



ORQUESTA Y  
CORO DE LA  
COMUNIDAD  
DE MADRID

5



**FERNANDO REMACHA**



**FERNANDO REMACHA**



# PODEROSO SILENCIO. TRAYECTORIA VITAL Y MUSICAL DE FERNANDO REMACHA (1898-1984)

*¡Poderoso silencio, poderoso silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos en su terrible estruendo silencioso!*

Blas de Otero

Debemos a Álvaro Zaldívar la brillante analogía entre estos versos de Otero y la actitud de Remacha en la posguerra, cuando sobrevivía en la situación que se ha dado en llamar *exilio interior*. Al elegir este camino oscuro, frente a las posibilidades de la huida o de posturas de despreocupado esteticismo —*propuesta ensimismada* las llama Zaldívar, encontrando su paradigma en textos como *El arte desde su esencia* de Camón Aznar— Remacha acabaría encontrando un lugar crucial en la música española del siglo XX, como intentaremos establecer en este texto. Pero, a la vez, tendría que pagar un alto precio de aislamiento, un eclipsamiento de su figura que durante decenios le ha con-

denado a ser poco más que una cita marginal cuando se menciona al Grupo de Madrid o de los Ocho.

“En realidad éramos cinco músicos: Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Julián Bautista y yo. Cada uno teníamos nuestra propia técnica. Nos veíamos con frecuencia en Foto Unión Radio”. Esto es lo que Remacha recordaba de la Generación del 27 cuando se le preguntó casi cincuenta años más tarde. No sabemos si el olvido de García Ascot, Mantecón y Ernesto Halffter –miembros también del Grupo de los Ocho– fue un despiste del periodista, pero la nómina coincide con los cinco compositores de la fotografía tomada en 1931 en un despacho de Unión Radio. Una fotografía de lo que, sin duda, los cinco considerarían después los tiempos felices.

Todos provenían de un mismo impulso. La presentación del grupo en la Residencia de Estudiantes en 1930 escenificó la enorme deuda que estos jóvenes compositores mantenían con una corriente de pensamiento y acción ligada al krausismo de Giner y Cossío. Eran sujetos conscientes del relevo de *minorías* en curso, del proceso de *forja de minorías selectas* (en expresiones de Emilio Nadal y José M<sup>a</sup> Giner Pantoja) que desembocaría en la eclosión de la llama-

da Edad de Plata y en su correlato político, la República, niña bonita mimada por la ilusión de tantos.

## ECLOSIÓN

Remacha había llegado a Madrid desde su Tudela natal a los trece años con la intención de estudiar violín, vocación abandonada tras constatar que no alcanzaría el nivel ambicionado. La amistad con Bacarisse y Bautista, que iba a durar toda la vida y que fue su lazo de unión con ese grupo de *los Ocho* o de *Madrid*, se forjó en el conservatorio de la capital, en las clases de Conrado del Campo. El momento que vivió durante su formación y su primerísima proyección pública como compositor era el de una generación que florecía en una situación que podríamos considerar de privilegio. En contraste con un prolongado período de crisis permanente marcada por factores socioculturales y estéticos muy ligados entre sí –ausencia de infraestructura musical estable, compositores a menudo escasamente formados fuera del ámbito de lo musical, divorcio de la música respecto de las corrientes principales de la creación y el pensamiento, encasillamiento en el debate en torno a la creación de la ópera nacional, insuficiencia crónica de contactos con el contexto europeo– los años veinte proporcionaron la solidez académica de las enseñan-

zas de Conrado del Campo, el oído informado de Adolfo Salazar, el magisterio indiscutido de Manuel de Falla y, sobre todo, el ambiente cosmopolita, pluridisciplinar y en ebullición de un Madrid brillante. En otras palabras, la doble integración en el ambiente general del progreso intelectual del país y en las corrientes que recorrían Europa. El hecho de que esta generación se encontraba con gran parte del camino recorrido ha sido ya señalado por Emilio Casares.

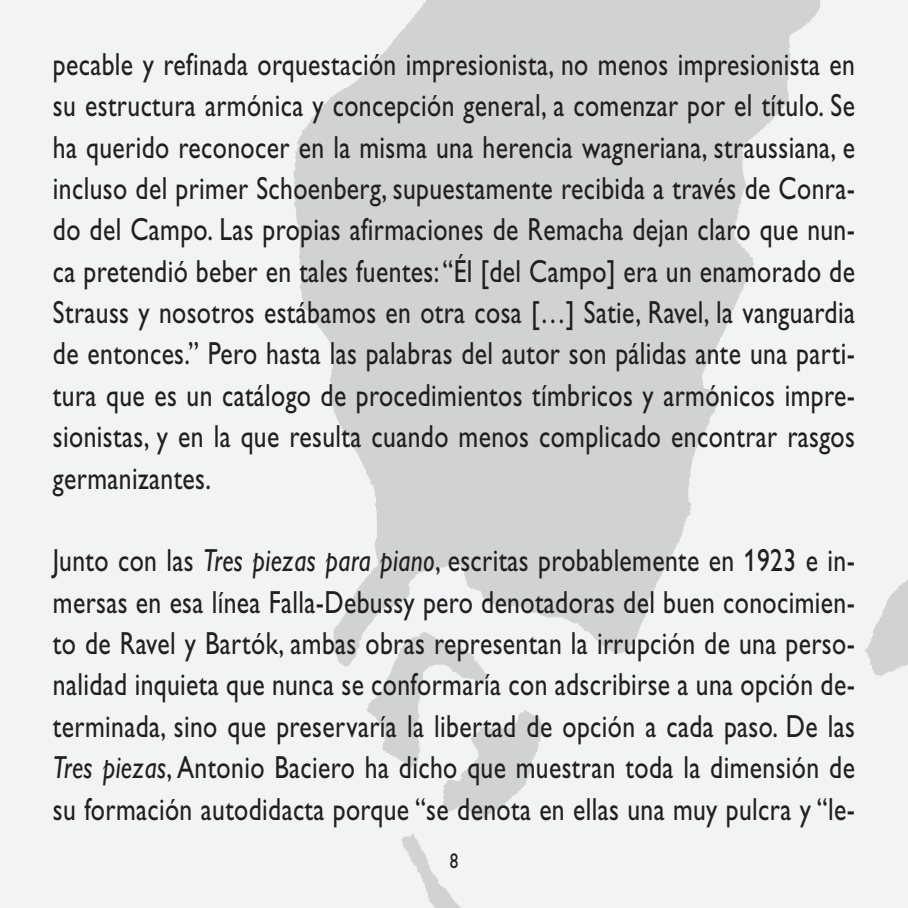
Los primeros pasos del grupo estarán así enmarcados en un vivo debate estético en el que a las tradiciones nacionalista y neorromántica se superponían el vendaval impresionista, la vía de Falla y el nuevo nacionalismo, los complejos fenómenos englobados bajo el confuso término de neoclasicismo y hasta los coqueteos con las tendencias atonales de raíz germánica. Como Casares ha sintetizado con gran acierto, el resultado es “una curiosa impresión simultánea de anacronismo, de tradicionalismo y modernidad” que constituye el atractivo de una música que hace virtud de sus contradicciones. Este remolino con el que los musicólogos llevan decenios batallando para establecer criterios de clasificación comprensibles será el que marcará no sólo la música de este período sino, tanto en

Remacha como en sus compañeros, el peculiar cuño de toda su trayectoria de creación.

Antes de su estancia en Roma, Remacha transitó primero un neocasticismo de inspiración fallesca en el ballet *La maja vestida* (1919), que tiene el privilegio de inaugurar la asidua dedicación de sus coétaneos al género. Con el arrojo, además, de ser el primero en atreverse con la escena después de *El amor brujo* —y el mismo año de la composición de *El sombrero de tres picos*—. Casares atribuye, acertadamente, a la influencia de Falla “a partir de *El sombrero de tres picos*, pero ya antes” la dedicación de Remacha, Bacarisse, Pittaluga o Rodolfo Halffter a una música escénica de carácter “casi radicalmente distinto del nacionalismo”. Aunque *El sombrero* se ofreció en una versión de concierto en Madrid en junio de 1919, es muy improbable que la composición de *La maja vestida* fuera provocada por ésta. Remacha sería así el único compositor de su generación que siguiera la vía abierta por el “pero ya antes” (expresión que puede incluir a la primera versión de *El corregidor y la molinera*).

La siguiente obra —y hay que tener en cuenta que estamos hablando de las dos primeras de su catálogo— sería el poema sinfónico *Alba* (1922), de im-





pecable y refinada orquestación impresionista, no menos impresionista en su estructura armónica y concepción general, a comenzar por el título. Se ha querido reconocer en la misma una herencia wagneriana, straussiana, e incluso del primer Schoenberg, supuestamente recibida a través de Conrado del Campo. Las propias afirmaciones de Remacha dejan claro que nunca pretendió beber en tales fuentes: “Él [del Campo] era un enamorado de Strauss y nosotros estábamos en otra cosa [...] Satie, Ravel, la vanguardia de entonces.” Pero hasta las palabras del autor son pálidas ante una partitura que es un catálogo de procedimientos tímbricos y armónicos impresionistas, y en la que resulta cuando menos complicado encontrar rasgos germanizantes.

Junto con las *Tres piezas para piano*, escritas probablemente en 1923 e inmersas en esa línea Falla-Debussy pero denotadoras del buen conocimiento de Ravel y Bartók, ambas obras representan la irrupción de una personalidad inquieta que nunca se conformaría con adscribirse a una opción determinada, sino que preservaría la libertad de opción a cada paso. De las *Tres piezas*, Antonio Baciero ha dicho que muestran toda la dimensión de su formación autodidacta porque “se denota en ellas una muy pulcra y “le-

ida” idea de todo el haber creativo contemporáneo: de hecho, Debussy, Falla, Hindemith o Bartók nadan, por así decirlo, entre su escritura teclística sin timidez, dando ese carácter –exento siempre de barroquismos y hojascas no necesarias– tan peculiar de pensamiento o idea musical sintetizados en una concisa y elegante claridad”. A ochenta años de distancia, esta obra, que está llamada a ser de repertorio, conserva todo el atractivo y la frescura de escritura de un compositor joven que buscaba su propio estilo a partir, como resalta Baciero, de una información de primera mano sobre lo que en Europa se estaba escribiendo. Nos consta, por ejemplo, que Remacha leía las obras de Schoenberg ya en 1917, circunstancia cuya excepcionalidad no precisa comentario.

La pensión en la Academia de España en Roma, a la que se incorporó en 1923, sería para él la ocasión de su maduración definitiva –como discípulo de Gian Francesco Malipiero– dentro de unas coordenadas extremadamente coherentes. Falla –referencia fundamental– y Malipiero se conocieron personalmente el mismo año de la incorporación de Remacha a la Academia, y entablaron de inmediato una relación muy cordial en la que estuvo muy presente, entre otros elementos, su interés común por la música preclási-

ca. Se atribuye a Remacha la afirmación según la cual, en un encuentro en Roma, Falla se habría ofrecido a presentarle a Malipiero, con el que el navarro tenía interés en estudiar desde, al menos, 1918 ó 1919. Es difícilmente sostenible que ese ofrecimiento hubiera tenido lugar allí, ya que Remacha llegó a la Academia en septiembre de 1923 y Falla estaba de regreso de Italia en Granada ya, al menos, en agosto. Sin embargo, el recuerdo de Remacha que liga su contacto con Malipiero a esa mediación es ilustrativo por sí mismo.

La formación recibida durante varios veranos de asidua presencia en Asolo, lugar de residencia de Malipiero, no podía ser más acorde con la postura que Falla representaba en Europa (y, desde luego, en Italia en aquel momento). Serían maestro y discípulo durante varios veranos, y amigos hasta la muerte del italiano: Enrique Franco testimonia que Malipiero le habló *encendidamente* de Remacha poco antes de morir. De ese magisterio, Remacha se trajo la pasión por la música antigua –no en vano colaboró en las ediciones de Monteverdi en las que Malipiero trabajaba–, una advertencia contra los peligros de un seguidismo estrecho de Stravinsky, y lo que Marcos Andrés ha denominado “lirismo dramático”, el

rasgo que más le caracteriza entre sus coetáneos. Además del *Cuarteto de cuerda* (1924) y las obras orquestales *Sinfonía a tres tiempos* (de 1925, fechada en Lekunberri durante una enfermedad) y *Homenaje a Góngora* (que ya por el título y la fecha –1927– ocupa un lugar de honor entre las señas de identidad de la generación). Ambas con unas características que serían ya definitivas de su tratamiento orquestal: renuncia a la exquisitez impresionista de la instrumentación; predilección por estructuras descarnadas que resaltan el impulso rítmico y los valores armónicos; armonía fundamentalmente diatónica con recurso frecuente y desprejuiciado a la disonancia producida por superposiciones de ámbitos tonales o modales heterogéneos, aunque diatónicos si se analizan por separado; predilección por la variación motivica frente al desarrollo temático; recursos arcaizantes de estirpe dieciochesca o modal; y, en estas obras de los años veinte, una ligera brisa stravinskiana que da la sensación, acorde con las orientaciones recibidas, de huir conscientemente de una influencia excesiva.

A su regreso a Madrid conoce a Ricardo Urgoiti –hijo del propietario del diario *El Sol* y propietario él mismo de *Unión Radio*– a través de Bacarisse

y, en 1929, comienza a trabajar para él en Filmófono, la experiencia de modernidad e innovación más destacada de la cinematografía republicana. Allí se relaciona con Luis Buñuel, otro de los motores de la iniciativa. Tras un curioso inicio manipulando un artefacto que permitía el acompañamiento musical sincronizado de las películas mudas a base de la combinación de varios discos, llegará a desempeñar tareas como la de viajar a París y Berlín para ver cine y traer películas a España: él mencionaba en 1977 dos títulos tan significativos como *Bajo los techos de París* y *El millón*, ambos de René Clair. Esta ocupación –completada con la gerencia de la sucursal madrileña de Cinemetrajes Riera, un laboratorio de Barcelona– le llevaría a abandonar la Orquesta Sinfónica de Arbós, en la que había obtenido plaza de viola. Escribió para Filmófono la música de cuatro películas, en las que comparte títulos de crédito con otros músicos: *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), *Quién me quiere a mí* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) y *Centinelas alertas* (Jean de Grémillon, 1936). Esta música, que está aún por estudiar en profundidad, guarda un estrecho parentesco con el resto de su producción, sin que se perciba ese alejamiento entre ambos mundos característico de muchos autores. No es aventurado pensar que, entre otras mu-

chas cosas, la guerra truncó lo que tenía visos de convertirse en una asidua dedicación al cine.

Entre tanto, había llegado la República a institucionalizar todo aquel impulso de renovación, toda la ilusión de desarrollo de la que Remacha era copartícipe. 1933 traía su primer Premio Nacional de Música (el segundo lo recibió en 1938, por el cuarteto escrito en 1924 y el tercero le llegaría como reconocimiento a toda una vida en 1980) por el *Cuarteto para violín, viola, violonchelo y piano* —una de las cumbres indiscutidas de la música de cámara española del período— y su primer hijo. El estallido de la Guerra Civil le sorprende, por tanto, en plena etapa de expansión profesional y realización personal. No nos detendremos a lamentar el desgarró que la contienda supuso para Remacha, para su generación artística y para millones de españoles de varias generaciones. Nunca terminaremos de cuadrar un cálculo de semejante envergadura inhumana.

## INTROSPECCIÓN

El corte es brutal, y costará a Remacha el permanecer agazapado en una ferretería (¡el hombre de Roma, de Filmófono, de los Premios Nacionales!), de

vuelta en Tudela, hasta mediados de los años cincuenta. Zaldívar lo describe “Oculto tras la máscara del comercio tudelano, en la caverna española de los cuarenta” en glosa que apela al *eclipse*, la *caverna*, el *lugar oscuro* de la Zambrano. *Oculto*, efectivamente, ya que por miedo a posibles delaciones durante los primeros tiempos se mantenía reservadamente en la trastienda, huyendo del contacto directo con el público. Ésos son los años del *poteroso silencio*, años en los que nunca dejará de estar en contacto con la realidad musical europea a través de la radio y de los envíos de libros que recibía de sus amigos, y que en ocasiones le hacían temer las sospechas de un régimen que desconfiaba de cualquier influencia exterior.

Su dedicación a la composición es reconcentrada, hondamente reflexiva. A una música vitalista y brillante le sucede una profunda labor de búsqueda en las fuentes, un auténtico proceso de reaprendizaje que dice mucho de la capacidad de reacción de un creador que ve perdido para siempre el mundo en el que se hallaba imbricado. La polifonía bachiana es el sustento de las *Variaciones en Fa sostenido menor, Do mayor y Sol mayor (1942)*, fieles al estilo hasta llegar prácticamente a la reproducción arqueológica en la primera. La música preclásica española y el scarlattismo, fuentes funda-

mentales para toda su generación, son el punto de partida de las *Variaciones sobre Qué me queréis el caballero* (1945-46?) y de la *Sonata all'italiana* (1945-47?). Esta labor de inmersión en un bagaje que era lo único que el confinamiento en Tudela no podía arrebatarse pasa incluso por encima del antirromanticismo radical de su generación y da lugar a las atmósferas schubertianas y chopinianas del *Preludio en Fa sostenido menor* (1945-46?) –un brevísimo apunte–, el *Improptu* (1945-47?), y el *Preludio en La menor* (1945-47?). También el preludio del *Preludio y Fuga* (1945) tiene resonancias mendelssohnianas y brahmsianas.

## PLENITUD

Todas estas pequeñas obras arcaizantes son prueba de esta labor de introspección que, a la postre, dará sus frutos. Frutos de un estilo personal labrado en completa libertad a partir de los bloques en bruto proporcionados por Falla, Malipiero, Debussy, Stravinsky, Bartók, Hindemith... Remacha nunca se apuntó a esto o a aquello, lo que le permitió la síntesis de un lenguaje personal que bebía en muchas fuentes. Afortunadamente, tuvo tiempo de completar las tres obras que lo establecen definitivamente y que culminan su producción: el *Concierto para guitarra y orquesta* (1956), la cantata *Jesucristo en la*



*cruz* (1963) y la peculiar *Bajada del ángel* (1973), sin que podamos dejar de mencionar una obra de menores dimensiones, pero delicada como una joya: *Epitafio* (1958) para piano solo. Las tres obras mayores merecen comentario aparte.

El *Concierto para guitarra* bastaría para atestiguar por sí solo la calidad compositiva de su autor. Recapitula gran parte de los recursos estilísticos y de las fuentes en las que había bebido la Generación del 27 y, más concretamente, el Grupo de Madrid en los años veinte y treinta: el nacionalismo sobre la traza de Falla, el neocasticismo, las famosas *asperezas* de la generación... bien es cierto que en un todo tamizado por el mismo espíritu crítico que incorpora toda suerte de influencias europeas y que ya singularizaba su estilo en las *Tres piezas para piano*. El resultado es una obra de considerable abstracción, en la que la música se defiende por sí misma, alejada del recurso, frecuente en el cultivo de sus coetáneos de este género del concierto para guitarra, a un soporte semántico extramusical –romántico, podríamos decir–. Está, en este sentido, por encima de las muy difundidas obras de Rodrigo o Bacarisse y mucho más cercano al espíritu del *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla. Y ello no obsta para que el efec-

to se inscriba en una atmósfera de lirismo antirromántico muy comunicativo, una paradoja reciamente remachiana en el contexto de la *pulcra y refinada sobriedad* que Baciero resalta en su música.

La crítica musicológica ha estado durante decenios obsesionada por el concepto de progreso, y esta circunstancia ha estado agravada sin duda en España por la necesidad de analizar y asimilar las consecuencias de un corte tan brutal como el provocado por la Guerra Civil. Es así que la trayectoria de muchos de los miembros de la Generación del 27 se ha examinado a menudo desde la obsesión por detectar una *evolución* (preferentemente dirigida hacia la atonalidad) de su obra, y a condenar por *estancamiento* a aquéllos que se mantuvieron más o menos en las mismas coordenadas estilísticas durante toda su vida productiva. Es evidente que el exilio pudo acentuar esa tendencia a la inmovilidad, pero es profundamente injusto centrar el juicio exclusivamente en consideraciones de este tipo, como el progresivo abandono crítico de concepciones teleológicas de la historia de la música está poniendo de relieve. Si el período de plenitud de Remacha se limitara al *Concierto* (o a obras como *Cartel de Fiestas* o la *Rapsodia de Estella*), el navarro no se hubiera librado a buen seguro de un jui-

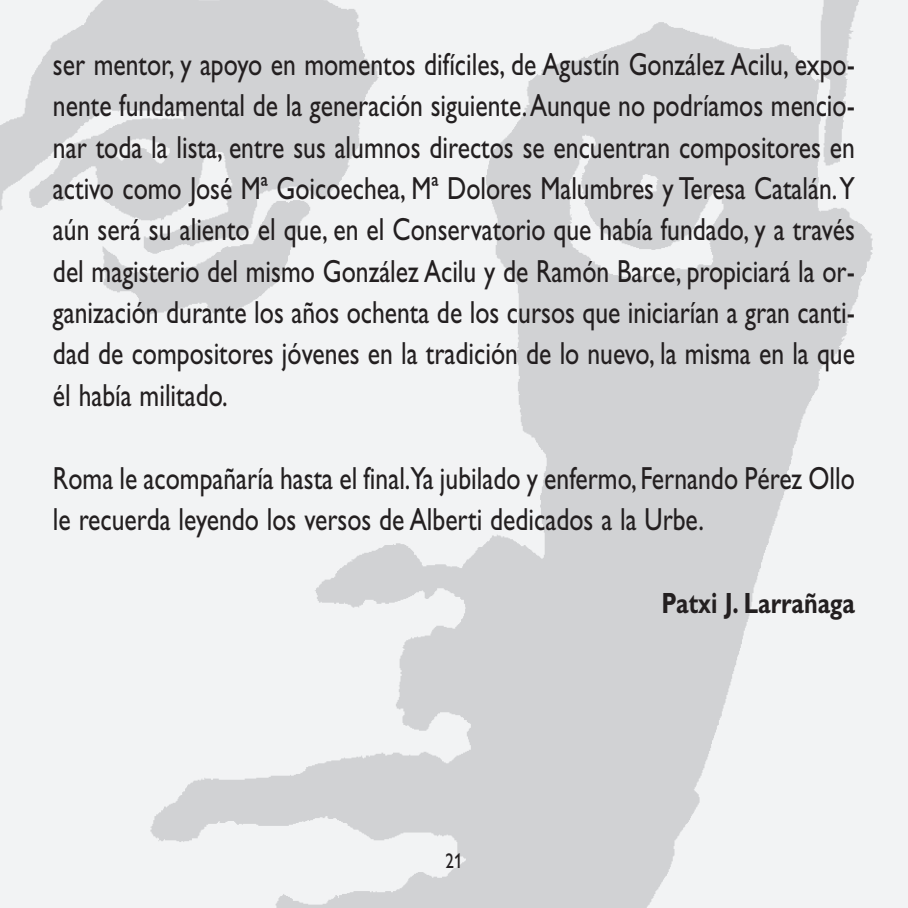
cio apresurado de estas características. Sin embargo, tanto *La bajada del Ángel* como *Jesucristo en la cruz* alejan decididamente cualquier hipótesis de este tipo.

La dialéctica tonal/atonal, eje real de estas valoraciones sobre la evolución de la obra en los compositores españoles del siglo XX, es especialmente interesante en Remacha, ya que la aparición de contextos prácticamente atonales en estas últimas obras no tiene nada que ver con la asunción de postulados importados, sino que deriva estrictamente de las necesidades expresivas de su estilo. Como decíamos, Remacha estaba al corriente de las propuestas schonbergianas ya antes de 1920, y siguió de cerca la evolución de la música europea a través de las transmisiones radiofónicas de emisoras extranjeras desde su *exilio* tudelano. Sin embargo, no hay un momento en su trayectoria en el que decida *abrazar* la atonalidad. Por el contrario, las atmósferas de tonalidad confusa que ya estaban presentes en su primera época, casi siempre por efecto de superposiciones tonales o modales, desembocan en estas dos últimas obras en pasajes de una complejidad que no sabríamos si denominar no-tonal o atonal, integrados coherentemente en el marco de procedimientos formales arcaizantes.

Sobre todo *Jesucristo en la cruz*, recibida en su día con críticas de elogio unánime, es la cima de esa síntesis ecléctica en la que fue capaz de conciliar las influencias de los años prebélicos con la evolución posterior de la composición europea y con la madurez de su tratamiento personal de las músicas y los moldes formales del pasado. Es un artefacto complejísimo, “uno de los hitos creativos de toda la Generación”, ha dicho Tomás Marco, sin el cual no es posible escribir la historia de la música española del siglo XX por una contundente razón: porque supone uno de los tan buscados nexos de unión entre la exigua parte de la Generación del 27 que se quedó en España, la generación siguiente, y las corrientes de la composición en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. El impacto de su escucha sólo se puede describir como sobrecogedor. *Jesucristo en la cruz* –como, por otra parte, todas y cada una de las obras mencionadas en este texto– deberá formar parte del repertorio español del siglo XX, si algún día nuestras estructuras musicales aprenden a frecuentarlo. Otro comentario de Tomás Marco sintetiza el logro de esta obra: “[...] una pieza que pese a su aspecto relativamente tradicional y a lo moderado de la escritura no tengo ningún reparo en tachar de obra de vanguardia”. En otras palabras: Remacha había encontrado en sí mismo, a los sesenta y cinco años, la potencia ex-

presiva suficiente para ser considerado en los años sesenta un compositor de vanguardia.

De los presentes en Unión Radio aquel día feliz de la foto de 1931 Bacarisse se exiliaría en Francia, Bautista y Pittaluga en la Argentina y Rodolfo Halffter en México; todos huyendo de la barbarie. Sólo Remacha se quedó; en una ferretería de Tudela, pero se quedó, y su presencia no fue indiferente. Aquella semilla de los años livianos de Madrid y de la Academia de Roma no fructificó fuera, sino dentro. A partir de su nombramiento como director del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona (1957) fue el motor discreto de fenómenos que alcanzan hasta nuestros días. El nuevo edificio que gestionó, modélico en su momento, fue obra de García Mercadal, su compañero de Roma. Las enseñanzas innovadoras que supo introducir –en Pamplona se estudiaba a Hindemith, cuando en casi todo el país seguían en vigor los más rancios manuales de armonía fosilizada-, las personalidades que atrajo –Pilar Bayona, Pedro Espinosa, José Luis Rodrigo– y el estilo pedagógico moderno que inauguró formaron a gran cantidad de músicos que ejercen hoy su magisterio. La sombra de Malipiero sigue cubriendo la Semana de Música Antigua de Estella, que Remacha fundó entre las manifestaciones pioneras en ese ámbito. Supo también



ser mentor, y apoyo en momentos difíciles, de Agustín González Acilu, exponente fundamental de la generación siguiente. Aunque no podríamos mencionar toda la lista, entre sus alumnos directos se encuentran compositores en activo como José M<sup>a</sup> Goicoechea, M<sup>a</sup> Dolores Malumbres y Teresa Catalán. Y aún será su aliento el que, en el Conservatorio que había fundado, y a través del magisterio del mismo González Acilu y de Ramón Barce, propiciará la organización durante los años ochenta de los cursos que iniciarían a gran cantidad de compositores jóvenes en la tradición de lo nuevo, la misma en la que él había militado.

Roma le acompañaría hasta el final. Ya jubilado y enfermo, Fernando Pérez Olló le recuerda leyendo los versos de Alberti dedicados a la Urbe.

**Patxi J. Larrañaga**

# CATÁLOGO

## Música escénica

*La maja vestida*, ballet (1919); *Baile de la era*, ballet (1951).

## Orquesta

*Alba*, poema sinfónico (1922); *Cantata para coro y orquesta*, solistas (1923); *O vos omnes*, motete, coro mixto (1923); *Quam pulchri sunt*, cantata, coro mixto y solistas (1925); *Sinfonía a tres tiempos* (1925); *Homenaje a Góngora*, suite (1927); *Homenaje a Arbós*, prelude (1934); *Cartel de fiestas*, suite (1947); *Visperas de San Fermín*, coro y solistas (1951); *Concierto para guitarra y orquesta* (1956); *Rapsodia de Estella*, piano solista (1958); *Jesucristo en la cruz*, coro mixto y solistas (1963); *La bajada del ángel*, coro mixto y contralto solista (1973); *Epitafio*, coro (1973); *Elegía in memoriam Jesús García Leoz*, coro, órgano (1975).

## Voces con acompañamiento

*Veni sponsa Christi*, soprano, mezzo y armonio (1950); *Venid Jesús mío*, 2 sopranos, armonio (?); *El cordero perdido*, de Blas de Laserna, adaptación para mezzo, dos tenores y conjunto instrumental (?).

### **Coro: obras sacras**

*Cantantibus organis*, coro mixto (1950); *Misa en honor a la Virgen del Rosario*, 2 vv. blancas, órgano (1953); *Himno en honor a San Agustín*, vv. blancas unísono, órgano (1955); *Cántico espiritual*, vv. blancas (1956); *Procesional y santo*, coro mixto (1967).

### **Coro: obras profanas**

*Juegos*, cuatro canciones, coro mixto (1949); *Copla de jota*, coro mixto (1951); *Cuando te miré a los ojos*, madrigal, coro mixto (1952); *Desciende al valle niña*, tonadilla, 3 vv. mixtas (1954); *Ora baila tú*, tonadilla, 3 vv. mixtas (1954); *Si lo dicen digan*, tonadilla, 3 vv. mixtas (1954); *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: la cogida y la muerte*, coro mixto (1955); *Jotas*, coro mixto (1968).

### **Coro: armonizaciones y adaptaciones**

*Cinco canciones castellanas*, coro mixto (1949); *El novillo de la tarde de San Blas*, de Blas de Laserna, coro mixto y contralto (1950); *Belatzu*, popular vasca, coro mixto (1952); *Siete canciones vascas*, coro mixto (1958); *Gozos de Santa Ana*, de Joaquín Gaztambide, coro mixto, órgano (1960); *Andra on dau-*



*kan gizona*, popular vasca, 2 vv. blancas (?); *Atxia motxia*, popular vasca, coro mixto (?); *Basa txoritxu*, popular vasca, 2 vv. blancas (?); *Déjame subir al carro*, popular zamorana, coro mixto (?); *El cant dels ocells*, popular catalana, coro mixto (?); *Itxasoan*, popular vasca, 3 vv. mixtas (?); *Nun dago amandrea*, popular vasca, 3 vv. blancas (?); *El cordero perdido*, de Blas de Laserna, coro mixto (?); *Los novios y la maja*, de Blas de Laserna, coro mixto (?); *Los serranos inocentes*, de Blas de Laserna, coro mixto (?); *Tirana del trípili*, de Blas de Laserna, coro mixto (?); *El remedio del gato*, de Guillermo Ferrer, coro mixto (?); *Jácara*, coro mixto (?); *Tirana del zarandillo*, de Pablo Esteve, coro mixto (?); *Villancico de Madrid*, vv. blancas (?); *En Belén tocan a fuego*, popular burgalesa, coro mixto (?); *Noche de Dios*, coro mixto (?); *Pájaro que vas volando*, popular gallega, coro mixto y tenor (?); *Villancico gallego*, coro mixto (?); *Nana*, de Manuel de Falla, coro mixto (?); *Romance del pescador*, de Manuel de Falla, coro mixto (?).

## **Voz y piano**

*Seis canciones vascas* (1951); *Dos cantares y un un cantarillo* (1953); *Elegía in memoriam Jesús García Leoz* (1953); *Canción romántica* (1954); *Nouturnio* (1954); *El domingo del sol* (?).

## **Conjunto instrumental**

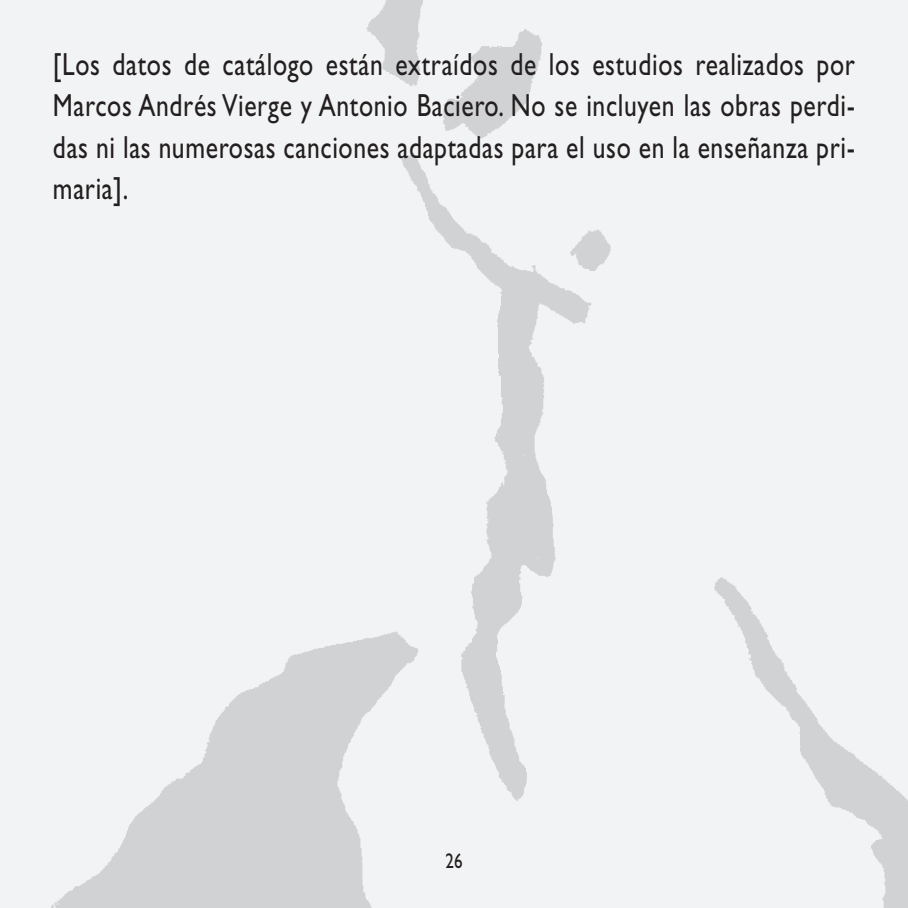
*Cuarteto para cuerda* (1924); *Suite para violín y piano* (1929); *Cuarteto para violín, viola, violonchelo y piano* (1933); *Romanza en La bemol mayor*, violín y piano (1954); *Serenata interrumpida*, de Claude Debussy, arreglo para violín y piano (?).

## **Piano**

*Danza n° 3 de La maja vestida*, transcripción (1919); *Tres piezas para piano* (1920-23?); *Invencción en Fa sostenido menor* (1942); *Invencción en Sol mayor* (1942); *Invencción en Do mayor* (1942); *Preludio y Fuga en Re menor* (1945); *Cartel de fiestas* (1945-46?); *Preludio en Fa sostenido menor* (1945-46?); *Preludio en La menor* (1945-47?); *Variaciones sobre Qué me queréis el Caballero* (1945-47); *Improptu* (1945-47); *Sonata all'italiana* (1945-47); *Sonatina* (1945-50?); *Tirana, homenaje a Laserna* (1945-50?); *Epitafio* (1958-59?); *El día y la muerte*, dos pianos (?).

## **Música de cine**

*Don Quintín el amargao* (1935); *La hija de Juan Simón* (1935); *¿Quién me quiere a mí?* (1936); *Centinela alerta* (1936).



[Los datos de catálogo están extraídos de los estudios realizados por Marcos Andrés Vierge y Antonio Baciero. No se incluyen las obras perdidas ni las numerosas canciones adaptadas para el uso en la enseñanza primaria].

## **BIBLIOGRAFÍA BÁSICA**

ANDRÉS VIERGE, M., 1998, *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.

ANDRÉS VIERGE, A., 1998, “La cantata *Jesucristo en la cruz* de Fernando Remacha”, en *Cuadernos de Veruela*, 2, Zaragoza, pp. 35-58.

BACIERO, A. (Ed.), *Obra completa para piano de Fernando Remacha*, Gobierno de Navarra, 2002.

PÉREZ OLLO, F., 1998, “Fernando Remacha en la vida cultural y musical de Navarra”, en *Merindad de Tudela*, Centro de Estudios Merindad de Tudela, Tudela, pp.93-104.

REMACHA, M., 1996, *Fernando Remacha. Una vida en armonía*, Gobierno de Navarra, Pamplona.

ZALDÍVAR, A., 2000, “Remacha y la música española entre la República y la Posguerra”, en *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, pp. 9-26.

## **DISCOGRAFÍA**

MÚSICA CORAL DE FERNANDO REMACHA, Taller de Música Sine Nominis, Aula de Música de la Universidad de Valladolid.

FERNANDO REMACHA: OBRA COMPLETA PARA PIANO SOLO, Bartomeu Jaume, SEACEX – Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior.

FERNANDO REMACHA: MÚSICA DE CÁMARA, Cuarteto Brodsky, Fundación Autor – Gobierno de Navarra.

CANCIONES DEL GRUPO DE MADRID, GENERACIÓN DE LA REPÚBLICA, Marta Knörr y Aurelio Viribay, Dirección General de Promoción Cultural Consejería de Cultura y Deportes - Comunidad de Madrid.



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Dirección General de Promoción Cultural