La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez melodías vascas*

(The use of folklore in Jesús Guridi´s work. The *Diez melodías vascas*)

Nagore, María
Univ. de Valladolid. Fac. de Filosofía y Letras
Plaza de la Universidad s/n.
47002 Valladolid

BIBLID [1138-8552 (1998), 10; 73-86]

Jesús Guridi forma parte del grupo de músicos vascos formados en Europa que se insertaron en la corriente nacionalista europea a través de la utilización del folklore. En las Diez Melodías Vascas, *una de sus mejores obras sinfónicas, Guridi emplea el material popular sin transformaciones pero con una armonía muy elaborada y una orquestación brillante y colorista. A través del análisis de esta composición y su contexto se hace una valoración de la postura estética de Guridi y de su obra.*

Palabras Clave: Guridi. Folklore. Nacionalismo musical.

Europan ikasiak izanik, folklorearen erabileraren bidez Europako korronte nazionalistaren baitan txertatu ziren euskal musikarien taldekoa dugu Jesus Guridi. Bere obra sinfoniko onenetariko bat den Hamar Euskal Doinu *izeneko obran herri materiala erabili zuen Guridik, aldatu gabe baina armonia guztiz landu eta orkestazio dirdiratsu eta kolorista erantsiz. Guridiren jarrera estetikoaren eta bere obraren balioztapena egiten da hemen, konposizio eta testuinguruaren azterketaren bidez.*

Giltz-Hitzak: Guridi. Folklorea. Nazionalismo musikala.

Jesús Guridi fait partie du groupe de musiciens basques formés en Europe qui s'insérèrent dans le courant nationaliste européen à travers le folklore. Dans les Dix Mélodies Basques, *l'une de ses meilleures oeuvres synphoniques, Guridi emploie le matériel populaire sans transformations, mais avec une harmonie très élaborée et une orchestration brillante et coloriste. A travers l'analyse de cette composition et de son contexte on fait une estimation du positionnement esthétique de Guridi et de son oeuvre.*

Mots Clés: Guridi. Folklore. Nationalisme musical.

El 9 de junio de 1947 Jesús Guridi ingresaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciando un discurso titulado *El canto popular como materia de composición musical*. El año anterior había muerto Manuel de Falla en Argentina y pocos años después emergería el "grupo" de jóvenes compositores denominado "Generación del 51".

Éste es el marco histórico de referencia de la última etapa compositiva de Guridi, y en concreto de las *Diez melodías vascas*, estrenadas en 1941. Si valoramos estéticamente esta obra teniendo en cuenta las corrientes europeas más vanguardistas del momento, quizá -como se ha hecho- la podríamos juzgar algo anacrónica. Sin embargo, desde la perspectiva de la música española de los años cuarenta e incluso desde una perspectiva más amplia de la música occidental, la valoración puede modificarse. Corrientes tan importantes en la música anterior a 1945 como el impresionismo, el neoclasicismo, el expresionismo o el dodecafonismo dan una idea imperfecta de la música cultivada en Europa y América durante la primera mitad del siglo XX; en países como Rusia, Italia, Estados Unidos, se desarrollan movimientos musicales que escapan en parte a estas estéticas.

Jesús Guridi (1886-1961) pertenece a la generación de Falla, considerada como un equivalente musical de la Generación del 98. Tomás Marco lo incluye entre los compositores más importantes de esta generación ("los maestros") junto con Joaquín Turina, Conrado del Campo, Julio Gómez y Oscar Esplá[1]. Sin restar valor a la obra de Falla, hay que destacar la importancia de este grupo[2] y su presencia activa en la vida musical española hasta los años cuarenta. Si hasta ahora se ha hecho especial hincapié en la influencia del magisterio de Falla en la generación denominada "de la República" o "del 27", es importante terminar de reconstruir esta época ampliando la perspectiva.

Los "maestros", con Falla a la cabeza, asumen un gran reto (el reto del 98, propio de la España finisecular): llevar a la práctica el regeneracionismo propugnado por Barbieri y Pedrell, entre otros, buscando una identidad nacional con voz en Europa. Este camino lo habían iniciado ya Albéniz y Granados, pero corresponde a la generación de Falla su ampliación y asentamiento.

El camino es el del nacionalismo musical. Los medios varían, aunque observamos unas constantes:

-la utilización del folklore como medio, no como fin, tomando o no la cita directa, pero siempre como "esencia";

-el apoyo de una formación en el extranjero;

-una concepción tonal de la música, otorgando un importante papel a la tradición;

-la importancia del género sinfónico, que destaca como novedad respecto a la música española decimonónica.

---

1 MARCO, Tomás. *Historia de la Música Española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985.

2 A esta misma generación pertenecerían compositores tan dispares como Norberto Almandoz, Manuel Blancafort, el P. Donostia, Enrique Fernández Arbós, Andrés Gaos, Benito García de la Parra, José María Guervós, Manuel Infante, Luis Iruarrizaga, Andrés Isasi, Joan Lamote de Grignon, Eduardo López-Chávarri, Eduardo Martínez Torner, Lluis Millet, Federico Mompou, Federico Moreno Torroba, Joaquín Nin, Fernando Obradors, José Olaizola, Nemesio Otaño, Manuel Palau, Beltrán Pagola, Jaime Pahissa, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, José Serrano, Pablo Sorozábal, Eduardo Toldrá, José María Usandizaga, Ricardo Villa, Rogelio Villar, Amadeo Vives, Víctor Zubizarreta, etc.

La obra de Falla, especialmente el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*, marca un camino novedoso a la joven generación que emerge en los años veinte. Sin embargo, cuando se extingue el breve resplandor de la generación de la República y se hace sentir con más fuerza el "silencio de Falla" (exiliado voluntariamente en Argentina), estos músicos -los maestros- continúan su andadura y son los que van a dar continuidad a la vida musical española en la postguerra hasta el surgimiento de una nueva generación a la que corresponde, por juventud, romper con la tradición y asimilar las vanguardias.

Y si bien es cierto que el nuevo régimen y el aislamiento favorecen el estancamiento en un "nacionalismo neocasticista", también lo es que algunos compositores siguen dando lo mejor de sí mismos -fieles a su estética- en algunas obras maestras. Este es el caso, por ejemplo, de Guridi o de Oscar Esplá. A pesar de las sensibles diferencias entre ellos, ambos mantienen una posición independiente que deriva hacia concepciones más abstractas y universales.

1. GURIDI Y SU ENTORNO

El entorno y la personalidad musical de Jesús Guridi son decisivas para la comprensión de su obra. Vitoriano de nacimiento y procedente de una familia de músicos -era nieto de Nicolás Ledesma-, tras residir varios años en Madrid su familia se instaló en Bilbao, donde el joven Guridi encontró una buena acogida en el ambiente musical que impulsaba el grupo del "Cuartito"[3]. La relación del compositor con este grupo fue estrecha y constante: tras recibir lecciones musicales de Cleto Alaña y José Sainz Basabe, pudo marchar a París con el apoyo de los miembros del "Cuartito" y gracias al mecenazgo del Conde de Zubiría.

En 1902 comienza sus estudios con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de la capital francesa, de la que saldría con una buena preparación técnica aunque con la influencia de una estética un tanto academicista. La Schola, fundada por Charles Bordes y dirigida en esos momentos por d'Indy, seguía la línea estética y compositiva de César Franck, que dejará huella en un Guridi organista, sinfonista y compositor de música coral y escénica. Durante su estancia en París el joven músico entra también en contacto con la obra de Debussy, que también dejará huellas en su obra posterior. Completa su formación en Bruselas, donde estudia órgano y composición con Joseph Jöngen, y en Colonia, recibiendo lecciones de orquestación de Otto Neitzel.

Al terminar sus estudios vuelve a Bilbao, donde se dedica al órgano y la composición. En 1912 sucede a Aureliano Valle al frente de la Sociedad Coral de Bilbao y en 1918 recibe el nombramiento de organista de la Basílica de Santiago, ocupando la plaza vacante por el fallecimiento de Valle.

Se ha dicho que la integración de Guridi en la vida musical bilbaina le perjudicó, "porque tuvo que negar, en principio, las tentaciones del modernismo musical (...) y hacer su

3 La importancia del Cuartito, nacido en los años noventa, radica en que allí se gestó prácticamente todo el movimiento musical de Bilbao de los últimos años del siglo XIX y parte del XX, gracias a la iniciativa y empuje de sus componentes, de manera especial de los tres a los que Mathieu Crickboom llamó los "apóstoles de la música" en Bilbao: Juan Carlos Gortázar, Javier Arisqueta y Lope Alaña, impulsores de iniciativas tan importantes como la Sociedad Filarmónica de Bilbao (1896), la Academia Vizcaina de Música (1903), el Conservatorio Vizcaino (1920) y la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1922).

mundo universal en su pequeño mundo bilbaino"[4]. No estamos de acuerdo con esta afirmación, ya que gracias a la amplitud de miras de los impulsores de la vida musical bilbaina pudo formarse en el extranjero, y en Bilbao Guridi se encuentra con algunas ventajas que sabe aprovechar:

-tiene asegurado el estreno de sus obras en un ambiente propicio: la Sociedad Filarmónica de Bilbao había sido creada en 1896 y desarrollaba una importante labor de difusión, no sólo de música europea, sino también de compositores e intérpretes locales; a esto se une la creación de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1922, que había sido precedida por varias sociedades de conciertos y da a conocer un amplísimo repertorio sinfónico;

-gracias a su trabajo como director de coros y organista se familiariza con los ámbitos de la música sinfónico-coral, teatral y religiosa, que tanta influencia tendrán en su producción.

-la eclosión del nacionalismo vasco en las primeras décadas del siglo, fechas en las que Guridi trabaja en Bilbao, posibilita la cristalización del nacionalismo musical guridiano, sobre las bases ideológicas pedrellianas (Pedrell tiene, además, mucha relación con Bilbao) pero de raíz vasca, algo que persistirá incluso cuando Guridi amplíe su lenguaje con otros materiales. Hasta en sus últimas obras encontraremos ecos de esas fuertes raíces.

Por otra parte, Guridi no se queda encerrado en "su pequeño mundo bilbaino". Durante estos años comienza a ser conocido a nivel nacional. En 1916 es premiado en Madrid el poema sinfónico *Una Aventura de don Quijote*; este mismo año la Sinfónica de Barcelona estrena, bajo su dirección, la *Leyenda Vasca*; en 1920 recibe un homenaje en Vitoria, su ciudad natal; en 1923 se estrena en el Teatro Real de Madrid la ópera *Amaya*; en 1926 se ponía en escena en la capital española, con enorme éxito, la zarzuela *El Caserío*, que sería representada en Bilbao al año siguiente; en 1930 daba a conocer *Amaya* en Buenos Aires.

Sus viajes a Madrid son cada vez más frecuentes, hasta que en 1939 se instala definitivamente en la capital española, donde continúa componiendo además de trabajar como organista y profesor del Conservatorio, del que sería director hasta su muerte en 1961. De esta época datan algunas de sus obras más importantes.

2. LA OBRA DE GURIDI

Como compositor Guridi abordó todos los géneros con éxito, incluido el de la música para cine. Su primera obra importante, *Así cantan los chicos* (tres escenas infantiles para coro y orquesta, 1908), muestra su maestría en el tratamiento de la canción popular. Inmediatamente se integra de lleno en el nacionalismo musical vasco con su contribución a los intentos de creación de la ópera vasca en *Mirentxu* (1910) y *Amaya* (1920). A estas obras se añaden las numerosas canciones populares vascas armonizadas para coro. El tratamiento de estas melodías refleja la gran técnica y la sensibilidad exquisita de Guridi.

4 AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Madrid: Editora Nacional, 1967; p. 359.

Hay que constatar la estrecha relación existente entre los intentos de creación de la ópera vasca, el movimiento coral y el nacionalismo. Las primeras óperas de Guridi, Usandizaga, Inchausti, fueron creadas por encargo de la Sociedad Coral de Bilbao y para la Coral con la finalidad de conseguir "el resurgimiento de la música vasca"[5]; los coros tenían en ellas un papel fundamental; la temática empleada transcribía fielmente los temas desarrollados entonces por el nacionalismo: exaltación de la autenticidad vasca, insistiendo en sus aspectos primitivos y arcaicos. Como afirma Natalie Morel, "la ópera vasca presenta una visión idealizada de la sociedad tradicional o de los acontecimientos históricos para denunciar la pérdida de identidad euskérica y hacer, indirectamente, una llamada para conseguir la reacción de la gente"[6]. En el plano musical el folklore es el encargado de otorgar a la ópera un carácter autóctono, aunque con un tratamiento personal por parte de cada autor.

Mirentxu es una obra de inspiración fresca y espontánea, pero *Amaya* ha sido considerada como una de las mejores óperas de este siglo. Las opiniones en el momento de su estreno reflejan el diverso valor simbólico que se atribuyó a esta obra: para Lamote de Grignon era una gloria para la música nacional; para Alfredo de Echave un modelo para la creación de la auténtica ópera vasca. Al final no fue ni una cosa ni la otra. Guridi abandonaría este género y el afán por crear la gran ópera vasca acaba diluyéndose.

En cuanto al estilo, destaca la excelente factura orquestal y dramática, con una utilización del foklore más elaborada que en *Mirentxu*: los motivos populares directos se mezclan con los de inspiración personal. Es evidente en algunos momentos la influencia wagneriana, aunque resulte problemático pretender encasillar a Guridi como compositor "germánico". La novedad de estilo que representaba esta obra respecto a sus producciones anteriores dio lugar a opiniones variadas. El músico Enrique Abaitua, en *El Pueblo Vasco*, se preguntaba:

> ¿Dónde está actualmente Guridi? ¿Cuál es su orientación? ¿Wagner? ¿Strauss? ¿César Franck? ¿Los modernos franceses? ¿Los rusos?... Tiene Guridi una personalidad tan fuerte que es difícil relacionarlo con los valores conocidos. De todos se ha nutrido y con todos ellos ha elaborado su formidable técnica (...). A pesar de haberse formado en París y no obstante atravesar la actual España música unos momentos en que el influjo francés es enorme, casi exclusivo, en espíritu ha ido a Alemania, y sin abandonarle la delicada gracia de los modernos franceses que en Guridi tiene un caracter personalísimo, enteramente suyo, se ha robustecido y hecho tan profundo que, sin analogía ninguna, por la grandeza de los temas y de los procedimientos, por la traza de la música, pudiera uno creerse en algunos momentos ante un nuevo estreno del coloso alemán[7].

Fernando Martínez Zumeta, en *El Pueblo Vasco* de San Sebastián, señalaba un cambio brusco de procedimientos en el tercer acto: "se enfrasca en maquinaciones de técnica modernista a lo Debussy y satélites". Lamote de Grignon escribía simplemente:

---

5 *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao leída en la Junta General Ordinaria convocada para el día 30 de diciembre de 1911*. Bilbao, 1911.

6 MOREL, Natalie. "La ópera vasca". En *Mínima,* año I, nº 1. Bilbao, 1992; p. 33.

7 *El Pueblo Vasco*, 23-V-1920.

> *Amaya* es admirable (…) por la unidad de pensamiento y de realización que se encuentra en toda la obra, perfectamente definida y apropiada al ambiente especial, característico, de cada uno de los actos de que consta. Los "motivos-guías" utilizados por Guridi, mantienen la unidad y el equilibrio a través de toda la partitura (…). Es también de notar la justeza del color orquestal, diverso en todos los actos. La orquesta de *Amaya* no solamente suena bien, en el sentido exclusivamente musical de la expresión, sino que traduce fielmente el significado poético, como el dramático, de todos los momentos de la obra…[8].

Si es cierto que en la España de principios de siglo se da esa oposición a menudo señalada entre "germanismo" (línea Wagner-Strauss) e influencia francesa (impresionismo-neoclasicismo), pensamos que Guridi está más cerca de la primera, aunque con influencias claras de la música francesa y de los nacionalismos europeos. Avalan esta afirmación las declaraciones del mismo Guridi, quien en 1926 exponía a Joaquín Turina, en el curso de una entrevista publicada en *El Debate*, sus opiniones acerca de la composición:

> El dar una opinión sobre la evolución de la música no deja de ser complicado y resbaladizo. No soy extremista y, si bien Debussy me parece un gran músico, creo que debe considerársele como una caso aislado en la marcha evolutiva del arte. El "ultraismo" musical reinante, tan poco sincero y tan desorientado, no es más que un afán de popularidad mezclado con un egoísmo puramente comercial. En la producción actual hay un excesivo abuso del color, y el color no es todo, hace falta algo más hondo para producir la emoción en el arte. Algunos autores dan la sensación de que quieren, simplemente, divertirse a costa de la ingenuidad del público. Admiro las buenas obras musicales, como *Muerte y Transfiguración*, de Strauss o *El pájaro de fuego*, de Strawinsky, que marcan el verdadero camino[9].

Es bastante significativo que Guridi tome como modelos a dos grandes orquestadores, Strauss y Stravinsky, en la doble vertiente postromanticismo-nacionalismo de vanguardia. Desde 1915 ha compuesto varias obras sinfónicas importantes: *Leyenda Vasca* (1915), *Una aventura de Don Quijote* (1915) y *En un barco fenicio* (1925) (habría que añadir *Eusko Irudiak* para coro y orquesta, de 1922). Todas ellas pertenecen al género del poema sinfónico habitual no sólo en Alemania (con Strauss como representante fundamental) sino también en los nacionalismos europeos.

Tras el estreno de *Amaya* Guridi empezó a cultivar la zarzuela, abandonando la orientación que le habían animado a seguir los componentes del Cuartito, en especial Juan Carlos Gortázar. La razón principal parece ser económica, como señalaba el mismo Guridi[10]: tras diez años de trabajo, *Amaya* le había proporcionado muy pocos ingresos, mientras que *El Caserío* le permitía educar a sus hijos convenientemente. Esta zarzuela es estrenada el 11 de noviembre de 1926 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con un enorme éxito.

Este éxito le impulsa a seguir la vía madrileña en busca de nuevos campos. Durante los años anteriores Guridi había comenzado a ampliar sus miras; un signo inequívoco es el tema

---

8 LAMOTE DE GRIGNON, J. "Alrededor de Amaya". En *Hermes* nº 60. Bilbao, 1920; pp. 281-285.

9 Entrevista publicada en *El Debate* y recogida por *El Pueblo Vasco*, 11-XI-1926.

10 AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Madrid; Editora Nacional, 1967.

del poema sinfónico *Una aventura de Don Quijote*, estrenado en Madrid en 1916. Este tema había sido escogido por Richard Strauss, pero es un elemento común a la generación del 98 y las siguientes, que buscan un referente español universalista huyendo del pintoresquismo andalucista. Se acercan al tema quijotesco, entre otros, Unamuno, Azorín, Ortega, Falla con *El retablo de Maese Pedro* (1922) y Oscar Esplá en *Don Quijote velando las armas* (1924).

Es significativo también el considerable número de canciones populares de otras regiones o países incorporado por Guridi al repertorio de la Sociedad Coral de Bilbao. En 1939 estrenaría una de sus mejores obras, las *Seis canciones castellanas* para voz y piano. Esta composición inaugura su período compositivo madrileño, en el que destacan también las *Diez melodías vascas* (1941), el magnífico *Cuarteto nº 2 en la menor* del año 1946 (premio nacional de música en 1949), la *Sinfonía Pirenaica* (1945), el *Tríptico del Buen Pastor* para órgano (1953) y la fantasía para piano y orquesta *Homenaje a Walt Disney* (premio Oscar Esplá del Ayuntamiento de Alicante en 1956).

El balance de esta fase, según Valls Gorina[11], arroja un saldo positivo. El sentido último que estéticamente ofrece su obra no varía sustancialmente del que encontramos en su producción pasada, pero incorpora a su lenguaje procedimientos instrumentales de singular novedad, siempre dentro del cauce por el que transcurre su obra y nunca en plan de especulación espiritual indicador de un posible cambio de panorama estético.

3. GURIDI Y EL NACIONALISMO MUSICAL

La obra de Guridi se encuadra sin lugar a dudas en el marco de una estética nacionalista común a toda su generación y extensiva a la mayor parte de la música española hasta los años cuarenta. Podríamos plantearnos si existe realmente un "nacionalismo" general o simplemente una suma de "nacionalismos", más o menos localistas o universales según la intencionalidad y alcance de las obras. De hecho, comprobamos que el angustioso intento del 98 de buscar las raíces del ser nacional acaba fragmentándose ante la dificultad de encontrar un referente global.

En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes Guridi nos da varias claves para analizar este aspecto[12]. Al inicio declara su admiración por la música popular española, y más adelante citará algunas frases de Raoul Laparra en la Enciclopedia Musical y Diccionario del Conservatorio de París (de 1914): en España "se puede ser no sólo de su Patria, sino de su provincia"; "la Península parece como una suntuosa paleta en la que cada provincia representa un tono con sus infinitos derivados". Sin embargo, alerta a los compositores en contra del abuso de la utilización de la música andaluza, "llamada por antonomasia música española", en detrimento del "caudal dormido de sus propios tesoros regionales". Precisamente ese abuso ha hecho, según Guridi, que "positivos talentos españoles se cierren en un callejón sin salida". Y en este contexto, dedica la mayor parte del discurso a mostrar con enorme entusiasmo la calidad de la música popular vasca, ya que "como es natural, me he dedicado preferentemente al estudio y cultivo de su música".

---

11 *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

12 GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical. Discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto de su recepción pública...* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.

La utilización del dato popular no es un fin, sino un medio. A Guridi no le interesa la melodía popular como musicólogo sino como compositor: únicamente en su aspecto "estrictamente estético y emotivo", como "fuente de belleza" y "elemento de que el compositor se sirve para crear su obra". En cuanto a la utilización -cita literal o empleo de giros característicos- es indiferente si sirve para crear belleza.

Aquí observamos la independencia de Guridi y su fidelidad a una estética adquirida. Admite que en los años cuarenta hay "abierta" disputa en cuanto al uso del canto popular: algunos lo consideran un "arte menor". Sin embargo -vuelve a insistir- lo único que interesa es "producir belleza indiscutible, sean cuales fueren los medios utilizados para construirla". Guridi no valora la melodía popular por sí misma: es una "piedra sin pulimentar que necesita de la mano del artista que le dé forma". El músico "crea de nuevo" [recrea] los motivos populares: les da una expresión, matiz, amplitud que no tenían "o que permanecían ocultos para los demás". El "sello de lo verdaderamente representativo como música popular de un país o región" -desde el punto de vista de una auténtica valoración estética- lo dan los compositores, "hayan o no empleado melodías de su país". De hecho, según Guridi, los músicos extranjeros que han escrito obras de carácter español, "independientemente de su valor musical", no lo han conseguido. Sólo un compositor español puede escribir música de carácter español, aunque no utilice temas populares (lo denominado por algunos autores "nacionalismo abstracto").

Podríamos decir que para Guridi el recurso a la música popular es únicamente un pretexto válido -aún en los años cuarenta- para crear belleza.

El nacionalismo de Guridi, por lo menos desde el punto de vista teórico, es un nacionalismo "de esencias", como el propugnado por Pedrell y cultivado por Falla: "Es necesario que todos nuestros músicos estén empapados en la música nacional", que "escudriñen hasta la entraña misma de sus modalidades", que procuren "asimilarse las esencias del arte que, según su concepto estético, puedan descubrir en ella".

Guridi es un hombre de su tiempo, pero se mantiene siempre independiente porque lo que le interesa es "el arte", la música por sí misma. No es un innovador por temperamento, pero tampoco es un personaje pasivo: se forja su propio estilo y lo mantiene con convicción, ampliando su lenguaje dentro de su marco estético. Escribe *Mirentxu* y *Amaya* en pleno período de "creación" o "resurgimiento de un teatro lírico vasco" como búsqueda de la propia nacionalidad, pero pocos años después y en contra de la opinión mayoritaria -especialmente de sus amigos y mentores del Cuartito: Gortazar, Arisqueta...- comienza a componer zarzuelas y se marcha a Madrid en busca de nuevas posibilidades. Crea un importante repertorio de canciones vascas armonizadas para coro, piano..., pero no se cierra al foklore de otras regiones o países. En Madrid formará parte de la Junta Nacional de Música en la época de la República, y después de la guerra será consejero de la Sociedad General de Autores, formando parte del Comité sinfónico de ésta. A pesar de todo, su música sigue transmitiendo la "esencia" de esas raíces vascas a las que rinde homenaje en 1941.

Es significativo a este respecto el comentario de uno de sus compañeros de generación, Julio Gómez, al referirse a la *Leyenda Vasca*:

> Es muy significativo el hecho de que la *leyenda vasca* la estrenase el maestro Lamote de Grignon, de severa formación wagneriana; halló en Guridi un compositor que no era straussiano ni debussysta. ¿Qué era, pues? Leyendo hoy la *Leyenda vasca*, y contem-

> plando en perspectiva toda su carrera, podemos decir que fue un compositor vasco, esencial y fundamentalmente vasco. Y no porque empleara los documentos de la música popular, sino por su nacimiento y por la gracia de Dios.
>
> Nacido en Vitoria y criado en Bilbao, formado musicalmente después en París y en Colonia, su naturaleza vasca se afirmó, se acendró constantemente. Pero ya estaba íntegra en su *Leyenda vasca*. Si alguna concomitancia extranjera podemos hallar en esa obra no es, ciertamente, la grandilocuencia de Debussy: es el puro ingenuo nacionalismo. Tanto que la *Leyenda vasca* no haría mal papel en la serie de sus poemas que Smetana compuso con el título de *Mi patria*.
>
> (...) Los compositores que entonces componían sobre temas populares se limitaban a hacer más o menos hábiles y efectistas rapsodias. Guridi, en su *Leyenda vasca*, no hace una rapsodia. Sin literales transcripciones de temas populares, solamente con apuntes rítmicos de zortzico o spatadanza [*sic*], pero dentro de un ambiente legítimamente vasco, produce una obra de forma bien definida, perfecta de escritura y realización. Una obra vasca de espíritu, como lo serán después *Una aventura de Don Quijote*, *En un barco fenicio* y los trozos sinfónicos, los de mayor valor, en *Amaya*, obras en las que el motivo inicial literario, de Cervantes, Fenelón o Navarro Villoslada, se funden en el esencial vasquismo del compositor[13].

La referencia a Smetana no es gratuita desde el punto de vista estético, como tampoco lo son otros comentarios que comparan el colorido orquestal guridiano de las *Diez melodías vascas* con el de Rimsky-Korsakov.

La conciencia nacionalista de Guridi es compartida con la mayor parte de sus compañeros de generación y también con los siguientes. Conrado del Campo, en 1925, afirmaba que "entre nosotros la situación actual es semejante a la en que se hallaron los músicos rusos al buscar en la música del pueblo el fundamento seguro para la creación de un arte propio", señalando como algo necesario la ampliación de la tonalidad "en la empresa nada fácil y muy delicada, de vestir aquella fresca y perfumada imagen sonora del sentir de un pueblo y de una época, de galas armónicas que no la desfiguren, antes al contrario, que más la embellezcan y mejor acentúen su natural expresión y la gracia y carácter de su íntima estructura"[14].

La posición de Óscar Esplá, más independiente, participa también de un nacionalismo esencial:

> Mi posición estética, desde el principio, fue opuesta al nacionalismo folklórico directo que se manifestaba entonces en las obras de casi todos los compositores españoles. Me esforcé en extraer de los cantos populares de mi región levantina la esencia armónica y modal (...) para construir una escala base, con el fin de poder inventar libremente melodías y que éstas mantuvieran, sin embargo, su particular carácter expresivo natural[15].

---

13 AROZAMENA. *Op. cit.* pp. 167-169.

14 DEL CAMPO, Conrado. Proemio al "Estudio sobre el canto popular castellano" de Gonzalo Castrillo, fechado en 1925. En *Escritos de Conrado del Campo*, recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto, 1984.

15 PERIS LACASA, José. "Breves consideraciones sobre el sinfonismo en Oscar Esplá". En *Sociedad, arte y cultura en la obra de Oscar Esplá*. Madrid: INAEM, 1996.

Después de sus primeras obras escribía: "Pareció a la crítica española un desafío al incipiente nacionalismo que era, en realidad, regionalismo andaluz, fuera del cual no se concedía posibilidad alguna de música española. En consecuencia, se me consideró germanizante. Sólo Andalucía gozaba del predicamento estético en la composición sinfónica. El dilema era entonces obligado: o andalucismo o germanismo. En vista de ello se me colocó en el casillero de germanizante". "Por eso hice *El sueño de Eros* y *Poema de niños*, forma que di a la suite premiada en Viena, y que no es nada folklórico. Como me decía la crítica que no hacía nada español, hice *Nochebuena del diablo*, con temas míos a excepción del último del tiempo final, pero con cadencias de tipo popular; y es la obra que más éxito ha tenido. (...) En cuanto al canto popular, que no es más que una composición anónima, en la que el pueblo ha puesto algo de su modo de ser, creo que muchos compositores actuales lo utilizan perdiendo de vista una cosa esencial: su arte. (...) Lo que realmente tiene valor es lo personal y subjetivo; lo que interesa, pues, es lo que piensa y siente el artista. Indudablemente el artista puede servirse de lo eterno para construir su obra; pero el arte, al producirse, implica una "interpretación" propia del artista y esta "interpretación", que no es lo mismo que copia o imitación, es lo importante". El paralelismo de esta afirmación con las de Guridi es evidente. Más adelante, en 1966, afirmaba: "Reconozco que sin ser "nacionalista", hay en mis obras un eco esencial de mi tierra alicantina que constituye para mí una exigencia estética, porque el arte que no tiene raíces en un suelo regional carece de auténtica personalidad y viene a ser como un bólido perdido en el espacio"[16].

La posición de Joaquín Turina es diferente, tiene un tinte más cerrado y regionalista. No es suficiente, según él, la elección de un canto popular para crear un arte nacional: "por muchos cantos que pueda elegir, un compositor levantino no hará jamás arte asturiano, ni un compositor vasco arte andaluz"[17]. Es necesario algo más, profundizar más: crear un ambiente, una atmósfera, que rodee a los temas, como verdaderos personajes. "Nuestros jóvenes músicos pueden inspirarse en esos cantos, materia prima de la música racial. Sin embargo (....), bueno será advertir a nuestros juveniles creadores que, si bien pueden disponer de cuantas fórmulas hay en la península, no se crean que es fácil penetrar en el ambiente de una región, cuyo espíritu no esté dominado por ella"; "...creo que el compositor debe escribir, él mismo, sus cantos populares, ya que, en fin de cuentas, la línea melódica, por ella propia, significa poco si no va sumergida, por decirlo así, en el aire, en la luz, en la fragancia de la región, acusando un perfil que la haga inconfundible". "Realmente, no creo que haya ningún inconveniente para emplear artificios nuevos, que sirvan más o menos para hacer progresar y evolucionar las artes; sin embargo, al penetrar todo este artilugio en España, quería dar al traste con los elementos raciales que le daban todo su color, todo su ambiente. Y muy en grave peligro se encontraron los compositores españolistas, frente a las acometidas del grupo internacional".

Los postulados de Turina, que después de la guerra cae en una estética un tanto regresiva, están presentes también en la obra de algunos compositores más jóvenes que ocupan un lugar preferente en la vida musical española de los años cuarenta. Es el caso de Joaquín

---

16 Recogido por FRANCO, Enrique. "Impresiones e imágenes sobre Oscar Esplá". En *Cuadernos de Música y Teatro* nº 1. Madrid: SGAE, 1987.

17 TURINA, Joaquín. "Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos", conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo en 1943, en *Escritos de Joaquín Turina*, recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto, 1982, pp. 215-226.

Rodrigo, José Muñoz Molleda, discípulo de Conrado del Campo y sucesor de Guridi en el sillón de la Academia, o Jesús García Leoz.

4. LAS DIEZ MELODIAS VASCAS

Las *Diez melodías vascas* fueron estrenadas el 12 de diciembre de 1941, en el Monumental Cinema de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Jordá. Ha sido considerada como la obra sinfónica más importante de Guridi y continúa siendo una de sus composiciones más conocidas. Se trata de diez melodías populares armonizadas para orquesta.

No pretendemos aquí llevar a cabo un análisis de esta obra; ya existen algunos, y además resultaría demasiado extenso. Será más bien un acercamiento a la luz de las ideas expuestas anteriormente. La hemos escogido por ser una de las obras representativas del estilo nacionalista de Guridi. En otras composiciones transforma o elabora el material folklórico mezclándolo con motivos personales de inspiración vasca. Aquí, sin embargo, emplea el material popular sin transformaciones, pero intentando crear una atmósfera particular para cada melodía a través de una armonización elaborada y una instrumentación muy rica .

Jordá pone en boca de Guridi su intención al realizar esta obra: "Se trata de algunas melodías vascas, diez, presentadas simplemente. Algo así como las *Ocho canciones populares rusas* de Liadow. Pero el material temático es mejor"[18]. En esta cita destaca la admiración del compositor por la música popular vasca; es la calidad del material temático lo que le impulsa a escogerlo, a modo de homenaje. Pocos años más tarde, en el discurso ya citado, afirmará que "la cualidad más saliente de las melodías vascas es su nivel artístico, de tal elevación que a veces nos hace olvidar su origen popular". La obra únicamente puede entenderse en este contexto; cuando Guridi habla de las posibilidades creadoras del compositor en el cultivo del canto popular señala "el vasto horizonte que se ofrece a su ingenio y a su trabajo personal, aun en esta faceta [la armonización], la más simple, la más respetuosa con las formas folklóricas".

Sin embargo, como afirma el compositor, las melodías populares no construyen la obra artística, es el músico el que le "comunica su alma infundiéndole su aliento emocional". En este caso Guridi las transfigura y "recrea" consiguiendo una obra en la que destaca la absoluta maestría en el tratamiento orquestal. En palabras de Jordá: "la orquesta está manejada de una forma más ligera, más sutil y más colorista que en anteriores obras y es un continuo acierto el resultado que consigue a través de ingeniosas fusiones de timbres, sensibilidades en la elección del color y robusto talento en su equilibrio. Añadiendo a ello la continua variedad que logra a lo largo de la obra, es lógico estimar que esta orquestación es un acierto grande"[19].

Guridi extrae las melodías del *Cancionero popular vasco* de Azkue, excepto la sexta (*Amorosa*), procedente de las *Douze chansons amoureuses du Pays Basque-Français* de Charles Bordes y la décima (*Festiva*), tomada de la colección *Euzkel Abestijak*, editada en

---

18 AROZAMENA. *Op. cit.* p. 278.

19 Trabajo de Enrique Jordá escrito para AROZAMENA. *Op. cit.*, pp. 278-279.

Bilbao por la Juventud Vasca y llevada a cabo por Guridi y Udalaitz (seudónimo de Azkue)[20]. Guridi hace abstracción del texto; las melodías, por lo tanto, no tienen ninguna intención descriptiva. Se limita a denominarlas, como Azkue, en función del género, y las alterna contrastadas en ritmo y ambiente.

El "ambiente" y el tratamiento de cada pieza están elegidos en función del carácter de la melodía original; por ejemplo, la tonalidad estática muy tradicional de las canciones amorosas o la elegiaca deriva de la disposición clásica de la música original; pero en otras piezas la tonalidad se amplía con mayor libertad. Cuando Guridi, en su discurso, cite la variedad del folklore vasco, dirá que el carácter de muchas melodías "exige la *verticalización* constructiva, esto es, la armonización espontánea, el obligado empleo polifónico, pero no todas reclaman este tratamiento, pues otras definen admirablemente su calidad de melodía sola, con acompañamiento instrumental y aun algunas, no muchas, tienen carácter monódico. Estas últimas datan probablemente de época muy remota y tal vez pudiéramos hallar su origen, por su modalidad y libertades rítmicas, en las melodías gregorianas". En estas diez melodías queda patente el diverso tratamiento en función del material temático.

Este material "limita" de alguna manera a Guridi, pero es una limitación consciente: podría haber elegido otras melodías, y no precisamente esas. Otros compositores, como Falla, el primer Stravinsky o Bartok emplean el material folklórico no sólo por su atractivo, sino como parte de un nuevo esquema de composición, como medio de ampliación del lenguaje. El caso de Guridi es inverso: no busca innovar, abrir caminos, sino aprovechar expresivamente lo que ese material le ofrece. En este aspecto quizá esté más cerca del nacionalismo romántico, ya que como aquél integra los elementos melódicos a un lenguaje establecido. Pero se podría caer en un error comparándolo con el nacionalismo de Grieg o de Dvorak, ya que el lenguaje de Guridi es un lenguaje del siglo XX, con lo que esto supone de asimilación de nuevos medios expresivos: construcción de acordes por cuartas, bitonalidad, abundancia de líneas contrapuntísticas, polimetría, recurso a formas del siglo XVIII, rasgos modales...

El lenguaje de Guridi es diatónico -esto es consecuencia lógica de las melodías empleadas-. La verticalización constructiva -acordes por terceras o cuartas- se superpone a una escritura contrapuntística formada por pequeñas células melódicas que se enlazan en una trama polifónica.

No encontramos aquí el refinamiento armónico y la intensificación del cromatismo que aparece en Strauss, Mahler o Scriabin y que marca el límite del desarrollo del romanticismo. Es cierto que Guridi utiliza progresiones cromáticas de acordes de séptima y novena (por ejemplo, en la primera melodía), pero domina en esta música la tradición de un estilo armónico y melódico con referencias clásicas y modales. Al epíteto de "germánico" aplicado a Guridi podemos oponer además la utilización de melodías breves en forma ternaria, rondó o incluso *concerto grosso* al estilo del siglo XVIII.

La armonía no siempre es funcional en el sentido de la tonalidad clásico-romántica, aunque en algunas piezas ésta está respetada y subrayada, lo que lleva a plantearnos el "tradicionalismo" de Guridi, que no vacila en emplear una armonización fundamentada en la rela-

---

20 Se trata de las melodías *Sant Urbanen Bezpera* (I. Narrativa), *Aritz adarrean* (II. Amorosa),*Garizuma luzerik* (III. Religiosa), *Jentileri un* (IV. Epitalámica), *Alabatua* (V. De Ronda), *Ala baita dolu egingarri* (VI. Amorosa), *Asiko naz* (VII. De Ronda), *Zortziko* (VIII. Danza), *Zorabiatua naiz* (IX. Elegiaca) y X. Festiva.

ción tónica-dominante en los años cuarenta. Este es el caso de las melodías de carácter lento y melancólico: la segunda, *Amorosa*, armonizada verticalmente de forma muy estable y sin modulaciones; la sexta, también *Amorosa*, de gran lirismo y armonización estática, en tónica casi todo el tiempo, aunque hay motivos cromáticos secundarios que crean tensiones -y expresividad- al contraponerse a la melodía principal; y la novena, *Elegiaca*, otra melodía en estilo romántico y sentimental armonizada de forma muy sencilla.

Tanto la primera melodía (*Narrativa*) como la última (*Festiva*) están construidas a partir de las notas más importantes de las melodías originales respectivas, que se unen formando "ostinatos" rítmico-melódicos y grupos pedales que crean pasajes bitonales. En el caso de la primera melodía hay momentos de superposición de las tríadas de fa mayor (dominante) y do menor generadas por las quintas fa-do-sol del motivo melódico inicial. En la décima, *Festiva*, la construcción se apoya también sobre las notas más importantes de la melodía popular, en forma de pedales sobre el acorde "do-fa-do", a veces unido al acorde "sol-sib-re", en un "ostinato" rítmico muy vivo y brillante; Guridi va deformando la melodía y acaba descomponiéndola en forma fugada, imitaciones y superposición de temas.

También presenta una gran elaboración la quinta melodía, *De ronda*, con pasajes en contrapunto imitativo y otros de transición desarrollados por medio de arpegios y escalas descendentes. El movimiento melódico produce muchas notas alteradas, y el encuentro del contrapunto imitativo con la armonización vertical de cada una de las voces pasajes politonales.

La cierta ambigüedad tonal de la *Danza* (octava melodía) procede de la estructura melódica de los dos *zortzikos* que le sirven de base, ambos del cancionero de Azkue[21]. La versión armonizada alterna constantemente entre Do mayor y Sol mayor, con un abundante entrecruzamiento de líneas melódicas que produce numerosas notas de paso y alteradas. El elemento dominante es el ritmo, con el característico motivo del "zortziko" en 5/8.

Es especialmente interesante el tratamiento armónico de la cuarta melodía, *Epitalámica*, extraido del carácter tetratónico de la melodía original. Toda la pieza está armonizada por cuartas, en una "tonalidad" vaga construida alrededor de las notas sol#-do#-re# afirmadas por medio de pedales, y con la superposición de melodías alrededor de los mismos ejes.

También es interesante el tratamiento de la segunda melodía, *Religiosa*. La canción original, *Garizuma luzerik*, muestra una clara influencia del canto llano, con una disposición melódica modal [quizá un modo de mi -tercero- o frigio transportado a la cuarta descendente]. Bien podría ser un ejemplo de canto llano transformado a la manera del siglo XVIII, en valores rítmicos longa-breve. Guridi conserva este carácter armonizando la melodía a la manera como se acompañaba al órgano el canto llano durante la primera mitad del siglo XX, es decir, con una armonización vertical "modal". No hay que olvidar que Guridi era organista en la época de la reforma de la música sacra, tras el *Motu proprio* de Pio X. La escritura es polifónica, al estilo de la homofonía renacentista del siglo XVI, con un perfecto tratamiento tímbrico. Las melodías diferenciadas instrumentalmente forman una sucesión de acordes perfectos encadenados bajo cada nota de la melodía, en la tonalidad de mi menor y sin alteración de la sensible, siempre sin modular. Por ejemplo en la primera frase se suceden los grados I-VII-

21 Cancionero Popular Vasco, vol IV, nº 35 y 46.

III-VII-I-IV-V-I. Las cadencias son perfectas, excepto al final de la primera parte donde la cadencia plagal recuerda la técnica del acompañamiento "modal". La cadencia conclusiva cierra la pieza en tonalidad mayor (tercera picarda).

No falta la referencia al siglo XVIII habitual desde los años veinte. En concreto, el carácter alegre y majestuoso a un tiempo de la séptima canción, *De ronda*, es traducido por Guridi en una especie de *concerto grosso* al estilo barroco, con alternancia de *tutti* y *concertino* (2 violines y viola) en contrapunto imitativo a tres y cuatro partes. La armonización también es dieciochesca.

Desde el punto de vista rítmico, Guridi respeta también las melodías originales. En el caso de la danza ya hemos señalado la preeminencia del ritmo de zortziko. En otros casos la configuración melódica repetitiva da lugar a un tratamiento ágil dominado por *ostinati*. Éste es el caso especialmente de las piezas que abren y cierran la obra. En la primera el compositor distribuye acentos en parte débil que dan más variedad al ritmo constante. En otros momentos la misma melodía es polimétrica, como la segunda, transcrita por Azkue en una alternancia de compases binario y ternario.

El aspecto tímbrico es sin duda el elemento más importante, como ya hemos señalado. También aquí encontramos contrastes: instrumentos de viento madera y expresivos instrumentos de arco en las melodías de corte sentimental: *Amorosa* (II y VI) y *Elegíaca* (IX); textura transparente y vaga en la *Epitalámica* (IV); o explotación tímbrica de los instrumentos de viento en la *Narrativa* (I), *Danza* (VIII) o *Festiva* (X).

Por ejemplo, la atmósfera lírica de la segunda melodía es destacada por la viola y flauta solistas al unísono, reforzadas a veces por los violines a la octava, y envuelta por un fondo de cuerda, arpa y celesta. En la sección central de la *Danza* los instrumentos de viento imitan el *txistu* acompañados por un tamboril que marcará el ritmo hasta el final. En las melodías más animadas, como la I, V, VII y X hay una explotación de los instrumentos de viento y abundantes recursos tímbricos de carácter expresivo. El ambiente general de la *Epitalámica*, sin embargo, es "impresionista", difuminado y enigmático: a ello contribuyen, además de la armonización por cuartas, los pedales y la tonalidad evitada, los instrumentos empleados: únicamente las cuerdas, con cortas entradas de los vientos en sordina y un fondo de arpa y celesta. En cuanto a la instrumentación de la tercera melodía (*Religiosa*), Guridi muestra su conocimiento del órgano llevando a cabo una imitación de los registros muy conseguida. Tras la melodía inicial, llevada por una viola, destaca el primer motivo, expuesto por los oboes y fagotes sostenidos por el arpa, sonoridad que produce el efecto del registro de lengüetería. En la segunda frase la introducción de violoncellos y contrabajos imita la entrada del pedalier, para dejar paso al órgano en *tutti*.

Desde el punto de vista general, esta obra muestra el absoluto dominio de Guridi en la técnica de la composición, manifestada en la perfecta articulación de sus construcciones y en una justa y adecuada densidad de su orquestación en función de la idea expresada. Estéticamente se mueve en un ámbito tonal, aunque con ampliaciones dictadas por el lirismo expresivo que caracteriza toda la obra de Guridi.

Podemos afirmar que en un período en el que la supuesta encrucijada entre "nacionalismo y universalidad" heredada por la generación del 27 cristaliza frecuentemente en opciones regresivas, la voz de Guridi es de calidad universal.