

# MÚSICA DE VANGUARDIA EN LA PRENSA CULTURAL ESPAÑOLA: LOS CASOS DE *LA ESTAFETA LITERARIA* Y *AULAS. EDUCACIÓN Y CULTURA*<sup>1</sup>

## AVANT-GARDE MUSIC IN THE SPANISH CULTURAL PRESS: AN ANALYSIS OF LA ESTAFETA LITERARIA AND AULAS. EDUCACIÓN Y CULTURA

Daniel Moro Vallina

Universidad de Oviedo / Universidad Internacional de La Rioja  
morodaniel@uniovi.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8310-8265>

### Resumen

A finales de la década de 1950, entidades culturales como el Aula de Música del Ateneo de Madrid o el Servicio Nacional de Educación y Cultura comenzaron a prestar especial atención a la música de vanguardia. A través de una línea de actuación compartida, estas y otras instituciones contribuyeron a legitimar a los jóvenes compositores españoles —la Generación del 51— situándolos en línea con las últimas tendencias de la música europea. En el contexto del desarrollismo franquista, esta promoción respondió a un interés estratégico más amplio a la hora de ofrecer una visión de España como sinónimo de modernidad, subrayando la calidad técnica y formal de las obras y minimizando sus posibles aspectos ideológicos. En el presente artículo abordamos el estudio del discurso construido en torno a la vanguardia por parte de dichos compositores y de la crítica musical, centrándonos en dos publicaciones oficiales vinculadas a las citadas instituciones: *La Estafeta Literaria* y *Aulas. Educación y Cultura*.

### Palabras clave

Desarrollismo franquista, instituciones culturales, música de vanguardia, crítica musical, Generación del 51, serialismo, música aleatoria.

### INTRODUCCIÓN

Uno de los tópicos de la historiografía musical española se refiere a la recepción de las vanguardias desde finales de la

### Abstract

At the end of the 1950s, avant-garde music began to draw the attention of cultural institutions such as the Aula de Música from the Ateneo de Madrid and the Servicio Nacional de Educación y Cultura. Sharing a common line of action, these and other institutions contributed to legitimize the music of young Spanish composers —namely, the so-called “Generation of 51”— aligning them with the most advanced techniques and trends of international avant-garde music. In the context of Francoism’s economic and political reforms, the promotion of the avant-garde met a wider strategic interest when offering a vision of Spain as a modern country, emphasizing the technical quality of the works and minimizing their possible ideological contents. In this paper we address the analysis of the discourse that composers and music critics built around avant-garde music in Spain. We will focus on two official publications related to the aforementioned institutions: *La Estafeta Literaria* and *Aulas. Educación y Cultura*.

### Keywords

Francoism, cultural institutions, avant-garde music, music criticism, Generation of 51, serialism, aleatoric music.

década de 1950 como una “quema de etapas”: tras el aislamiento cultural derivado de la Guerra Civil y el periodo de autarquía, los jóvenes compositores de la Generación del 51 —aquellos autores nacidos entre 1924 y 1938— tuvieron que asimilar en

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la*

*transgresión (siglos XX y XXI)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (referencia: HAR2015-64285-C2-1-P).

pocos años el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena para pasar, sin solución de continuidad, a las experiencias del serialismo, la electrónica y la música abierta. Esta premisa, inaugurada por Tomás Marco, ha implicado una serie de prejuicios en torno a la escasa presencia del método dodecafónico y serial en la música de estos compositores;<sup>1</sup> ha sido frecuente acudir a rasgos generacionales pretendidamente compartidos, tales como: la falta de una identidad propia producto de la importación de modelos extranjeros; el salto al vacío que supuso la creación vanguardista para muchos de ellos; o el autodidactismo como solución forzosa ante los planes de enseñanza tradicionales.<sup>2</sup> Aun siendo cierta la rápida evolución de la música española, enumerar acriticamente las diversas tendencias que se recibieron impide profundizar en el grado de continuidad de las mismas, diferente según los casos. Mientras que compositores representativos de la Generación del 51 como Luis de Pablo o Ramón Barce publicaron textos sobre la importancia histórica del dodecafonismo desde finales de los cincuenta,<sup>3</sup> otro autor generacional más apartado de los círculos oficiales como Amando Blanquer ofrecería su particular visión del método en una fecha tan tardía como 1970.<sup>4</sup> La tesis de Marco ha sido cuestionada, entre otros, por Benet Casablancas, aludiendo al error que supone ver la evolución de un creador particular desde la óptica de un “determinismo de raíz historicista”, que sitúa las obras y a sus autores en una línea de constante progreso hacia la modernidad.<sup>5</sup>

Más interesantes resultan los trabajos que indagan en los agentes mediadores implicados en la difusión de la vanguardia. Desde el clásico estudio de Ángel Medina dedicado a centros como el Aula de Música del Ateneo de Madrid<sup>6</sup> hasta las investigaciones de Gemma Pérez Zaldoundo, Germán Gan o Daniel

Moro sobre la recepción de Stravinsky, Hindemith y Bartók por parte de instituciones y críticos, se ha ido matizando el paradigma modernista que asignaba a los compositores del 51 una estética lineal y evolutiva.<sup>7</sup> Otros trabajos escritos en torno a algunas iniciativas oficiales resultan claves para entender el interés político del régimen franquista en la promoción de un determinado perfil vanguardista, tales como el Concierto de la Paz y la I Bienal Internacional de Música Contemporánea, ambos eventos celebrados en 1964.<sup>8</sup> De entre todos los medios que determinan en cada época y lugar un significado concreto para las obras, no hay duda de que la crítica ha sido la herramienta hermenéutica más utilizada por la musicología. Sin embargo, como afirman Teresa Cascudo y María Palacios, no abundan los trabajos que la consagran como objeto de estudio; más teniendo en cuenta que desde comienzos del siglo XX los críticos “persiguieron cumplir el rol social de intelectuales de la música”, influyendo en la legitimación de unas tendencias por encima de otras.<sup>9</sup> Avanzando en el tiempo, la función que críticos como Enrique Franco o Fernando Ruiz Coca desarrollaron fue la de convertirse en adalides de una vanguardia que justificaba su razón de ser aludiendo al desconocimiento del público y el desinterés de las instituciones por difundirla. No obstante, en pocos años el régimen franquista también supo aprovecharse de este discurso, oficializándolo, con el objetivo de ofrecer una nueva imagen de modernidad en el contexto internacional.

En el presente artículo proponemos un análisis de la recepción y promoción de la vanguardia en Madrid durante los años 1958-1965, atendiendo específicamente a dos publicaciones culturales que revistieron un carácter oficial: *La Estafeta*

<sup>1</sup> Tomás Marco, *Música española de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1970), pp. 41-42.

<sup>2</sup> Véase Agustí Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras* (Valencia: Rivera Mota, 2005), pp. 7-8.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Ramón Barce, “Atonalidad y dodecafonismo”, *Índice*, 12/116-117 (septiembre-octubre 1958), p. 25, o Luis de Pablo, “El dodecafonismo: una técnica y una visión musical”, *Acento Cultural*, 2 (diciembre 1958), pp. 49-53.

<sup>4</sup> Amando Blanquer Ponsoda, “El dodecafonismo y serialismo como exponentes de la música de nuestro tiempo”, *Tesoro Sacro Musical*, 1 (enero-marzo 1970), pp. 16-20.

<sup>5</sup> Benet Casablancas, “Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)”, en *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*, 2 vols., ed. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: INAEM, 1987), vol. 2, pp. 413-432.

<sup>6</sup> Ángel Medina, “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, en *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*, 2 vols., ed. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: INAEM, 1987), vol. 2, pp. 369-397.

<sup>7</sup> Gemma Pérez Zaldoundo y Germán Gan Quesada, “A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta”, en Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SI-TEM-Glares, 2008), pp. 25-54. Véase también Germán Gan Quesada, “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”, en *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*, ed. Teresa Cascudo y Germán Gan (Sevilla: Editorial Doble J, 2014), pp. 161-187; y Germán Gan Quesada, “A modernist composer for Avant-garde times? Stravinsky’s Music in Spain during the early Francoism (1945-1960)”, en *Rethinking Stravinsky. Sounds and Gestures of Modernism*, ed. Massimiliano Locanto (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 417-440. Más recientemente, Daniel Moro Vallina, “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”, *Revista de Musicología*, 39/2 (2016), pp. 595-628.

<sup>8</sup> Igor Contreras Zubillaga, “El Concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 years of Francoism”, en *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorships*, ed. Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva (Farnham, Surrey: Ashgate, 2016), pp. 168-186. Inés San Llorente Pardo, “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 3 (2017), pp. 75-95.

<sup>9</sup> Teresa Cascudo y María Palacios, “Introducción”, en *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, ed. Teresa Cascudo y María Palacios (Sevilla: Editorial Doble J, 2007), p. 11.

*Literaria y Aulas. Educación y Cultura*. La primera fue creada en marzo de 1944 por Juan Aparicio, quien fuera Director General de Prensa del Ministerio de Información y Turismo entre 1951 y 1957, en la etapa de Gabriel Arias-Salgado. Durante buena parte de su trayectoria la revista dependió de varios organismos vinculados a este Ministerio; así, a partir de 1957 —año de inicio de su tercera época— y hasta 1974 pasará a ser editada por el Ateneo de Madrid, convirtiéndose en el medio de información oficial de este centro.<sup>10</sup> *La Estafeta* ha sido ampliamente citada en los estudios sobre música de vanguardia en España ya que en sus páginas aparecieron reflejadas las actividades del Aula de Música del Ateneo, uno de los principales centros de difusión de las tendencias de avanzada en la capital. Mucho menos conocida es *Aulas*, órgano de expresión del Servicio de Educación y Cultura de la Delegación Nacional de Organizaciones del Movimiento.<sup>11</sup> Esta revista, dirigida por Félix M.<sup>a</sup> Ezquerro, publicó 33 números —de periodicidad mensual y luego bimestral— entre diciembre de 1962 y noviembre de 1965, una vida corta si la comparamos con las 716 entregas quincenales de *La Estafeta Literaria* a lo largo de sus siete épocas, de 1944 a 2001. Al igual que el Ateneo, el Servicio de Educación y Cultura también contó con un Aula de Música en la que se impartieron charlas y conciertos en torno a la música actual. Toda esta actividad, reflejada en las páginas de *Aulas*, la convierte en un medio idóneo para indagar en la apropiación de la vanguardia por parte de la esfera institucional del franquismo, en unos años de adaptación política, ideológica y cultural para el régimen.

El marco cronológico escogido responde a este proceso de institucionalización. Si en 1958, con la creación del Aula de Música del Ateneo, podemos hablar del primer intento de aglutinar los esfuerzos individuales de modernización por parte de la Generación del 51, en 1965 el proceso de integración de la música de vanguardia en los organismos oficiales parece consumado con la celebración —durante el año anterior— del citado Concierto de la Paz (16 de junio), la Bienal de Música Contemporánea (28 de noviembre-7 de diciembre) y el primer Festival de Música de América y España (14-31 de octubre),<sup>12</sup> junto con

<sup>10</sup> Margarita Garbisu Buesa y Montserrat Iglesias Berzal, *Índices de La Estafeta Literaria (1944-2001). Contenidos literarios de la revista* (Madrid: Editorial Fragua, 2004), pp. 11-12.

<sup>11</sup> La revista se cita de pasada en publicaciones generales como Germán Gan Quesada, “A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española”, en *La música en España en el siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dir. y coord. Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), vol. 7, pp. 169-231. Referencias algo más extensas aparecen en San Llorente Pardo, “La Bienal de Música Contemporánea de 1964” e Inés San Llorente Pardo, *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*, tesis doctoral dirigida por Juan José Pastor Comín y Miguel Ángel Giménez Martínez (Universidad de Castilla-La Mancha, 2018), disponible en <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/19541>>.

<sup>12</sup> Sobre este evento en particular véase Daniel Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios

del XXXIX Festival de la SIMC en Madrid en junio de 1965. Ante la variedad de fuentes hemerográficas con las que es posible reconstruir este recorrido, hemos preferido centrarnos en el análisis concreto de estas dos revistas obedeciendo a una cuestión metodológica.<sup>13</sup> Más que describir las etapas acudiendo a múltiples tipos de prensa, nos interesa analizar cómo se construyó el discurso en torno a la nueva música desde el interior de sendos medios oficiales, qué retórica se empleó para justificar la adscripción de los músicos españoles a las tendencias internacionales y en qué medida las circunstancias ideológicas y políticas de esta etapa —los inicios del desarrollismo— influyeron en el perfil estético adoptado por la Generación del 51. Teniendo en cuenta que tanto en *La Estafeta* como en *Aulas* colaboraron asiduamente compositores como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Miguel Ángel Coria o Tomás Marco, el estudio transversal de ambas fuentes permite observar la construcción de un área común de influencias y legitimaciones mutuas —un *campo cultural*, en el sentido dado por Bourdieu— entre instituciones, creadores y crítica musical.

El artículo se divide en cuatro partes: en las dos primeras ofrecemos una aproximación al contexto cultural de los años cincuenta y sesenta desde la perspectiva de la creciente libertad de prensa, junto con la aparición de los primeros espacios y medios de difusión de la nueva música en Madrid; en la tercera parte se estudia la promoción de la vanguardia como estrategia política dentro de la retórica tecnócrata característica del desarrollismo; y, por último, abordamos la recepción de aquellas tendencias y nombres que más pudieron influir en la construcción del discurso estético de la Generación del 51, caracterizado por su tónica abstracta, técnica y formalista.

## PRENSA, CENSURA Y APERTURISMO CULTURAL

Con la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951 y el nombramiento de Gabriel Arias-Salgado a su frente, el control de la prensa volvió a recaer en uno de los sectores más inmovilistas de Falange, en pugna con el catolicismo aperturista representado por el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez. Arias-Salgado contó con su antiguo colaborador en la gestión de los medios de información, Juan Aparicio López, para asegurar el mantenimiento de la doctrina falangista en la propaganda escrita de aquellos años. Con la excepción de algunos medios exentos de censura previa como *Ecclesia*, revista oficial de la Iglesia Católica, los primeros años del Ministerio de Información y Turismo se caracterizaron por un endurecimiento de la represión; hay que tener en cuenta que,

musicales entre las dos orillas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24 (2012), pp. 143-173.

<sup>13</sup> Hemos realizado el vaciado íntegro de los 33 números de *Aulas* (de diciembre de 1962 a octubre-noviembre de 1965) y de los números 110-111 (10 de enero de 1958) al 307 (19 de diciembre de 1964) de *La Estafeta Literaria*. En el Apéndice final recogemos los artículos sobre música publicados en la revista *Aulas*.

desde comienzos de 1950, aparecerán los primeros signos de oposición al régimen coincidiendo con la llegada de una nueva generación que no había tomado parte en la Guerra Civil, y era más impermeable a la retórica belicista característica de los años de autarquía.<sup>14</sup> Dada la creciente polarización entre el talante aperturista del Ministerio de Educación y el integrismo intransigente de Arias-Salgado, fue difícil lograr un modelo propagandístico uniforme y efectivo por parte de Falange.<sup>15</sup> A ello contribuyó también la amalgama ideológica que caracterizó la composición del propio Ministerio de Información. Aunque Juan Aparicio garantizaba la continuidad de la vieja doctrina, Arias-Salgado eligió para la Dirección General de Información a Florentino Pérez Embid —director del Ateneo de Madrid, miembro del Opus Dei y declarado monárquico— y a José María García Escudero —vinculado a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas— al frente de la Dirección General de Cinematografía. Estando tres familias políticas representadas en el principal órgano responsable del control informativo, las presiones de los distintos bandos para usar la censura a su favor hicieron difícil mantener una línea de actuación coherente.<sup>16</sup>

La crisis de gobierno de 1957, saldada con la destitución de Ruiz-Giménez al frente de Educación, supuso también el desplazamiento de Falange del poder y el ascenso del Opus Dei, formación ideológicamente próxima a la llamada Tercera Fuerza Nacional: se trataba de aquellos “monárquicos conservadores que ocupaban puestos señalados en los ámbitos cultural y académico, así como en el entramado administrativo del régimen”.<sup>17</sup> La sustitución de la retórica falangista por un discurso ideológicamente más neutro, focalizado en la reforma económica y administrativa del régimen, fue la marca distintiva de los ministros tecnócratas responsables del Plan de Estabilización de 1959 y los posteriores Planes de Desarrollo. Incluso en el seno mismo de la Falange, el Opus Dei pudo ejercer su influencia con la aprobación de la Ley de Principios del Movimiento en mayo de 1958, cuya redacción corrió a cargo de los ideólogos opusdeístas Laureano López Rodó y Gonzalo Fernández de la Mora.<sup>18</sup> En este proceso de “desfalangización” del régimen franquista<sup>19</sup> se enmarca también la reforma administrativa de la

Secretaría General del Movimiento en julio de 1957,<sup>20</sup> uno de cuyos órganos —la Delegación Nacional de Organizaciones del Movimiento— pasó a encargarse de las competencias educativas y fue responsable de la edición de *Aulas*. A nivel propagandístico, la nueva situación conllevó un cambio de la “legitimidad de origen” a la de “ejercicio”, en palabras de Paloma Aguilar: más que basarse en la memoria dominante de los vencedores de la Guerra Civil como fundamento del régimen, la liberalización económica emprendida por los tecnócratas hacía necesario un discurso desprovisto de referentes ideológicos explícitos y basado en la eficacia de su gestión. A partir de 1960 ambas legitimidades se alternarán en el discurso oficial, “demostrando una vez más la desconcertante capacidad adaptativa del franquismo”.<sup>21</sup>

Para los responsables políticos de la censura, su misión fue perdiendo atractivo debido a la presión que recibían desde frentes cada vez más numerosos. En primer lugar, las quejas de los propios directivos de los periódicos, pero también el trato de favor reclamado por algunas figuras políticas influyentes y las críticas provenientes de la prensa internacional. Siguiendo a Elisa Chuliá, la paradoja radicaba en que las élites del régimen seguían necesitando la censura para frenar el creciente flujo de noticias procedentes del exterior, pero al mismo tiempo temían que la escasa credibilidad que se otorgaba a la información oficial estimulase la búsqueda de alternativas en medios extranjeros o ilegales.<sup>22</sup> A la altura de junio de 1962, con la reunión de los principales miembros de la oposición franquista del exilio e interior en el IV Congreso del Movimiento Europeo, el desfase entre la sociedad española y el control represivo de la información se hizo insoslayable. La vitriólica campaña de prensa diseñada por Arias-Salgado para desacreditar aquel encuentro —el “contubernio de Múnich”— generó una protesta internacional que forzó su destitución al frente del Ministerio de Información y Turismo justo al mes siguiente. Su sucesor, el aperturista Manuel Fraga Iribarne, heredó la tarea de la reforma legal de la prensa con el objetivo de transformarla de “institución nacional” a “institución social”,<sup>23</sup> proceso que culminó con la Ley de Prensa aprobada en marzo de 1966. Es en esta nueva fase de cierta liberalización donde se enmarca la desideologización del discurso que proponían los tecnócratas, uno de cuyos síntomas más evidentes fue la ambiciosa campaña de los 25 Años de Paz promovida por Fraga. Al margen del uso propagandístico de la música en este contexto, los 25 Años de Paz pudieron tener entre sus objetivos atenuar la iniciativa reconciliadora de Múnich y que el propio régimen se apropiase de ella para presentarse, a

<sup>14</sup> Enrique Bordería Ortiz, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio. Valencia (1939-1975)* (Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000), p. 112.

<sup>15</sup> Francisco Sevillano Calero, *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000), p. 35.

<sup>16</sup> Elisa Chuliá, *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo* (Madrid: Biblioteca Nueva-UNED, 2001), p. 108.

<sup>17</sup> Chuliá, *El poder y la palabra*, p. 89.

<sup>18</sup> Gonzalo Fernández de la Mora fue autor del libro *El crepúsculo de las ideologías* (Madrid: Rialp, 1965), uno de los ejemplos más preclaros del intento de desideologizar el régimen franquista apuntando a la legitimidad de su ejercicio.

<sup>19</sup> Juan Pablo Fusi Aizpurúa, *Franco: autoritarismo y poder personal* (Madrid: Ediciones El País, 1985); citado en Chuliá, *El poder y la palabra*, p. 89.

<sup>20</sup> Decreto de 20 de julio de 1957 por el que se estructuran los servicios de la Secretaría General del Movimiento. BOE, n.º 192 (27 de julio de 1957), pp. 635-636.

<sup>21</sup> Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), p. 105.

<sup>22</sup> Chuliá, *El poder y la palabra*, p. 104.

<sup>23</sup> Chuliá, *El poder y la palabra*, p. 107.

través de sus instituciones, como garante de dicho impulso integrador.<sup>24</sup>

Durante la década de 1950 las primeras muestras de aperturismo o disidencia cultural no se difundieron a través de medios minoritarios o incluso clandestinos, sino en publicaciones oficiales ligadas al Sindicato Español Universitario (SEU) como *La Hora*, *Índice*, *Ínsula* o *Acento Cultural*. Para una parte del viejo falangismo desencantado con el inmovilismo del gobierno, estas revistas canalizaron un sentimiento compartido con los jóvenes intelectuales acerca de la urgencia de modernizar el país con la mirada puesta en la cultura europea. Esta confluencia de intereses es importante para entender el origen de la oficialización del discurso en torno a la vanguardia artística. Como afirma Jordi Gracia, “el SEU constituyó en los años cincuenta el frente más activo y tolerado de cultura disidente y crítica con los fundamentos ideológicos del régimen, aunque sus procedimientos fuesen indirectos y crípticos o funcionase solo a través de la circulación de libros e ideas inaccesibles fuera de la protección de una institución falangista”.<sup>25</sup> Estos procedimientos crípticos consistían en una deliberada ambigüedad de significado a la hora de discutir tendencias como el informalismo de El Paso o el normativismo de Equipo 57, cuyos argumentos podían sortear fácilmente la censura. Al mismo tiempo, su promoción oficial beneficiaba al régimen en la medida de poder presentar como producto del Estado un arte español que se juzgaba inofensivo desde el punto de vista ideológico. Este es el argumento que se lee en las páginas de *Acento Cultural*, revista editada entre 1958-1961 por los departamentos nacionales de Información y Actividades Culturales del SEU: “el expresionismo abstracto, arte en contra de la forma, no sólo era la forma vigente de conducirse artísticamente en el mundo de hoy sino también, a causa de la protección oficial concedida a través de las bienales y a través de las galerías, la genuina declaración del estilo estético español en las generaciones jóvenes”.<sup>26</sup> En la música, este cambio de orientación se reflejó en la interpretación de autores como Schoenberg. Si a comienzos de los cuarenta el influyente falangista Federico Sopena consideraba el atonalismo como una corriente caótica ligada al izquierdismo político,<sup>27</sup> en 1950 aparecía en un medio oficial del SEU —el semanario *La Hora*— un artículo sobre Schoenberg mucho más objetivo y desprovisto del reproche ideológico anterior.<sup>28</sup> El texto, firmado por Car-

los-José Costas, inauguraba un enfoque de justificación histórica del dodecafonismo al que habrían de sumarse luego críticos más conservadores como Sopena o Antonio Fernández-Cid.

## ESPACIOS DE DIFUSIÓN DE LA NUEVA MÚSICA EN MADRID

Un examen de la información sobre la nueva música que se ofreció en Madrid a través de las páginas de *La Estafeta Literaria* y *Aulas* nos lleva a comparar la situación de la capital respecto a la vivida en Barcelona, a nivel de organismos, medios y espacios de difusión. En primer lugar, la actividad sinfónica de la Ciudad Condal dio muestras más tempranas de apertura hacia nuevos repertorios. En su estudio sobre las audiencias de la música de vanguardia en España, Belén Pérez Castillo recoge ejemplos como la interpretación en Barcelona de *Polyphonie X* de Pierre Boulez y *Polifónica-Monodia-Rítmica* de Luigi Nono por parte de la Orquesta Catalana de Cámara en 1954, bajo la dirección de Jacques Bodmer.<sup>29</sup> Tampoco podemos olvidar la existencia en el área catalana de publicaciones generales que se interesaron por las últimas novedades en materia musical, como el semanario *Destino* (1939-1980), o títulos especializados como la revista *Contrapunto* —fundada por el Círculo Manuel de Falla y que solo publicó dos números en 1950— o *Inquietud artística*, cuya primera época data de 1955-1958. En Madrid, y volviendo al ámbito sinfónico, la Orquesta Nacional de España (ONE) se convirtió en el principal protagonista de la década de 1950 ante el languidecimiento progresivo de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica. La ONE ofrecía sus conciertos en una sesión doble, primero celebrada los viernes en el Palacio de la Música —donde acudía lo más granado de la sociedad madrileña— y luego los domingos en el Monumental Cinema, cuyos precios reducidos captaban a audiencias más jóvenes. Esta división favoreció que la opinión general asociase al público de los conciertos matinales del Monumental con una actitud inconformista, alborotadora o rebelde, demostrada especialmente con ocasión del estreno de música contemporánea, y al del Palacio de la Música con una frialdad más propia de la clase aristocrática. Ambas posturas se reflejan en la siguiente crónica de *Ritmo*, con ocasión de la temporada 1958-1959 de la ONE:

Mario Rossi ha vuelto a los lares de la Orquesta Nacional. Y si su actuación anterior fue espléndida y calurosamente ovacionada, estas dos de ahora han subido de calor y de entusiasmo. Sólo en la *Sinfonía de “El Milagro”*, al final, hizo cuatro salidas, entre constantes aplausos compartidos por la Orquesta puesta en pie.... Y en la postrera, de despedida, y con una duración de diez minutos largos, que casi llegaban a los quince, el “delirium”; una voz vecina a nosotros gritó:

<sup>24</sup> Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, p. 186.

<sup>25</sup> Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2006), p. 74.

<sup>26</sup> *Acento Cultural*, 8 (mayo-junio 1960), p. 51; citado en Gracia, *Estado y cultura*, pp. 53-54.

<sup>27</sup> Véase Igor Contreras Zubillaga, “El ‘empeño apostólico-literario’ de Federico Sopena: sueños, lecturas y reivindicaciones musicales”, en *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, ed. Teresa Cascudo y María Palacios (Sevilla: Editorial Doble J, 2007), pp. 309-348.

<sup>28</sup> Carlos-José Costas, “Arnold Schönberg”, *La Hora*, 42 (15 de enero de 1950), s/p.

<sup>29</sup> Belén Pérez Castillo, “‘Problematized’ Music. Notes on the Reception of ‘Avant-Garde’ Symphonic Music During the Franco Years (1952-1969)”, en *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. Massimiliano Sala (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 289-316.

“Queremos a Mario Rossi titular”. (Esto ocurrió en el Monumental, que es donde acude la “cátedra” en pleno; el Palacio de la Música se esfuerza por guardar las formas de una actitud de falsa postura y dignidad: ¿hasta cuándo? Creemos que hasta que los entierren. ¡Manías de grandezas!).<sup>30</sup>

Ante el riesgo que suponía estrenar obras sinfónicas dodecafónicas o seriales para un sector del público poco interesado en las novedades, la vanguardia pudo canalizarse mejor a través de recitales solistas y de cámara organizados por asociaciones como Juventudes Musicales, Cantar y Tañer, o los Institutos Italiano, Francés y Alemán. En marzo de 1958, por ejemplo, el pianista Franzpeter Goebels ofreció en Madrid una temprana interpretación de las *Variationen für Klavier* op. 27 (1935-36) de Webern, en un recital organizado por Cantar y Tañer y la Sección Española de la SIMC.<sup>31</sup> No obstante, debe señalarse nuevamente el papel pionero de Barcelona en este tipo de iniciativas privadas, recordando las audiciones comentadas que Joaquim Homs organizó en el Club 49 durante 1952; en marzo de ese año se ofrecía al público barcelonés la audición en disco de las *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1911-13) y la *Symphonie* op. 21 (1927-28) de Webern, uno de los contactos más tempranos con la música de la Segunda Escuela de Viena tras la Guerra Civil.<sup>32</sup> Con todo, la formación de un público minoritario y especializado en Madrid fue haciendo que cambiase la opinión que se tenía de los oyentes de la música nueva como unos meros alborotadores. Y esta especialización fue la misión que asumieron las Aulas de Música del Ateneo de Madrid y del Servicio de Educación y Cultura, legitimándose en su doble labor de promocionar a los jóvenes compositores españoles e informar al gran público acerca de las últimas tendencias. A la altura de 1963, Enrique Franco justificaba en *Aulas* la razón de ser de ambas entidades frente al tradicionalismo de la ONE, cuyos conciertos constituían para el crítico “el ejemplo más reaccionario y caprichoso de programación que pueda darse”:

Si los músicos jóvenes tienen difícil solución de sus problemas económicos, existe hacia ellos por parte de no pocos organismos y gracias, en muchos casos, al empeño puesto por los interesados, un indudable interés. El Ateneo, a través de su “Aula Musical”, presenta con frecuencia sus obras; la Delegación de Organizaciones del Movimiento, con su “Aula de Música”, desarrolla una labor de información de todo punto valiosa.... Los estrenos de Halffter, De Pablo, Bernaola, Barce, Mestres, Cercós, Angulo, Abril, Coria y Marco llenaron de expectación el ambiente musical.... Personalidades y obras como las de Brown, Boulez, Stockhau-

sen, Maderna, Berio, Pousseur, Nono, Nilson, Evangelisti, Clementi y tantos otros, son estudiados a través de los ciclos de las dos “Aulas”.<sup>33</sup>

En 1958 se inaugura el Aula de Música del Ateneo, bajo la dirección de Fernando Ruiz Coca. El particular funcionamiento de sus ciclos —organizados primeramente en un *Seminario* de investigación donde un grupo de especialistas estudiaba las principales obras de la vanguardia europea, luego se exponían ante un público minoritario (*Aula pequeña*) y finalmente se interpretaban en un concierto general— dio al Aula un talante intelectual que contribuyó también a forjar dicha imagen para los jóvenes compositores asociados a ella.<sup>34</sup> Poco después de su inauguración, Ruiz Coca señalaba en *La Estafeta* el interés por mantener coloquios “de tono y altura universitarios” sobre la nueva música, que en su opinión se agrupaba en torno a dos grandes corrientes: el objetivismo formalista y el expresionismo atonal. Asimismo, abogaba por dirigirse no solamente a la comunidad de músicos, sino a todos los intelectuales que “puedan aportar sus diversos puntos de vista sobre estos descuidados — entre nosotros— temas”.<sup>35</sup> El perfil de rigor y seriedad que Ruiz Coca quiso imprimir al centro se reflejó en las frecuentes alusiones al mismo por parte de la prensa como la “docta casa”.

El contenido de los ciclos celebrados en el Aula de Música ha sido explicado con detalle por Ángel Medina, por lo que no entraremos a comentarlo.<sup>36</sup> Sí nos interesa observar el tipo de información que se difundió a través de las páginas de *La Estafeta*. Ya desde el comienzo, la intención de Ruiz Coca había sido publicar los análisis de las obras presentadas. La serie, titulada *Cuadernos del Aula de Música* —“primera aportación sistemática española a la bibliografía de la música contemporánea”, en palabras de su director— no pudo ser editada de forma autónoma.<sup>37</sup> Esta labor pasó a ser asumida entonces por *La Estafeta*. Quizá porque su postura desde un principio había sido la de mantenerse ajena a todo contenido político, ganando así un mayor margen de libertad a la hora de discutir nuevas propuestas artísticas, la revista parecía el medio ideal para difundir las actividades del Aula.<sup>38</sup> Además, la proximidad al Opus Dei tanto de Ruiz Coca como del director general del Ateneo, Florentino Pérez Embid, influiría en el interés por convertir *La Estafeta* en reflejo de la modernización cultural lograda en España, equiparándola al ámbito internacional. El primer ciclo del Aula, titula-

<sup>30</sup> Anón., “Madrid. La Orquesta Nacional”, *Ritmo*, 29/299 (diciembre 1958), p. 15.

<sup>31</sup> Antonio Iglesias, “La semana pianística de Franzpeter Goebels”, *ABC* (2 de abril de 1958), p. 39. Tenemos constancia de una ejecución anterior en Barcelona a cargo de Jaume Padrós (20 de febrero de 1954).

<sup>32</sup> Véase Joaquim Homs, *Antología de la música contemporánea. Del 1900 al 1959* (Barcelona: Pòrtic, 2001).

<sup>33</sup> Enrique Franco, “Balance musical por fin de temporada”, *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 47.

<sup>34</sup> Medina, “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, p. 373.

<sup>35</sup> Fernando Ruiz Coca, “Aula de Música”, *La Estafeta Literaria*, 162 (1 de febrero de 1959), p. 17.

<sup>36</sup> Ángel Medina, “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, pp. 369-397.

<sup>37</sup> Fernando Ruiz Coca, “Aula de Música. Temario”, *La Estafeta Literaria*, 183 (15 de diciembre de 1959), p. 17.

<sup>38</sup> Garbisa Bueza e Iglesias Berzal, *Índices de La Estafeta Literaria*, p. 12.

do *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural* (noviembre 1959-febrero 1960), se dirigió a comentar una selección de obras de Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez y Stockhausen por parte de Enrique Franco, Ramón Barce, Gerardo Gombau, Manuel Carra, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Alberto Blancafort. Junto con los estudios de corte histórico o estético publicados en los números 184-189 (enero-marzo 1960), también aparecieron análisis técnicos de partituras como los *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 (1911-13) de Webern, por Cristóbal Halffter,<sup>39</sup> o *Zeitmaße* (1955-57) de Stockhausen, a cargo de Luis de Pablo.<sup>40</sup>

Los dos siguientes ciclos de conferencias del curso 1960-1961 supusieron un avance en la estrategia de equiparar la labor intelectual y creativa de la Generación del 51 con las principales figuras de la vanguardia europea. En el primero de ellos, titulado *Actualidad de la técnica y estética postserial: los determinantes nacionales*, los compositores españoles antes mencionados se ocuparon esta vez de Berio, Pousseur, Boulez, Nono, Stockhausen y Nilsson. El segundo ciclo estuvo destinado a que los conferenciantes presentasen en el Aula sus propias obras. En los números 215-221 de *La Estafeta* (abril-julio 1961) aparecieron autoanálisis a cargo de Luis de Pablo, Ramón Barce o Cristóbal Halffter —este último hablando por ejemplo sobre sus *Cinco Microformas* (1959-60) para orquesta—,<sup>41</sup> situando su producción en la evolución general de la técnica dodecafónica y serial. Para Ruiz Coca, el objetivo de ambos ciclos era demostrar cómo la música actual, tanto la española como la europea, había hecho suyo el serialismo y apuntaba ya hacia su superación como estética unitaria:

Este es el tema que se propone el Aula de Música en su primer ciclo de conferencias de este curso: ver claro en el camino postserialista actual; mostrar que la técnica no estorba la manifestación de la personalidad, cuando ésta existe; demostrar que esta personalidad no pierde el acento nacional en el empeño. Y, con ello, que puede intentarse ser español sin llevar sombrero ancho.<sup>42</sup>

A las actividades del Aula de Música del Ateneo se sumarán, a comienzos de 1962, las del Aula de Música del Servicio de Educación y Cultura. Este último centro formaba parte de las seis Aulas Nacionales —junto con Cine, Literatura, Plástica, Teatro y Temas Actuales— que constituían el plan de actuación de Educación y Cultura. Una buena parte del contenido de la revista *Aulas* estuvo destinado a reflejar las conferencias-con-

ciertos organizados por esta segunda Aula de Música, en forma de crónicas, noticias y avances de programación. Junto a esta información, se publicaba también una página de crítica de discos —a cargo de Manuel Yusta— y diversos reportajes sobre la música en el extranjero, particularmente de encuentros de corte contemporáneo como el Festival de Venecia o los *Ferienkurse* de Darmstadt. Pero los textos de mayor importancia, por contenido y espacio dedicado en la revista, fueron sin duda los artículos de opinión sobre temáticas entonces consideradas de plena actualidad, como por ejemplo: el análisis de la obra de Webern y su contribución a la evolución general de la música (artículos en los números 30-31 y 32-33, de agosto-septiembre y octubre-noviembre de 1965); la problemática de la música abierta (textos de Luis de Pablo y Manuel Yusta en el número 22, diciembre 1964); o las nuevas propuestas de la música de acción y su relación con lo visual (artículo “Entre plástica y música” de Ramón Barce, en el mismo número).

Profundizando en las páginas de *Aulas* puede constatarse la celebración de dos ciclos paralelos durante cada curso: el primero de ellos se dirigía a explorar aquellas obras del pasado poco conocidas, mientras que el segundo estaba centrado en la música de comienzos del siglo XX en adelante. En el curso 1962-1963, por ejemplo, se celebraron los titulados *La música española: estética y técnica* y *Música joven, músicos jóvenes*; este último se abrió con Luis de Pablo y Fernando Ruiz Coca hablando sobre Boulez y Stockhausen, respectivamente, mientras que el primero se dedicó a temas como la polifonía española o la vihuela y guitarra de los siglos XVI y XVII. Durante el curso siguiente, los ciclos fueron *La cara olvidada de la música europea*, con obras desde Machaut hasta Stamitz, y *Orígenes de la música actual*, donde se exponía una retrospectiva de figuras clave de la primera vanguardia como Varèse, Messiaen, la Segunda Escuela de Viena, Bartók y Stravinsky. En ambos casos, la estrategia radicaba en integrar la música realizada en España dentro del ámbito europeo, ampliando el marco cronológico para evitar dar una imagen de excesiva focalización en las últimas tendencias. Respecto al ciclo *Orígenes de la música actual*, Luis de Pablo justificaba su realización aludiendo a la inexistencia de una verdadera tradición musical propia —entendida como “una forma española de hacer música”, más allá del folclorismo— y la necesidad de unirse a las corrientes “universales” europeas:

La música actual tiene... una mecánica de origen. El curso pasado intentamos mostrarla en lo que es, dicho de otra forma: la oímos. Pero ¿cómo se ha llegado hasta el momento presente? Esta pregunta es la que vamos a intentar contestar el presente curso. Y aquí se instala lo dicho más arriba sobre nuestra vida cultural. Porque desgraciadamente España no ha participado —por lo menos no ha participado en medida realmente considerable— en el cúmulo de acontecimientos que dieron origen a lo que se llama “música actual”. Hemos de recurrir a lo acontecido en otros países para intentar tomar

<sup>39</sup> Cristóbal Halffter, “Anton Webern. Cinco piezas para orquesta, Opus 10”, *La Estafeta Literaria*, 188 (1 de marzo de 1960), p. 21.

<sup>40</sup> Luis de Pablo, “Stockhausen, ejemplo de música viva”, *La Estafeta Literaria*, 189 (15 de marzo de 1960), p. 16.

<sup>41</sup> Cristóbal Halffter, “Estudio técnico y estético sobre mis ‘Cinco Microformas’ para orquesta”, *La Estafeta Literaria*, 221 (15 de agosto de 1961), pp. 10-11.

<sup>42</sup> Fernando Ruiz Coca, “De lo español en el arte sonoro”, *La Estafeta Literaria*, 206 (1 de diciembre de 1960), p. 17.

el pulso a lo ocurrido y obrar en consecuencia una vez visto el cambio operado.<sup>43</sup>

Junto con la información relativa a estos ciclos, se difundieron en *Aulas* algunos textos que resultan útiles para evaluar el grado de conocimiento que se tenía entonces de determinadas figuras internacionales. En los tres primeros números se publicó la conferencia impartida por Stockhausen en el Ateneo de Madrid titulada *Invencción y descubrimiento* (15 de noviembre de 1961), y que versaba sobre las nuevas tipologías formales desarrolladas por él.<sup>44</sup> Y a lo largo de nueve ejemplares publicados entre 1964 y 1965, Luis de Pablo firmó la primera traducción al castellano de *El camino hacia la nueva música*, las conferencias pronunciadas por Webern a principios de 1933 y cuyos derechos fueron cedidos para la ocasión por la Universal Edition.<sup>45</sup> También aparecieron varios análisis técnicos dedicados al compositor vienés,<sup>46</sup> lo que por otro lado apuntaba hacia su canonización definitiva. En 1960, por ejemplo, Luis de Pablo juzgaba en *La Estafeta* la aportación de Webern a la música de su propia generación como “un tributo al pasado” por haber agotado las posibilidades del serialismo;<sup>47</sup> y Tomás Marco, por su parte, se referiría a él poco después como “uno de los padres de muchos aspectos de la música de nuestro tiempo”.<sup>48</sup>

La labor del Aula de Música de Educación y Cultura no se limitó a la realización de los citados ciclos de conferencias-concierto. Con el inicio del curso 1964-1965 se anunció la creación en el seno del organismo de una nueva formación instrumental, la Orquesta de Cuerda del Aula de Música dirigida por Benito

Lauret.<sup>49</sup> Durante sus primeros cinco meses de actividad ofreció quince conciertos, cinco en Madrid y el resto en diferentes provincias. Pero más destacable resulta el tipo de repertorio con el que justificaba su razón de ser, proponiéndose recuperar tanto obras olvidadas del barroco europeo y español como estrenar música española actual: *Tres piezas para orquesta de cuerda* op. 23 (1954) de Rodolfo Halffter; y *Episodio* (1964) de Carmelo Bernaola (encargo específico del Aula).<sup>50</sup> Nuevamente, se incidía en una estrategia de legitimación similar a los criterios de programación de los ciclos regulares. Con todo, el objetivo más ambicioso de los emprendidos por Educación y Cultura llegaría con la organización en Madrid de la Bienal de Música Contemporánea (28 de noviembre-7 de diciembre de 1964) de cuya promoción hablaremos en el epígrafe siguiente. Otras iniciativas vanguardistas, como *Tiempo y Música* (1960-1964), quedaron englobadas finalmente bajo el paraguas oficial de Educación y Cultura. Luis de Pablo, jefe de Actividades Musicales del SEU y fundador allí de *Tiempo y Música*, advertía en 1963 que los conciertos de la asociación terminarían por desaparecer debido a la falta de financiación, proponiendo como única solución el soporte económico de los socios.<sup>51</sup>

## LA PROMOCIÓN DE LA VANGUARDIA EN EL DISCURSO TECNÓCRATA

Mucha de la retórica empleada en las páginas de *La Estafeta Literaria* y *Aulas* para promocionar la nueva música y, dentro de ella, la producción de la Generación del 51, responde a lo que podríamos llamar la “desideologización” de la vanguardia. A nivel estético, los autoanálisis de obras escritos a comienzos de los años sesenta incidían en un discurso de corte abstracto y formalista, con frecuentes alusiones a conceptos como la flexibilización temporal, el grado de densidad del material, el objeto sonoro o el uso de formantes rítmicos como criterio constructivo.<sup>52</sup> Un paso más en esta dirección fue la publicación de una separata en el número 5 de *Aulas* titulada “Puntos de vista de la actual composición en España”, con textos de Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Josep María Mestres Quadreny, Luis de Pablo, Miguel Ángel Coria y Antón García Abril hablando sobre su propia evolución.<sup>53</sup> Este énfasis en la técnica por encima del contenido representa un primer paso en la configuración de una

<sup>43</sup> Luis de Pablo, “El porqué de la actual música”, *Aulas*, 7 (septiembre 1963), pp. 40-41.

<sup>44</sup> Karlheinz Stockhausen, “Invencción y descubrimiento, por Karlheinz Stockhausen”, *Aulas*, 0 (diciembre 1962), pp. 18-21; *Aulas*, 1 (marzo 1963), pp. 30-33; y *Aulas*, 2 (abril 1963), pp. 34-36.

<sup>45</sup> Luis de Pablo, “El camino de la nueva música”, *Aulas*, 13 (marzo 1964), pp. 18-20; 14 (abril 1964), s/p; 15 (mayo 1964), pp. 44-45; 16 (junio 1964), pp. 14-15; 17-18 (julio-agosto 1964), pp. 58-59; 20 (octubre 1964), pp. 30-31; 22 (diciembre 1964), pp. 30-31; 24-25 (febrero-marzo 1965), pp. 6-7; 28-29 (junio-julio 1965), pp. 30-31. Estas conferencias de Anton Webern presentadas en febrero y marzo de 1933 se publicaron bajo el título “Der Weg zur neuen Musik” en *Anton Webern. Der Weg zur Neuen Musik*, ed. Willi Reich (Viena: Universal Edition, 1960), pp. 9-44; esta publicación es accesible en el siguiente enlace: <<https://archive.org/details/WegZurNeuenMusik>>.

<sup>46</sup> Por ejemplo, Gerardo Gombau, “El piano, Webern y sus Variaciones Opus 27”, *Aulas*, 30-31 (agosto-septiembre 1965), pp. 28-30; Joaquim Homs, “Aportaciones fundamentales de Webern a la música contemporánea”, *Aulas*, 30-31 (agosto-septiembre 1965), p. 31; Ramón Barce, “Tres consideraciones sobre los Lieder”, *Aulas*, 32-33 (octubre-noviembre 1965), p. 31.

<sup>47</sup> Luis de Pablo, “Anton von Webern. Su magisterio”, *La Estafeta Literaria*, 187 (15 de febrero de 1960), p. 20.

<sup>48</sup> Tomás Marco, “Aula de Música: Anton Webern”, *Aulas*, 16 (junio 1964), p. 19.

<sup>49</sup> “Benito Lauret, al frente de una nueva orquesta: el Conjunto Instrumental de Cuerda del Aula de Música”, *Aulas*, 19 (septiembre 1964), pp. 2-3.

<sup>50</sup> Manuel Yusta, “Orquesta de cuerda del Aula de Música. Seis meses de actividades”, *Aulas*, 24-25 (febrero-marzo 1965), pp. 2-3.

<sup>51</sup> Luis de Pablo, “Carta abierta a los seguidores de *Tiempo y Música*”, *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 43.

<sup>52</sup> Véase, por ejemplo, Luis de Pablo, “Panorama sin perspectiva”, *La Estafeta Literaria*, 215 (15 de abril de 1961), p. 14; o también Ramón Barce, “Autoanálisis 1961”, *La Estafeta Literaria*, 217 (15 de mayo de 1961), p. 6.

<sup>53</sup> Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Josep María Mestres Quadreny, Luis de Pablo, Miguel Ángel Coria y Antón García Abril, *Músi-*

imagen generacional compartida, reflejo del talante intelectual promovido por las Aulas del Ateneo y de Educación y Cultura. Pero también se relaciona con la reivindicación de un formalismo objetivo común a las vanguardias europeas de posguerra y, complementariamente, con el proceso de racionalización de la cultura característico del desarrollismo franquista. Como parte de una estrategia de lavado de cara ante el exterior, el régimen minimizó la retórica nacionalista de años anteriores para presentarse como una sociedad moderna e imparcial, en línea con las democracias occidentales. Paralelamente a la reforma económica y administrativa diseñada por los ministros tecnócratas, era necesario promover como logros propios del régimen aquellas manifestaciones culturales que mejor pudieran representar esa imagen de modernidad, desproveyéndolas no obstante de un perfil ideológico explícito. En una línea similar, los objetivos de mejora del nivel cultural de la población se justificaron desde su practicidad, como una manera de garantizar efectivos especializados que hicieran viable el Plan de Desarrollo. Este es el argumento que el jefe del Servicio de Educación y Cultura Félix M.<sup>a</sup> Ezquerro expresaba en *Aulas*, en un texto que constituye un buen botón de muestra de la orientación tecnócrata de la revista: “una educación racional, metódica, establecida con exacto sentido práctico, utilitario, creará en el individuo las condiciones idóneas para un deseo de perfeccionamiento que le empujará por el camino, voluntario, de una ampliación cultural [...]”.<sup>54</sup>

Hablando de la justificación histórica de la Generación del 51, un argumento recurrente fue acudir al aislamiento endémico del arte español y a la ruptura de la nueva música respecto al nacionalismo anterior, asignando a los jóvenes compositores una misión casi providencialista. En la citada separata de *Aulas*, por ejemplo, se afirmaba que “esta generación tiene hoy en sus manos el porvenir de la música española, que ahora sí está al tanto de las tendencias que regulan el quehacer musical universal”.<sup>55</sup> Luis de Pablo, figura por entonces bastante bien situada en los círculos oficiales —jefe de actividades musicales del SEU, de la sección de música de *Acento Cultural* y presidente de Juventudes Musicales—, firmaba un artículo donde subrayaba la “negación del nacionalismo como postura creadora” y el “deseo de hacer una cultura europea desde España” como los rasgos definitorios de su generación. Y terminaba legitimándose como representante de la misma, acudiendo al tópico de la dificultad de abrirse camino ante el desinterés de las instituciones:

España es, desde que la organización musical existe sobre la faz de la tierra —no hace tanto, por otra parte—, país desorganizado. ¿En qué medida afecta esto al “aquí y ahora” que estamos haciendo? La verdad: en todas. La vida del músico

español es la del francotirador. Cuando esta desarticulación se explicaba por falta de medios absoluta, por problemas más urgentes que resolver, por un aislamiento impuesto, pase; cuando estas circunstancias han desaparecido y se dispone de materia prima, esa desidia se puede convertir en verdadera culpabilidad. Porque si el compositor ha tenido que romper las amarras un poco por la tremenda, al menos le queda el consuelo de la obra hecha.<sup>56</sup>

En otros casos, el argumento del aislamiento institucional —paradójico en el caso de figuras protagónicas como Luis de Pablo— se utilizó en sentido positivo, uniendo el afán de europeización de la Generación del 51 con otros nombres señeros de la historia de la música española. Aquí hay que destacar particularmente la reinterpretación que se hizo durante los años sesenta de Manuel de Falla. Con ocasión de un ciclo del Aula de Música del Ateneo dedicado a *Algunos maestros españoles*, Ruiz Coca trazaba un paralelismo entre la superación del nacionalismo pintoresquista por parte de los jóvenes creadores y el universalismo de Falla, personificado en obras como el *Concerto* o *El Retablo*.<sup>57</sup> Su resurgimiento en la vida musical oficial continuó con el estreno madrileño de *La Atlántida* en versión de concierto (23 de noviembre de 1962) y posteriormente con la inclusión de algunos números de la obra en el programa del Concierto de La Paz. Dada la importancia del primer evento, el Aula de Música del Ateneo organizaría en 1963 un ciclo destinado a que los compositores del 51 analizaran *La Atlántida* en sus diversos aspectos técnicos. Aunque Barce consideraba entonces que la obra se situaba enteramente al margen del proceso de renovación formal emprendido por ellos,<sup>58</sup> su lejanía en el tiempo no fue óbice para que otros autores jóvenes interpretasen a Falla como un guía moral —y no tanto estético— en la misión de proyectarse hacia Europa. A la pregunta de qué le debía la música española actual a Manuel de Falla, el reciente titular de la ONE Rafael Frühbeck de Burgos —encargado del estreno de *La Atlántida* y del Concierto de la Paz— respondía: “el haber sido el primer compositor que ha situado nuestra música en el plano internacional”.<sup>59</sup> En realidad, se trataba de la continuidad del principal argumento sobre Falla como vía hacia la modernidad, esgrimido por la crítica musical española desde la década de 1920. La diferencia radicaba ahora en la afinidad estética de sus posibles seguidores.

Otro de los nombres de los que se apropió el discurso institucional fue Rodolfo Halffter, coincidiendo con su retorno a Madrid en octubre de 1964 por invitación del Instituto de Cultura Hispánica. Seguramente debido a la labor de difusión que

ca: *Puntos de vista de la actual composición en España*, separata de *Aulas*, 5 (julio 1963), pp. 3-12.

<sup>54</sup> Félix M.<sup>a</sup> Ezquerro, “Los problemas de la educación musical en España”, *Aulas*, 1 (marzo 1963), p. 22.

<sup>55</sup> Manuel Yusta, “Prólogo”, en *Música: Puntos de vista de la actual composición en España*, p. 3.

<sup>56</sup> Luis de Pablo, “Pausa ‘Ad Libitum’”, *Aulas*, 0 (diciembre 1962), p. 18.

<sup>57</sup> Fernando Ruiz Coca, “Presencia de Manuel de Falla”, *La Estafeta Literaria*, 198 (1 de agosto de 1960), p. 20.

<sup>58</sup> Ramón Barce, “Atlántida. El problema formal”, *La Estafeta Literaria*, 258 (2 de febrero de 1963), p. 10.

<sup>59</sup> Tomás Marco, “Impacto de una Bienal”, *Aulas*, 21 (noviembre 1964), p. 2.

Halffter había hecho en México de la música de su sobrino Cristóbal o de Luis de Pablo, existía una corriente de afinidad hacia él por parte de la Generación del 51. La recuperación oficial de su figura puede constatar en la iniciativa que De Pablo llevó a cabo en *Aulas* bajo el nombre “En torno a un hecho”, una serie de artículos dedicados a él y a otros autores del Grupo de los Ocho exiliados por la Guerra Civil, como Julián Bautista. El argumento ideológicamente aséptico con el que se explicaba la necesidad de este trabajo —a destacar la neutralidad en la mención a la contienda— puede encuadrarse dentro de la operación de cambio de legitimidad del régimen, de su origen a su ejercicio;<sup>60</sup> es decir, realizando concesiones hacia algunas figuras del exilio para promocionar la idea de que el restablecimiento de lazos diplomáticos en la España de los sesenta había sido posible gracias a la estabilidad lograda por el mantenimiento del propio régimen:

Todo esto se va al traste con la guerra civil y los compositores más importantes de aquella generación, salvo alguna excepción, marchan fuera de nuestro país para desarrollar una labor al margen de su tradición inmediata, lo que deja huérfanos a los futuros creadores musicales, que se ven obligados a salir en busca de maestros en los que apoyarse para reanudar el contacto con la música actual, roto en España. Con el presente trabajo quisiéramos iniciar una corta serie en la que el lector español pueda conocer, siquiera sea de nombre y sentido, la creación de algunos de aquellos compositores que pudieron influir en la marcha de los acontecimientos musicales de nuestra Patria, pero que por las circunstancias antedichas no les fue posible hacerlo.<sup>61</sup>

Un ejemplo de la rentabilidad política que el franquismo encontró en la música española de vanguardia lo tenemos en el Concierto de la Paz, iniciativa impulsada por Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo. Como ha explicado Igor Contreras, se trataba de celebrar los 25 años promocionando a aquellos jóvenes músicos que hubieran desarrollado sus carreras en el seno del régimen, y que cultivasen una estética abstracta, sin un contenido ideológico explícito, y técnicamente alineada con las últimas tendencias internacionales. Sin entrar a explicar la promoción oficial que se hizo de los nombres de Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, estudiada con detalle por el autor,<sup>62</sup> nos interesa destacar un artículo de *Aulas* donde se les entrevistaba junto a otros protagonistas como Ángel Arteaga, Miguel Alonso, Rafael Frühbeck y Federico Sopena. Ante la amenaza de que se les pudiera acusar de afinidad ideológica o proteccionismo oficial, tanto De Pablo como Halffter se curaban en salud aludiendo a la ausencia de cualquier orientación temática en sus obras encargadas por Fraga y estrenadas en el Con-

cierto (*Testimonio* y *Secuencias*): el primero confesando que “yo, cuando compongo música, no pretendo nada en concreto”, y el segundo afirmando que uno de los grandes aciertos había sido “el que no se haya presentado música política”.<sup>63</sup> Estas declaraciones van en línea con la opinión de Sopena acerca de la “ausencia de programa y argumento” en las obras estrenadas, tal y como expresaba en el lujoso programa de mano que se editó para la ocasión.<sup>64</sup>

Sin duda, el evento que más atención recibió en las páginas de *Aulas* fue la Bienal de Música Contemporánea de 1964, creación propia de Educación y Cultura a través de una comisión ejecutiva presidida por Félix M.<sup>3</sup> Ezquerro, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y los críticos Federico Sopena, Fernando Ruiz Coca, Enrique Franco y Manuel Yusta. En su artículo sobre la Bienal, Inés San Llorente Pardo cita varios números de la revista, señalando que en mayo de 1963 apareció la primera referencia a su organización y a la convocatoria de un concurso de composición.<sup>65</sup> El ganador percibiría la cantidad de 100.000 pesetas y podría estrenar allí su obra; el premio recayó en *Homenaje a Miguel Hernández* de Antón García Abril, estrenada el 2 de diciembre de 1964. A pesar de tener su importancia, el artículo citado no menciona algunos otros aspectos relacionados con la promoción oficial de la Bienal, y reflejados asimismo en *Aulas*. En los números 10-14 (diciembre 1963-abril 1964) aparecieron varias entrevistas realizadas a Manuel Valls, Rafael Frühbeck, José Eugenio de Baviera, Enrique García Asensio y Antonio de las Heras. La primera de ellas se abría afirmando que “tratándose de un hecho importantísimo para nuestra vida musical, ponemos especial empeño en pulsar las más diversas opiniones, contando con las de signo adverso, a fin de lograr una idea general de la eficacia y razón de ser o no del valor incorporativo de la música española a la universal [...]”.<sup>66</sup> A pesar de esta imagen de tolerancia, las preguntas —idénticas para todos los entrevistados y realizadas a priori— eran lo suficientemente genéricas como para no ser respondidas en sentido crítico.<sup>67</sup> Los organizadores de la Bienal pretendían ofrecer en Madrid una muestra lo más variada posible de las tendencias de vanguardia, desde Schoenberg —concierto monográfico en homenaje por el nonagésimo aniversario de su nacimiento— hasta Cage, Feldman o Wolff (recital del pianista Frederic Rzewski), pasando

<sup>63</sup> Ángel Nieto, “Concierto de la Paz”, *Aulas*, 17-18 (julio-agosto 1964), pp. 63-65.

<sup>64</sup> Federico Sopena, “Concurso y encargo en el ‘Concierto de la Paz’”. Notas al programa editadas por el Servicio de Publicaciones de Cultura Popular (Madrid: Dirección General de Información, 1964), s/p.

<sup>65</sup> “Un festival y un concurso”, *Aulas*, 3 (mayo 1963), p. 32. Véase San Llorente Pardo, “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”, p. 79.

<sup>66</sup> “Entrevista con Manuel Valls”, *Aulas*, 10 (diciembre 1963), p. 48.

<sup>67</sup> Las preguntas eran las siguientes: “¿Cree usted que nuestro público está maduro para aceptar esta Bienal Internacional de Música actual? ¿Cuáles serán, a su juicio, las consecuencias más importantes de esta Bienal en nuestra vida musical? ¿Qué consejos daría usted a los organizadores de esta Bienal?”.

<sup>60</sup> Véase Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*.

<sup>61</sup> Luis de Pablo, “En torno a un hecho”, *Aulas*, 10 (diciembre 1963), p. 42.

<sup>62</sup> Contreras Zubillaga, “*El Concierto de la Paz* (1964)”, pp. 168-186.

por nombres como Coria, Hidalgo, Abril, Halffter, De Pablo o Bernaola. Esta variedad explica en parte el interés de *Aulas* por incluir declaraciones de figuras conocidas como el director italiano Daniele Paris, quien subrayaba la “absoluta y evidente falta de prejuicios” en la programación de los conciertos.<sup>68</sup>

Para la crítica española, la Bienal supuso la oportunidad perfecta para igualar el pulso a la vanguardia internacional,<sup>69</sup> y funcionó también como herramienta propagandística para el régimen en su deseo de legitimación hacia el exterior. A este respecto, Jesús Ferrer Cayón cita una carta oficial de Enrique de la Hoz —subdirector general de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo— dirigida a Félix M.<sup>3</sup> Ezquerro en la que le solicitaba un dossier de críticas nacionales y extranjeras sobre la Bienal, con el objeto de incluirlas en las publicaciones que se elaborasen sobre —literalmente— el “Año Musical en España”.<sup>70</sup> Sin embargo, otras personalidades extranjeras que visitaron Madrid con motivo de las reuniones tituladas *Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual*, celebradas junto a los conciertos, expresaron una opinión distinta acerca de la apropiación oficial de ciertos repertorios. Massimo Mila, crítico de *L'Espresso*, publicó un artículo titulado “Schönberg tra i falangisti” donde expresaba su sorpresa ante el hecho de que el franquismo celebrase la obra de un compositor tan opuesto desde el punto de vista ideológico.<sup>71</sup> En la entrevista que concedió a *Aulas*, sin embargo, tras manifestar su admiración por la Bienal, disfrazaba su opinión afirmando que en España “se conoce a Boulez, a Stockhausen, a Cage... por ello, no puedo comprender que un concierto formado enteramente con composiciones de Schoenberg [el monográfico homenaje] sea todo en él primer estreno en España”.<sup>72</sup> Fuera un ejemplo de censura oficial o autoimpuesta, lo cierto es que el significado atribuido a la modernidad de figuras como Schoenberg dependió en gran medida de su rentabilidad para el discurso oficial, no pudiendo reducirse a una simple confrontación entre vanguardia y poder. Como vemos, dicho significado varía notablemente en función del medio que analicemos.

Una de las consecuencias inesperadas de todas las iniciativas estatales llevadas a cabo en 1964 fue la aparición, al año siguiente, de las primeras voces críticas respecto a la oficialización de la vanguardia. La edición de 1965 de los Cursos de Dar-

mstadt, por ejemplo, se juzgó como el símbolo inequívoco de una “crisis” reflejada en la mitificación de figuras como Boulez, Stockhausen o Nono, y en el establecimiento de la “impopularidad” de la nueva música como hábito, producto de su institucionalización.<sup>73</sup> Aunque sin citar nombres, Miguel Ángel Coria ponía el dedo en la llaga refiriéndose a que el objetivo tantas veces invocado por el discurso oficial de educar al público acerca de las últimas tendencias musicales seguía sin cumplirse:

¿Qué nos mueve a dirigirnos al lector? Sencillamente, el afán de arrojar alguna luz sobre la sombría circunstancia en que nos hallamos. Salvar el profundo bache informativo que de forma endémica padece el aficionado español, pese al bombardeo propagandístico de que es objeto a través de los medios de comunicación social e información que permiten a los más conspicuos representantes de la vanguardia musical convertirse en abogados de sus propios males.<sup>74</sup>

## DEL DODECAFONISMO AL SERIALISMO Y LA MÚSICA ABIERTA

Además de constituir una excelente radiografía de la vida musical madrileña, tanto *La Estafeta* como *Aulas* permiten evaluar el grado de recepción e identificación de la Generación del 51 respecto a determinados nombres internacionales. En las explicaciones que se dieron sobre obras propias y ajenas predomina el afán de control sobre la forma, propio de la vanguardia centroeuropea, frente a la indeterminación más próxima a la línea de Cage. El hecho de que determinados compositores del 51 dedicasen especial atención a partituras como *Le marteau sans maître* (1955) de Boulez, el *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen o *Available Forms* (1961-62) de Earle Brown, publicando análisis donde también aprovechaban para expresar su propio ideario estético, fue otra forma de legitimar su postura. En esta última parte del artículo exploramos algunos de los autores y obras que contribuyeron a forjar el discurso técnico y formalista con el que se identificó buena parte de la nueva música española.

A finales de los cincuenta, detractores del dodecafonismo como Sopena habían basado sus críticas en la discusión sobre su contenido expresivo, estableciendo un paralelismo con la angustia o la deshumanización de la doctrina existencialista.<sup>75</sup> Otros críticos más aperturistas como Ruiz Coca o Enrique Franco también enjuiciaron el momento histórico del método dodecafónico desde el mismo enfoque de su contenido, ligándolo a una estética

<sup>68</sup> “Entrevista con Carla Henius y Daniel Paris”, *Aulas*, 13 (marzo 1964), p. 23.

<sup>69</sup> Véase Fernando Ruiz Coca, “La I Bienal Internacional de Música Contemporánea”, *La Estafeta Literaria*, 308 (2 de enero de 1965), p. 13.

<sup>70</sup> Carta fechada en Madrid el 28 de diciembre de 1964, conservada en el Archivo General de la Administración (AGA); citada en Jesús Ferrer Cayón, “España es diferente... España cambia de piel”. Of the Festivals of Spain (1954) to the 1st International Biennial of Contemporary Music of Madrid (1964): Avant-Garde Music for the Francoist Technocracy”, *Contemporary Music Review*, 38/1-2 (2019), pp. 24-43, especialmente p. 27.

<sup>71</sup> Massimo Mila, “L'avanguardia in Spagna. Schönberg tra i falangisti”, *L'Espresso* (20 de diciembre de 1964), s/p.

<sup>72</sup> “Entrevista a Massimo Mila”, *Aulas*, 23 (enero 1965), p. 49.

<sup>73</sup> “El confort musical”, *Aulas*, 28-29 (junio-julio 1965), p. 29.

<sup>74</sup> Miguel Ángel Coria, “Hacia un nuevo estilo”, *Aulas*, 32-33 (octubre-noviembre 1965), p. 28.

<sup>75</sup> Véase Gemma Pérez Zalduendo, “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, en *La música en España en el siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dir. y coord. Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), vol. 7, p. 153.

e ideología concretas. En 1958, hablando de *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* (1956) de Cristóbal Halffter, Ruiz Coca asociaba su nombre con el expresionismo europeo, “del que el atonalismo es una consecuencia lógica y el dodecafonismo una trampa ilógica”.<sup>76</sup> Sus palabras expresaban la frecuente acusación hecha al dodecafonismo de ser un método excesivamente frío y objetivo. Solo dos años después, y a propósito del ciclo *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural*, Ruiz Coca reconocía en cambio que “en el serialismo, pues, lo que realmente inicia Schoenberg es un camino de vuelta a normas de validez universal, dando la espalda definitivamente al expresionismo de que parte. De esta manera, el atonalismo, al que llega en virtud de una tendencia estética, de un estilo, se convierte en una situación técnica”.<sup>77</sup> El cambio de orientación radicó en despojar al dodecafonismo de sus condicionantes estéticos y considerar el principio serial como una técnica adaptable a cada lenguaje particular. Este era el sentido del siguiente curso celebrado en el Ateneo, *Actualidad de la técnica y estética postserial*, orientado a trazar un paralelismo entre destacados músicos europeos actuales y los compositores del 51. Poco antes de celebrarse el curso, Cristóbal Halffter había confesado que su máxima aspiración era “latinizar el serialismo”, refiriéndose al deseo de crear en Madrid una auténtica escuela de música española que compartiese dicha técnica.<sup>78</sup>

Casi al mismo tiempo que se consagraban las figuras de Schoenberg o Webern en las sesiones del Aula de Música del Ateneo, el conocimiento —muchas veces gracias a los viajes realizados a Darmstadt— de las últimas obras de Boulez y Stockhausen empujó a la Generación del 51 a adecuarse a las nuevas tendencias y poder pasar a comentarlas en las páginas de *La Estafeta*. Ante el supuesto de que el aficionado español percibiese una mera sucesión de corrientes, sustituyéndose unas por otras, voces reflexivas como la de Ramón Barce advertían en 1960 que “la técnica dodecafónica, lejos de ser una etapa superada, debe considerarse hoy como el primer aspecto, en el orden cronológico, de una secuela de renovaciones trascendentales en la estética del arte musical”.<sup>79</sup> La imagen de velocidad en la evolución estética de los compositores del 51 respondió quizás, más que a una necesidad personal, al deseo de conocer y comentar las últimas obras celebradas en los escenarios internacionales para poder incorporarlas al programa de acción institucional del Ateneo. Paralelamente al serialismo, a comienzos de los sesenta irrumpió en el debate intelectual del Aula toda la problemática de la música abierta, cuyas ramificaciones en “aleatoria”, “flexible” o “indeterminada” tam-

bién han sido estudiadas por Ángel Medina.<sup>80</sup> El impacto de las teorías sobre la obra abierta y las posibilidades de interpretación que introducía se reflejaron en hechos como la publicación de un editorial en *La Estafeta* dedicado a esta temática (número 274, 14 de septiembre de 1963). Pero más allá de la aparición en ese número de artículos como el de Ramón Barce, donde establecía una temprana clasificación teórica sobre los grados de apertura musical,<sup>81</sup> hay que señalar que las primeras menciones en Madrid datan, por lo menos, de septiembre de 1960. En el número 201 de *La Estafeta*, Luis de Pablo firmaba un estudio sobre las *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez (*Pli selon pli*) explicando conceptos como el de la “composición flexible”, una “heterofonía con diversas capacidades de densidad”.<sup>82</sup> La influencia de Boulez en el ideario técnico y estético del músico vasco se reflejaría en la importancia concedida a la densidad sonora como medio de organización formal, concepto al que dedicaría atención en su libro posterior *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968).

En opinión de Ruiz Coca, la orientación que el Aula de Música dio al debate sobre la música abierta estribó en la necesidad de preservar un mínimo control sobre el resultado sonoro, frente a la “voluntad de caos” personificada en los nombres de Cage, Bussotti o el español Juan Hidalgo.<sup>83</sup> Recordemos que Hidalgo había sido el principal introductor en España de la filosofía de Cage, plasmada en el ideario de proyectos como *Música Ober-ta* (1959) en Barcelona o el grupo Zaj; resultaba lógico que la crítica asociase ambos compositores, relacionándolos con una postura excesivamente libre o incluso anárquica.<sup>84</sup> A la contra, un ejemplo de la identificación de los músicos del 51 mejor promocionados con los presupuestos de la vanguardia más académica lo tenemos en el comentario de Cristóbal Halffter sobre el *Klaviers-tück XI* de Stockhausen, obra que inspiraría su propio *Formantes. Móvil para dos pianos* (1960-61). Tras señalar la conveniencia de explorar los posibles caminos de ejecución del *Klaviersstück* a través de la propia partitura, considerada como punto de partida para encontrar la “dificilísima solución” al problema de la música abierta, Halffter confesaba su credo estético personal aludiendo al necesario control sobre la estructura formal:

Creo que el compositor ha de ser dueño siempre de la obra que crea, y, sobre todo, ha de estar siempre dispuesto a reconocer su propia creación. De otra manera perderá la paterni-

<sup>76</sup> Fernando Ruiz Coca, “Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda”, *La Estafeta Literaria*, 116 (15 de febrero de 1958), p. 12.

<sup>77</sup> Fernando Ruiz Coca, “Evolución, puente y profecía”, *La Estafeta Literaria*, 185 (15 de enero de 1960), p. 16.

<sup>78</sup> “Cristóbal Halffter y la música concreta”, *La Estafeta Literaria*, 187 (15 de febrero de 1960), p. 6.

<sup>79</sup> Ramón Barce, “La estética pos-serial: Luciano Berio”, *La Estafeta Literaria*, 207 (15 de diciembre de 1960), p. 16.

<sup>80</sup> Ángel Medina, “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”, *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 217-232.

<sup>81</sup> Ramón Barce, “La ventana abierta al infinito”, *La Estafeta Literaria*, 274 (14 de septiembre de 1963), p. 3; citado en Medina, “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”, p. 221.

<sup>82</sup> Luis de Pablo, “Una obra fundamental”, *La Estafeta Literaria*, 201 (15 de septiembre de 1960), p. 15.

<sup>83</sup> Fernando Ruiz Coca, “Música abierta”, *La Estafeta Literaria*, 212 (1 de marzo de 1961), p. 14.

<sup>84</sup> Véase Carmen Pardo Salgado, “The Influence of John Cage on Spanish Experimental Music”, *Contemporary Music Review*, 38/1-2 (2019), pp. 44-75: 52.

dad de la obra, y, por lo tanto, no será necesaria su presencia en el mundo de la música. Stockhausen ha resuelto de una manera perfecta el continuar siendo dueño absoluto de aquello que ha creado, dejando al intérprete una gran libertad, que casi le coloca a su nivel en el momento de la ejecución.<sup>85</sup>

El concepto de forma, consustancial al debate sobre la aleatoriedad, también fue objeto de estudio en las páginas de *Aulas*. En un artículo titulado “Morfología musical”, Coria distinguía las diversas soluciones de control por parte de los compositores europeos —citando a Stockhausen, Boulez, Pousseur y también a Luis de Pablo— de las propuestas indeterminadas de Cage, marcando la diferencia.<sup>86</sup> Por otro lado, resulta útil remitir de nuevo a la separata “Puntos de vista de la actual composición en España”, donde a pesar de la diversidad de opiniones de los autores allí reunidos, la mayoría coincidieron en ofrecer una explicación sobre el problema de la forma. Sirvan como botón de muestra las palabras de Mestres Quadreny —uno de los que haría un uso más matemático de la aleatoriedad, pero que a la altura de 1963 se hallaba más cercano a la órbita cageana gracias a su contacto con Juan Hidalgo—, y que ejemplifican asimismo el discurso abstracto y formalista construido en torno a la vanguardia:

En conclusión: veo la música como un objeto de sonido (igual que hay objetos de metal, piedra, madera, etc.) al que puedo modelar y dar la forma deseada, con la ventaja de que por su inmaterialidad se debe, al mismo tiempo, crear la misma materia sonora a la que se puede conferir la naturaleza que se desee y que resulte más idónea a la forma que se destina. Por el carácter objetivo de esta concepción de la música se comprende que la cantidad de formas posibles es ilimitada [...].<sup>87</sup>

Frente a los nombres de Boulez, Stockhausen, Pousseur o Berio, atractivos para la Generación del 51 en cuanto a la posibilidad de alinearse técnicamente con ellos, la figura de John Cage apenas fue objeto de análisis en los medios oficiales. Únicamente aparecieron en *Aulas* dos artículos de Barce destinados a explicar un poco más en profundidad el “informalismo” de Cage, subrayando en todo caso que la ausencia de control formal era una vía poco interesante y fructífera para la incorporación de la creación española a la música abierta.<sup>88</sup> La diferencia de valoración entre ambas escuelas, la aleatoriedad europea y la indeterminación norteamericana, volvió a reflejarse durante la

Bienal de Música Contemporánea. A pesar de la ecuanimidad de tendencias que se pretendía en los conciertos programados, terminó perfilándose un planteamiento estético claro. Vicente Salas Viu, corresponsal para la *Revista Musical Chilena*, juzgaba el recital de piano de Rzewski —con obras de Cage, Stockhausen, Wolff, Feldman, Komorous, Chiari, Biel y del propio solista— como “una zona donde el ruido cuenta más que la música y el malabarismo circense tanto como el ruido”.<sup>89</sup> Frente a ello, el clamoroso éxito de *Available Forms* de Earle Brown —pieza en la que combinaba la forma móvil con una flexibilización temporal de las alturas— permitió a la crítica defender su preferencia por el control sobre el proceso creativo. Para Tomás Marco, se trataba de la obra más importante de todas las escuchadas en la Bienal, demostrando “cómo la música aleatoria puede crear obras hermosas, válidas y llenas de vitalidad”.<sup>90</sup>

## CONCLUSIONES

El estudio del discurso empleado en un medio determinado resulta clave para entender la imagen que se pretende dar de un repertorio concreto, en un momento concreto de su recepción. En el caso de la música de vanguardia, en este artículo hemos ofrecido un vaciado de dos revistas, *La Estafeta Literaria* y *Aulas*, que constituyeron antes que nada un altavoz para los compositores y críticos reunidos en torno al Aula de Música del Ateneo y del Servicio de Educación y Cultura. En el contexto del desarrollismo franquista, la promoción de la nueva música pudo resultar beneficiosa a estas instituciones en términos de rentabilidad no solo cultural, sino también política. Primeramente, gracias al mayor conocimiento de figuras protagónicas como Boulez y Stockhausen, se pudo equiparar la producción de la Generación del 51 con los principales nombres de la escena internacional. En segundo lugar, el interés por los desarrollos y posibilidades técnicas del serialismo o de la música abierta fueron aprovechados por el discurso oficial para minimizar el perfil ideológico al que se había asociado la música española del periodo de autarquía (la estética nacionalista), e insistir en que la composición en España estaba ahora a la altura de Europa en cuanto a su calidad formal. Por último, la reinterpretación de figuras como Manuel de Falla o Rodolfo Halffter sirvió para establecer una nueva línea de continuidad entre ellos y los jóvenes músicos del 51, legitimando su proyección universal. Las alusiones a ambos a propósito de eventos importantes como el Concierto de la Paz o la Bienal de Música Contemporánea son un ejemplo de cómo el régimen se apropió de la vanguardia para presentarla como un logro particular suyo de los años sesenta, ligándolo a otros nombres propios ya consagrados en el extranjero.

La “quema de etapas” a la que aludía Tomás Marco, explicada al comienzo del artículo, puede ser matizada gracias al

<sup>85</sup> Cristóbal Halffter, “Klavierstück-XI, de Stockhausen”, *La Estafeta Literaria*, 212 (1 de marzo de 1961), p. 15.

<sup>86</sup> Miguel Ángel Coria, “Morfología musical”, *Aulas*, 2 (abril 1963), p. 37.

<sup>87</sup> Josep Maria Mestres Quadreny, “¿Qué debe ser la música?”, en *Música: Puntos de vista de la actual composición en España*, separata de *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 7.

<sup>88</sup> Ramón Barce, “Estudios sobre John Cage. *Music for piano 4-19*”, *Aulas*, 20 (octubre 1964), pp. 32-33; y, del mismo autor, “II Estudio sobre John Cage”, *Aulas*, 22 (diciembre 1964), pp. 32-33.

<sup>89</sup> Vicente Salas Viu, “La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid”, *Revista Musical Chilena*, 19/42 (1965), p. 33.

<sup>90</sup> Tomás Marco, “Crítica de los conciertos de la I Bienal de Música Contemporánea”, *Aulas*, 23 (enero 1965), p. 43.

estudio del papel de las instituciones en la configuración de una imagen vanguardista común para la Generación del 51. En la rápida adaptación de tendencias que se registra durante esos años, el factor que quizás influyó en mayor grado no fueron las necesidades estéticas particulares, sino el programa de actuación diseñado por el Ateneo y el Servicio de Educación y Cultura a través de sus respectivas Aulas de Música. A partir del interés oficial por presentar las últimas obras de la vanguardia internacional y equipararlas a la música realizada en España, autores como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Ramón Barce se vieron empujados a tomar partido por una u otra tendencia. Resulta ingenuo pensar que éstas se fueran sucediendo y sustituyendo motu proprio. Lo que ocurrió más bien fue que, en su afán de actualizar el repertorio y legitimarse como garante de dicha modernización, el Aula de Música del Ateneo dedicó varios ciclos a temáticas heterogéneas y en general poco maduras aún por los músicos españoles, y éstos hubieron de adaptarse a ellas para participar del discurso institucional que les amparaba. Con todo, el peso del dodecafonismo —fugaz en opinión de Tomas Marco— fue desigual entre los miembros de la Generación del 51, especialmente si lo analizamos con posterioridad a los años de eclosión vanguardista, la década de 1960. De ello se infiere que las instituciones jugaron un papel importante en la configuración estética de estos autores y en la construcción de su propia conciencia generacional, otorgándoles la misión de superar el aislamiento cultural y asegurar, teleológicamente, el futuro de la música española.

El análisis de la retórica empleada en los textos de autoanálisis, las críticas de conciertos o las presentaciones de los ciclos de conferencias publicados en *La Estafeta Literaria* y *Aulas* permite deducir un conjunto de tópicos recurrentes. En

el número inaugural de *Aulas*, por ejemplo, Luis de Pablo utilizaba el argumento del desinterés de las instituciones y la incompreensión del público al hablar del *modus vivendi* del compositor en España, lo que puede relacionarse con una estrategia de autenticidad propia de la modernidad: la falta de aprobación social es lo que le confiere el valor histórico a la obra de vanguardia. Otro lugar común fue recurrir a explicaciones puramente técnicas o formalistas de las obras como un acuerdo tácito mutuamente beneficioso para los creadores y las instituciones; en el primer caso, permitiendo un alineamiento estético más efectivo ante la variedad de tendencias que se iban conociendo, y en el segundo promocionando la idea de un arte español avanzado y libre de condicionantes ideológicos. Es en este marco en el que hay que evaluar la transición, supuestamente veloz, del dodecafonismo al serialismo. Por último, el interés en el debate sobre la música abierta por los compositores centroeuropeos (Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur) frente a la indeterminación de Cage revela no solo preferencias técnicas en cuanto al control sobre la forma musical, sino también ideológicas. Por ejemplo, el hecho de que Ruiz Coca mencionase a Juan Hidalgo junto con Cage y Bussotti como ejemplo de la “voluntad de caos” del informalismo, y que a Luis de Pablo se le asociase más con la figura de Boulez, nos informa de la legitimación de unos autores españoles frente a otros por la vía de la identificación estética. Todo este proceso de oficialización de la vanguardia, rastreable en los medios escritos analizados, no pasaría desapercibido para otros ojos más preocupados por desvelar la verdadera función del arte en la sociedad. Pero esto ocurriría a partir de 1965, coincidiendo con el final de *Aulas* y la aparición de otras problemáticas en el panorama de la nueva música española.

## APÉNDICE

### Artículos sobre música publicados en *Aulas. Educación y Cultura* (1962-1965).

<i>Aulas</i> , 0, diciembre 1962	PABLO, Luis de: “Pausa <i>ad libitum</i> ”, pp. 17-19 STOCKHAUSEN, Karlheinz: “Invención y descubrimiento (I)”, pp. 18-21
<i>Aulas</i> , 1, marzo 1963	STOCKHAUSEN, Karlheinz: “Invención y descubrimiento (II)”, pp. 30-33 CORIA, Miguel Ángel: “Aula de Música”, p. 35 “Homenaje a Ramón de seis compositores”, pp. 36-37
<i>Aulas</i> , 2, abril 1963	STOCKHAUSEN, Karlheinz: “Invención y descubrimiento (III)”, pp. 34-36 CORIA, Miguel Ángel: “Morfología musical”, p. 37 CORIA, Miguel Ángel: “Aula de Música”, p. 40
<i>Aulas</i> , 3, mayo 1963	LIGETI, György: “El futuro de la música”, pp. 36-37 CORIA, Miguel Ángel: “Aula de Música”, p. 39
<i>Aulas</i> , 4, junio 1963	CARAPEZZA, Paolo Emilio: “La constitución de la nueva música: I. Las constituciones lógicas” (trad. Luis de Pablo), pp. 28-30 PABLO, Luis de: “Entrevista con Rodolfo Halffter”, p. 31 “Un festival y un concurso”, p. 32 CORIA, Miguel Ángel: “Cantar y Tañer”, p. 33 CORIA, Miguel Ángel: “Aula de Música”, p. 35

<i>Aulas</i> , 5, julio 1963	YUSTA, Manuel: “XII Festival de Música y Danza de Granada”, pp. 40-41 YUSTA, Manuel: “Bases para un concurso de composición”, p. 42 CORIA, Miguel Ángel: “Crítica Tiempo y Música”, p. 43 PABLO, Luis de: “Carta abierta a los seguidores de Tiempo y Música”, p. 43 CARAPEZZA, Paolo Emilio: “La constitución de la nueva música: II. La nueva constitución (1ª parte)” (trad. Luis de Pablo), pp. 44-45 FRANCO, Enrique: “Balance musical por fin de temporada”, pp. 46-47
<i>Música: Puntos de vista de la actual composición en España</i> . Separata de <i>Aulas</i> , 5, julio 1963	YUSTA, Manuel: “Prólogo”, p. 3 BARCE, Ramón: “Autoanálisis 1963”, pp. 3-4 BERNAOLA, Carmelo: “Consideraciones sobre la nueva música”, pp. 5-6 MESTRES QUADRENY, José María: “Qué debe ser la música”, p. 7 PABLO, Luis de: “Por una vez, personal”, pp. 8-9 CORIA, Miguel Ángel: “Análisis y extensión refleja”, pp. 10-11 GARCÍA ABRIL, Antón: “Meditaciones sobre la música de hoy”, p. 12
<i>Aulas</i> , 6, agosto 1963	—
<i>Aulas</i> , 7, septiembre 1963	YUSTA, Manuel: “La otra música de la cultura europea”, pp. 34-35 CARAPEZZA, Paolo Emilio: “La constitución de la nueva música: II. La nueva constitución (2ª parte - final)” (trad. Luis de Pablo), pp. 36-39 PABLO, Luis de: “El porqué de la actual música”, pp. 40-41 BORTOLOTTI, Mario: “El festival de música veneciano”, pp. 42-43
<i>Aulas</i> , 8, octubre 1963	“Estado actual de la vida musical belga”, pp. 42-43 PABLO, Luis de: “Control de material. La cantidad sonora como noción eje de una perceptiva musical”, pp. 44-45 CORIA, Miguel Ángel: “Crítica de conciertos”, p. 46 YUSTA, Manuel: “Una nueva etapa de la Orquesta Nacional”, pp. 47-48
<i>Aulas</i> , 9, noviembre 1963	BARCE, Ramón: “Acercamiento a la música medieval”, pp. 8-11
<i>Aulas</i> , 10, diciembre 1963	PABLO, Luis de: “En torno a un hecho”, pp. 42-43 BERNAOLA, Carmelo: “La importancia de los instrumentos de tecla en el Renacimiento”, pp. 44-45 YUSTA, Manuel: “Música española actual”, p. 47 “Entrevista a Manuel Valls”, p. 48
<i>Aulas</i> , 11, enero 1964	SABBE, Herman: “Spectra” (trad. Luis de Pablo), p. 28 “Entrevista con Frühbeck de Burgos”, p. 29 PABLO, Luis de: “En torno a un hecho: Julián Bautista”, p. 30 YUSTA, Manuel: “Un gran músico que desaparece: Paul Hindemith”, p. 31 POPOVICI, Cirilo P.: “Algo sobre la música ‘abstracta’”, pp. 32-33 “I Certamen Nacional de Composición”, pp. 33 YUSTA, Manuel: “El ayuntamiento y la música. Interesante ciclo de la Orquesta Filarmónica”, pp. 34-35
<i>Aulas</i> , 12, febrero 1964	YUSTA, Manuel: “Otro gran director: Enrique García Asensio”, s/p GOMBAU, Gerardo: “Bajo el signo de la ruptura tonal”, pp. 24-25 “Entrevista con S.A.R. D. José Eugenio de Baviera y Borbón”, p. 26 PHILLIPPOT, Michael: “El mensaje musical y su significación”, p. 27 “Crítica de música”, p. 28
<i>Aulas</i> , 13, marzo 1964	WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música” (trad. Luis de Pablo), pp. 18-20 “Entrevista con Enrique García Asensio”, p. 21 “Aula de Música”, p. 21 MARCO, Tomás: “Concierto extraordinario del ciclo Tiempo y Música”, p. 22 “Entrevista con Carla Henius y Daniel Paris”, p. 23 YUSTA, Manuel: “Ricardo Strauss en su centenario”, pp. 24-25

<i>Aulas</i> , 14, abril 1964	WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música II” (trad. Luis de Pablo), s/p YUSTA, Manuel: “Cuenca. Semana de Música Religiosa”, pp. 22-23 “Aula de Música”, p. 24 “Entrevista con Antonio de las Heras”, p. 25
<i>Aulas</i> , 15, mayo 1964	WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música III” (trad. Luis de Pablo), pp. 44-45 “Aula de Música”, p. 46 “Crítica de música: Homenaje a Hindemith”, p. 47 MARCO, Tomás: “La 1ª Bienal de Música Contemporánea a punto”, pp. 48-49
<i>Aulas</i> , 16, junio 1964	“Ópera en Madrid”, pp. 9-11 “Entrevista con Teresa Tourné”, pp. 12-13 WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música IV” (trad. Luis de Pablo), pp. 14-15 “Charles Ives, un precursor olvidado”, pp. 16-18 MARCO, Tomás: “Aula de Música: Anton Webern”, p. 19
<i>Aulas</i> , 17-18, julio-agosto 1964	WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música V” (trad. Luis de Pablo), pp. 58-59 MARCO, Tomás: “La humanización de la música”, pp. 60-61 “La Academia Nacional Napolitana”, p. 61 “La 1ª Bienal de Música Contemporánea. Avance de programa”, p. 62 NIETO, Ángel: “Concierto de la Paz”, pp. 63-65 “XIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada”, p. 66
<i>Aulas</i> , 19, septiembre 1964	“Benito Lauret al frente de una nueva orquesta: el Conjunto Instrumental de Cuerda del Aula de Música”, pp. 2-3 PABLO, Luis de: “Festivales de Europa. Darmstadt 1964”, pp. 20-21 “XIII Festival Internacional de Santander”, pp. 22-25 “Festival de Salzburgo 1964”, pp. 26-27 “El nuevo curso musical del Aula de Música”, p. 28 “I Bienal Internacional de Música Contemporánea”, p. 29
<i>Aulas</i> , 20, octubre 1964	YUSTA, Manuel: “Presentación de la Orquesta de Cuerda ‘Aula de Música’”, pp. 26-28 “Éxito de la presentación en provincias de la Orquesta del Aula de Música”, p. 29 WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música VI” (trad. Luis de Pablo), pp. 30-31 BARCE, Ramón: “Estudios sobre John Cage. <i>Music for piano 4-19</i> ”, pp. 32-33 JIMÉNEZ NIETO: “1er Certamen Nacional de Composición. Premio: Antón García Abril”, pp. 34-35 “En torno a unas Conversaciones” [I Bienal Internacional de Música Contemporánea], p. 36 “Avance del temario de las Conversaciones: Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual”, p. 37
<i>Aulas</i> , 21, noviembre 1964	MARCO, Tomás: “Impacto de una Bienal”, pp. 2-3 “Programa de los conciertos de la I Bienal Internacional de Música Contemporánea”, p. 6 MARCO, Tomás: “Festival de América y España”, pp. 46-49 “ <i>La vida breve</i> a los 50 años de su estreno”, p. 50

<p><i>Aulas</i>, 22, diciembre 1964</p>	<p>CARLOS, José Luis de: “La última temporada en Madrid”, pp. 2-3          BARCE, Ramón: “Entre plástica y música”, pp. 10-13          YUSTA, Manuel: “En torno a la música aleatoria”, pp. 15-17          PABLO, Luis de: “Reflexiones personales en torno a las relaciones entre la música actual y el intérprete”, pp. 21-24          VEGA, Carlos: “Música y antropología”, pp. 25-27          “Música y cine”, pp. 28-29          WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música VII” (trad. Luis de Pablo), pp. 30-31          BARCE, Ramón: “II. Estudio sobre John Cage”, pp. 32-33          CAMPAL, Julio: “Poesía concreta y música concreta. Hacia un concepto general del arte abstracto”, pp. 34-35          “Resumen de las conversaciones de la I Bienal de Música Contemporánea”, p. 37          VALLS, Manuel: “I Ponencia: Las grafías actuales, razones y problemas”, pp. 37-39          MILA, Massimo: “II Ponencia: Significado general de la obra aleatoria”, pp. 40-41          GOMBAU, Gerardo: “III Ponencia: La tímbrica como factor constructivo de la actual música”, pp. 42-44          “IV Ponencia: Proyecciones de la nueva música”, pp. 45-47          SALAS VIU, Vicente: “IV Ponencia: Conclusiones. Examen de las diversas proyecciones de la nueva música”, pp. 48-49          MARIE, Jean Etienne: “V Ponencia: Los modernos medios de difusión y su influencia dentro de la música de nuestro tiempo”, p. 50</p>
<p><i>Aulas</i>, 23, enero 1965</p>	<p>SALAS VIU, Vicente: “Una experiencia de la Bienal de Música Contemporánea”, pp. 38-39          “La crítica ha dicho”, pp. 40-41          MARCO, Tomás: “Crítica de los conciertos de la I Bienal de Música Contemporánea”, pp. 42-45          “Entrevistas con Helga Bohmer, Massimo Mila, Mario Bortolotto, Salas Viu, Jacobo Romano y Jorge Zulueta”, pp. 46-51</p>
<p><i>Aulas</i>, 24-25, febrero-marzo 1965</p>	<p>YUSTA, Manuel: “Orquesta de Cuerda del Aula de Música. Seis meses de actividades”, pp. 2-3          WEBERN, Anton: “El camino de la nueva música VIII” (trad. Luis de Pablo), pp. 6-7          VAGGIONE, Horacio: “Crónica sobre la nueva música argentina”, pp. 8-9          PABLO, Luis de: “Una contribución personal”, pp. 10-11</p>
<p><i>Aulas</i>, 26-27, abril-mayo 1965</p>	<p>CORIA, Miguel Ángel: “¿Cómo valorar la música actual?”, p. 35          BARCE, Ramón: “Tiempo, tempo y minutación”, pp. 36-37          “II Festival de Ópera de Madrid”, p. 38          “Temporada lírica oficial”, p. 39</p>
<p><i>Aulas</i>, 28-29, junio-julio 1965</p>	<p>BARCE, Ramón: “Nuevas formas musicales: I-Parábola”, p. 27          “Festival de Darmstadt 1965”, p. 28          “El confort musical”, p. 29          WEBERN, Anton: “El camino hacia la composición dodecafónica” (trad. Luis de Pablo), pp. 30-31</p>
<p><i>Aulas</i>, 30-31, agosto-septiembre 1965</p>	<p>GOMBAU, Gerardo: “El piano, Webern y sus <i>Variaciones</i> opus 27”, pp. 28-30          HOMS, Joaquim: “Aportaciones fundamentales de Webern al desarrollo de la música contemporánea”, p. 31</p>
<p><i>Aulas</i>, 32-33, octubre-noviembre 1965</p>	<p>“Los festivales de ópera de 1965 en Bayreuth y Múnich”, pp. 26-27          CORIA, Miguel Ángel: “Hacia un nuevo estilo”, p. 28          MARCO, Tomás: “Música y función”, p. 30          BARCE, Ramón: “Tres consideraciones sobre los Lieder” [de Anton Webern], p. 31</p>

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Anon. "Madrid. La Orquesta Nacional". *Ritmo*, 29/299 (diciembre 1958), p. 15.
- Barce, Ramón. "Atonalidad y dodecafonismo". *Índice*, 12/116-117 (septiembre-octubre 1958), p. 25.
- . "La estética pos-serial: Luciano Berio". *La Estafeta Literaria*, 207 (15 de diciembre de 1960), p. 16.
- . "Autoanálisis 1961". *La Estafeta Literaria*, 217 (15 de mayo de 1961), p. 6.
- . "Atlántida. El problema formal". *La Estafeta Literaria*, 258 (2 de febrero de 1963), p. 10.
- Barce, Ramón, Carmelo Bernaola, Josep María Mestres Quadreny, Luis de Pablo, Miguel Ángel Coria y Antón García Abril. *Música: Puntos de vista de la actual composición en España*. Separata de *Aulas*, 5 (julio 1963), pp. 3-12.
- Barce, Ramón. "La ventana abierta al infinito". *La Estafeta Literaria*, 274 (14 de septiembre de 1963), p. 3.
- . "Estudios sobre John Cage. *Music for piano 4-19*". *Aulas*, 20 (octubre 1964), pp. 32-33.
- . "II Estudio sobre John Cage". *Aulas*, 22 (diciembre 1964), pp. 32-33.
- . "Tres consideraciones sobre los Lieder [de Anton Webern]". *Aulas*, 32-33 (octubre-noviembre 1965), p. 31.
- Blanquer Ponsoda, Amando. "El dodecafonismo y serialismo como exponentes de la música de nuestro tiempo". *Tesoro Sacro Musical*, 1 (enero-marzo 1970), pp. 16-20.
- Bordería Ortiz, Enrique. *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio. Valencia (1939-1975)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000.
- Casablancas, Benet. "Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)". En *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Callo, 2 vols. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 413-432.
- Cascudo, Teresa, y María Palacios, eds., *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2007.
- . "Introducción". En *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, editado por Teresa Cascudo y María Palacios. Sevilla: Editorial Doble J, 2007, pp. 1-18.
- Charles, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Mota, 2005.
- Chuliá, Elisa. *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid: Biblioteca Nueva-UNED, 2001.
- Contreras Zubillaga, Igor. "El 'empeño apostólico-literario' de Federico Sopena: sueños, lecturas y reivindicaciones musicales". En *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, editado por Teresa Cascudo y María Palacios. Sevilla: Editorial Doble J, 2007, pp. 309-348.
- . "El Concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 years of Francoism". En *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorships*, editado por Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva. Farnham, Surrey: Ashgate, 2016, pp. 168-186.
- Coria, Miguel Ángel. "Morfología musical". *Aulas*, 2 (abril 1963), p. 37.
- Costas, Carlos-José. "Arnold Schönberg". *La Hora*, 42 (15 de enero de 1950), s/p.
- Ezquerria, Félix M<sup>a</sup>. "Los problemas de la educación musical en España". *Aulas*, 1 (marzo 1963), p. 22.
- Fernández de la Mora, Gonzalo. *El crepúsculo de las ideologías*. Madrid: Rialp, 1965.
- Ferrer Cayón, Jesús. "'España es diferente... España cambia de piel'. Of the Festivals of Spain (1954) to the 1st International Biennial of Contemporary Music of Madrid (1964): Avant-Garde Music for the Francoist Technocracy". *Contemporary Music Review*, 38/1-2 (2019), pp. 24-43.
- Franco, Enrique. "Balance musical por fin de temporada". *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 47.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. *Franco: autoritarismo y poder personal*. Madrid: Ediciones El País, 1985.
- Gan Quesada, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". En *La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente. Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dirigido y coordinado por Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, vol. 7, pp. 169-231.
- . "A modernist composer for Avant-garde times? Stravinsky's Music in Spain during the early Francoism (1945-1960)". En *Rethinking Stravinsky. Sounds and Gestures of Modernism*, editado por Massimiliano Locanto. Turnhout: Brepols, 2014, pp. 417-440.
- . "Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica". En *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan. Sevilla: Editorial Doble J, 2014, pp. 161-187.
- Garbisu Buesa, Margarita, y Montserrat Iglesias Berzal. *Índices de La Estafeta Literaria (1944-2001). Contenidos literarios de la revista*. Madrid: Editorial Fragua, 2004.
- Gombau, Gerardo. "El piano, Webern y sus Variaciones Opus 27". *Aulas*, 30-31 (agosto-septiembre 1965), pp. 28-30.
- Gracia, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Halffter, Cristóbal. "Anton Webern. Cinco piezas para orquesta, Opus 10". *La Estafeta Literaria*, 188 (1 de marzo de 1960), p. 21.

- . “Klavierstück-XI, de Stockhausen”, *La Estafeta Literaria*, 212 (1 de marzo de 1961), p. 15.
- . “Estudio técnico y estético sobre mis ‘Cinco Microformas’ para orquesta”. *La Estafeta Literaria*, 221 (15 de agosto de 1961), pp. 10-11.
- . “Cristóbal Halffter y la música concreta”. *La Estafeta Literaria*, 187 (15 de febrero de 1960), p. 6.
- Homs, Joaquim. *Antología de la música contemporánea. Del 1900 al 1959*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- . “Aportaciones fundamentales de Webern a la música contemporánea”. *Aulas*, 30-31 (agosto-septiembre 1965), p. 31.
- Iglesias, Antonio. “La semana pianística de Franzpeter Goebels”, *ABC* (2 de abril de 1958), p. 39.
- Marco, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- . “Aula de Música: Anton Webern”. *Aulas*, 16 (junio 1964), p. 19.
- . “Impacto de una Bienal”. *Aulas*, 21 (noviembre 1964), p. 2.
- . “Crítica de los conciertos de la I Bienal de Música Contemporánea”. *Aulas*, 23 (enero 1965), p. 43.
- Medina, Ángel. “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”. En *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo, 2 vols. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 369-397.
- . “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España”. *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 217-232.
- Mestres Quadreny, Josep Maria. “¿Qué debe ser la música?”. En *Música: Puntos de vista de la actual composición en España*. Separata de *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 7.
- Mila, Massimo. “L’avanguardia in Spagna. Schönberg tra i falangisti”. *L’Espresso* (20 de diciembre de 1964), s/p.
- Moro Vallina, Daniel. “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24 (2012), pp. 143-173.
- . “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”. *Revista de Musicología*, 39/2 (2016), pp. 595-628.
- Nieto, Ángel. “Concierto de la Paz”. *Aulas*, 17-18 (julio-agosto 1964), pp. 63-65.
- Pablo, Luis de. “El dodecafonismo: una técnica y una visión musical”. *Acento Cultural*, 2 (1958), pp. 49-53.
- . “Anton von Webern. Su magisterio”. *La Estafeta Literaria*, 187 (15 de febrero de 1960), p. 20.
- . “Stockhausen, ejemplo de música viva”. *La Estafeta Literaria*, 189 (15 de marzo de 1960), p. 16.
- . “Una obra fundamental”. *La Estafeta Literaria*, 201 (15 de septiembre de 1960), p. 15.
- . “Panorama sin perspectiva”. *La Estafeta Literaria*, 215 (15 de abril de 1961), p. 14.
- . “Pausa ‘Ad Libitum’”. *Aulas*, 0 (diciembre 1962), p. 18.
- . “Carta abierta a los seguidores de Tiempo y Música”. *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 43.
- . “El porqué de la actual música”. *Aulas*, 7 (septiembre 1963), pp. 40-41.
- . “En torno a un hecho”. *Aulas*, 10 (diciembre 1963), p. 42.
- . “El camino de la nueva música” [trad. de “Der Weg zur neuen Musik” en *Anton Webern. Der Weg zur Neuen Musik*, editado por Willi Reich (Viena: Universal Edition, 1960), pp. 9-44]. *Aulas*, 13 (marzo 1964), pp. 18-20; 14 (abril 1964), s/p; 15 (mayo 1964), pp. 44-45; 16 (junio 1964), pp. 14-15; 17-18 (julio-agosto 1964), pp. 58-59; 20 (octubre 1964), pp. 30-31; 22 (diciembre 1964), pp. 30-31; 24-25 (febrero-marzo 1965), pp. 6-7; y 28-29 (junio-julio 1965), pp. 30-31.
- . *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- Pardo Salgado, Carmen. “The Influence of John Cage on Spanish Experimental Music”. *Contemporary Music Review*, 38/1-2 (2019), pp. 44-75.
- Pérez Castillo, Belén. “‘Problematized’ Music. Notes on the Reception of ‘Avant-Garde’ Symphonic Music During the Franco Years (1952-1969)”. En *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, editado por Massimiliano Sala. Turnhout: Brepols, 2014, p. 289-316.
- Pérez Zalduondo, Gemma, y Germán Gan Quesada. “A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta”. En *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, editado por Javier Suárez Pajares. Valladolid: SITEM-Glares, 2008, pp. 25-54.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En *La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente. Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dirigido y coordinado por Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, vol. 7, pp. 101-167.
- Ruiz Coca, Fernando. “Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda”. *La Estafeta Literaria*, 116 (15 de febrero de 1958), p. 12.
- . “Aula de Música”. *La Estafeta Literaria*, 162 (1 de febrero de 1959), p. 17.
- . “Aula de Música. Temario”. *La Estafeta Literaria*, 183 (15 de diciembre de 1959), p. 17.
- . “Evolución, puente y profecía”. *La Estafeta Literaria*, 185 (15 de enero de 1960), p. 16.
- . “Presencia de Manuel de Falla”. *La Estafeta Literaria*, 198 (1 de agosto de 1960), p. 20.
- . “De lo español en el arte sonoro”. *La Estafeta Literaria*, 206 (1 de diciembre de 1960), p. 17.
- . “Música abierta”, *La Estafeta Literaria*, 212 (1 de marzo de 1961), p. 14.

- Salas Viu, Vicente. “La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid”. *Revista Musical Chilena*, 19/42 (1965), pp. 32-43.
- San Llorente Pardo, Inés. “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”. *Cuadernos de Investigación Musical*, 3 (2017), pp. 75-95.
- . *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- Sevillano Calero, Francisco. *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Sopeña, Federico. “Concurso y encargo en el ‘Concierto de la Paz’”. Notas al programa editadas por el Servicio de Publicaciones de Cultura Popular. Madrid: Dirección General de Información, 1964, s/p.
- Stockhausen, Karlheinz. “Invención y descubrimiento, por Karlheinz Stockhausen”. *Aulas*, 0 (diciembre 1962), pp. 18-21; *Aulas*, 1 (marzo 1963), pp. 30-33; y *Aulas*, 2 (abril 1963), pp. 34-36.
- Yusta, Manuel. “Orquesta de cuerda del Aula de Música. Seis meses de actividades”. *Aulas*, 24-25 (febrero-marzo 1965), pp. 2-3.
- . “Prólogo”. En *Música: Puntos de vista de la actual composición en España*. Separata de *Aulas*, 5 (julio 1963), p. 3.

Recibido: 08.01.2019  
Aceptado: 06.09.2019