (1984: 304) continua amb aquesta adscripció estilística que posa en boca d'Adolfo Salazar:

De Giner quedan, sobre todo en el repertorio de bandas, los poemas sinfónicos *Una nit d'Albaes* y *Es chopà hasta la Moma*, en los que Salazar quiso ver cierta influencia de los de Saint-Saëns, y que se caracterizan por su luminosidad y por una peculiar ingenuidad en el tratamiento de los temas folklóricos.

Amb anterioritat, José Ruiz de Lihory (1903: 276 i següents) afirma dels poemes simfònics:

[...] que en nuestro concepto son las obras más trascendentales que ha escrito Giner, predomina en ellos una marcada tendencia al realismo musical, no bajo ese aspecto descriptivo falso y convencional [es referirà a Berlioz i a Liszt, que com be sabem van ser els introductors de la Música Programàtica i del Poema Simfònic respectivament], que el oyente necesita muy buena voluntad para traducir, esforzándose para interpretar la impresión que el compositor experimentara teniendo a la vista la explicación escrita de las situaciones que aquél trata de hacer comprensibles, sino del realismo expresivo y pintoresco cultivado con universal aceptación por algunos eximios maestros. Aquel mal llamado género musical, tuvo a finales del siglo XVIII y XIX muchos apasionados, que llegaron en su obsesión descriptiva a entusiasmarse en el poema *Phaeton*, de Saint-Saëns, con el pasaje en que los instrumentos describen el castigo que impone Júpiter al osado hijo del Sol. [...] En algunos pecadillos de los que venimos enumerando ha incurrido el maestro Giner, contaminado tal vez por la afición descriptiva de los grandes maestros en la primera época de su vida artística.

Vicente Añón Marco classifica l'obra d'en Salvador Giner en tres grups: «música sagrada o religiosa, *música simfònica costumbrista*, y música teatral», en la seua obra *101 Hijos ilustres del Reino Valenciano*. (Añón, 1973:47). Sobre el terme *Música simfònica costumbrista*, cal dir que és l'únic que l'ha utilitzat fins ara.

banda, inspirats en els costums valencians, el primer d'ells en la Processó del Corpus i el segon, *Correguda de joyes*:

es decir, carrera de joyas, título que se refería a una tradicional costumbre de la huerta valenciana, que consistía en efectuar carreras de jinetes a caballo, montados a pelo, cuyo premio consistía en una joya que el vencedor solía ofrecer a su amada.

com el descriu Vicente Vidal Corella (1979: 41) i que va ser estrenat el 8 de gener de 1905 per la Banda Municipal en una funció a benefici de l'Asociación de la Prensa Valenciana al Teatre Principal.

Un altre poema simfònic, escrit per a banda, *Una nit d'albaes* i un pas-doble també per a banda: *L'entrà de la Murta*,⁹ constituïran les obres instrumentals de clara inspiració popular valenciana. Es interessant constatar en la biografia del compositor com, després d'un període d'aprenentatge i de consolidació artística, va intentar triomfar a Madrid, on es traslladà l'any 1871 quan tenia 39 anys, i després de 8 anys, retornà a València. No considere que siga un producte de la casualitat que escriguera música vocal inspirada en motius populars valencians. Així, compondrà entre d'altres les sarsueles: *Foch en l'era* en un acte, *Plors i alegries* i *El roder*; aquestes dues amb lletra d'Eduardo Escalante, *Nit d'albaes* en un acte, *Les enramaes*, etc.¹⁰; que ens demostren que, junt a les sarsueles en castellà, el públic també demanava peces d'aquest gènere en valencià i el compositor no es va negar ni va considerar un menyspreu la seua col·laboració musical.¹¹ La llista de compositors que van compondre sarsueles en valencià és notable,¹² però el que encara crida més l'atenció és que un compo-

9. Vidal Corella (1979:27) on l'estudiós ens explica el costum sobre el qual es va inspirar Salvador Giner:

En las fiestas tradicionales, tanto en la capital como en los pueblos huertanos, y como prólogo a la solemne procesión, tenía lugar la pintoresca entrada de los adornados carros, cargados de arrayán, mirto —«murta», en lengua valenciana— y otras hierbas olorosas que esparcían por calles y plazas donde pasaba el solemne y lucido cortejo religioso. Y este luminoso y alegre espectáculo es el que dio título a la breve pero inspirada pieza musical del ilustre compositor valenciano, que escribió en una tarde calurosa del verano de 1903, en las fiestas populares del pueblo huertano de Masarrochos, donde veraneaba y tenía casa propia don Salvador Giner.

Carlos Gómez Amat, en valorar els poemes simfònics *Una nit d'Albaes* i *Es chopà hasta la Moma*, afirma que es caracteritzen per: «su luminosidad y por una peculiar ingenuidad en el tratamiento de los temas folklóricos». En la seua monografia sobre la música espanyola del s. XIX; (Gómez Amat, 1984: 304.)

10. S'ha de senyalar que en la curta biografia d'en Salvador Giner realitzada per Vicente Añón Marco en *101 hijos ilustres del Reino de Valencia*. (Añón, 1973, Vol. 1: 47) afirma que les sarsueles *Plors i alegries*, *Els rodors* i *En San Hilario de Sacalm* amb lletra d'Escalante fill, van ser musicades per Salvador Giner. Bernardo Adam Ferrero en la seua obra *Músicos valencianos* (Adam Ferrero, 1988: 124-130), en el catàleg d'obres del compositor sols cita de les sarsueles anteriors *Plors i alegries* i *San Hilario de Sacalm* —que cita en castellà—. No serà aquesta la única afirmació d'en Vicente Añón, que divergeix amb la resta de biògrafs, ja que també afirma que l'avi d'en Salvador Giner era mestre de capella de la catedral, quan tota la resta afirma que va ser músic major, és a dir, director de banda militar.

11. Si l'estudi del teatre en valencià al llarg dels segles XVIII i XIX, manca d'una investigació seriosa al voltant dels seus orígens com bé ho afirma Josep Lluís Sirera (Sirera, 1986: 131-137) en la seua obra *El Teatre Principal de València*, es pot afirmar que el mateix passa amb les peces líriques.

12. (Blasco, 1896: 98-100) on entre altres obres i compositors cita a Rigoberto Cortina, autor d'*Apuros d'un novensà*, *El mestre d'escola*, *El pollastre D. Tadeo*, *El Trovaor*, *L'abueta Poala*, *L'anell de plom*, *La pentinaora*, *Nelo Testets*, *Rode la bola*, *Un capità de cartó*, *Un granerer en casaca* i *Valensia en lo sigle 30*; sarsueles en un acte.

Juan Cortina Català va compondre la sarsuela en un acte titulada *Un casament en Picaña*, (1a i 2a part).

Vicent Lleó i Balbastre en va compondre tres: *De Valensia al Grao*, *Sense títol* i *Un casament del dimoni*.

Benito Monfort va escriure entre altres, *¡Als lladres!*, *El bou del señor Raimundo*, *El marqués del pimentón*, *El que fuig de Deu*, *L'avaricia romp el sac*, *La comedianta Rufina*, *Tamberlik en Rusafa*, *Un verenaret en el Grau*, i *El amor i la calceta*.

sitor com Asenjo Barbieri, a més de conèixer el valencià, compondrà la música d'un sàinet titulat *Dos pichones del Turia*, bilingüe, és a dir, en valencià i castellà, amb lletra de Rafael María Liern, on l'acció succeïa a una alqueria del Grau de València i que va ser estrenada el 28 de novembre de 1863 al Teatro de la Zarzuela de Madrid.¹³ També es mostra Barbieri disposat a col·laborar amb el sàineter Eduardo Escalante, i aquest va escriure per a Barbieri *Trapatroles*, que el compositor no va poder acabar, significat un dur colp per a Escalante que no la va oferir a cap altre compositor i que es va dur a l'escena després d'ocir l'autor.¹⁴ Un altre exemple d'aquest tipus de composicions és l'obra *De València al Grau*, amb lletra d'en Francisco Barber y Bas i música d'en Vicente Lleó Balbastre (Barber, 1889), estrenada al Teatro Russafa la nit del 24 d'octubre del 1888, que en la segona escena del quart quadre —en un suposat diàleg entre el Grau i València—, diu referint-se a la segona d'elles:

També yo com tú, sultana,
 com soc ó debia ser,
 de bona o de mala gana,
 no tinc polisía urbana
 y es cada plasa un femer.
 Ni m'allumenen de nit,
 ni m'ensanchen com debien,
 ni el Valladar m'han cubrit,
 ni soc ya, com me tenien,
 un paraís bell i florit.
 Ni tinc administrasió,
 ni val res l'adoquinat,
 y es de paper tot lo bó;
 ni hasta hià en la població.
 un poc de seguritat.
 Mentira es la polisía
 ni de nit ni per de dia;
 carrer de la Pau... tontada;
 mentira hasta la Gran-Vía,
 que s'ha quedat proyectada.
 Indiferencia traidora
 que m'abat i que m'acora;
 patriotisme... no n'hià;
 yo deuria ser señora
 y soc tan sols la crià.

No acaba ací la relació de sarsueles en valencià, escrites pel compositor —més conegut per *La Corte del Faraón*—, ja que també podem citar *Un casament del dimoni* i *Sense títol*, entre la seua producció.

De Vicente Peydró cita les sarsueles *El gallet de Favareta* i *Noblea de cor*.

S'ha de constatar el fet de que les sarsueles en valencià constaven d'un sol acte, la qual cosa ens mostra que estava adreçada a un públic d'extracció popular que no demanava obres de major transcendència artística.

13. FERRERES, R. (1963-1966): *Épistolario de Francisco Asenjo Barbieri a Serrano Morales y a José Gregorio Fuster*. Tirada a part del Volum VII, Fascicle I. Pàg. 29. Aquesta notícia dóna peu a qüestionar-nos si els sàinets musicats o sarsueles en valencià estaven extesos a València en la seua època, o si l'ocurrència de Barbieri sols va ser la utilització del pintoresquisme o costumisme valencià com a base d'una de les seues sarsueles.

14. (Ferrerres, 1963-1966, VII, I: 25) Per conèixer millor les relacions entre Barbieri i la ciutat de València, és interessant l'article publicat a *Las Provincias* el 21 de febrer de 1894 amb el títol de «Recuerdos íntimos», on Teodoro Lorente, signant amb el pseudònim de Valentino ens parla de les diferents visites del compositor a la ciutat i dels fets que van ocórrer.

El que crec que podem deduir del que s'ha exposat fins ara, és que els sainets musicats i les sarsueles en valencià estaven més generalitzats del que pensàvem, encara que es pot constatar un clar predomini de les obres en castellà que mereix un detallat estudi, fins al punt que López-Chavarrí Marco (1929: 247),¹⁵ en parlar de la música teatral en les darreries del segle XIX i principis del XX, ens informa de la seua qualitat artística:

Cuanto al género de la zarzuela, que tantas gallardías creó en la admirable *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri, se ve substituido por el vicioso «género chico», género de obras en un acto, con falsa apariencia popular, y cuya influencia sobre el pueblo no puede ser más deprimente; como reacción frente a este género, apareció la «opereta», imitada de las óperas vienesas o alemanas y sin el menor alma hispánica.

No sols López-Chavarrí Marco exposarà opinions crítiques envers alguns compositors i les seues obres en aquest període, ja que José Climent (1978: 66), en escriure sobre el mestre Giner no dubta en afirmar que:

La obra de Giner adolece de algunas concepciones menos acertadas, fundamentalmente dos. Una, el seguir viviendo en el ambiente musical italiano [...] Segunda, el no haber empleado la lengua regionalista. Si la ópera es la forma clásica de los nacionalismos, precisamente por reunir en una sola obra los valores básicos de comunicación —música y lengua— Giner hubiera podido abandonar el italiano y crear su obra en valenciano, y en el valenciano cultista del que se preocupaba un gran grupo de hombres de la Renaixença.

Molt interessants són les afirmacions de José Climent, però hem de tenir ben present que aquest ambient italianitzant va influir en pràcticament tots els compositors de la seua època i va donar com a resultat un panorama totalment decebedor pel que fa a l'òpera espanyola, narrat per Gómez Amat (1984: 116) en els següents termes:

15. Per comprendre millor l'ambient musical valencià, és interessant llegir els capítols que Josep Lluís Sirera (Sirera, 1986) dedica a les programacions del Teatre Principal, encara que manca un estudi detallat al voltant de la resta de teatres. També s'ha de recordar que Manuel Palau Boix va compondre l'any 1920 l'opereta *Beniflors* —en valencià—, nou anys abans de la publicació d'Eduardo López-Chavarrí Marco. Per comprendre en profunditat les afirmacions d'Eduardo López-Chavarrí Marco, crec necessari citar un text de la seua biografia de Francisco Cuesta, on les desenrotlla amb més claredat:

Presenció [es refereix a Cuesta] también cómo la música racial caía en manos pecadoras que convertían el oro nativo en vulgar mercancía y se alejó de aquellas corrientes, persistiendo en escribir música purificada y completamente poseída del espíritu de su tierra. Cuando Cuesta había obtenido el sufragio de la masa, y volvió la espalda para ir en pos del noble ideal. El empleo de las citadas melodías valencianas como tópico exclusivo para significar «color local» se fué acentuando y llegó a ser indispensable en el teatro lírico regional y en composiciones varias, desde obras sinfónicas orquestales hasta fantasías y rapsodias para piano o banda. [...] Todo ello se hacía en nombre de una escuela cuyo jefe había sido designado por tácito y general sufragio: Don Salvador Giner. ¡Curiosa confusión! Ensalzábase sin límites al maestro, por su obra de menos trascendencia, siendo así que él señaló la orientación liberadora de la música valenciana, por instintivo amor a la «terreta» y por conocimiento de los entonces modernos y audaces poemas sinfónicos de Saint-Saëns. [...] Aquellas obras significaban [es refereix a *Una nit d'Albaes* i a *Es chopà hasta la Moma*] abrir las puertas a la música racial, para crear un arte propio, logrando en su día que los elementos técnicos, en vez de emplear los métodos preestablecidos por los métodos de escuela [...] los creara deducidos de la propia savia popular. Ciertamente que motivos populares empleábanse en la música, especialmente la teatral: pero ello era sin espíritu de desenvolvimiento, sin preocupación por deducir las esencias armónicas allí escondidas, sin descubrir, en suma, el alma popular de tales melodías y ritmos.

En LÓPEZ-CHAVARRÍ MARCO, E. i LÓPEZ-CHAVARRÍ ANDÚJAR, E. (1987): «La vida breve de un moderno compositor valenciano. Francisco Cuesta». *Estudis Musicals* 5, 20-22. En les següents pàgines, López-Chavarrí Marco, ens fa una radiografia de l'ambient musical valencià de principis del segle XX.

Si contemplamos el panorama de la òpera española en el s. XIX —y también en el XX— comprobaremos la triste esterilidad de tantos esfuerzos, a pesar de los aciertos de Chapí, de algún éxito de Bretón, del impulso siempre incansable de Pedrell y de pocas cosas más.

Així doncs, no podem identificar sempre la tradició operística amb l'existència o no d'un nacionalisme, ja que —pel contrari— haurem d'afirmar que el nacionalisme musical espanyol no ha existit, opinió per altra banda insostenible davant les figures d'Albéniz, Falla i Granados. Per altra banda, el motiu pel qual Salvador Giner no utilitza el valencià cultista de la Renaixença mereix un estudi en profunditat, ja que les relacions entre el compositor i Cebrián Mezquita,¹⁶ que va ser un dels fundadors de Lo Rat Penat i llibretista de la seua òpera *Sagunto*, ens mostren que el compositor no va tenir gaire problemes en relacionar-se amb escriptors d'estètiques heterogènies i d'utilitzar arguments arrelats a la Comunitat Valenciana, com en les òperes *Sagunto* —ciutat amb una simbologia especial, ja que a banda del setge heroic enfront d'Aníbal per defensar la seua independència i el tractat amb Roma, també en ella es va reinstaurar la monarquia espanyola el 28 de desembre de 1874 amb la sublevació de la Brigada Dabán al front de la qual estava el general Martínez Campos— i *El Fantasma*, encara que el pas d'escriure òperes en valencià no el va donar, potser conscient de la poca acceptació que hauria tingut, sobretot en un Teatre Principal de gust aclaparadorament italianitzant.

El compositor Eduardo López-Chavarri Marco (1987: 16) també fa una semblança crítica d'en Salvador Giner en parlar de les *albaes*:

Aquel bello canto [es refereix a les *albaes*] sirvió para que un venerado compositor, el maestro Giner, abriese, tal vez sin sospechar su alcance, nuevos horizontes a la música valenciana. Pero entendiéndose bien: nuevos horizontes no en cuanto a la técnica, ni a la invención, pues empleó en dichos respectos el lenguaje corriente sin buscar nuevas fraseologías, ni armonizaciones nuevas; la novedad fecunda fue que utilizó el tema popular en su celebrado poema sinfónico «Una nit d'albaes», creando así el *poema sinfónico valenciano*.

Per entendre les paraules d'Eduardo López-Chavarri Marco, és necessari tindre ben present que coneixia prodrament l'obra de Wagner, ja que entre les seues obres teòriques hi ha *El anillo del Nibelungo de Wagner*. Així doncs és ben natural que critique l'estètica romàntica i italianitzant d'en Salvador Giner, que considerava antiquada en el moment en què va escriure aquest text. És curiós constatar que López-Chavarri Marco no va intentar en cap moment la creació d'una peça que condensara les seues recerques estètiques en l'àmbit teatral —sols podem citar les il·lustracions simfòniques per al drama de J. B. Pont, titulat *Terra d'horta*, estrenat al Teatre Apolo de València—, exposades en un article publicat en l'«Almanaque» del diari *Las Provincias* l'any 1901:¹⁷

16. Luis Cebrián Mezquita, poeta i historiador nascut a València el 1851. Va estudiar la carrera de medicina i va exercir la seua professió primer a Almenara i posteriorment a la seua ciutat de naixement. Començà a donar-se a conèixer escrivint poesies soltes en diversos periòdics. Afiliat des de la seua joventut al Partit Republicà, va dirigir al llarg de tres anys el periòdic *El Universo*, en el que van col·laborar entre altres Rafael Altamira i Blasco Ibáñez. Va ser un dels primers en secundar el moviment regionalista, contribuint a la fundació del Rat Penat i va ser posteriorment una de les personalitats de la Solidaritat Valenciana. Va ser mestre en *gay saber* i un dels col·laboradors més actius dels «Almanagues» de Lo Rat Penat i de la *Revista de València*.

17. LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E. (1901): «Almanaque» de *Las Provincias*, pàg. 267. Apareix clarament exposada la crítica a la música teatral dels últims decennis del s. XIX, encara que la repercussió d'aquest article no va ser molt àmplia si analitzem la producció musical valenciana de principis de segle, amb Salvador Giner com figura màxima d'aquest moment, figura que és questionada per López-Chavarri Marco en el seu vessant de compositor de música teatral.

Una de las ventajas más grandes que puede reportar el teatro regional es el desenvolvimiento de la música típica del país. Sin duda que la labor es difícil entre nosotros, entre los valencianos: de una parte, el gusto público parece que exija en el teatro valenciano un convencionalismo, con el cual han de luchar los compositores: el de la música de ópera. Más se alaba una partitura cuanto más se parece al estilo del repertorio común. De otra parte, surge la dificultad de respirar ambientes genuinamente populares, que refresquen el espíritu en la melodía del pueblo. El flamenquismo, por desgracia todo lo invade, y en los corrillos de las plazuelas, en los cantos de los músicos callejeros, sólo se alimenta el auditorio con las notas del último tango. No es esto —¿cómo ha de serlo?— sano y verdaderamente popular. El flamenquismo corriente es una afectación, una prostitución del alma andaluza convertida en «espectáculo». Lo malo tiene su difusión más rápida que lo bueno, porque destruir es cosa fácil: el flamenquismo, esparciéndose por el espíritu popular, es una especie de alcoholismo artístico, que mata traidoramente. Oyendo algunos cantares populares, parece que se siente cierto tufo carcelario... ¿Será un signo de decadencia? Tal vez. Lo cierto es que el cantar morisco, el acento de la huerta y de la montaña, se pierden y quedan sustituidos por el artificio procedente de la música de receta. Por esto decía antes lo difícil que es el trabajo para el maestro compositor. Pero no hay duda que si nuestros músicos trabajan con fe, pueden hacer mucho para salvar los escollos de la inspiración, y *reanimar el espíritu del teatro valenciano, dándole el «alma» que necesita: su música*. Además sería obra merítísima el poder devolver al pueblo sus melodías para que viera lo ricas que son al observar el partido que de ellas pudiera sacar la inspiración de los compositores. Los intentos que en éste sentido se vienen haciendo son muy estimables: pero acaso fuera más conveniente ir con más decisión. *Créese por algunos que el llevar la música popular al teatro es trasladar íntegramente los temas melódicos a las voces. Nada más equivocado. Puede escribirse una partitura entera sin que haya una sola nota de melodías populares determinadas, y ser de estilo eminentemente característico. Claro que el servirse de temas populares fija más el carácter, pero no debe hacerse por sistema, porque entonces se convierte el músico en un copista más o menos útil, especie de fotógrafo de la musa del pueblo; y la cámara obscura no es el compositor*. Si se tiene amor a la verdad y temperamento, no hay duda que ha de sobresalir en el teatro valenciano la nota indicada. Pero hay más: los recursos del arte moderno [wagnerianisme] permiten conseguir efectos de ventaja inapreciable. Inspirándose en la sinceridad, pueden hacerse obras con estilo adecuado, y en las que los personajes sientan sin disfraces ni retóricas. El pueblo, acostumbrado a la ópera, en cuanto fórmula de arte, cree que cuando el compositor más se aproxima a ésta, mejor es lo que produce. Se aplaude y se admira lo que tiene afectada forma de ampulosidad «meyerbeeriana» o visos de «neo-italianismo» y con ello se perpetúa en la escena una rutina tan fatigante como convencional. Los esfuerzos que hagan los artistas para sacudir este yugo, adquiriendo así independencia, no serán estériles: acostumbrarán al espectador a que insensiblemente haga aprecio de la obra de arte y a que la importancia de ésta vaya en progresión cada vez más acentuada. [...] Este amplio concepto del lirismo teatral, que permita hacer toda suerte de impresiones, desde las más sencillas a las más elevadas [...] se realizará *abandonando la receta ópera, para entrar en la más noble y más fecunda, que de modo inquebrantable Wagner nos indica: el drama musical como síntesis de arte*.

No sols el drama musical serà considerat per Eduardo López-Chavarrí Marco l'única via per aconseguir la plasmació del nacionalisme musical, com exposa en la seua obra *Les Escoles Populars de Música* (López-Chavarrí, 1906: 22) on afirma que:

[...] de la flor del poble verdaderament sentida (no parlem de les imitacions més o menys artificioses) es com naix l'expressió més completa, més noble i més alta de cada nacionalitat. Y conste que no es precís que esta expressió suprema d'art siga l'òpera. Pot ser això, o pot ser altra cosa: obres teatrals, obres musicals decorades amb poesies, corals a veus soles, o amb acompanyaments instrumentals, etc., etc. Però, lo que sí es precís per a que existisca una òpera nacional es que esta se forme en la consciència del poble, que naixca de les seues formes líriques, poètiques i musicals, perquè de lo contrari solament tindriem un artífici quelcom, fet per a entendreho convencionalment. Tal ha succeït en lo que generalment se diu *òpera*, la qual no es

mes que un espectacle absurd (estèticament parlant), sense influència beneficiosa en la vida de les gents que van a vèurela y que no son *poble*, sinó'l *publich*.

Que ens explicaria el fet que un compositor de la seua capacitat no intentara la creació de «l'òpera valenciana» i haguera abordat altres gèneres musicals. També crida molt l'atenció la poca quantitat d'obres per a banda que va compondre —tan sols *Danzas de Concierto*, *Valencianas*, *Acuarelas Valencianas* i *Rapsodia de Pascua*— i per sort coneixem l'opinió que tenia d'aquest tipus d'agrupacions, també exposada en l'obra *Les Escoles Populars de Música* (López-Chavarri, 1906: 55 i 56) que posteriorment matisaria:

[...] eixes agrupacions que's coneixen amb el nom de *bandes* són anti-artístiques per excelència. Podran considerarse tot lo més com això que diuen mals necessaris perquè no té la societat per destruirlos o transformarlos. Naixen les bandes, no del poble, sinó d'una *imitació* de la ciutat; no son una expressió directa d'emanacions de l'ànima, sinó una pobra y degenerada mostra de *dilettantisme*; alguna cosa aixís com els «elegants» de poble, que tracten d'adoptar les maneres y el vestir de la gent distingida de la capital, resultant que no són sinó caricatures... de caricatures. Les bandes són una *retòrica*; no són música; no canten; no fan sinó passejar per les poblacions rurals (les d'esta classe sobre tot) el verí de l'*art de saló* y del *género chico*.

Per altra banda, Eduardo López-Chavarri Marco no dubta a utilitzar el terme *Escuela Catalano-Levantina* quan parla de la música espanyola del primer terç del segle xx (s'ha de fer esment al crític Enrique González Gomá que també utilitza el terme d'escola llevantina), conferint-li les següents característiques:¹⁸

Un profundo espíritu patrio, al cual se acomoda la técnica moderna de manera que ésta quede modificada, creándose así un sistema original con procedimientos basados en la *música popular del país*. Los compositores modernos catalanes ponen en práctica el principio de que la canción popular es la conciencia de la raza, como dijo Menéndez y Pelayo; y de ésta música popular, rica en formas y en giros melódicos y harmónicos (música inspirada, purísima, que vive espontáneamente

18. (López-Chavarri Marco, 19029: 252). Citada a peu de pàgina aquesta obra per l'editor. S'ha de citar el llibre de Ricardo Benavent: *La obra de Wagner*, editat a València l'any 1895 i resta per fer un estudi de les repercussions del wagnerisme a València, encara que les paraules de Ruiz de Lihory (Ruiz, 1903:250) relacionant Eximeno i Wagner no hem de prendre-les al peu de la lletra:

Si la figura de Wagner se destaca con luz meridiana del ciclo musical contemporáneo, débelo en gran parte al jesuita valenciano, que fue el primero en luchar por la trascendencia de la idea, considerando a la música como a la prosodia de la palabra y proscribiendo los rutinarios y artificiosos problemas técnicos que anulaban la inspiración subordinándola al cálculo matemático; el primero que tuvo el atrevimiento de hombrearse con la eminencia de su siglo, con el P. Martini, y lo venció, no tanto con sus razonamientos como por la fuerza expansiva de sus doctrinas; el que sentió la radical metamorfosis que había de sufrir la estética musical, uniendo en estrecho brazo a las dos hermanas poesía y música, y presentándoles como fuente de inspiración los cantos populares, a los que tanto debe nuestra poesía como nuestra música, porque han sido los celosos guardadores del genio nacional y el germen de nuestro perfeccionamiento artístico.

De les paraules d'aquest diletant podem deduir el següent raonament: Si Eximeno és el primer en afirmar que tant la poesia com la música havien d'agermanar-se, presentant com a font d'inspiració la cançó popular, així a Wagner se l'ha de considerar com l'última baula iniciada per Eximeno, per la qual cosa continuar l'estètica wagneriana no era més que continuar els principis iniciats per un membre de l'Escola Valenciana.

Una opinió interessant és l'exposada en la biografia de Ruperto Chapí y Lorente per Ruiz de Lihory (1903:307):

Como rasgo característico de su fisonomía artística, debemos consignar que es acérrimo entusiasta de Wagner, pero lleva su platonismo hasta el punto de no osar imitarle en el procedimiento, por temor quizá a que no le haga pagar cara su osadía la frivolidad del público que cultiva con preferencia.

te en valles y montañas y en el se deducen una alma y una técnica peculiares, basadas en los progresos modernos, pero aplicándolos al estilo nacional, sin desfigurar la esencia hispano-catalana de éste estilo, creando así un arte propio dotado de gran vitalidad.

No dubtarà a citar el compositor dins d'aquesta escola a figures com Luis Millet, Isaac Albéniz, Antonio Nicolau, Juan Lamote de Grignón, Juan Llongueras, Enrique Granados, Pablo Casal junt als valencians Joaquín Rodrigo i Manuel Palau. Es curiós que quan es refereix a Albéniz utilitze el terme d'escola *Hispano-Catalana*, en una consciència intuïtiva de les diferents estètiques que es podien donar en l'escola *Catalano-Levantina*. Argumentació aquesta, utilitzada posteriorment per altres estudiosos de la música valenciana.

També crida l'atenció la profusió de *lieds* que es composaran a partir del segle xx pels compositors valencians. Eduardo López-Chavarri Marco (1987: 41) ens dóna la seua visió d'aquest gènere musical:

El *lied* es el canto popular que se ha hecho canción artística, pero ¡a condición de que nada pierda de su carácter, ni de su sinceridad!. De modo es que los acompañamientos de la melodía cantada, aunque utilicen todos los recursos del arte, no destruyan aquel carácter de la raza, aquella fuerte sinceridad de expresión propia de la canción popular para, sino que antes bien, le den mayor emoción y contribuyan a mantener esa original fisonomía, fresca, vital, que caracteriza a los *cantos populares*, librándolos de ser *cantos vulgares*, profanados por la escoria ciudadana. Así se comprende la alta misión de ese tesoro sentimental que constituye el verdadero folklore de las naciones. Así se comprende también cómo el gran Menéndez Pelayo llamase a la canción popular la reintegradora de la conciencia de la raza, a la que devuelve la pureza, la virtud, la verdad, que le arrebataron las mentiras y el artificio terrible de la vida ciudadana.

D'aquesta manera, el compositor ens dóna una visió idíl·lica de la música popular adscrita al món rural enfront dels convencionalismes de la ciutat i en altres fragments escrits per ell no dubta en afirmar que la música (López-Chavarri, 1987: 16):

de raza valenciana tiene su carácter, su estilo, que no habían sido utilizados a fondo (raras excepciones aparte) hasta alrededor de 1900. Entonces fueron abriéndose nuevos caminos en inspiración y en técnica, sacudiendo las limitaciones de los métodos en uso. Aquellos comienzos no acertaban con una buena orientación; el instinto de buscar el alma folklórica valenciana encontraba pocos caminos viables, ya que apenas se consideraba como música popular característica la de dos temas bien divulgados, a saber: *les albaes* y el baile con intervalación de coplas llamado *el u i el dos*. Esos temas utilizábanse constantemente, sobre todo en obras teatrales, con ritmos y sentido tonal «de método de solfeo», pues no de otro modo se comprendía entonces por los músicos al uso el empleo de temas raciales, ni se analizaban sus funciones modales, ni se deducían sus posibilidades armónicas. [...] La bella melodía de aquel canto [es refereix a les *albaes*] sirvió para que un venerado compositor, el maestro Giner abriese, tal vez sin sospechar su alcance, nuevos horizontes a la música valenciana. [...] la novedad fecunda fue que utilizó el tema popular en su celebrado poema sinfónico «Una nit d'albaes», creando así el *poema sinfónico valenciano*.

No hem d'oblidar que en novembre de 1900 es va estrenar la sarsuela *Nit d'Albaes* de Giner, amb lletra de Guzmán Guallar al Teatre Princesa. Aquest compositor faria també un poema simfònic amb el mateix títol, obra que marcaria l'inici del resorgir de la música valenciana, corrent al que s'adscriuria Eduardo López-Chavarri Marco, —si bé era deixeble de Pedrell—, que creia veure en aquesta obra el símbol de la utilització de la «música de raza valenciana», partint del principi que la cançó popular era «la reintegradora de la

conciència de la raça», és a dir, del nacionalisme musical. Aquesta visió «nacionalista» del compositor López-Chavarri Marco queda palesa quan descriu l'ambient que va influir en el compositor valencià Francisco Cuesta l'any 1915 (López-Chavarri, 1987: 31):

Vino a reforzar este sentimiento de la «terreta» un impulso de valencianía y de instinto regionalista que por entonces surgiere en la comarca. Eran días de inquietud y desorden tanto en las almas como en la vida externa. En contra de las degeneraciones sociales extremadas robustecíase el amor a las tradiciones propias, el amor a la poesía, a las canciones y bailes característicos, a la música de la raza que se sacudiera el contagio propagado por cupletistas y teatrillos de género ínfimo.

Així, el primer terç del segle xx serà l'escenari on aniran afiançant-se un grup de compositors de la vàlua de Francisco Cuesta (1890-1921), Manuel Palau (1893-1967), Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970), Óscar Esplá (1886-1976), Joaquín Rodriguo (1901), José Serrano (1873-1941), José Manuel Izquierdo y Romeu (1880-1951), Pedro Sosa López (1887-1953), Enrique González Gomá (1889-1977), José Moreno Gans (1897-1976) i Manuel Penella Moreno (1880-1939) entre els més destacats. Les diferències estilístiques entre ells són clares, ja que els continuadors de l'estètica ginerista, no tindran cap inconvenient en escriure sarsueles (algunes d'elles en valencià), mentre que apareixeran noves estètiques com la wagneriana i/o modernista en Eduardo López-Chavarri Marco¹⁹ o la impressionista en Manuel Palau, que ja mostren una concepció més avançada en la seua música, combinant

19. S'ha de recordar que Eduardo López-Chavarri Marco va participar en una enquesta feta l'any 1902 per la revista madrilenya *Gente Vieja*, col·laboració que va ser premiada i on el compositor prenia partit pel modernisme, i que en el pròleg del recull de versos titulat *Cordes vibrants* de Durán i Tortajada, publicat l'any 1910, Lopez-Chavarri descriu València així:

València, voltada pertot d'un esprit artificial, va perdent la seua veritat de viure. La deformació espiritual que això ens ha dut és immensa, i, per a més dolor, la cerquen els artistes, els que devien tindre arrelat el sentiment de la terra, allà en el més endins del cor. [...] Els dos verins més grans que ens roben la noblesa de l'existir són l'*snobisme* i el *filisteisme*. Ells han transformat la bella, polida, harmoniosa delicada «llaurao» llevantina, convertint-la en una mena de corista de «gènero chico» o en cursi dispesera disfressada per a pujar a la reunió del tercer pis. Mitjanyes impotents, són els nuncis d'esta invasió prosaica; i ells, veritaders fariseus del nostre art, volen arregar l'exclusiva d'amor a València, com si fóra amor la grotesca pantomima dels seus gestos! Així mor el nostre caràcter, no amb la majestat gloriosa d'un Deu sublimat per l'incendi del Walthalla, sinó per la pobra paròdia d'un inoble ninot de «falla» vespre de San Josep, que es crema entre coetades i aguardents plebeus.

Text amb més referències musicals que literàries que ens parlen del trencament estètic del compositor amb l'ambient musical valencià del seu temps, idees que havia començat a exposar en una col·laboració en l'«Almanaque» de *Las Provincias* de l'any 1901. L'any 1980 Ricardo Gullón va publicar *El modernismo visto por los modernistas* en l'editorial Guadarrama, on s'estudia la figura d'Eduardo López-Chavarri. Arran la publicació de *Proses de Viatge* (López-Chavarri, 1983), en el pròleg on Francesc Pérez i Moragón ens exposa la visió del compositor envers el corrent modernista, constatem la simpatia de López-Chavarri Marco cap a aquest moviment, encara que Pérez i Moragón puntualitza:

Per a López-Chavarri, doncs, l'important era el moviment, l'agitació que remugués el pantà ideològic i estètic que havia coronat el segle XIX en tot l'Estat i, evidentment, també al País Valencià; un pantà —convé no oblidar-ho— en què s'havia produït el fracàs de la Renaixença valenciana, símptoma de decaïment nacional i d'abandó per la burgesia i l'aristocràcia locals de tot intent de renovació del país [...] Dins d'aquesta agitació, però, la posició de López-Chavarri fou sempre assenyada: una bohemia molt relativa, un desdeny pels components de lluita social que hi havia en moltes tendències modernistes, l'allunyament de tot el que hi havia d'esoterisme d'heterodòxia religiosa o filosòfica en els modernistes més avançats. Modernisme, sí, però des de *Las Provincias*. I no cal veure ací cap al·lusió ofensiva. [...] La diferència principal descansa sobre el fet que, al País Valencià, l'intent regenerador que el modernisme d'un López-Chavarri implicava o demanava, no va trobar suport social en unes classes dirigents més aviat poc predisposades a mutacions substancials. [...] aquest era el modernisme que hauria pogut practicar López-Chavarri si no fos que es va adonar a temps del parany i va aprendre la lliçó: *en música es podia aconsellar i fer més modernitats que en literatura.*

el nacionalisme musical amb aquestes adquisicions estilístiques i altres de noves, fet reiterat en els compositors posteriors.

Continuant en el fil del present estudi, Eduardo López-Chavarri Andújar, (1978: 53) amb la seua indefinició característica, en una funció de cronista dels fets musicals, afirma que «no es pot parlar amb rigor d'una Escola Valenciana», encara que constata que els compositors valencians aporten un segell i unes característiques que atorguen peculiars característiques a la seua obra, basant-se en les afirmacions de León Tello i María Teresa Oller Benlloch, partidaris de l'existència d'aquesta Escola Valenciana (López-Chavarri, 1978: 153-157). Com que sempre s'ha utilitzat el tòpic d'un individualisme a ultrança dels nostres compositors, es necessari recordar que l'any 1934 va sorgir a la llum pública un manifest, signat per Vicent Garcés,²⁰ Emilio Valdés, Lluís Sánchez, Vicent Asencio i Ricard Olmos, que s'autoanomenaven «El Grup dels Joves» i que deia així:²¹

En el dia d'avui naix a la vida musical valenciana el «Grup dels Joves», promoció de cinc compositors regionals que no arribem encara als trenta anys. El nostre primer acord es posar-nos en contacte amb el poble valencià, l'ajuda del qual tant necessitarem, per donar-li a conèixer els nostres propòsits i la raó de la nostra existència. És indubtable la necessitat de lligar en una activitat conjunta els esforços aïllats d'aquells joves músics que tenen la seua base estètica en l'Art popular del País i no en el text sinó en l'esperit. Aquest *punt de convergència dins d'estil i tendències diferents* és el motiu de constitució del Grup. La mateixa orientació ètnica ha guiat

L'any 1985 Xosé Aviñoa va publicar *La música i el modernisme*, on fa un estudi detallat del modernisme a la ciutat de Barcelona i descriu les característiques d'aquest moviment (Aviñoa, 1985: 352-362) citant entre altres una forta incidència wagneriana, antiitalianisme, conreu i utilització de material popular, científicisme que es plasmava en l'afició per l'historicisme i l'explicació de les programacions dels concerts; germanisme, gran estima per la música pura i principalment per la música de cambra, ja que la consideraven el vehicle perfecte per la seua intimitat, i un clar interès per justificar la seua posició estètica. Podem observar que la majoria d'aquestes característiques les podríem trobar en l'obra d'Eduardo López-Chavarri Marco.

Amb posterioritat, Ana Galiano Arlandis situarà a Eduardo López-Chavarri dins l'estètica modernista en el seu escrit titulat *La transició del segle XIX al XX* (Galiano, 1992) i Eduardo López-Chavarri Andújar va continuar amb aquesta tesi en *Compositores valencianos del siglo XX*, (López-Chavarri, 1992: 51-73).

També crec interessant conèixer l'opinió que li mereixien els modernistes a Felipe Pedrell, un dels mestres de López-Chavarri Marco (*Musiquerías*, 215):

Palabrerías: Las singularidades y aun gansadas que se ven obligados a hacer los pobres artistas modernos para tener contenta y propicia a la galería, son realmente y verdaderamente crueldades sociales. Ahí es nada obligarle a uno a dejarse crecer el pelo, a fumar en pipa, a vestir astrosa indumentaria, a realizar una porción de cosas irrealizables para el común de las gentes, excediéndose y singularizándose en todo, pulsando la lira por los montantes, utilizando el buril o el color como un picapedrero o un pintor de puerta cochera, midiendo con la vara de medir la estrofa de arte mayor decadentista.... ahí es nada todo esto y muchísimas más cosas que ustedes y yo hemos presenciado todos los días. Constreñidos los miserandos artistas a inventar cada día cosas nuevas, atracciones extraordinarias, nuevos golpes de efecto, habilidades y juegos malabares nunca vistos, me pregunto yo si tomarán a chacota y a risa todas esas singularidades y gansadas.

20. Vicent Garcés Queralt: Nascut a Benifairó de les Valls el 1907, després d'estudiar la carrera de Filosofia i Lletres a Barcelona, inicia els seus estudis amb Manuel Palau; va ser un dels que van signar el *Manifest del Grup del Joves* l'any 1934. L'any 1937 va guanyar un dels «premis musicals del País Valencià» organitzats per la Consellería de Cultura del Consell Provincial de Valencia amb l'obra *Poemes Pastorals*.

Aquest compositor va ocupar el càrrec de director del Conservatori de València del 3 de setembre de 1938 fins al 31 de març del 1939. Després de la victòria franquista, fou depurat per les seues simpaties envers partits valencianistes d'esquerres, apartant-lo de la plaça de catedràtic d'institut que tenia a Gandia i posteriorment va viatjar a París on va estudiar amb George Auric, membre del «Grup dels Sis» que li va revisar l'obra més coneguda del compositor, el ballet *Marinada*. Quan va retornar a Espanya, alguna de les seues obres van ser interpretades baix la direcció de José Iturbi i per Manuel Galduf entre altres, encara que falta un estudi seriós sobre aquest compositor.

21. LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1982): «Manuel Palau i Vicent Garcés, antagonistes del simfonisme valencià». Article publicat en l'*Antologia de la música valenciana*. Pàgs. 41 i 42. També fa referència el mateix autor a aquest manifest, en López-Chavarri Andújar (1992: 162 i 163), on cita l'opinió que tenia Palau d'en Vicent Garcés.

precedentment alguns compositors valencians, d'entre ells Óscar Esplá i Manuel Palau, però l'amplitud de perspectives dels nostres projectes exigeix un nexa i una solidaritat perfecta entre nosaltres. Aspirem a la realització d'un art musical valencià vigorós i ric, a l'existència d'una *escuela valenciana fecunda i múltiple, que incorpore a la música universal el matís psicològic i l'emoció pròpia del nostre poble i del nostre paisatge. Un art i una escola que es manifesten en tots els gèneres, en el quartet, en la simfonia, l'òpera, en el ballet...*

Pretensions molt ambiciosos que van topar amb una realitat molt dura quan dos anys després va esclatar la Guerra Civil i aquest intent tardà de nacionalisme musical valencià va ser abortat. Falta un estudi detallat del «Grup dels Joves» i de la seua trascendència en la música valenciana, ja que alguns dels seus membres són oblidats en diverses recopilacions de compositors valencians i la seua trascendència a l'època ens la dona un article d'Enrique Gonzalez Gomá (Gomá, 1937: 50) on parla de les dues danses del «ballet» *Foc de Festa* d'en Vicent Asencio, interpretades per l'Orquestra Simfònica de València dirigida per Francisco Gil, l'any 1937: «Las dos danzas del 'ballet' *Foc de festa*, de Asencio, revelan, muy agradablemente, el talento y la traza de su autor, destacada personalidad de *la joven escuela musical levantina*».

Un crític musical del prestigi de Gomá (1889-1977), sabia perfectament a què es referia quan parlava de la «jove escola musical levantina», i coneixia perfectament l'adscripció de V. Asencio al «Grup dels Joves».

També Manuel Palau —que no s'ha d'oblidar que va ser mestre d'en Vicent Garcés— en el discurs d'ingrés en el Centre de Cultura Valenciana, l'any 1943, es va centrar en Joan Baptista Comes, compositor fonamental per a la música valenciana, i en concloure la seua exposició afirma:²²

Permitidme en estos momentos de recordación y de homenaje a la memoria de Comes exprese también mi confianza en la potencialidad creadora de los músicos con que hoy cuenta nuestra Valencia y augure para *nuestra escuela musical*, que es heredera de Comes, aquellas virtudes fundamentales que puedan ser prenda de su perennidad.

Tampoc no és fruit de l'atzar que Manuel Palau expose en un opuscle titulat *Elementos folk-lòrics de la música valenciana*, que:²³

Del estancamiento que hubiera traído el culto de la forma por la forma, nos salvó el movimiento romántico, oponiendo al carácter universal de casi toda la música clásica, la expresión peculiar de cada autor, por medio del lenguaje derivado de lo que llamaríamos *etnos* musical. Si, pues, los románticos han sido los primeros músicos nacionalistas y su arte ha confinado con la aparición de las modernas escuelas rusa, tcheca, hispana, etc. ¿por qué nosotros que hemos tenido apóstoles de la nueva orientación, como el Padre Eximeno, y resultados como la *Iberia* de Albéniz, no entonamos un viril *Desperta ferro* en contra de tanto convencionalismo y tanta receta musical que marchitan la inspiración y anulan nuestra personalidad?

22. PALAU, M. (1944): «La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes», separata de la revista *Harmonia*, Madrid, 20. La contestació al seu discurs la va fer Eduardo López-Chavarrí Marco que va parlar de Palau afirmant en la pàg. 28: «[...] Palau, con sus audacias modernas (que no en balde hizo pasar su espíritu por los crisoles de Koechlin y Ravel), no ha dejado de enlazarse, mediante profundas raíces, con la gran tradición exultante del arte valenciano».

23. PALAU BOIX, M. (1925): *Elementos folk-lòrics de la música valenciana*. València. Treball premiat en els jocs florals de Lo Rat Penat de la Diputació de València l'any 1924.

En aquest treball (Palau, 1933:28-36) després de fer una anàlisi interessant de la música popular valenciana, conclou que es poden rastrejar harmonies *impressionistes i bimodalitats* en la música popular i afirma: «Bien podemos afirmar que con estos elementos folk-lóricos de nuestra música podemos hacer arte moderno. Ya es hora que resurja una moderna escuela valenciana».

El contingut d'aquest opuscle publicat l'any 1925, va ser reproduït íntegrament en la revista *Musicografía* l'any 1933, encara que l'autor va afegir a peu d'article una aclaració que ens mostra que la consecució i formació de l'escola valenciana es constata com una realitat indiscutible, encara que per lògica Manuel Palau no se citava dins d'aquest moviment (Palau, 1933: 36):

Este estudio fue escrito en 1924. Muerto ya Giner, dos nombres quedaban que representaban una orientación totalmente moderna: Oscar Esplá cuya obra ha corrido hoy ya toda Europa y América; Eduardo López-Chavarri espíritu cultivadísimo, compositor y crítico. Entre los jóvenes maestros que forman la moderna escuela valenciana nombramos a Enrique G. Gomá, J. Rodrigo, Luis Sánchez, Vicente Garcés, Moreno Gans, Valdés, R. Olmos... La escuela valenciana es hoy una realidad.

Per acabar amb aquesta exposició, que he intentat que siga el més exhaustiva possible, sintetitzaré el punt de vista d'Amand Blanquer, professor de Composició del Conservatori Superior de Música Mestre Rodrigo de València, la mateixa plaça que van ocupar Salvador Giner i Manuel Palau en aquest centre docent. Amb Blanquer el cercle es tanca, ja que considera que els inicis de l'escola valenciana cal buscar-los en el segle XVI amb figures com la de Ginés Pérez (1548-1612) i amb el seu deixeble Juan Bautista Comes, coincidint en aquest punt de vista amb Eduardo López-Chavarri Marco i José Ruiz de Lihory (López-Chavarri, 1929: 101-104) i (Ruiz de Lihory, 1987: 223). Posteriorment fa referència al tòpic històric de que la música valenciana des de mitjan del segle XVIII fins l'aparició del nacionalisme quedà sumida en els nous corrents de la «tonadilla» i de la sarsuela, de clara decadència a nivell espanyol i valencià. El nacionalisme musical, preconitzat a Espanya per Felipe Pedrell, és dut a la pràctica en la seua primera època per Salvador Giner i Francisco Cuesta. També fa referència a les figures d'Eduardo López-Chavarri Marco que (Blanquer, 1982: 28-30):

[...] busca en l'esplendor del nostre passat l'origen de la tradició que ha de conciliar-se amb el present. Si el trencament amb el passat era inevitable, les noves tècniques de composició bé podran recolzar-se en les característiques del passat,

paraules que atribueix a López-Chavarri Marco. També fa referència a Manuel Palau, en les seues funcions de professor del Conservatori, on les seues ensenyances van influir en molts alumnes i del qual afirma que la seua música obeeix preferentment a una estètica nacionalista, predominantment valenciana.²⁴

24. Per entendre la pervivència nacionalista al llarg del primer terç del segle XX, crec convenient recordar les paraules d'Eric Salzman (Salzman, 1972: 109):

Entre las crisis económicas, políticas y sociales de fines de las décadas de 1920 y 1930 apareció una corriente dominante de pensamiento social y estético que rechazó al vanguardismo atonal y experimental de la primera parte del siglo en favor de un tipo de popularismo musical, de una simplicidad y accesibilidad expresadas mediante el uso de formas tonales y de materiales populares y folklóricos.

Pel que fa a Óscar Esplá, Amand Blanquer, afirma que el sentiment harmònic d'aquest compositor és molt personal,²⁵ derivat de la seua manera d'adoptar escales i modes nascuts de la música popular alacantina, i vol observar la seua influència en compositors com Antón García Abril, Vicent Asencio, Vicent Garcés i Amand Blanquer. Quan es refereix a Joaquín Rodrigo, afirma que és difícil enmarcar-lo en els *postulats estètics de l'Escola Valenciana*, que es caracteritzen perquè (Blanquer, 1987):

[...] tendeix al lirisme i la lluminositat, però, a més, hi ha trets significatius que la diferencien sensiblement d'altres escoles espanyoles. Els compositors inspirant-se en el cant popular, conscient o inconscientment, produeixen una temàtica inconfusible, que és una mescla d'orientalisme i de música occidental europea. Aquest fenomen, al nostre judici, no es dona en altres escoles, i és precisament el que li confereix, junt a la fantasia creadora i la capacitat de treball dels nostres compositors, un lloc destacat dins la música espanyola contemporània.

4. NOTES PER A UNA CONCLUSIÓ

La motivació d'aquest estudi era aprofundir en el coneixement d'unes idees i fets que van influir poderosament en la música de la Comunitat Valenciana al llarg d'un període que abasta des de la segona meitat del s. XIX amb compositors com Pérez Gascón i Salvador

La influència i pervivència de l'estètica impressionista va ser molt important també en el nacionalisme musical espanyol (Salzman, 1972: 130 i 131):

Alguno de los usos más importantes del material hispánico aparecen en la obra de Debussy y Ravel, mientras que compositores como Albéniz (1860-1909) y Granados (1867-1916), fueron influenciados por los *impresionistas* (también por d'Indy, Fauré y Dukas). Debussy, Ravel y posteriormente el neoclasicismo stravinskyano, constituyeron también puntos de partida para Manuel de Falla (1876-1946).

25. Blanquer Ponsoda (1987: 28-30). Aquesta opinió és matisada per Amand Blanquer posteriorment, en una col.laboració en l'opúscul o llibret que acompanyava els discs de la *Història de la música valenciana*, en el capítol dedicat al segle XX:

De una parte están los músicos implicados en la estética romántica de signo nacionalista representada por la personalidad de Salvador Giner (1832-1911) y seguida por Pedro Sosa (1887-1953), Eduardo López-Chavarrí (1881-1980) y Manuel Palau (1893-1967) entre otros, cuyas músicas hacen uso literal de la cita popular. De otra parte está la sugerida por Óscar Esplá, que, si bien vivía en Madrid, la música la pensaba en alicantino. De la música de Esplá trasciende un profundo sabor popular aunque no utilize material directamente popular. En esta línea podríamos citar a los valencianos Vicent Garcés, José Moreno Gans y Vicent Asencio. Claro que estos músicos, y el mismo Esplá, utilizaron temas auténticos entresacados del acervo popular, pero tanto por la elaboración como por el ropaje armónico que las revisten y sobre todo por el color que consiguen, bien se trate de obras orquestales o pianísticas, revelan una nueva manera de componer. Un caso aparte en la música valenciana son los compositores invidentes Francisco Cuesta (1890-1921), Joaquín Rodrigo (1902) y Rafael Rodríguez Albert (1902-1979). Francisco Cuesta quizá sea el que mayor influencia ha ejercido entre las jóvenes generaciones de su tiempo; la frescura de su inspiración y la finísima intuición armónica, no exenta de esencias modales sugeridas tal vez por las músicas de Grabiell Fauré. Joaquín Rodrigo imbuido de esencias castellanas y clavecinísticas (Soler y Scarlatti) y también vihuelfísticas (Gaspar Sanz) escribe el poema sinfónico «Per la flor del lliiri blau», basado en el romance popular del mismo nombre cuyo esplendor y magnífica construcción se acrecienta con el paso del tiempo. [...] El nacionalismo musical dio paso a nuevas formas de expresión que en Valencia se enmarcaron en lo que podríamos llamar *impresionismo valenciano*, que difiere del impresionismo francés por el uso tan insistente que hace de la *temática popular*. El atonalismo, serialismo y otros géneros también se cultivan con éxito creciente. La figura clave de estos movimientos es Manuel Palau que, partiendo de un nacionalismo de cita literal, evoluciona hacia un impresionismo original y sugerente. En Palau aparecen por primera vez en la música valenciana, obras cuya estructura formal es tan importante como el propio contenido sonoro. Importante fue también su labor como catedrático de composición del Conservatorio, de donde surgieron músicos tan excelentes como Ricardo Olmos, Miguel Asins, Antonio Chover, María Teresa Oller, entre otros.

Es constata l'adscripció que fa de López-Chavarrí Marco com a continuador de l'estètica nacionalista de Giner, remarcant la gran importància de Manuel Palau.

Giner —en el seu procés de consolidació creadora— i que es va estendre fins a la Guerra Civil Espanyola (1936-39). En aquest període els músics valencians comencen a prendre consciència de la seua adscripció a una escola,²⁶ a una estètica col·lectiva subjacent en les seues obres (buscant les arrels o antecedents històrics en figures com Lluís de Milà, Joan Baptista Comes, Joan Baptista Cabanilles i Antonio Eximeno entre altres) i intentaran crear una música basada en el folklore valencià influenciats pel corrent nacionalista, introduït i difòs a Espanya per Felipe Pedrell. Tanmateix hi assistim a una sèrie de fets controvertits, ja que a aquestes influències nacionalistes hem de sumar-li les influències del wagnerisme, de l'impressionisme, de la politonalitat, etc.; i podem observar clarament la dissociació entre els compositors que fan música «estrictament valenciana»,²⁷ i he posat deliberadament aquestes cometes per recalcar el cas d'en Salvador Giner —que després d'intentar contribuir a la creació de l'òpera espanyola, és definit per Leopoldo Querol com un músic «localista»— davant d'altres compositors valencians «cosmopolites» que utilitzaran com a font d'inspiració les diferents tradicions de música popular d'Espanya com Chapí, Serrano, Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo considerats «cosmopolites» o «universalistes». El procés de consolidació de l'Escola Valenciana, es va veure truncat després de la Guerra Civil (1936-39), encara que no va ser obstacle per què, partint d'un precedent anterior com és l'opereta *Beniflors* composta per Manuel Palau l'any 1920 (compositor que escriuria l'òpera *Maror* (1953-1956) premi Joan Senent, que encara resta inèdita), s'inicié la tradició operística valenciana del segle xx.²⁸ Hem de tenir ben present que tots els nacionalismes musicals van intentar crear òperes que reflectiren els seus valors musicals. La música valenciana no n'ha estat una excepció, ja que l'any 1943 la compositora Matilde Salvador²⁹ va estrenar la can-

26. (Palau, 1944). És interessant constatar l'opinió reflectida per Eduardo López-Chavarri Marco en la pàg. 24: «Fijáos en ésa línea de continuidad que persiste desde Comes hasta nuestro tiempo, y en la que resulta eslabón de particular valía Manuel Palau y notaréis cómo los caracteres fundamentales de la valenciana música no desaparecen».

27. Interessants són els treballs de SANZ BURGUETE, E. V.(1986): «Tres momentos en la estética de la música valenciana del siglo xx: F. Cuesta, J. Maria Cervera Collet y E. Montesinos», *Estudios Musicals*, 5, pàg. 91 a 96 i l'article també publicat en la mateixa revista per VICENTE JOVER, J. (1986): «Tres momentos estéticos de la música valenciana» Pàg. 97 a 101; que ens donen noves visions al voltant de la música valenciana i ens mostren quant queda encara per investigar.

28. Metodològicament hem de tenir ben presents els plantejaments crítics d'Enry Raynor en *Una historia social de la música* (Raynor, 1986: 1-20):

Lo que tendemos a llamar «historia de la música» es la historia de los estilos musicales y su desarrollo. Al nivel más elemental, ésta se rastrea a través de la historia postiza que puede ser deducida de las biografías de compositores, que muestran cómo A se vincula a D, F, y H a través de la influencia de A sobre B, quien influyó sobre D, y también sobre C y E, quienes a su vez influyeron en F y G, cuya influencia fuera el factor decisivo en el desarrollo de H. Ésa es una historia postiza porque simplifica un desarrollo vasto y complejo, hasta convertirlo en una mera cadena evolutiva que se prolonga a través de una serie de relaciones personales y de decisiones personales. *No crea una sucesión, sino una jerarquía de compositores, de cuyas actividades individuales se hace depender la estructura completa de la música occidental. No aparecen compositores de segunda fila, cuya obra fuera de enorme importancia y por tanto de enorme influencia en el pasado: aquellos a quienes Tovey descartara, con cierta condescendencia, como «interesantes figuras históricas. [...] A menos que se trate de un juego sin objeto con los sonidos, la música ocupa un lugar en la historia general de las ideas, porque si es intelectual y expresiva en algún sentido, está influida por lo que ocurre en el mundo, por las creencias políticas y religiosas, por los usos y costumbres o por su abandono. Tiene también su influencia, quizá velada y sutil, en el desarrollo de las ideas fuera de la música.*

29. La relació d'aquesta compositora amb el «Grup del joves» va ser molt estreta, ja que es va casar amb Vicent Asencio i ja l'any 1937 es va presentar als «Premis Musicals del País Valencià» on va aconseguir un accés amb l'obra *Tres cançons valencianes*, en col·laboració amb Vicent Asencio, obra que va merèixer aquesta crítica d'Enrique González Gomá (Gomá, 1938: 51):

«Son las tres *Cançons valencianes* —escogidos textos poéticos de Bernardo Artola—, de Matilde Salvador, una joven pianista y compositora de Castellón de la Plana, discípula de Vicente Asencio, orquestador de los

tata vocal *La filla del rei Barbut*, i l'any 1974 es va estrenar al Liceu de Barcelona la seua opera *Vinatea* amb llibret de Xavier Casp i orquestració d'en Vicent Asencio, culminant aquest procés de creació lírica valenciana les obres de Ramon Pastor *L'última llibreria* amb llibret d'en Vicent Vila, estrenada l'any 1991, *Asdrúbila*, òpera de Carles Santos, estrenada a Barcelona l'any següent i l'última òpera estrenada en valencià: *El triomf del Tirant*, (inspirada en la novel·la *Tirant lo Blanc* d'en Joanot Martorell) obra d'Amand Blanquer amb llibret d'en Rodolf i Josep-Lluís Sirera per encàrrec de la Presidència de la Generalitat Valenciana i estrenada l'any 1992. Aquest procés creatiu no es podria entendre sense l'existència de l'Escola Valenciana.

Faura, gener del 1995

BIBLIOGRAFIA

- ADAM FERRERO, B. (1988): *Músicos valencianos*, València, Proip.
- ARNAU AMO, J. i altres (1987): *Historia de la música valenciana*, col·laboració en l'opúscul editat per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- AVIÑO, X. (1985): *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial.
- AÑÓN MARCO, V. (1973): *101 hijos ilustres del Reino Valenciano*. València, Gráficas Añón.
- BARBER Y BAS, F. (1889): *De Valensia al Grau, paseo cómico-lírico bilingüe, en un acto y cinco cuadros*, València. Imprenta Juan Guix, amb música de Vicente Lleó Balbastre.
- BARTOK, B. (1987): *Escritos sobre música popular*, Mèxic, Siglo XXI.
- BLANQUER PONSODA, A. (1982): «Set danses valencianes, de Vicent Asencio», en *Antología de la música valenciana*, Vol. I., València, L'ànec.
- (1987): *Set danses valencianes, de Vicent Asencio, Història de la música valenciana*, València, EGT.
- BLASCO, F. J. (1896): *La música en Valencia*, Alacant, Imprenta Sirvent y Sánchez.
- BRENET, M. (1981): *Diccionario de la música*, Barcelona, Iberia.
- CLIMENT, J. (1978): *Historia de la música contemporánea valenciana*, València, Del Cenia al Segura.
- EINSTEIN, A. (1986): *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza.
- FERRERES, R. (1963-66): «Epistolario de Francisco Asenjo Barbieri a Serrano Morales y a José Gregorio Fuster», *Revista Valenciana de Filología*, VII.
- GALIANO, ANA (1992): «La transición del siglo XIX al XX», en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, València, Prensa valenciana y alicantina.
- GÓMEZ, C. (1984): *Historia de la música española*, Madrid, Alianza.
- GONZALEZ GOMÁ, E. (1938): «Valencia», en *Música*, 1, Barcelona.

tres «lieder». En ellos, como en los tres que igualmente componen la obra de Vicente Garcés [autor dels *Poemes Pastorals* guardonat amb el primer premi], sobre poesías, respectivamente, de Bernardo Artola, de Luis Guarnier y de Miguel Durán, se observa la tendencia resuelta a producir una melodía valenciana que, sin alusión folklórica alguna, posea, sin embargo, todo el acento y el matiz de un lirismo propio y de un lenguaje *terral*.

- GULLÓN, R. (1980): *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama.
- JAY, D. (1984): *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1978): *100 años de música valenciana*, València, Caja de Ahorros de Valencia.
- (1982): «Manuel Palau i Vicent Garcés, antagonistes del simfonisme valencià», en *Antologia de la música valenciana*, València, Vol. 1, L'ànec.
- i LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E. (1987): «La vida breve de un moderno compositor valenciano, Francisco Cuesta (1890-1921)», *Estudis Musicals*, 5, Revista del Conservatori Superior de Música de València.
- (1992): *Compositores valencianos del siglo xx*, València, Generalitat Valenciana-Música 92.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E. (1906): «Les escoles populars de música», *Butlletí de l'Orfeó Català*, Barcelona, Biblioteca de la Revista Musical Catalana.
- (1929): *Historia de la música*. Barcelona, Ebreviriana.
- (1983): *Proses de viatge*, València, Alfons el Magnànim.
- PALAU, M. (1925): *Elementos folk-lóricos de la música valenciana*, València, Diputació de València.
- (1933): «Elementos folk-lóricos de la música valenciana», *Musicografía*, 2.
- (1944): «La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes», separata de la revista *Harmonia*, Madrid.
- PEDRELL, F. (1920): *P. Antonio Eximeno*, València, París-Valencia, reedició l'any 1992.
- RAYNOR, E. (1986): *Una historia social de la música*, Madrid, Siglo XXI.
- RUIZ DE LIHORY, J. (1987): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, València, París-Valencia.
- RUVIRA, J. (1987): *Compositores contemporáneos valencianos*, València, Alfons el Magnànim.
- SALAZAR, A. (1985): *La música en la sociedad europea*, Madrid, Alianza.
- SALZMAN, E. (1972): *La música del siglo xx*, Mèxic, Siglo XXI.
- SIRERA, J. L. (1986): *El Teatre Principal de València*, València, Alfons el Magnànim.
- VIDAL, V. (1979): *El Maestro Santiago Lope*, València, Publicaciones del CSMV y EADV.