

El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica

Del *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía* (1934-1935) a *Suite all'antica* y *Barrio de Córdoba**

Christiane Heine

Universidad de Granada
cheine@ugr.es

Resumen

El compositor madrileño Julián Bautista (1901-1961) redactó, en 1934-1935, su *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau*, supuestamente, con motivo de las oposiciones a la cátedra de Armonía del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, ganados el 8 de julio de 1936, solo diez días antes del alzamiento militar que dio lugar a la Guerra Civil española y, en consecuencia, al posterior exilio argentino del músico (1939). En este texto inédito, de 78 páginas mecanografiadas, Bautista analizaba veinticuatro tratados de armonía que abarcan dos siglos y, en su mayor parte, proceden de teóricos belgo-franceses, así como de algún autor italiano, alemán y español, por lo cual constituye una fuente importante para juzgar la recepción de la tradidística extranjera en España durante la Segunda República.

Muchos de los comentarios y de las valoraciones realizados por Bautista en el *Estudio comparativo* demuestran que su entendimiento teórico de la armonía y del sistema tonal estuvo estrechamente vinculado a su faceta de compositor. Con el fin de indagar las supuestas relaciones entre su conocimiento teórico y su propia práctica compositiva, se examinan los planteamientos armónicos en dos obras de los años treinta: la *Suite all'antica* para orquesta (1931-1938) y la segunda canción del ciclo vocal *Tres ciudades* (1937).

Palabras clave: Julián Bautista (*Suite all'antica* / *Barrio de Córdoba*); tratados de armonía; Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid; música española (siglo XX).

Resum. *El pensament harmònic de Julián Bautista en teoria i pràctica: de l'Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934-1935) a Suite all'antica i Barrio de Córdoba*

El compositor madrileny Julián Bautista (1901-1961) va escriure el 1934-1935 l'*Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau*, possiblement amb motiu de les oposicions a la Càtedra d'Harmonia del Conservatorio Nacio-

* El texto fue presentado, de forma resumida, como ponencia en el coloquio internacional *Regards actuels sur la tonalité*, celebrado en la Universidad François Rabelais de Tours (Francia), del 26 al 28 de noviembre de 2009, bajo el título *De Rameau à Koechlin: La réception des principaux traités d'harmonie en Espagne à travers de «l'Étude comparée...» inédite du Julian Bautista (1934/35)*.

nal de Música y Declamación de Madrid, que guanyà el 8 de juliol de 1936, només deu dies abans de l'alçament militar que encetà la Guerra Civil Espanyola i que provocà el posterior exili argentí del músic, el 1939. En aquest text inèdit, de 78 pàgines mecanografiades, Bautista analitza 24 tractats d'harmonia que abracen dos segles sencers i que procedeixen de teòrics belgues i francesos, com també d'alguns autors italians, alemanys i espanyols. Per aquest motiu, esdevé una font important per jutjar la recepció dels tractats estrangers a Espanya durant la Segona República.

Alguns dels comentaris i avaluacions duts a terme per Bautista en l'*Estudio comparativo* palesen que el seu enteniment teòric de l'harmonia i del sistema tonal es vinculà estretament a la seva faceta de compositor. A fi d'indagar les suposades relacions entre el seu coneixement teòric i la pràctica compositiva, s'examinen els seus plantejaments harmònics en dues obres dels anys trenta: la *Suite all'antica* per a orquestra (1931-1938) i la segona cançó del cicle vocal *Tres ciudades* (1937).

Paraules clau: Julián Bautista (*Suite all'antica* / *Barrio de Córdoba*); tractats d'harmonia; Conservatori Nacional de Música i Declamació de Madrid; música espanyola (segle XX).

Résumé. *La pensée harmonique de Julián Bautista en théorie et en pratique: de l'Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934-1935) à la Suite all'antica et au Barrio de Córdoba*

Le compositeur madrilène Julián Bautista (1901-1961) rédigea en 1934-1935 son *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau* supposément en raison du concours pour la chaire d'harmonie du Conservatoire National de Musique et Déclamation de Madrid, gagné le 8 juillet 1936, dix jours seulement avant le soulèvement militaire qui déboucha sur la guerre civile espagnole et le postérieur exil du musicien en Argentine (1939). Dans ce texte inédit de 78 pages dactylographiées, Bautista analysait vingt-quatre traités d'harmonie qui couvraient deux siècles et provenaient dans leur majorité de théoriciens belgo-français ainsi que de certains auteurs italiens, allemands et espagnols, ce qui constitue une source importante pour évaluer la réception de la treatadistique étrangère en Espagne sous la Deuxième République.

Nombreux commentaires et évaluations réalisées par Bautista dans son *Estudio comparativo* démontre que son jugement théorique sur l'harmonie et le système tonal était étroitement lié à sa facette de compositeur. Dans le but de rechercher les relations supposées entre sa connaissance théorique et sa propre pratique de la composition, on examine les approches harmoniques dans deux œuvres des années trente : la *Suite all'antica* pour orchestre (1931-38) et la deuxième chanson du cycle vocal *Tres ciudades* (1937).

Mots-clé: Julián Bautista (*Suite all'antica* / *Barrio de Córdoba*); traités d'harmonie; Conservatoire National de Musique et Déclamation de Madrid; musique espagnole (XXe siècle).

Abstract. *Julián Bautista's harmonic thinking in theory and practice: from the Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934 to 1935) to Suite all'antica and Barrio de Córdoba*

The Madrid-born composer Julián Bautista (1901-1961) wrote his *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau* in 1934/35, supposedly on the occasion of his application for a professorship of Harmony at the *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* in Madrid, awarded on 8 July 1936, just ten days before the military uprising that led to the Spanish Civil War and the subsequent exile of the musician to Argentina (1939). In this unpublished text, comprising 78 typed pages, Bautista analysed twenty-four treatises on harmony spanning two centuries and mostly written

by Belgian-French theorists as well as some Italian, German and Spanish authors, thereby providing an important source for judging the reception of foreign treatises in Spain during the Second Republic

Many of the comments and assessments made by Bautista in his *Estudio comparativo* show that his theoretical understanding of harmony and the tonal system was closely linked to his nature as a composer. With the aim of detecting the supposed relationships between his theoretical knowledge and his own compositional practice, will be examined two works of the thirties: the *Suite all'antica* for orchestra (1931-38) and the second song of the vocal cycle *Tres ciudades* (1937).

Keywords: Julián Bautista (*Suite all'antica* / *Barrio de Córdoba*); treatises of harmony; *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* de Madrid; Spanish music (20th century).

Zusammenfassung. Julián Bautistas harmonische Auffassung in Theorie und Praxis: vom *Estudio comparativo* de los principales Tratados de Armonía (1934/35) zur *Suite all'antica* und *Barrio de Córdoba*

Der aus Madrid stammende Komponist Julián Bautista (1901-1961) verfasste zwischen 1934 und 1935 sein *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau* vermutlich anlässlich seiner Bewerbung um den Lehrstuhl für Harmonik am Staatlichen Konservatorium für Musik und darstellende Kunst von Madrid, der ihm am 8. Juli 1936 übertragen wurde, nur zehn Tage vor dem Militärputsch, der zum Bürgerkrieg und, wenig später (1939) als Folge davon, zum argentinischen Exil des Musikers führen sollte. In diesem unveröffentlichten, 78 maschinenschriftliche Seiten umfassenden Text analysierte Bautista vierundzwanzig Traktate über Harmonielehre aus zwei Jahrhunderten von überwiegend belgisch-französischen Musiktheoretikern sowie einigen italienischen, deutschen und spanischen Autoren, weshalb der Essay eine wichtige Quelle für die Beurteilung der Rezeption ausländischer Musiktraktate in Spanien während der Zweiten Republik darstellt.

Viele der von Bautista im *Estudio comparativo* geäußerten Kommentare und Bewertungen belegen, dass sein theoretisches Verständnis der Harmonik und des Tonsystems eng mit seiner Fassung als Komponist verknüpft war. Mit dem Ziel, die vermuteten Beziehungen zwischen seinen Theoriekenntnissen und seiner eigenen Kompositionspraxis aufzudecken, wird die harmonische Planung zweier Werke aus den 1930er Jahren untersucht: die *Suite all'antica* für Orchester (1931-38) und das zweite Lied des Vokalzyklus *Tres ciudades* (1937).

Schlüsselwörter: Julián Bautista (*Suite all'antica* / *Barrio de Córdoba*); Harmonielehre; Staatliches Konservatorium für Musik und darstellende Kunst; Madrid; spanische Musik (20. Jahrhundert).

I. El *Estudio comparativo* de Bautista: génesis, concepto, objetivos

Entre 1934 y 1935, el compositor español Julián Bautista (1901-1961) redactaba un extenso *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau* (1683-1764), supuestamente, con el fin de presentarse a las oposiciones que convocaba el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid para cubrir una cátedra vacante de Armonía, que le fue otorgada el 8 de julio de 1936. Este texto inédito, del cual se conserva un

ejemplar mecanografiado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura M/Bautista 52), consta de 78 páginas y aborda un total de veinticuatro tratados, libros de texto y ensayos en torno a la armonía que abarcan dos siglos, desde 1722 hasta 1930. La mayor parte de los autores es de origen (belgo-)francés (16), seguidos de cuatro españoles, tres italianos y un alemán¹.

En el contexto de la enseñanza musical española del periodo, llaman la atención la diversidad e internacionalidad descomunales de los contenidos recopilados por Bautista, cuya manifiesta actitud emprendedora y europeísta correspondía al espíritu de la época, que estuvo señalado, en el marco histórico de la Segunda República, por los compromisos socioculturales y progresistas adquiridos por el nuevo gobierno. Otro factor importante a tener en cuenta con respecto al planteamiento plural del ensayo de Bautista es su propia experiencia como alumno de armonía en dicho conservatorio, principal escuela superior de enseñanza musical en España, cuyas carencias, fruto de una política interna desastrosa basada en el favoritismo, impulsaron a muchos jóvenes a continuar su formación musical en el extranjero. Es sintomático que, en las clases de armonía, se utilizaran, a lo largo de un siglo, nada más que dos libros de texto redactados por profesores del propio centro (ambos incluidos en el ensayo de Bautista). El uno sustituía al otro por razones ajenas a la pedagogía, motivadas supuestamente por «el odio y la envidia», además de por la expectativa de hacer «negocio», según la sospecha de Julio Gómez (1886-1973), testigo durante medio siglo de los enredos personales entre el profesorado, a causa de su cargo de bibliotecario y docente². Así, la Escuela de Composición de Hilarión Eslava (1861) —integrada por cinco tratados destinados a la armonía (véase el número 16 del anexo), el contrapunto y la fuga, la melodía, la instrumentación, y los géneros musicales—, que había estado en uso casi exclusivo durante más de cuatro décadas, fue desplazada sin fundamento plausible, y a pesar de su gran prestigio (reconocido también por Bautista), a principio del siglo XX por el método de Valentín de Arín, elaborado en colaboración con Pedro Fontanilla (1905-1910, véase el número 22 del anexo).

Bautista —quien había ingresado en el conservatorio de Madrid (entonces llamado Real Conservatorio de Música y Declamación) a la edad de once años para estudiar piano con Pilar Fernández de la Mora— recibía sus primeras lecciones teóricas por parte de Benito García de la Parra precisamente a través del método de armonía de Arín, «compendio magnífico de ineptitud pedagógica capaz de desanimar y, lo que es peor, de desorientar al alumno mejor dotado», según el juicio de Rodolfo Halffter, que lo responsabilizó, en su ensayo biográfico sobre Bautista (1938), de convertir al joven músico en «un pésimo estudiante», para el cual el aprendizaje de armonía significaba el «más terrible

1. Al final del presente texto, se encuentra una relación completa de los veinticuatro títulos (véase anexo).
2. Julio GÓMEZ (1985), «Recuerdos de un viejo maestro de composición [1959?]', *Escritos de Julio Gómez*, recopilación y comentarios realizados por Antonio Iglesias, Madrid, Alpuerto, p. 254-255 (véanse las páginas 247-301, donde se incluye el comentario de Iglesias).

tormento»³. El paso del tiempo, sin embargo, parece haber paliado los malos recuerdos de Bautista, quien admitió, en su *Estudio comparativo*, los méritos del método de Arín dentro del panorama español como libro de compilación, aunque recriminándolo por su «dogmatismo escolástico»⁴.

En 1915, Bautista aprovechaba la ocasión para entrar en la clase de armonía de Conrado del Campo (1878-1953), recién nombrado catedrático de Armonía, que cambiaría, en 1924, a la anhelada cátedra de Composición. Del Campo, hombre cosmopolita y eruditísimo a pesar de su confesado autodidactismo, se distinguía en seguida de los demás profesores, estancados en su rutina docente, porque «imprimió a la enseñanza rumbos nuevos, aireados en Europa, [y] consiguió interesar vivamente a sus discípulos»⁵. Merced a su carisma y a sus dotes pedagógicas, el magisterio de Del Campo⁶ se convertiría en el más solicitado de toda España. Incluso se sobrepuso su prestigio de docente al del compositor⁷. Aunque es de suponer que el desarrollo de la enseñanza de armonía estuviera sujeto al plan de estudios implantado por el conservatorio madrileño, no se descarta que Del Campo hiciera caso omiso al reglamento institucional esquivando el obligatorio uso del tratado «oficial» —el célebre método de Arín que seguiría en vigor al menos hasta finales de los años cincuenta⁸— y aplicando, a su vez, su propia metodología didáctica, que, años más tarde, quedaría plasmada en el *Tratado de Armonía*, editado de forma anónima por la Sociedad Didáctico-Musical (sin fecha, véase el número 23 del anexo), cuya autoría se asigna, en su mayoría, a Del Campo⁹. Esta circunstancia puede haber contribuido a que Bautista reseñara dicha publicación con esmero, estimándola como «el tratado más moderno entre los producidos en España, [...] sólidamente construido y enfocado con un criterio amplio y claro [y] con una visión más amplia de lo que debe ser la enseñanza en la época actual»¹⁰. Bautista atribuía esta practicidad y modernidad sobre todo a la ampliación de los contenidos, restringidos desde los tiempos de Rameau al sistema tonal mayor-menor, por abordar, más allá de esta tradición, la modalidad clasificada en ocho escalas diferentes¹¹.

No es de extrañar que sus experiencias, como alumno, con el sistema educativo del conservatorio de Madrid, marcadas por la estrechez de perspectivas de

3. Rodolfo HALFFTER (1938), «Julián Bautista», *Música*, 1, Barcelona, enero, p. 14.

4. Julián BAUTISTA (1934-1935), *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, inédito, p. 60.

5. HALFFTER, loc. cit.

6. Christiane HEINE (2002), «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey», *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. Javier Suárez Pajares (= Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Colección «Estudios». Serie «Música» n° 4), Granada, Archivo Manuel de Falla, p. 99-131.

7. GÓMEZ, op. cit., p. 279.

8. Ibídem, p. 262.

9. Andrés ARAIZ MARTÍNEZ (1942), *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona/Madrid, Labor, p. 206.

10. BAUTISTA, op. cit., p. 68.

11. Ibídem, p. 69.

una enseñanza «oficial» mezquina, pero también por el pensamiento libre de un intelectual inquieto y polifacético como Del Campo, motivaran a Bautista, con ocasión de la convocatoria de la correspondiente cátedra, a reflexionar sobre la necesidad de reorganizar la enseñanza de armonía desde la pluralidad, proporcionando al futuro alumnado un amplio espectro de conocimientos diversos en torno a la materia. Por ello, no se descarta la posibilidad de que Bautista planeara complementar los contenidos teóricos de su *Estudio comparativo* de 1934-1935 con otro texto escrito a continuación (1935) —actualmente, en paradero desconocido—, que parece ser enfocado desde la práctica compositiva, según hace suponer el título *Memoria sobre la evolución de la armonía a partir de Johann Sebastian Bach hasta el momento actual y compositores que más han contribuido a ello*¹². La idea de compaginar la teoría de la armonía y su aplicación a la práctica, tal vez le había inspirado el *Traité de l'harmonie* de Charles Koechlin (véase el número 24 del anexo), muy elogiado por Bautista, no solo por sus contenidos, sino especialmente por su originalidad metodológica, al deducir, mediante el análisis, las reglas armónicas del repertorio musical real¹³.

El criterio principal para seleccionar los veinticuatro textos comentados era, indudablemente, el idioma, dado que el dominio del francés, habitual en los intelectuales españoles de la época, garantizaba el acceso a cualquier publicación, al igual que la comprensión de un texto italiano no supuso problema alguno para un lector culto. La unilateralidad geográfica de las fuentes, publicadas en su mayor parte en el país vecino, se debe, por lo tanto, al factor lingüístico, debido a que Bautista ignoraba la lengua alemana, motivo alegado por el autor para justificar la exclusión del tratado de armonía de Arnold Schönberg (1911)¹⁴, de cuya importancia era consciente¹⁵. En cambio, otras aportaciones fundamentales a la teoría de la armonía de origen germano-austriaco, como las de Marpurg (1755), Kirnberger (1774-1779), Koch (1811), Weber (1817-1821), Sechter (1853-1854), Von Oettingen (1866), Hauptmann (1868), Riemann (1882, 1902-1913) o Schenker (1906)¹⁶, ni siquiera

12. Jorge de PERSIA (2004), *Julián Bautista (1901-1961). Archivo personal, Inventario* (= Colecciones Singulares de la Biblioteca Nacional 5), Madrid, Biblioteca Nacional, p. 49 (nota 56).

13. No obstante, a la vez que elogiaba, en el *Traité de l'harmonie* de Charles Koechlin, la presencia de ejemplos musicales de Bach, Mozart, Haydn o Beethoven, Bautista criticaba la «superabundancia de los músicos franceses» (op. cit., p. 77).

14. Arnold SCHÖNBERG (1911), *Harmonielehre*, Leipzig/Viena, Universal-Edition.

15. BAUTISTA, op. cit., p. 77: «También hay algunos otros importantes [Tratados de armonía], pero no se encuentran traducidos a idiomas latinos y he tenido que prescindir de su inclusión, como es el caso de SCHOENBERG [sic], por ejemplo».

16. Friedrich Wilhelm MARPURG (1755), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 2 vols., Berlín; Johann Philipp KIRNBERGER (1774-1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 vols., Berlín/Königsberg; Heinrich Christoph KOCH (1811), *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, Leipzig; Gottfried WEBER (1817-1821), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3 vols., Mainz; Simon SECHTER (1853-1854), *Die Grundsätze der musikalischen Composition*, 2 vols., Leipzig; Arthur von OETTINGEN (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik* Dorpat/Leipzig; Moritz HAUPT-

se encuentran mencionadas en el texto de Bautista. La arbitrariedad aparente con la cual optó por reseñar el método de armonía de Ernst Friedrich Richter (1853; véase el número 15 del anexo) tiene una explicación sencilla, dada su disponibilidad en español a través de la traducción realizada por Felip Pedrell en 1912. Sin embargo, la manifiesta indiferencia hacia la teoría musical escrita en lengua alemana, apreciable en el ensayo de Bautista, es un fenómeno que, al parecer, no se limitaba a España, sino que también puede observarse en otros países europeos, como, por ejemplo, en Francia, donde —al menos en el siglo XIX—, según el juicio de Carl Dahlhaus, la barrera lingüística era insuperable para la mayoría de teóricos, con la excepción de François-Joseph Fétis¹⁷.

Teniendo en consideración el factor lingüístico, se explica el carácter variopinto de los textos recopilados por Bautista, dispares en cuanto a contenidos, objetivos y métodos, al mezclarse teorías de armonía, tratados de enseñanza (tanto de armonía como de composición), ensayos sistemáticos y artículos de diccionarios, algunos de ellos de enorme importancia y otros sin repercusión posterior, entre los cuales cuentan libros de texto oficiales empleados durante décadas en Alemania, Francia y España. El hecho de que abordara los veinticuatro textos de forma sucesiva, aplicando un criterio cronológico de ordenación, hace pensar que Bautista entendiera la teoría de la armonía desde el siglo XVIII hasta el siglo XX como un proceso continuado, en el cual «los problemas creasen soluciones, y las soluciones, a su vez, problemas»¹⁸, ignorando, en este supuesto, que algunos tratados paradigmáticos, como el de Rameau, sirvieron, durante décadas o siglos, de referente a otras teorías posteriores que —citando a Dahlhaus— «parafrasearon, completaron y corrigieron [...] los textos “clásicos”», generalmente, sin hacer caso a los comentarios o a las polémicas surgidas entretanto¹⁹. La finalidad del *Estudio*

MANN (1868), *Die Lehre von der Harmonik*, Leipzig; Hugo RIEMANN (1882), *Die Natur der Harmonik*, Leipzig; Ibidem (1902-1913), *Große Kompositionslehre*, 3 vols., Berlín/Stuttgart; Heinrich SCHENKER (1906), *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3, Stuttgart/Berlín.

En cambio, Bautista tenía conocimiento del «Diccionario de la música» de Riemann, referido con motivo de los «Modos gregorianos» en su reseña del *Traité de l'harmonie* de Koehlin (op. cit., p. 75).

17. CARL DAHLHAUS (1989), «Nationale und lokale Überlieferungen», *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 2), ed. Ruth E. Müller, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 22-27. Según Dahlhaus, el problema del idioma dificultaba enormemente el intercambio de teorías, como demuestra también el hecho de que el *Traité d'harmonie*, de Catel (1802) (véase el número 9 del anexo), tratado oficial del conservatorio de París, no tenía repercusión alguna fuera de Francia a lo largo del siglo XIX, a pesar de contar con una traducción al italiano, la cual, sin embargo, no llegaría sino cuatro décadas más tarde (ibídem, p. 23).

18. DAHLHAUS, *Die Musiktheorie...*, op. cit., p. 23.

19. Ibidem, p. 23-24: «Die Entwicklung der Musiktheorie verlief demnach – im Unterschied zum Gang der Wissenschaften, zu denen sie gehören wollte – nicht als kontinuierlicher Prozess, in dem Probleme Lösungen und Lösungen wiederum Probleme hervorbringen, so dass die Publikationen, die zur zentralen Überlieferung der Disziplin gezählt werden, wie

comparativo está condicionada por la yuxtaposición cronológica de los textos comentados, que, conforme con el método empleado por los autores respectivos, oscilan indiscriminadamente entre una «teoría severa» y un «pragmatismo empírico»²⁰. Enfocado como relato historiográfico que aborda los cambios en torno a la teoría y a la enseñanza de la armonía, el ensayo de Bautista pretende resaltar «las tendencias varias que se han producido en tan importante materia y, sobre todo, la pugna constante entre los científicos y empíricos»²¹.

Objeto del estudio de Bautista es la armonía cadencial del sistema tonal mayor-menor, tanto en su dimensión vertical (configuración de acordes individuales), como horizontal (enlaces entre acordes). Por lo general, aplica una metodología coherente para la interpretación de los textos, ya que, después de resumir y comentar los contenidos —precedidos puntualmente de explicaciones en torno al origen de la teoría respectiva (fenómenos numéricos, resonancias, armónicos)—, procede a valorar las aportaciones, juzgadas bajo distintas perspectivas conforme a sus objetivos: por un lado, ejerce desde la distancia temporal como historiador, al comparar e interrelacionar selectos aspectos armónicos surgidos de forma supuestamente sucesiva a lo largo de dos siglos; por otro lado, traslada algunos resultados a su propia época, al interpretar determinados fenómenos armónicos como antecedentes de la «música moderna», según hace con las teorías de Rameau (1722) o Reicha (1818). Asimismo, el pedagogo Bautista, que se dirige sobre todo a los alumnos de composición, no pierde de vista el propósito didáctico de su ensayo y resalta, en casos concretos, la utilidad para la enseñanza de los métodos respectivos, como los de d'Alembert (como «intérprete» de las teorías de Rameau, 1752), Roussier (1764), Colet (1839), Eslava (1861), Gevaert (1905), Sociedad Didáctico-Musical (s. f.) y Koechlin (1928-1930). Las cuatro aportaciones de origen español ocupan un destacado lugar, si bien Bautista presta especial atención al texto de Antonio Eximeno (1774), por ser el primer teórico de la música de España que comentaba (aunque en lengua italiana, dado que residía en Roma) las teorías de armonía de Rameau (1722) y Tartini (1754).

Aparte de la compilación de definiciones, propias de las teorías de armonía, Bautista solía enfatizar aquellos aspectos armónicos que, en el primer tercio del siglo XX, inquietaron a los jóvenes compositores españoles en su deseo de renovar el lenguaje musical a continuación de Manuel de Falla, cuyo *Con-*

Glieder einer Kette ineinandergreifen, sondern eher – analog zur Philosophie – in der Form, dass einige paradigmatische, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte überdauernde Werke [...] immer wieder den Anknüpfungspunkt späterer Theorien bildeten, als wären sie gerade erst entstanden. Man paraphrasierte, ergänzte oder korrigierte [...] die klassischen Texte und ging über kommentierende oder polemische Äußerungen, die in der Zwischenzeit durch sie herausgefordert worden waren, im allgemeinen achtlos hinweg».

20. Terminología según Peter RUMMENHÖLLER (1996), «Harmonielehre», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 4, ed. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Verlag, columna 133.

21. BAUTISTA, op. cit., p. 77.

certo para clavicémbalo y cinco instrumentos (1926) —admirado por Bautista a causa de su «factura universal»²²— había marcado las pautas a seguir. Dado que, en la práctica compositiva española de la época, la persistencia de los sistemas heptatónico-diatónicos (tanto tonales como modales) no estuviera puesta en entredicho, el *Estudio comparativo* cobraba actualidad ante todo con respecto al tratamiento de las disonancias, entre las cuales las producidas mediante la superposición de terceras ocupan un lugar preferente en los diversos tratados. Los acordes de séptima y sus inversiones —su clasificación, preparación y resolución— constituyen la base de la teoría de disonancias en la mayoría de los textos reseñados²³, seguidos por configuraciones acórdicas que, en extensión a aquellos, añaden al acorde perfecto mayor intervalos de novena (Fétis, 1844), undécima (Sabbatini, 1799) o tridécima (Reicha, 1818). En cuanto a las reglas armónicas, Bautista llama reiteradamente la atención sobre la prohibición de quintas y octavas paralelas, sostenida con tenacidad en la teoría de la música hasta bien entrado el modernismo, a pesar del augurio de Reicha, lanzado con visión de futuro a comienzos del siglo XIX, de que tal «prohibición no tendrá más justificación legítima» en cuanto «deje de ser desagradable para el oído»²⁴. La admisión del tritono, por otra parte, hecha realidad a consecuencia de la investigación de los acordes alterados (Richter, 1853), se encuentra explícitamente abordada en el ensayo de Bautista, debido a su impacto sobre la armonía moderna²⁵. La disertación de Gevaert (1905-1907), considerada «una de las más firmes, más racionales y más fecundas que se ha producido desde Rameau», es alabada por Bautista precisamente por impulsar el «porvenir» de la música en lo que se refiere a la ampliación del material sonoro, y cuenta entre sus contribuciones más destacables las teorías en torno a las quintas y al cromatismo, así como el estudio pormenorizado del modo menor²⁶. Por semejantes razones, Bautista celebra como «gran novedad» la inclusión de «ejercicios al estilo gregoriano» en el tratado de armonía de Koechlin (1928-1930)²⁷, ya que el estudio de la modalidad —excluido a prin-

22. Julián BAUTISTA (1938), «Lo típico y la producción sinfónica», *Música*, 3, Barcelona, marzo, p. 28.

23. Los acordes de séptima son «el tema más extensamente tratado» en la publicación de la Sociedad Didáctico-Musical, que les dedica más de ochenta páginas (BAUTISTA, *Estudio comparativo...*, op. cit., p. 73).

24. BAUTISTA, *Estudio comparativo...*, op. cit., p. 34.

25. *Ibidem*, p. 43.

26. *Ibidem*, p. 60.

27. *Ibidem*, p. 75. En cambio, tratándose de un método de armonía, a Bautista le sobraba, en el tratado de Koechlin, la parte dedicada al estilo contrapuntístico (*ibidem*, p. 76) y tampoco estuvo conforme con los cifrados utilizados para clasificar acordes: «Está clarísimo que este procedimiento tan hermético no puede dar como fruto un armonista neto, sino, simplemente, un realizador de jeroglíficos armónicos y aunque, ciertamente, el desentrañar esta clase de rompecabezas puede ser un buen estimulante para un armonista si se limitan los ejercicios solamente a este género de trabajos, se podrán ahogar y malograr, por lo tanto, espíritu de una visión armónica más musical, digámoslo así, o más personal si se quiere» (*ibidem*, p. 75).

cipios del siglo XX, tanto en Francia²⁸ como en España, de los planes de estudio para la enseñanza musical oficial— se ajustaba a las nuevas corrientes estéticas, marcadas por la tendencia de recuperar la música histórica haciendo préstamos estilísticos al pasado. La propuesta de un modelo didáctico de «armonía empleada», deducido por Bautista del *Traité de l'harmonie* de Koechlin, plantea la cuestión de si esta idea de una enseñanza aplicada pudiera haber repercutido en su propia práctica compositiva.

Con el fin de averiguar si, más allá de un interés puramente teórico, el énfasis en determinados aspectos armónicos, abordados con detenimiento en el *Estudio comparativo*, se plasma también en la música de Bautista, se examinan, a continuación, la organización y la función de las estructuras homófonas en dos composiciones de los años treinta —la obra sinfónica *Suite all'antica* (1931-1938) y la canción culta *Barrio de Córdoba* (1937)—, al objeto de deducir posibles principios de configuración y enlazamiento de acordes, y se quedan sin consideración (además de los recursos de índole rítmico-melódica), en el caso dado, las armonías resultantes, tanto de la textura contrapuntística como del movimiento paralelo de varias voces.

II. La armonía en la música de Bautista de los años treinta

En 1938, Rodolfo Halffter llamaba la atención, a través del primer ensayo en torno a la vida y la obra de Bautista²⁹, sobre el complejo estilo polifónico de éste, poco frecuente en un compositor español de esta generación, que se ha ido acentuando en los años treinta. Por ello, adquiere una especial relevancia el hecho de que el interés teórico de Bautista en la armonía, plasmado en su *Estudio comparativo* de 1934-1935, coincidiera con los trabajos de revisión en su *Suite para gran orquesta* de 1931-1932³⁰, motivada, tal vez, por la crítica de Adolfo Salazar³¹.

28. Henri GONNARD (2000), *La Musique modale en France de Berlioz a Debussy*, París, Honoré Champion Éditeur, p. 80.

29. Rodolfo HALFFTER (1938), «Julián Bautista», *Música*, 1, Barcelona, enero, p. 9-23.

30. La primera versión contaba con cinco movimientos y fue estrenada bajo el título *Suite para orquesta* por la Orquesta Filarmónica el 7 de mayo de 1932 en Madrid. Véanse, por ejemplo, las siguientes recensiones del estreno: Adolfo SALAZAR (1932), «La vida musical. La Orquesta Filarmónica. Una 'suite' de J. Bautista», *El Sol*, 8 de mayo; [Juan del] B[REZO] (1932), «Información musical. Concierto de la Orquesta Filarmónica. 'Suite', de J. Bautista», *La Voz*, 10 de mayo; Salvador BACARISSE (1932), «Música. Julián Bautista en la Orquesta Filarmónica», *Luz*, 12 de mayo.

31. Acogida por el público madrileño con «absoluto beneplácido» (BREZO, *La Voz*, 10-V-1932) y «notoria simpatía» (SALAZAR, *El Sol*, 8-V-1932), sin embargo, la *Suite* fue criticada sobre todo por Salazar, quien, a pesar de certificar la presencia de «calidades excelentes para un compositor: entusiasmo, decidido espíritu de observación, docilidad para acompañar por los caminos más arriscados a los espíritus atrevidos, descubridores de nuevas sendas», en suma, se mostraba reservado proponiendo de concederle al compositor «todavía un suplemento de crédito» para ver si las «esperanzas no resultan defraudadas» (loc. cit.).

Según R. Halffter (op. cit., p. 19), la revisión de la obra era debido a que «el éxito de esta primera audición de la *Suite all'antica*, escrita en 1932, no satisfizo, sin embargo, a Bautista».

La nueva versión de la obra³² —estrenada bajo el título *Suite all'antica* en plena Guerra Civil, el 30 de diciembre de 1938, en Barcelona, por la recién creada Orquesta Nacional (dirigida por Bautista)— fue elogiada por Vicente Salas Viu, cronista entonces del periódico *Frente Rojo*, precisamente a causa de los «estupendos hallazgos armónicos»³³, si bien los atribuía a la «escritura contrapuntística»³⁴. La prensa republicana del momento resaltaba tanto la actualidad³⁵ como la universalidad de la composición, calificándola de «música civilizada, [que] quedó ya incorporada al movimiento musical europeo»³⁶. El título definitivo de esta obra sinfónica de gran envergadura —que fue editada en 1938 por el Consejo Central de la Música (Barcelona)³⁷— revela las intenciones estéticas de Bautista, quien, tras una primera etapa impresionista (*Flûte de jade*, 1921), en los años treinta seguía, al igual que otros compositores de su generación, el ejemplo del *Concerto* de Falla, paradigma del neoclasicismo español y obra clave del temprano siglo XX, lo cual se hace especialmente patente en el *Finale* a través de alusiones estilísticas a Domenico Scarlatti.

El material sonoro de la *Suite all'antica* es diatónico en correspondencia con el sistema heptatónico, y se define mediante la armadura respectiva la supuesta tonalidad de cada uno de los cuatro movimientos, los cuales están relacionados entre sí por parentesco de tercera y quinta, conforme a la tradición clásico-romántica³⁸. No obstante, desde el inicio de la obra, queda patente la voluntad del compositor de debilitar la noción tonal, al mitigarse o, incluso, suspenderse las funciones armónicas, con lo cual se evitaba la duali-

32. Al no estar disponible la versión original de la *Suite para orquesta* (que, probablemente, se perdió a consecuencia de los bombardeos de Madrid en 1936, al igual que otras de las tempranas composiciones de Bautista), no es posible averiguar detalles de los cambios efectuados por Bautista en la composición, que se supone hayan sido sustanciales, según se deduce de las palabras de R. Halffter, al confirmar que «la nueva y definitiva versión, en que el aparato orquestal aparece notablemente reducido, es un modelo de concisión, donde solo se conserva lo absolutamente indispensable, y, por lo tanto, de claridad y de transparencia, características seculares de la escuela española» (loc. cit.).
33. La armonía quedó excluida de las consideraciones de Bacarisse en su recensión de 1932, al destacar «la abundancia y la calidad de su invención melódica, la seguridad de su criterio constructivo, su dominio absoluto de la técnica orquestal» (*Luz*, 12-V-1932). Salazar, en cambio, sí se refería a la armonía, aunque de un modo crítico, al comparar la obra con la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, considerando que «quizá Bautista emplee la disonancia de un modo más crudo, sin las precauciones con que Halffter la “escamotea”; pero, por lo tanto, sin el agudo humor de éste» (*El Sol*, 8-V-1932). Del Brezo, quien destacaba la «gran complejidad» de la *Suite*, se refería explícitamente a las disonancias, descritas de «ostensibles, y a veces descarnadas» (*La Voz*, 10-V-1932).
34. Vicente S[ALAS] V[IU] (1938), «La Música, Orquesta Nacional de Conciertos. Julián Bautista», *Frente Rojo*, Barcelona, 31 de diciembre.
35. HALFFTER, op. cit., p. 21.
36. Rafael MORAGAS (1939), «En el Octavo Concierto de la Nacional se dió a conocer una obra de Julián Bautista, que obtuvo éxito», *El Día Gráfico*, Barcelona, 1 de enero.
37. La edición de la *Suite all'antica* indica, para la composición de la obra, un período de siete años, 1931-1938, señalado al final de la partitura.
38. I. *Overtura (Andantino. Allegro giusto)*, sol mayor / II. *Adagietto, si menor* / III. *Rigodón (Pesante)*, mi mayor / IV. *Finale (Allegro vivace)*, sol mayor.

dad de tensión y relajación que solía regular en la música occidental la relación entre los acordes. Los principales recursos para ello son, por un lado, la renuncia a armonías triádicas sustituidas por acordes de cuatro o más sonidos cuyas disonancias no resuelven, y, por otro, la superposición de intervalos de cuarta o quinta (en vez de terceras), empleados frecuentemente como triple fundamento de un complejo acorde múltiple. Configuraciones acórdicas de solo tres sonidos, en cambio, están reservadas, por lo general, al movimiento paralelo de elementos melódicos conducidos a varias voces, las cuales distan en al menos dos partes una segunda (o novena) mayor y menor en sustitución del intervalo de tercera. A pesar de que el conjunto de los acordes sea mayoritariamente disonante, siguen vigentes las tonalidades establecidas merced al papel conferido al bajo como sosten armónico, el cual, haciendo hincapié en las respectivas notas fundamentales y el característico intervalo cadencial de quinta descendente, evoca las principales funciones tonales (dominante y tónica).

Estos principios armónicos que rigen la organización sonora de la *Suite all'antica* quedan definidos en los dos primeros compases de la obra, cuya obertura, en sol mayor, empieza con dos acordes disonantes a seis y cinco voces, respectivamente, relacionados entre sí mediante salto de quinta en el bajo (*re-sol*; véase el ejemplo 1). El acorde inicial (c. 1) resulta de la superposición de sextas —coincidiendo con el material sonoro del acorde de dominante con séptima de sol mayor en posición abierta (violas)— que se erigen sobre una base de cuartas (*re-sol-do*). El segundo acorde macizo (c. 2), interpretable de tónica, es sostenido por un fundamento de quintas (*sol-re-lá*) y, asimismo, disonante, a raíz de la ampliación del material sonoro triádico, al incorporarse la respectiva quinta inferior (*do*) y superior (*la*) del primer grado, lo cual causa fricciones de segundas. Presentados con fuerza (*ff* y *f*) por la plantilla orquestal completa, estos enérgicos acordes contrastan con un delicado elemento ascendente, utilizado de enlace entre ambos, cuya armonía (intervalos de segunda y séptima) deriva del movimiento paralelo a tres voces, su carácter melódico es subrayado por trinos y reiteraciones.

Después de su presentación al comienzo de la *Suite all'antica*, tanto en la *Overtura* como en el *Finale*, los dos acordes con relación de dominante y tónica están ubicados —dentro de una textura esencialmente horizontal— sobre todo al final de las secciones, y son utilizados (con constelaciones interválicas cambiantes) como giros cadenciales, con el objetivo de clausurar las frases melódicas o de modular a nuevas tonalidades, constituyendo verdaderos pilares de la estructura formal, ya que la verticalización textural, vinculada a la aumentación de las duraciones rítmicas, contribuye a crear zonas de reposo, las que, por lo general, se encuentran claramente separadas del nuevo contexto mediante cesuras.

Esta utilización preferentemente cadencial de dos acordes que representan las principales funciones armónicas se diferencia del empleo de la armonía en el lento segundo movimiento (*Adagietto*), ya que, en éste, la textura vertical ocupa secciones enteras y cumple una misión contrastante, al oponerse pasajes

Andantino

Flauto

Oboe

Clarinetto (Si $\flat$)

Fagotto

Corno (in Fa)

Tromba

Trombone tenore

Timpani

Tamburo

Andantino

Violino I (solo)

Violino II (solo)

Viola (solo)

Violoncello (solo)

Andantino

6 1^{mi} Violini

6 2^{di} Violini

4 Viole

4 Violoncelli

CO. 35 Contrabassi

Ejemplo 1. Bautista: *Suite all'antica* (1931-1938), I/c. 1-3.

homófonos y polifónicos, cada uno definido por sus propios medios de expresión. El material sonoro del segundo movimiento es ambiguo, puesto que oscila entre diferentes sistemas tonales (*si* menor o, al final de la pieza, mayor) y modales (frigio y dórico sobre *si*), debido a la inestabilidad de los grados tercero, segundo y sexto, respectivamente.

El primer fragmento homófono entra después de una breve pausa general y supone el clímax de la pieza, al arrancar en el segundo tiempo del compás 25 con un *marcatissimo* acorde a cinco voces, que se repite durante un compás a ritmo de negras en fortísimo (*fff*) antes de emprender un paulatino descenso por grados conjuntos aprovechado por sus componentes (fundamento de dos cuartas superpuestas / acorde de tercera y cuarta / nota aguda iterativa), para independizarse causando un intrínseco movimiento polifónico (cuerdas orquestales). Sobre este acompañamiento acórdico flexible (que, alternando entre los registros grave y agudo, conserva como elemento fijo la configuración de tritono y cuarta justa *do-fa_#-si*) entra en el compás 26 una melodía ascendente (trompa), que, adoptando el comienzo acéfalo de aquél, da lugar a un complejo juego imitativo, aludido por Halffter ya en 1938, con motivo de su ensayo sobre Bautista, para mostrar cómo «el tejido contrapuntístico adquiere una especial complejidad armónica»³⁹, lo cual desvirtúa, sin embargo, la doble naturaleza del acompañamiento⁴⁰.

El siguiente fragmento homófono (c. 37-44) del segundo movimiento de la *Suite all'antica* se presenta también tras una cesura, a continuación de un agitado pasaje polifónico (*tutti*) caracterizado por la superposición múltiple de distintos planos melódicos. Retomando los rasgos rítmico-métricos de la estructura acórdica precedente, sin embargo, la nueva configuración se distingue de aquélla por su estatismo armónico, ya que, a lo largo de ocho compases, se repite un único acorde de seis sonidos (cuerdas), enfatizado en los tiempos débiles por medio de apoyaturas superiores e inferiores (véase el ejemplo 2). El material sonoro de este acorde iterativo procede de la escala dórica sobre *si*, si bien la simultaneidad de los seis sonidos y su organización interválica por cuartas (parcialmente superpuestas) hacen perder la noción modal. Este campo sonoro estático sirve de fondo armónico a una cita (transportada) de la melodía ascendente originaria del pasaje homófono anterior (c. 26), reanudada por el oboe (c. 38) e imitada en el compás siguiente por la flauta (c. 39), con la diferencia de que, ahora, el material melódico deriva íntegramente del acompañamiento, el cual, por su parte —al contrario del caso precedente, donde se produjeron fricciones semitonaes (*do-do_#*)— renuncia al empleo de alteraciones que pudieran chocar con la melodía modal:

39. HALFFTER, op. cit., p. 21.

40. El hecho de que R. Halffter (loc. cit.) excluyera de sus consideraciones (y del ejemplo musical respectivo) el compás inicial (c. 25) de dicho pasaje confirma esta sospecha.

Ejemplo 2. Bautista: *Suite all'antica* (1931-1938), II/c. 38-40⁴¹.

Otro de los raros ejemplos de texturas acórdicas concebidas a conciencia por el polifonista Bautista se da en *Barrio de Córdoba*, segunda canción del ciclo vocal *Tres ciudades*, para contralto (o mezzo-soprano) y piano (1937)⁴²,

41. En la primera edición de la partitura (Barcelona, 1938), los compases 38 a 42 (página 43, primer sistema) indican para las violas erróneamente una clave de *do* en cuarta línea. Asimismo, el compás 37 (página 41) mantiene por error, aún en los tiempos dos a cuatro, una clave en *fa* para las violas. En ambos casos, es válida la clave de *do* en tercera línea, como demuestra una comparación con el segundo sistema de la página 43. Por lo tanto, los sonidos reales de las violas en el pasaje referido (c. 37-40) son *la-si*, en conformidad también con la lógica de la construcción acórdica por cuartas.

42. La versión para contralto y orquesta de *Tres ciudades* fue estrenada el 14 de mayo de 1938 en Barcelona y, además, representó a España en el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se celebró en junio del mismo año en Londres.

sobre poemas de Federico García Lorca⁴³, compuesto pocos meses después del fusilamiento de éste por parte de las milicias franquistas. En esta canción culta, el empleo de un acompañamiento pianístico preponderantemente acórdico tiene una justificación poética, ya que evoca el *rasgueo* de unas «guitarras» — instrumento del folklore andaluz por excelencia— mencionadas en el último verso del poema⁴⁴, el cual llora la muerte de una niña, velada en un ambiente nocturno que se encuentra aludido tanto por el contenido como por el subtítulo del texto⁴⁵.

En comparación con la *Suite all'antica*, la armonía de *Barrio de Córdoba* muestra mayores audacias (típicas para las obras posteriores de Bautista), debido, por un lado, a la ampliación del material sonoro a doce notas, al sustituirse el sistema diatónico heptatonal por la escala cromática —unido a la renuncia a armaduras— y, por otro lado, a una mayor aspereza de las disonancias, dada la profusión de intervalos de tritono y de segunda. Dentro de este contexto armónico altamente disonante, reservado al acompañamiento, la melodía (tanto vocal como instrumental) se mueve por grados conjuntos, si bien hace un uso abundante de alteraciones, con lo cual insinúa una supuesta raigambre en el folklore andaluz por medio de giros cadenciales modales, asociados a los característicos melismas rítmico-melódicos del cante flamenco. Tanto el empleo de estos tópicos musicales de origen popular, como el fraccionamiento de la melodía, seccionada en frases breves, están legitimados, además de por la sintaxis, por la semántica poemática, lo mismo que la interpolación, entre el tercer y el cuarto versos de la primera estrofa, de una exclamación de disgusto (c. 20-21: «Ah! Ah!»), que supone una licencia frente al texto original, al efecto de enfatizar, en medio del primer interludio instrumental, el dramatismo musical con una vocalización.

En *Barrio de Córdoba*, la complejidad armónica resulta de la superposición de varios planos sonoros independientes, que obedecen a una textura intrínsecamente polifónica. La estructura interna de los elementos acórdicos indivi-

43. El ciclo de poemas *Tres ciudades* forma parte de la antología *Poema del Cante Jondo*, de Federico García Lorca (1921).

44. *Barrio de Córdoba / Tópico nocturno*: En la casa se defienden / de las estrellas. / La noche se derrumba. / Dentro hay una niña muerta / con una rosa encarnada / oculta en la cabellera. / Seis ruisñeños la lloran / en la reja. // Las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas.

45. El subtítulo de la canción, *Tópico nocturno*, es originario de García Lorca (véase nota a pie de página 45). Bautista hizo referencia a este término en su carta a Falla, escrita en Buenos Aires el 21 de mayo de 1940 (copia mecanografiada en E-Mn, signature M.Bautista 57/1[8]), indicando pasajes acórdicos concretos (c. 11-12, 18-19, 21-22, etc.), que fueron concebidos, según su explicación, con fines descriptivos. No obstante, según la teoría decimonónica, no existen criterios comunes de índole armónica que definan al género del nocturno para piano solo, el cual tiende a una «harmonie peu travaillée» (Castil-Blaze, 1821), precisándose menos por determinados recursos estilístico-musicales que por su intrínseco contenido poético, que afecta tempo, agógica y dinámica (véase Herbert SCHNEIDER [1997], «Notturmo», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 7, ed. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Verlag, columnas 485-498).

duales, no obstante, es convencional, primando estratificaciones de terceras (y sus correspondientes inversiones), por un lado, y de cuartas o quintas, por otro, sin superar texturas a cuatro voces, dos de ellas suelen concordar a causa de la duplicación a la octava, reservándose acordes de cuatro sonidos diferentes a momentos de mayor tensión (c. 26-27, véase el ejemplo 4). El ritmo armónico es mayoritariamente lento debido a la repetición pertinaz (aunque en diferentes registros) de los elementos acórdicos, contribuyendo a la creación de campos sonoros estáticos delimitados por la estructura del texto literario. La economía en el empleo del material sonoro también se observa con respecto a la formación de nuevos sonidos, que derivan, en gran parte, de unas pocas configuraciones básicas, modificadas mediante transposición y añadidura o mutación de una o más notas, las cuales quedan establecidas a continuación de un lírico prelude instrumental (c. 1-10) destinado a preparar el ambiente tétrico y lamentoso de la canción a través de amplios ornamentos melismático-cadenciales (c. 7-10).

La primera subsección vocal (c. 11-18, véase el ejemplo 3) corresponde a los tres primeros versos del poema y se inicia con la presentación sucesiva de tres planos sonoros, rítmicamente diferenciados al comienzo y luego sincronizados, que definen los primeros cuatro compases del acompañamiento (c. 11-14): un pedal sobre *do* en el bajo, un intervalo vertical de quinta disminuida en el registro medio (*la-mi*, en ritmo sincopado) y, en el registro agudo, dos cuatríadas complementarias —separadas por un salto descendente de cuarta y cromáticamente enlazadas— que enfatizan los intervalos de segunda mayor y tritono. Estos tres planos superpuestos del acompañamiento, que se funden con la voz flexible de la melodía vocal-instrumental en una textura homófona (c. 13), integran, en el conjunto de ambas manos, acordes disonantes a cinco y seis voces próximos a formaciones de clúster. El alto grado disonante de este pasaje se encuentra mitigado a continuación (c. 15-16) a causa de la renuncia a tritonos —intervalo armónico apreciable solo en la confluencia con la melodía— en favor de superposiciones de cuartas justas (utilizadas como criterio semántico para evocar las cuerdas al aire de la guitarra), y se conservan, además del pedal de bajo, el característico acorde de segunda y cuarta (que pasa a la mano izquierda), así como los sonidos *la* y *re* empleados de eje armónico. La subsección cierra con un compás retrospectivo (c. 17) que retoma características del comienzo, si bien moderando el grado disonante, ya que el tritono del plano sonoro superior queda sustituido por un intervalo de cuarta justa, mientras el bajo abandona el pedal de *do* para hacer un giro cadencial frigio que refuerza la sensación conclusiva de este pasaje.

La armonía llega a su máxima complejidad en el clímax de la canción (c. 26-27, véase el ejemplo 4), que anuncia el final de la segunda estrofa musical, al fundirse una cuatríada de terceras estratificadas (mano izquierda) y un acorde de cuartas justas (mano derecha) —ambos derivados de las configuraciones acórdicas básicas (véase c. 25)— en un acorde a seis voces, puntualmente incrementado a siete sonidos merced a la enfatización, por parte del pedal de bajo, del tritono *do-fa*_# (desde el compás 22), de modo que se produce, en la

The image shows a musical score for a song titled 'Barrio de Córdoba' by Bautista. It is a score for voice and piano. The score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics 'En la ca-sa se de-fienden de las es-' and piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics 'trellas. La noche se de-rrumba.-' and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (vibrato, a tempo, molto espressivo, espress.).

Ejemplo 3. Bautista: *Barrio de Córdoba* para voz y piano (= *Tres ciudades* n° 2/1937), c. 11-18.

concordancia de los tres planos sonoros, fricciones semitonales entre las notas naturales y alteradas (*fa-fa $\sharp$ /do-do $\flat$*).

Merced al sutil tratamiento armónico, que parece fruto de una profunda investigación del sonido, Bautista lograba crear, con la canción culta *Barrio de Córdoba*, una obra actual y universal a la vez, en consonancia con los propósitos estéticos de los años treinta, que, al hallarse en la encrucijada hacia la atonalidad, inauguraba un nuevo periodo en la trayectoria artística del compositor, que se materializaría plenamente después de 1939, en las obras del exilio argentino.

III. Teoría musical versus práctica compositiva

En su llamamiento a la renovación de la enseñanza de armonía que concluye su *Estudio comparativo* de 1934-1935, Bautista hizo hincapié en la necesidad

con u - na ro - sa en car - na - da. o. culta en la ca - be -

lle - ra.

molto rall.

Ejemplo 4. Bautista: *Barrio de Córdoba* para voz y piano, c. 25-29.

de poner en estrecha relación la teoría reglamentaria y la práctica musical, proponiendo como modelo didáctico el enfoque analítico de Koechlin⁴⁶. Movido probablemente por su propia búsqueda de sonoridades modernas —emprendida en las últimas composiciones de los años treinta—, Bautista sugería incluir en los planes de estudio de los conservatorios, como nueva materia, el análisis de los avances armónicos surgidos desde Wagner (*Tristan e Isolde*) hasta aquel momento. La finalidad última de su deseo de actualizar al efecto la enseñanza de armonía no era otra que la de evitar que los alumnos —especialmente los de composición— tuvieran que buscarse sus maestros fuera del país para complementar su formación musical⁴⁷, según era habitual en España entre los músicos jóvenes desde el siglo XIX.

46. BAUTISTA, *Estudio comparativo...*, op. cit, p. 78.

47. Loc. cit.

La interacción entre teoría musical y práctica compositiva, demandada por Bautista como método para innovar, en última instancia, la enseñanza oficial de composición, condicionaba su propio pensamiento musical y repercutía en su postura como creador, según demuestra el examen de la concepción armónica de la *Suite all'antica* y la canción culta *Barrio de Córdoba*, compuestas (o revisadas) en una época próxima a la redacción del *Estudio comparativo*. En ambas obras, Bautista experimentaba con aquellos fenómenos armónicos sobre los cuales giraba también su interés teórico, enfocado preferentemente hacia las teorías de las disonancias, del cromatismo y de la modalidad. El conocimiento de origen, evolución y aplicación de estas teorías, trazadas en rasgos grandes en su ensayo de 1934-1935, pudo servirle para legitimar su propio planteamiento armónico, que, a pesar del alto grado disonante, especialmente en *Barrio de Córdoba*, está arraigado, en lo que a la configuración de acordes y al material sonoro se refiere, en la tradición de la música occidental.

Por lo visto, Bautista no tuvo ocasión de aplicar sus amplios conocimientos universales de la armonía a la enseñanza del conservatorio madrileño, para contribuir así a su modernización, puesto que justamente diez días después de ser nombrado catedrático de Armonía estalló la Guerra Civil, lo cual ocasionó la clausura de este centro de música, que no reabría sus puertas sino en 1939⁴⁸, cuando fue rebautizado como Real Conservatorio de Música y Declamación, en conformidad a su antiguo nombre usado desde 1910 hasta 1931. Bautista constituye, de esta manera, el raro caso de un docente que, por causas ajenas a su voluntad, jamás llegó a desempeñar su cargo en el centro de destino, donde, sin embargo, quedaría registrado como profesor aún durante los tres años siguientes, desde el 8 de julio de 1936 hasta su baja «por desaparición», el 31 de marzo de 1939, según revela el Anuario del Conservatorio de 1940 en su primera edición después de la Guerra⁴⁹. Tras perderse, durante los ataques aéreos de Madrid en 1936, la mayor parte de su obra compuesta hasta

48. Por su particular interés, se reproduce aquí el prólogo del *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, Curso de 1935 a 1939* (Madrid, Talleres Ferga, 1940): «En este Anuario se hallan recogidos todos los datos referentes al curso académico de 1935-36 y la parte correspondiente al de 1938-39. Como quiera que durante el período de dominación roja el Real Conservatorio de Música y Declamación dejó de actuar, suspendiendo por completo su funcionamiento hasta que las gloriosas huestes del invicto Caudillo liberaron la capital de España en 28 de marzo de 1939, día memorable y de inmenso júbilo para los auténticos y buenos españoles; la fecha referida marca la reanudación de la vida oficial escolar de nuestro Centro de Cultura Artística, cuyo profesorado, en posesión nuevamente de los derechos arrebatados por el llamado Gobierno marxista, en el momento presente desarrolla todas sus actividades poniéndolas al servicio de la enseñanza, mostrando, al propio tiempo, un gran entusiasmo por todo cuanto se relaciona con la misma y con el desarrollo y engrandecimiento del Divino Arte de la Música. / Madrid, 1.º de octubre de 1939. / La Dirección».

49. *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, Curso de 1935 a 1939*, Madrid, Talleres Ferga, 1940. El nombre de Bautista figura en la relación de «Personal docente» en dos lugares, primero, en el apartado de «BAJAS» entre los «Profesores numerarios», indicándose la fecha (31 de marzo de 1939) y el motivo («por desaparición») de la misma. En la página siguiente aparece de nuevo, esta vez en el apartado «ALTAS».

la fecha, Bautista se trasladó a Valencia en 1937, una de las últimas bastiones republicanas, donde se incorporó como vocal⁵⁰ al Consejo Central de la Música, que editaría poco después tanto la *Suite all'antica* como la canción *Barrio de Córdoba*⁵¹. La entrega del 1^{er} Prix du Concours International Quatuor Belge à Clavier, obtenido por su *Seconda Sonata concertata a quattro*, motivó, a principio de 1939, el viaje de Bautista a Bruselas, donde permanecería durante algunos meses hasta su embarque definitivo rumbo a Argentina, país de refugio —al igual que para Manuel de Falla—, hasta su muerte en 1961.

50. El nombramiento de Bautista como vocal del Consejo Central de la Música tuvo lugar el 24 de junio de 1937.

51. La canción *Barrio de Córdoba* fue editada por vez primera en el suplemento de *Música*, 1, Barcelona, enero de 1938; reedición facsímil, Emilio CASARES (ed.) (1986), Oviedo.

Anexo

Relación de los veinticuatro tratados comentados por Julián Bautista en su *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*

Nº	Páginas	Publicaciones ⁵³
1	(1-9)	RAMEAU, Jean-Philippe (1722). <i>Traité de l'harmonie réduite à ses Principes naturels</i> . París.
2	(9-11)	SERRE, Jean Adam (1753). <i>Essai sur les principes de l'harmonie</i> . París.
3	(12-13)	TARTINI, Giuseppe (1754). <i>Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia</i> . Padua.
4	(14-15)	ROUSSIER, Pierre-Joseph (1764). <i>Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale</i> . París.
5	(16-17)	d'ALEMBERT, Jean le Rond (1752). <i>Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau</i> . París.
6	(18-19)	ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). <i>Dictionnaire de musique</i> . París.
7	(20-24)	EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1774). <i>Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione</i> . Roma.
8	(25-26)	SABBATINI, Luigi Antonio (1799). <i>La vera idea delle musicali numeriche segnatura diretta al giovane studioso dell'armonia</i> . Venecia.
9	(27-30)	CATEL, Charles-Simon (1802). <i>Traité d'harmonie</i> . París.
10	(31-33)	CHORON, Alexandre-Etienne (1808). <i>Principes de composition des écoles d'Italie, adoptés par le gouvernement français</i> . París.
11	(34)	REICHA, Anton (1818). <i>Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique</i> . París.
12	(34-35)	COLET, Raymond Hippolyte ([1839]). <i>Panharmonie musicale ou Cours complet de composition théorique et pratique</i> . París.
13	(36-37)	FÉTIS, François-Joseph (1844). <i>Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie</i> . París.
14	(38-39)	SAVARD, Augustin (1853). <i>Cours complet d'harmonie théorique et pratique</i> . París.
15	(40-44)	RICHTER, Ernst Friedrich (1853). <i>Lehrbuch der Harmonie</i> . Leipzig. Versión española: F. PEDRELL. <i>Tratado de armonía teórico y práctico</i> . Madrid, 1912.

53. Algunos de los nombres, títulos o lugares y fechas de edición, incompletos o erróneos en el ensayo de Bautista, han sido corregidos para esta relación.

Nº	Páginas	Publicaciones
16	(44-47)	ESLAVA, Hilarión (1861). <i>Escuela de composición. Tratado primero, De la armonía</i> . Madrid.
17	(47-48)	REBER, Napoleón-Henri (1862). <i>Traité d'harmonie</i> . París.
18	(49-52)	BASEVI, Abramo (1862). <i>Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia</i> . Florencia.
19	(53-54)	MARCHAND, Alexandre (1872). <i>Du principe essentiel de l'harmonie</i> . París.
20	(55)	DURAND, Émile (1882). <i>Traité [complet] d'harmonie [théorique et pratique]</i> . París.
21	(56-60)	GEVAERT, François-Auguste ([1905]). <i>Traité d'harmonie théorique et pratique</i> . París.
22	(60-68)	ARÍN, Valentín de, y FONTANILLA, Pedro (1905-1910). <i>Estudios de Armonía. Lecciones teórico-prácticas [para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación]</i> . 4 vols. Madrid.
23	(68-73)	SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL (s. f.). <i>Tratado de Armonía. 1ª parte - Armonía elemental</i> . Madrid.
24	(74-77)	KOECHLIN, Charles (1928-1930). <i>Traité de l'harmonie</i> . 3 vols. París.