

JULIAN BAUTISTA

P O R

Roberto García Morillo

PRONTO hará diez años que se encuentra radicado en la Argentina el prestigioso compositor español Julián Bautista, quien, a diferencia de Manuel de Falla (el que, desde su llegada al país hasta su muerte, en Alta Gracia, permaneció prácticamente al margen del movimiento musical del país, salvo algunas ocasionales apariciones en público), ha intervenido de una manera activa y eficaz en el desenvolvimiento de nuestro arte, tanto por su labor de creador, que en los últimos tiempos ha superado un forzoso y lamentable compás de espera, como por su actuación en la Liga de Compositores de la Argentina. Varias de sus producciones más significativas han sido interpretadas entre nosotros, como *Tres ciudades*, la *Segunda sonata concertata a quattro*, y algunos fragmentos de su ballet *Juerga*, dados a conocer en 1943, en un concierto sinfónico dirigido por Juan José Castro en el teatro Colón. Como señalé en un trabajo aparecido en aquella fecha, que ahora reproduzco convenientemente ampliado, este estreno podría servir muy bien como pretexto—si la bondad de su música no lo justificase ya plenamente de por sí—para intentar un breve estudio sobre la personalidad artística y caracteres de la obra de este talentoso compositor, estudio necesariamente incompleto, pues gran parte de su producción musical se perdió en los bombardeos de Madrid durante la guerra civil española—en que fué destruída su casa. De manera que, para varias de sus composiciones importantes, me limitaré a reproducir las opiniones, bien autorizadas, por cierto, de un tercero—en este caso Rodolfo Halffter, quien le consagró un excelente artículo aparecido en la revista *Música*, de Barcelona, en Enero de 1938. Como apunta el crítico musical del diario «La Nación», «Julián Bautista es uno de los jóvenes y auténticos talentos de la música española actual. Su carrera se anunciaba brillante, cuando los acontecimientos que ensombrecieron su patria le obligaron, como a tantos otros, a trasladarse al extranjero».

En la primavera de 1930 se constituyó en Madrid una agrupación de jóvenes compositores, guiados por un ideal común, que si bien no llegó a formar un núcleo perfectamente definido, como el de los cinco rusos, o mejor el de los seis franceses, ejerció una indudable influencia en el ambiente musical, y tal vez sólo la falta de

tiempo impidió que llegase a constituir un movimiento de proporciones en la evolución artística de la península. Denominada *Promoción de la República*, por Adolfo Salazar, *Grupo de Madrid*, por Gilbert Chase, o *Grupo de los siete*, estaba integrada por tres discípulos de Conrado del Campo: Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, a los que se sumaron Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, y, para no ser menos que sus colegas parisienses, una compositora, Rosita García Ascot. Este grupo fué frecuentado por algunos compositores más, Gustavo Durán, entre otros, pero sólo en forma esporádica.

Sostenido, como digo, por un afán común de renovación, de aunar esfuerzos individuales en pro de las nuevas orientaciones, este movimiento tenía además la necesaria flexibilidad como para admitir en su seno personalidades diferentes, tendencias diversas y a veces hasta antagónicas, condición inherente a su amplitud y vitalidad.

Como cita Chase en su libro *The music of Spain*, existieron varios factores constantes, varios comunes denominadores que aseguraban la unidad de la agrupación, en un plano estético más elevado. Pittaluga, el portavoz, se refirió en algunos artículos sobre los principios generales sustentados por la *Promoción de la República*. Los mismos pueden quedar resumidos de la siguiente manera: 1) No entrar a discutir el problema del nacionalismo o folklorismo (tan debatido en España por las generaciones anteriores); 2) Necesidad de escribir música «auténtica», en su sentido más absoluto, es decir, cuyo valor sea medido sólo por sus cualidades sonoras, sin tomar en cuenta los aspectos literarios, plásticos o filosóficos; 3) Eliminación de todo romanticismo, cromatismos, divagaciones sonoras y acordes de séptima disminuída (sic).

El primer punto, evidentemente, está fuera de discusión, pues lo que es una necesidad espiritual en un compositor, deja de serlo en otro, y no se pueden formular reglas generales en ese sentido, debiendo ante todo atenerse a la sinceridad de expresión; los músicos de un país de tan fuerte y definida personalidad artística como España, de tan añeja tradición, no tienen por qué preocuparse de escribir o no música nacionalista: los caracteres que la distinguen (algunos de ellos, por lo menos), aparecerán casi a pesar suyo, más o menos atenuados, como un imperativo étnico. En cuanto a los otros puntos, sabido es (o por lo menos se debería saber) que estamos superando lentamente el período romántico, y que nos encon-

tramos en los albores de una nueva época clásica, iniciada en la postguerra, de la que somos quizá los más humildes primitivos.

* * *

Los caracteres distintivos de la música de Bautista, corresponden, sumados a ciertos rasgos distintivos que contribuyen a darle un sello personal, a los que fijaron la estética general del grupo. En la evolución de su obra, se advierten cuatro maneras (en el sentido de «modos de hacer», no de etapas), que no se suceden según un orden estrictamente cronológico, pues en realidad corresponden a diferentes aspectos de su individualidad, que priman en determinado momento, de acuerdo a veces con las circunstancias, pudiendo en ocasiones coexistir en una misma obra. Son, por orden de aparición, impresionista, españolista, neoclásica y contemporánea.

Impresionista. El deslumbramiento provocado por el conocimiento de las mejores páginas debussystas tenía necesariamente que reflejarse en la producción inicial de nuestro compositor (no hay que olvidar que las *Noches en los jardines de España*, de Falla, fueron terminadas en 1915), quien recurre a ciertos procedimientos armónicos—acordes en movimiento paralelo—que asimila perfectamente, hasta el punto de poder considerarlos inherentes a su personalidad. Corresponden a este estilo *Interior*, *La flûte de jade*, *Colores*, el primer cuarteto de cuerdas, y los *Tres preludios japoneses*.

Españolista. Se advierte en su música un nacionalismo auténtico, evidente en las obras de asunto o atmósfera españoles, (*Dos canciones*, *Juerga*, *Preludio y danza para guitarra*, *Tres ciudades*), latente en las que obedecen a un impulso más universal, pero siempre perceptible. Desde luego su modo de comprender el folklore es irreprochable: no utiliza directamente ningún motivo popular, sino que, mediante un sutil proceso de elaboración, desprende del material folklórico su esencia, es decir, las particularidades más típicas en ritmos, giros melódicos, sugerencias armónicas, etc. rechazando lo accesorio y evitando cuidadosamente todo sacrificio a lo pintoresco.

Neoclásica. El famoso retorno a Bach, en que parece encontrarse la música en este momento, se traduce en los compositores españoles—a quienes dieron la voz de alerta Albéniz y Falla—con la frase «retorno a Scarlatti». Efectivamente, es en la música clara, sobria y fresca del ilustre compositor napolitano que se han inspirado los más destacados compositores españoles contemporáneos.

Aunque en casi toda la producción de Bautista debe buscarse este influjo, es en la *Sonatina-Trío*, en la *Suite all'antica* y en la *Sonata à quatre*, sobre temas de Pergolese, donde se hace más perceptible.

Contemporánea. Finalmente en otro grupo de composiciones (*Segundo cuarteto de cuerdas*, *Obertura para una ópera grotesca*, y las dos sonatas concertate a quattro), predomina una calidad sonora más de acuerdo con el espíritu actual: música de aristas afiladas y contrastes violentos, de una aspereza y un dinamismo que recuerda a producciones análogas de Béla Bartók (en los *Cuartetos*), o Paul Hindemith (*Mathis der Maler*). Parecería que esta última es la que empieza a imponerse, como se advierte al recorrer el catálogo de obras de Bautista. En sus últimas páginas hasta la fecha (*Fantasia española*, para clarinete y orquesta, y *Catro poemas galegos*, para voz y conjunto de cámara), se observa en cierto modo un acercamiento entre esta orientación y la españolista.

Al margen de estas consideraciones, se manifiesta en la música de nuestro compositor una autocrítica muy severa—ya casi proverbial en la joven escuela española—que le obliga a retocar y pulir constantemente sus obras, aun después de estrenadas, lo que explica sus abundantes «segundas ediciones».

En un terreno técnico, se puede indicar que su melodía, eminentemente diatónica, bien definida, se recorta con nitidez sobre una armonía simple, diáfana, de juego polifónico transparente y luminoso, antípoda de las complicaciones contrapuntísticas centro-europeas. Su armonía, que presenta a veces reminiscencias modales de tipo Ravel, admite con frecuencia la politonía, o mejor dicho, las superposiciones de acordes correspondientes a diferentes tonalidades, aunque primando siempre una de ellas. Se advierte una gran economía de medios, que le obliga a no emplear más que lo estrictamente indispensable, desdeñando toda redundancia o lugar común.

Un rasgo bien peculiar a Bautista es dado apreciar en los movimientos melódicos o, con más frecuencia, en los compuestos armónicos integrados por series de cuartas—casi siempre justas, en ocasiones aumentada—que, podrían ser tomadas como representación de armonías producidas por los cuerdas al aire de la guitarra, o, en las obras de ambiente oriental, como consecuencia de pentafonismos, aunque más probable es que correspondan a una sensibilidad especial, y broten espontáneamente; además, este «sistema por cuartas», tratado siempre en forma diatónica, da mucha mayor riqueza y variedad de recursos a su escritura armónica.

Finalmente está dotado de un agudo sentido rítmico, que es

manifiesta tanto en la finura con que trata los metros más comunes, como en su fantasía y capacidad imaginativa para inventar nuevas combinaciones rítmicas.

Músico de estilo, y no de carácter (a pesar de algunas excepciones) Bautista experimenta marcada predilección por las obras correspondientes a lo que se ha convertido en llamar música pura —exenta de elementos extramusicales—, de arquitecturas definidas, en las que la unidad motívica y el trabajo de desarrollo cobran un valor de primer plano. Así un núcleo temático, bien definido, puede dar origen, mediante una oportuna elaboración que pone de manifiesto sus posibilidades, a todo el trozo.

* * *

Sus producciones teatrales se reducen hasta ahora a una ópera: *Interior*, y un ballet: *Juerga*. La pérdida de la primera, hace indispensable el comentario de Halffter, quien se expresa de ella en los siguientes términos: «Al cumplir diecinueve años, Bautista acomete la empresa, ardua si se tiene en cuenta su edad, de poner música a una obra de teatro: *Interior*, de Mauricio Maeterlinck. No tiene nada de extraño la elección del texto literario. El joven compositor acaba de descubrir con asombro *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, cuyo libro es también de Maeterlinck. Con habilidad notoria, asimila los procedimientos impresionistas de escritura armónica, orquestal y vocal; y el resultado es magnífico: después de un año de trabajo intenso, termina la ópera. Aunque la influencia de Debussy estaba latente, la obra contenía páginas de fina musicalidad y lograda realización, reveladoras de una personalidad incipiente. Sobre todo, en su último tercio, cuyo dramatismo quedaba acentuado por una acertada intervención de un coro mixto, oculto detrás de la escena».

El ballet *Juerga* corresponde también al primer estilo, impresionista, del compositor. El argumento, de Tomás Borrás, muy modificado posteriormente por el compositor, es una evocación del espíritu madrileño de fines del siglo pasado, un cuadro de costumbres, donde se presentan algunos caracteres típicos, pertenecientes a diversas clases sociales, pero principalmente del pueblo. Para esta obra, que dentro de su producción ocupa tal vez un lugar análogo al de *El sombrero de tres picos*, en la de Falla, Bautista ha compuesto una música recia, impetuosa, llena de vida y color, realzada por una orquestación cálida y suntuosa. Halffter indica que el material

sonoro nace de un núcleo armónico auténticamente popular, de un acorde derivado de la afinación de la guitarra, como podemos observar en el ejemplo siguiente, que se destaca también por su novedad rítmica e impulso melódico: (Ej. 1).

Ej. N.º 1.
(Tipo de Tango flamenco.)

The musical score is written for piano and first violin. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics 'con garbo' and '¡ohoh!', a piano accompaniment with markings 'marcato', 'p', and 'cuerda y percusión', and a first violin part marked '1.º Vials.' and 'ff'. The second system continues the piano and violin parts. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'argua'. The violin part has melodic lines with slurs and accents.

Por los fragmentos que conocemos (la partitura consta de los números siguientes: preludeo, vals, pasacalle y entrada de los juerguistas, danza de las chulillas, danza del «pollo» enamorado, danza grotesca, danczón de la flamenca (tango), danza del torero de rumbo (zapateado), danza general y nocturno) podemos tener una idea bastante clara del espíritu que anima a esta composición, bien acreedora, por cierto, a una representación integral entre nosotros. *Juerga*, fué estrenado en 1929 por la compañía de bailes españoles de Antonia Mercé, «La Argentina», en la Opera Cómica, de París, con escenografía y vestuario de Manuel Fontanals.

En un mundo completamente diferente nos encontramos frente a los *Tres preludios japoneses*, que, con *La flûte de jade* (tres canciones sobre poesías chinas traducidas al francés por Franz Toussaint, para soprano y piano) revelan otra faceta de la personalidad de Bautista, siempre dentro de un estilo general impresionista: un orientalismo de buena ley, que se complace en los refinamientos y sutilezas de escritura, cuajada de mil detalles y minuciosidades que recuerdan el estilo de las más finas estampas japonesas. *La flûte de jade* constituye una atrayente serie de tres canciones, contrastando la delicadeza de toque de la primera, *Je me promenais...*, con la expresión intensa de la segunda, *Depuis qu'elle est partie...*, quizá la más lograda de las tres, y que comienza de una manera tan seductora: (Ej. 2).

Ej. N.º 2.

Lento

pp triste

Y la alegría juguetona de la última, *Mon amie*, con sus brillantes chisporroteos de sonidos, en giros pentatónicos y hexafónicos. La orquestación de los *Tres preludios japoneses*, cambiante y tornasolada, presenta igualmente abundantes sonoridades inéditas, de intenso poder evocativo. Pero por otra parte la solidez de su concepción se pone de manifiesto en el estrecho parentesco temático de los diversos fragmentos. El primero, *A una laca*, es una marchita finalmente humorística, con sus pentatonismos obligados y copiosa percusión, oponiéndose armoniosamente a la melancolía y ambiente nocturno del segundo, *A una estampa*, especie de berceuse en la que se hacen presentes los tonos tristes del corno inglés, y los lúgubres tañidos del tam-tam, y el ímpetu del tercero, *A un tabor*, verdadero desencadenamiento sonoro, rebosante de vida y dinamismo: (Ej. 3).

Una de sus páginas más importantes, y en la que alcanza un alto grado de madurez, es la *Suite all'antica*, que perfectamente podría haber sido denominada sinfonía—o mejor sinfonietta, si Ernesto Halffter no se hubiese adelantado—por la lógica del discurso

Ej. N° 3.

Allegro.

ff flautas

ff trompas

trg. f sub. madera y celesta

cuerda

musical y el equilibrio de su estructura. El instrumental, en el que sobre la masa de arcos se destaca un grupo de solistas (madera, metal, percusión y cuarteto de cuerdas), recuerda el procedimiento de oposiciones clásicas del concreto grosso; la orquesta es además empleada con un concepto menos pintoresco que en la obra anterior. En sus cuatro movimientos: Overtura, Adagietto, Rigodon y Finale, (Ej. 4), se manifiestan idénticas virtudes: escritura pulida y cuidada, de clara polifonía. Ese lenguaje neoclásico, no exento de audacias armónicas, la relaciona, además de la citada composición de Halffter, con las últimas producciones de Falla: *El retablo de maese Pedro*, y el *Concerto*.

La *Overtura grotesca* (en un principio *Overtura para una ópera grotesca*), corresponde a un nuevo aspecto de la personalidad de Bautista, el más avanzado como concepto estético, y que, como he

Ej. N.º 4.
Allegro vivace.

1ª viol.
f tutti
p
tr
Violonc.
p

dicho, se inicia con el segundo cuarteto de cuerdas, pasando por las dos sonatas concertate a quattro. Aquí el puntillismo, los mil matices delicados de los preludios japoneses, la elegancia de estilo y sobriedad de las páginas neoclásicas, el ambiente castizo de las composiciones españolistas, ceden el paso a un lenguaje más poderoso, más áspero, que se traduce por una sonoridad más nerviosa y una armonía más disonante. La fanfarria inicial (allegro deciso), que recuerda algunos pasajes análogos de Falla, con sus toques metálicos, da el tono general de la obra: (Ej. 5).

que se sostiene obstinadamente en un allegro giusto, ben ritmico, después de haber superado un corto andante. Predomina aquí el timbre de las trompetas, que tienen una parte difícil, llena de pasajes de compromiso, con frecuencia en un registro elevado. La manera de tratar el instrumental corresponde exactamente al nuevo léxico: desdeñando las fluctuaciones constantes de gradaciones apenas diferenciadas y las dosificaciones excesivas de timbres, procede a grandes rasgos, dando la impresión de intensas manchas de colores puros.

Uno de los mejores momentos en la obra de Bautista, hasta la fecha, es la serie *Tres ciudades*, sobre poesías de Federico García Lorca, a cuya memoria está dedicada. Dispone aquí nuestro músico de un lenguaje altamente expresivo, al que llega mediante un intenso trabajo de síntesis de los elementos vernáculos, de los que desprende toda savia vital, toda partícula medular; sumada esta labor de depuración y estilización a una inobjetable armonía formal, como señala Halffter, no resulta excesivo parangonar a *Tres ciudades*

Ej. N° 5.

Allegro deciso.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes staves for Trombones (Tromb.), Strings and Percussion (cuerda y percusión), and Trumpets (Trompas). The Trombones and Trumpets play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Strings and Percussion play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with a forte (ff) dynamic.

con los mejores momentos de Falla. De tono fuertemente dramático, contrastan por sus diferentes matices. Así, en la *Malagueña*, de un vaho cálido, sensual, y de una atmósfera trágica, donde los sostenidos guitarreos (con las características resonancias) animan, al acompañar, las vocalizaciones del canto. Es que

*La muerte entra y sale,
entra y sale de la taberna.*

En la segunda, *Barrio de Córdoba* (tópico nocturno), tal vez la más hermosa, la emoción aparece contenida, dentro de un lenguaje voluntariamente más sobrio y un acento más oscuro, siendo por eso más impresionante: (Ej. 6).

La última, *Baile* (Sevilla), es la pasión bravía, tumultuosa, exaltada, y culminación de un estado de ánimo tanto como la evoca-

Ej. N° 6.

Lentamente

Musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part (piano and bass staves) and a flute part (treble clef). The piano part is marked *p dolce espres.* and *flautas*. The flute part is marked *rall.*. The second system includes a piano part and an oboe part (treble clef). The oboe part is marked *oboe* and *a tempo p suavemente*. The piano part in the second system is marked *pp*.

ción de un ambiente; una de las transformaciones temáticas (grazioso) (Ej. 7).

Ej. N° 7.

grazioso

Musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part (piano and bass staves) and an oboe part (treble clef). The piano part is marked *p*. The oboe part is marked *grazioso* and has a triplet of eighth notes. The second system includes a piano part and an oboe part. The piano part is marked *y luego*.

es de una belleza musical absoluta. Termina con la sabia recomendación, entonada a plena voz: «Niñas, niñas, corred las cortinas»,

seguida por una larga y dramática exclamación. *Tres ciudades* fué estrenada en 1938, en los Festivales de la S. I. M. C., bajo la dirección de Hermann Scherchen.

La mayor parte de su música de cámara, género por el que Bautista siente particular atracción, se ha perdido, hecho lamentable, pues por lo que queda se puede apreciar en parte el valor de lo que falta. La *Sonatina-Trío*, para violín, viola y violoncelo, ocupa una posición especial en su obra, iniciando con ella su estilo neoclásico. A través de su desarrollo es perceptible el deseo de simplificación del elemento sonoro, para escapar al influjo impresionista. Los temas aparecen completamente liberados de toda cargazón inútilmente expresiva, y se destacan por su gracia y elegancia, en particular el delicioso motivo que inicia el minuetto: (Ej. 8).

Ej. N.º 8.

Moderato ma non troppo

La *Segunda sonata concertata a quattro* es una de sus obras más recias e intensas, bien representativa de la tendencia más avanzada de su autor, aunque ello no sea incompatible con un lirismo peculiar, de tono dramático, que no teme rehuir giros cromáticos, curiosamente dispuestos «en espiral» (Ej. 9).

Ej. N.º 9.

y que se manifiesta ante todo en el segundo movimiento, Andante sostenuto, de atmósfera misteriosa e inquietante. El primero, Allegro assai, descansa sobre un martilleo obstinado de corcheas «staccato», subrayadas por acentos irregularmente dispuestos que, junto con

frecuentes saltos melódicos y armonías por terceras y cuartas, le comunican un perfil característico, nervioso y potente a la vez. El final, *Allegro deciso*, igualmente muy dinámico, se inicia por el juego alternado de la tercera mayor-menor, variado con mucho arte y que le confiere ambigüedad tonal; su desenvolvimiento es interrumpido pasajeramente por un *Moderato grazioso*, un poco scherzando e rubato, de tono más suave y amable, para finalizar con una coda ruda y vigorosa. Esta obra obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional organizado en 1938 por el *Quatuor Belge à Clavier*, cuyo jurado integraban los maestros Arthur Bliss (Inglaterra), Alfredo Casella (Italia), Jacques Ibert (Francia), Tibor Harsanyi (Hungría), Arthur Honegger (Suiza), Leon Jongen (Bélgica), Willem Pijper (Holanda), Alexander Tansman (Polonia) y Heinz Tiessen (Alemania).

De un espíritu muy análogo al de la *Sonatina-Trío* es también la *Sonate à quatre d'après Giovanni Battista Pergolese*, encargo de la mencionada agrupación belga de cámara. El material temático está tomado a algunas sonatas a tres del citado músico italiano, que han sido objeto de un hondo trabajo contrapuntístico, pero sin desvirtuar su estilo particular y su carácter: (Ej. 10).

Ej. N° 10.
Allegro.



Después del *Pulcinella* revela bastante audacia y confianza en sí mismo el intentar escribir una obra análoga, por varios conceptos. Esa tarea, particularmente escabrosa, de crear una música original recurriendo a materiales de otro autor, y teniendo por delante un antecedente tan temible como el de Stravinsky, ha sido llevado a cabo por Bautista con habilidad suma y perfecto conocimiento de causa; verdad es que su trabajo ha debido ser facilitado por cierta afinidad espiritual con el antiguo músico napolitano, mezcla de gracia, sobriedad y nobleza.

Una obra de dimensiones exiguas, pero de innegable calidad mu-

sical, es el *Preludio y Danza para guitarra*. Forma parte del repertorio del conocido guitarrista Regino Sáinz de la Maza, para el que han escrito también obras equivalentes otros jóvenes compositores españoles: Pittaluga, Bacarisse, Antonio José, Rodolfo Halffter y Joaquín Rodrigo. Basada en la sonoridad especial del instrumento, su autor ha hecho gala en ella de sus conocimientos técnicos y de su dominio de los recursos especiales y particularidades de la guitarra, logrando efectos ricos e inéditos, que dan singular encanto a esta página de sabor popular.

* * *

Las dos últimas obras de Bautista, por el momento, son la *Fantasia española*, para clarinete y orquesta, y los *Catro cantos gallegos*, terminadas ambas en 1946, con pocos meses de diferencia, y separadas por varios años del resto de su producción. La *Fantasia española* es una composición de amplias dimensiones, en rigor una especie de concierto de aspecto rapsódico. Es una obra de madurez, de carácter atormentado y sombrío, en general, en la que los elementos de corte vernáculo aparecen perfectamente asimilados al lenguaje del compositor, que los utiliza como medio natural de expresión. La escritura es bastante densa y áspera, con fuertes disonancias y abundantes cromatismos que, empero, no debilitan el sentimiento tonal. Los cambios de compás son casi constantes, pero esta fluctuación métrica obedece ante todo a razones de orden musical. Consta de una serie de fragmentos, que se suceden sin solución de continuidad, destacándose siempre la voz expresiva e insinuante del clarinete, cuya parte es, lógicamente, de gran dificultad técnica, abundando las cadencias—muy musicales—y los pasajes «de bravura». Son aquéllos: Allegro, ben ritmico, que comienza en los tonos graves de la orquesta (fagotes, violoncellos y contrabajos) con cálidas sonoridades; Allegretto gracioso (un poco moderato), en tiempo de vals, iniciado de una manera especialmente atractiva, con una repetición obstinada de mismo diseño, a guisa de estribillo (Ej. 11), un poco a la manera de la *Danza profana*, de Debussy; Allegro, ben ritmico, nuevamente; Lento assai, que se desenvuelve en un movimiento de habanera, pleno de sugestión allegro scherzando, ágil y preciso. La cadencia final, de aspecto muy original y eficaz en su disposición politonal, cierra brillantemente la obra (Ej. 12):

Ej. N.º 11. *Allegretto gracioso*

pp cuerda y arpa

Ej. N.º 12 *Allegro* *Vivace (deciso)*

fff tutti *trabellato* (sarco)

con el mismo dibujo que la comienza. Es, en resumen, una partitura noble y de singulares méritos.

Los *Cuatro poemas galegos* presentan una fisonomía muy diferente. Compuestos para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello y arpa, están basados en poesías de Lorenzo Varela (*Maria Pita e tres retratos medivaes*) desarrollándose dentro de un clima general más simple y directo, de intenso poder de evocación. El asunto ha dictado a Bautista un lenguaje de aparente sencillez y rusticidad, músicas arcaicas, de contornos melódicos naturales y espontáneos, pero apoyados en una armonía seudo-primitiva, a veces dura y ácida, de una aparente torpeza—en el fondo sutil manejo de los elementos puestos en juego—con choques y resoluciones inesperadas, regidas por otros principios modales; los ritmos son muy elásticos, y escasa la polifonía; las disposiciones instrumentales están presentadas, además, de manera magistral, con gran economía de medios, pero empleados con singular eficacia. El todo resulta de una gran frescura y novedad de acento, y evidente fuerza de reminiscencias; es una parte de la hispanidad medieval, heroica y tosca, tierna y mística, que se asoma a los *Cuatro poemas*, y en ese sentido guarda puntos de contacto con algunos momentos de *El retablo de maese Pedro*, de Falla.

Un giro ascendente, por grados conjuntos, parece enlazar temáticamente entre sí a las diversas canciones del ciclo. De tono épico es la primera, *Maria Pita*, temperado por una suave emoción; particularmente feliz es la frase inicial, muy elocuente en su sobriedad, así como, hacia el final del trozo, cuando se alude al tañir de las campanas: (Ej. 13)

Din as mías campanas, escoitade
(din, don, din, don)
de monte a monte, e mais de ría a ría
(din, don, din, don)
«O'bronce meu, teu bronce foi, Maríal»

Ej. N.º 13.

Allegro moderato, ma enérgico.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Allegro moderato, ma enérgico'. The vocal line begins with a forte dynamic (f) and includes the lyrics: 'f Ma-ri-a des ba-to-las le va-rei-cheru-ho frol por-ca-da ba-la.' The piano accompaniment begins with a mezzo-forte dynamic (mf) and includes the lyrics: 'mf ma sempre'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

La segunda, *O touro* (*Na proba d'o bispo Adaulfo*), tiene carácter de égloga. Comienza con un alegre e ingenuo aire de danza, de matiz pastoril, al que sigue una delicada línea vocal, con un obstinado movimiento en síncopas, que traduce a la perfección el tono interrogativo y levemente ansioso del texto, que luego se hará más terminante y afirmativo. Dramática y sombría es la tercera, *A Ruy Xordo*, especie de marcha fúnebre, cuya melodía avanza sobre insistentes acordes arpegiados, dispuestos casi siempre por cuartas, de acuerdo con la afinación de la guitarra. Es un trozo de emoción honda y gran expresividad, que alcanza a veces contornos trágicos, macabros. La última canción, *María Balleira*, retorna en cambio a una atmósfera clara y alegre, de corte popular y amoroso, que se inicia con un gracioso motivo, de ritmo alerta, completado por acordes dispuestos asimétricamente, sencillo acompañamiento de rústicas armonías, hábilmente presentadas (Ej. 14):
 alterna con el canto, largamente desarrollado, a modo de ritornello.

Los *Catro poemas* fueron incluidos en los Festivales de Amsterdam, de 1948, organizados por la S. I. M. C. Al hacer la reseña de los mismos, el delegado del diario *The Times*, de Londres, se expresa en términos bien elocuentes acerca de la obra de nuestro compositor: «The best of the chamber-music works was the Spaniard Julian Bautusta's *Catro poemas galegos*. These imaginative and sensitive settings of four half popular, half mystical, medieval ballads in the Galician dialect were sung with great insight and feeling by Janet Fraser. Bautista is not afraid to be Spanish in his idiom, and his music gains rather than loses thereby; this was almost the only work heard that had what the French call *un goût de terroir*».

Ej. N° 14.

Allegro marcato

The image shows a musical score for Example No. 14. It consists of two systems of music. The first system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic marking. The tempo is marked *Allegro marcato*. The score is written in 3/8 time and spans 12 measures. The second system continues the piano part for the next 12 measures, also in 3/8 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Desde su llegada a Buenos Aires, Julián Bautista se ha dedicado activamente a la composición de fondos musicales para films sonoros, tarea que ha realizado con fina musicalidad y exacta comprensión del género. En el artículo antes aludido, señalaba que, sin duda, éste era solamente un paréntesis en su labor creadora, y que pronto reanudaría «su actividad musical propiamente dicha, ofreciendo otras manifestaciones de su talento musical, con nuevas y más evolucionadas composiciones». Por fortuna el tiempo ha confirmado plenamente estas palabras, pues a las obras antes mencionadas se sumarán pronto otras dos, en las que Bautista trabaja en la actualidad: su *Tercer cuarteto de cuerdas*, y una cantata sobre *El Cid*, con texto de Rafael Alberti, basado en el romance popular.

Es lógico esperar que, dada su trayectoria en ascenso y su continuado esfuerzo de superación, tanto en lo que respecta a la calidad de su material sonoro como en lo relativo a su elaboración, estas obras figuren entre las más plenamente logradas de la moderna escuela española, que tantas y tan acabadas pruebas de su genio musical—armoniosa mezcla de pasión y sutileza—ha dado durante la primera mitad del siglo en que vivimos.

OBRAS DE JULIAN BAUTISTA

- 1918-20 Primeras obras (1): *Sonata para piano y violín*
Cuarteto de cuerdas
Canciones sobre poesías de Bécquer
Dos impresiones sinfónicas
- 1920 Op. 1 (2): *Interior*, drama lírico en un acto, según Maurice Maeterlinck, traducido por Gregorio Martínez Sierra
- 1921 > 2 *La flûte de jade*, tres canciones sobre poesías chinas, traducidas por Franz Toussaint
- 1921 > 3 *Dos canciones*, sobre texto de Gregorio Martínez Sierra
- 1921 > 4 *Juerga*, ballet en un acto, sobre argumento de Tomás Borrás
- 1921-2 > 5 *Colores*, seis piezas para piano
- 1922-3 > 6 (2) *Primer cuarteto de cuerdas* (Premio Nacional de Música)
- 1924 > 7 *Sonatina-trío*, para violín, viola y violoncello
- 1926 > 8 (2) *Segundo cuarteto de cuerdas* (Premio Nacional de Música)
- 1927 > 9 *Tres preludios japoneses*
- 1928 > 10 *Preludio y danza*, para guitarra
- 1932 > 11 *Suite all'antica*, para orquesta
- 1932 > 12 *Obertura para una ópera grotesca* (Primer premio del Concurso Internacional de Unión Radio, de Madrid)
- 1933-4 > 13 (2) *Primera sonata concertata a quattro*
- 1934-6 Borradores (2): *Sonata a tres*, con arpa
Concierto para piano y orquesta
Don Perlimplín, ópera sobre libreto de Federico García Lorca
- 1937 Op. 14 *Tres ciudades*, para canto y orquesta, sobre poesías de Federico García Lorca (Festivales de la S. I. M. C., Londres 1938)
- 1938 > 15 *Segunda sonata concertata a quattro* (Primer premio del Concurso Internacional organizado por el Quatuor Belge à Clavier)
- 1939 Op. 16 *Sonate à quatre, d'après Giovanni Battista Pergolèse*
- 1945-6 > 17 *Fantasia española*, para clarinete y orquesta
- 1946 > 18 *Catro poemas galegos*, sobre poesías de Lorenzo Varela (Festivales de la S. I. M. C., Amsterdam, 1948)
- En preparación: *Tercer cuarteto de cuerdas*
 Cantata sobre *El Cid*, con texto de Rafael Alberti, basado en el romance popular

(1) *Obras destruidas por el autor.*(2) *Obras perdidas.*