

*Comunica
Conecta
Coneix*



VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos

+

Encuentro
SIBE/IASPM-España

Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

15-17 de Abril de 2015

Libro de Actas

jammadrid.wordpress.com
@jamcmadrid

VIII Jornadas de Jóvenes
Musicólogos
Libro de Actas

Editado por Ana Llorens



VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas

©JAM Madrid 2015

ISBN : 978-84-608-3867-8

ÍNDICE

1. Silencio de Fondo. Las <i>Time Pieces</i> de Max Neuhaus	5
<i>Ruth Abellán Alzallu</i>	
2. ¿Quién es Frank Sinatra? La contribución de “La Voz” a un anuncio de automóvil	13
<i>Antonio Alaminos-Fernández</i>	
3. Las cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)	21
<i>Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros</i>	
4. Influencias musicales en la obra de Joaquín Turina entre los años 1905 y 1913	31
<i>Tatiana Aráez Santiago</i>	
5. Descubriendo al maestro Rafael Puyana a través de su legado al archivo Manuel de Falla y testimonios de algunos de sus discípulos	41
<i>María Victoria Arjona González</i>	
6. La presencia de la mujer en las Bandas Municipales. El caso de Madrid	51
<i>Elsa Calero Carramolino</i>	
7. Transmission Features on Willaert’S “Magnum Hereditatis Mysterium” Motet for Four Voices: Text Placement as a Basis for a Stemmatic Filiation Investigation	61
<i>Fernando Luiz Cardoso Pereira</i>	
8. La introducción y recepción de la obra de Chopin en España durante la primera mitad del siglo XIX	75
<i>Eduardo Chávarri Alonso</i>	
9. Nicolás Ledesma (1791-1883) y su obra para tecla: un análisis “tópico	87
<i>Íñigo de Peque Leoz</i>	
10. Norberto Almandoz (1893-1970) y el entramado musical sevillano desde los años veinte al inicio de la Guerra Civil	99
<i>Olimpia García López</i>	
11. Alcance y estructura económica del sector de la música clásica en España. Estudio de su programación y eficiencia	113
<i>Mafalda Gómez</i>	

12. Danzas populares en Sanliurfa. Resistencia cultural entre rito y folklore	129
<i>Sara Islán Fernández</i>	
13. La música, sus palabras y la Real Academia Española	139
<i>Juan Carlos Justiniano</i>	
14. Los discursos de legitimidad en la música electrónica	145
<i>Eduardo Leste</i>	
15. El musicograma como recurso didáctico para la audición musical en la eso. Estudio y revisión bibliográfica	155
<i>Cristina López Gómez</i>	
16. Caracterización musical del topos de la muerte en las primeras óperas españolas de la escena madrileña decimonónica (1868-1878)	163
<i>Francisco Manuel López Gómez</i>	
17. La dimensión musical de la jácara: fuentes escritas y tradición oral a principios del siglo XVII	173
<i>Luis Martínez Campo</i>	
18. Luis Guitarra en la canción de autor española: ¿un lenguaje preevangelizador en la música de valores?	185
<i>Enrique Mejías Rivero</i>	
19. Orígenes de los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: aproximación a su primer inventario musical	195
<i>Sara Navarro Lalanda</i>	
20. Le <i>Pubbliche Feste</i>: Musical Performances and Propaganda Strategies in Jacobin Milan (1796-1799)	213
<i>Alessandra Palidda</i>	
21. El Festival Intercéltico de Costa Rica	229
<i>María Rosa Pampillo</i>	
22. <i>La Nova Cançó</i> en el S. XXI	237
<i>Esther Riera</i>	
23. Flamenco y política en el segundo franquismo a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco <i>The Pleasure Seekers</i> (1964)	245
<i>Ana Rodrigo de la Casa</i>	
24. La Orquesta CMQ Big Band: Homenaje a Benny Moré. Legitimación de una música popular cubana en el contexto madrileño	257
<i>Lena Rodríguez Duchesne</i>	

25. Música y mujeres organistas en un convento navarro del siglo XVIII: <i>Nuestra Señora de los Ángeles de Arizkun</i> <i>Fernando Tamayo Goñi</i>	267
26. Más con menos: repaso histórico de la música <i>chiptune</i> <i>Ricardo Tejedor</i>	275
27. (Re)Interpretando a Boccherini. Reflexiones en torno al repertorio para violonchelo solista <i>Pablo Tejedor Gutiérrez</i>	279
28. El Endecagrama. José María Guervós y Mira (1870-1944) <i>Candela Tormo Valpuesta</i>	289
29. Coherence, Reconfigurations and Cultural Practices in an Ancient Celebration: Ethnography of <i>Festa de Santa Bebiana</i>, Paúl, Covilhã, Portugal <i>Antonio Ventura</i>	301
30. Notes on a Research in Progress: The Practice of Brazilian Popular Music in “Baixa Do Porto” and the Construction of an Imagined Brazil <i>Lucas Wink</i>	307
Direcciones de contacto de los autores	315

SILENCO DE FONDO. LAS *TIME PIECES* DE MAX NEUHAUS

RUTH ABELLÁN ALZALLÚ

Resumen: *El presente artículo aborda una serie de intervenciones sonoras realizadas sobre distintos espacios públicos por el artista norteamericano Max Neuhaus entre 1983 y 2007, y reunidas bajo el epígrafe de Time Pieces. Analiza esta producción desde una perspectiva fenomenológica crítica, no sólo desde premisas puramente perceptivas, sino atendiendo también a su naturaleza textual e intertextual como elemento dentro del campo expansivo del encuentro artístico. Desde esta óptica, sostiene que, desde una operación estético-política, las Time Pieces problematizan las nociones de espacio y tiempo, poniendo en suspenso las coordenadas de la experiencia ordinaria para iniciar procesos individuantes de relación con el entorno por los que estas categorías devienen lugar y duración.*

Palabras clave: *instalación sonora, arte público, duración, lugar, política aural.*

El espacio está siempre lleno: no es nunca el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o “artística” – fónica, gráfica, visual –, está antes poblado de un rumor anónimo y multitudinario, el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias.

José Luis Pardo¹

Max Neuhaus es reconocido como uno de los artistas de referencia en el campo del arte sonoro y un pionero en el uso del sonido como medio autónomo dentro del arte contemporáneo a nivel internacional. Nacido en Texas en 1939 y fallecido en Maratea, Italia, en 2009, creció y se formó como percusionista en Nueva York, donde, ya desde 1958 comenzó a colaborar con algunos de los principales compositores de música experimental de la escena norteamericana, entre ellos Henri Cowell, John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Lou Harrison o Harry Partch. Después de una gira por Europa en la que trabajó con Boulez y Stockhausen y tras varios recitales en el Carnegie Hall, en 1968 decidió grabar su repertorio con el sello Columbia y abandonar su carrera como intérprete para desarrollar sus propias ideas sobre las posibilidades artísticas del sonido.

¹ José Luis Pardo: *Las formas de la exterioridad*. Madrid, Pre-textos, 1992, p. 19.

A partir de ese momento empezó a desarrollar trabajos sonoros que aglutinaban y extendían diversos debates estéticos iniciados en el campo de la música y el de las artes plásticas. La apertura, más allá de los lenguajes codificados de la música y el habla, al campo general de los estímulos acústicos que emprende el Futurismo y consolidan los músicos experimentales, el movimiento Fluxus o la *musique concrète*; la des-objetualización del tiempo musical derivada de las diversas quiebras de las formas de narratividad musical; la socialización de las prácticas artísticas promovida por la Internacional Situacionista y el mismo Fluxus; las dinámicas relacionales implicadas en las instalaciones del minimalismo en las artes visuales o la desmaterialización del objeto artístico del arte conceptual, son proposiciones que convergen en unos trabajos sonoros que el propio artista designó por primera vez como instalaciones sonoras.

Neuhaus acuñó este término para referirse, en sus propias palabras, a “trabajos sonoros sin principio ni final en los que el sonido estaba situado en el espacio en vez de en el tiempo”². Con esta escueta definición, el artista inauguraba el territorio semántico de la instalación sonora marcando las distancias con respecto a la actividad musical, una distancia que, en numerosas ocasiones, ha basado en dos aspectos clave: el primero de ellos, nos dice, es que sus trabajos “no son sucesiones de eventos sonoros en el tiempo”³:

La relación con los sonidos ha estado siempre limitada por el tiempo. El significado en el discurso y en la música, aparece sólo en tanto los eventos sonoros se despliegan palabra por palabra, frase por frase de momento en momento. Mis trabajos [...] comparten otra idea fundamental – la de apartar el sonido del tiempo y situarlo, en cambio en el espacio⁴.

Mientras que en la música el sonido adquiere sentido en su secuencia temporal, sus obras pretenden evitar cualquier organización temporal previa y permitir así al oyente ocupar el sonido desde su propio tiempo. La dicotomía tiempo-espacio en la que Neuhaus cifra la distinción entre música e instalación sonora no supone, obviamente, la aniquilación del tiempo que pareciera desprenderse de la literalidad de sus palabras, sino, como señala Christoph Cox, una concepción diferente del tiempo que hunde sus raíces en la tradición cagueana de la música experimental⁵.

Cage identifica como una de las convenciones formales de la música europea la producción de objetos temporales, es decir, eventos sonoros claramente delimitados, con principio, evolución y final, encadenados en una sucesión dinámica y de carácter dramático que adopta una característica forma narrativa. Frente a ésta, tanto Cage como Neuhaus defienden una temporalidad ateleológica, sin direcciones impuestas de antemano; una dimensión más esencial del tiempo en la que las nociones de inicio y final son irrelevantes a su naturaleza; un proceso sin propósito, ilimitado e inaprehensible como totalidad.

El segundo aspecto diferencial que establece con respecto a la música es que en sus trabajos “el sonido no es la obra, sino el material con el que transformo la percepción del

² “[...] sound works without a beginning or an end, where the sounds were placed in space rather than time”; Max Neuhaus: “Entrevista con William Duckworth”, en *Sound Works*, vol. I: *Inscription*, Max Neuhaus y Gregory Des Jardins (eds.). Ostfildern, Cantz Verlag, 1994, p. 42.

³ “They’re not a succession of sound events in time”; Michael Tarantino: “Two Passages”. Oxford, 1998, http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/twopassages/Two_Passages.pdf

⁴ “Communion with sound has always been bound by time. Meaning in speech and music appears only as their sound events unfold word by word, phrase by phrase, from moment to moment. The works collected in this volume share a different fundamental idea – that of removing sound from time, and setting it, instead, in place”; Max Neuhaus: “Introduction”, en *Sound Works*, vol. 3: *Place*, Max Neuhaus y Gregory Des Jardins (eds.). Ostfildern, Cantz, 1994, p. 10.

⁵ Christoph Cox: “Installing Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus”, en *Max Neuhaus*, Lynn Cooke (ed.). New Haven, Yale University Press, 2009, pp. 112-32.

espacio”⁶. Este rechazo a la autosuficiencia y singularidad del objeto artístico pone de manifiesto la pugna entre dos grandes concepciones del arte del momento. La primera de ellas, nos dice Jacques Rancière, identifica la radicalidad del arte como “una potencia singular de presencia, de aparición e inscripción, que rompe con lo ordinario de la experiencia”⁷. Corresponde a un formalismo modernista, defendido, entre otros, por Clement Greenberg y su discípulo Michael Fried, que abogan por la autonomía de la obra artística como un complejo unitario con su propia lógica interna cuya presencia desata en el espectador una experiencia estética que trasciende la vida ordinaria. El mismo Fried, en su ensayo de 1967 “Art and Objecthood”⁸, califica, de modo un tanto despectivo, las propuestas minimalista como arte “teatral” o “literalista”. Como en el caso de las obras de Neuhaus, éstas no son ya entidades autosuficientes que remiten la experiencia a la comprensión de sus relaciones formales internas, sino situaciones abiertas que extraen las relaciones del interior de la obra hacia las condiciones de su manifestación y recepción, explorando la red de correspondencias espacio-temporales que se dan entre la pieza y la presencia móvil del espectador. Este aspecto relacional correspondería, de acuerdo con Rancière, a la segunda gran concepción del arte actual: “Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo”⁹.

La falta de distancia entre este tipo de objeto o propuesta artística y aquéllos de la vida cotidiana que Rancière advierte nos introduce en otra de las condiciones fundamentales de la obra de Neuhaus. Como la mayor parte de su producción, el conjunto de trabajos que nos ocupa – las *Time Pieces* – son obras realizadas en y para un tipo de espacio particular: la ciudad, el espacio público, civil, urbano; siendo éste un factor estético-político esencial a la hora de dibujar las líneas de fuerza de la poética del autor. Frente a la neutralidad de la sala de exposiciones o de conciertos, el espacio público añade a esta producción todo otro estrato de complejidad visual, sonora, sociológica y política. Las razones que le llevan a intervenir la maquinaria política, social y económica que es la ciudad son, en sus propias palabras, la voluntad, por un lado, de “relacionarse con un amplio espectro de población, sea culturalmente instruida o no, y por otro el integrar sus piezas en las actividades cotidianas de la gente”¹⁰. Ambas posturas conllevan una transformación de los agentes implicados en la actividad artística. Al igual que sucede con el objeto artístico, el propio estatuto del espectador – concebido tradicionalmente como el que espera, el que proyecta expectativas manteniéndose ajeno al acto productor y exterior a la obra – es sustituido por el ciudadano anónimo que, inmerso en las dinámicas cotidianas, se encuentra accidentalmente con una obra en la que ha de involucrarse activamente. El hecho de dirigirse a la población, en toda su complejidad y variedad sociológico-cultural le permite desembarazarse de las convenciones que las instituciones artísticas imprimen sobre la conducta de sus usuarios, definiendo y delimitando en

⁶ “[...] the sound is not the work. Here sound is the material with which I transform the perception of space”; M. Neuhaus, en M. Tarantino: “Two passages...”.

⁷ Jacques Rancière: *El malestar en la estética*. Madrid, Clave Intelectual, 2012, p. 28.

⁸ Michael Fried: “Art and Objecthood (1967)”, en *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 148-72.

⁹ J. Rancière: “El malestar...”, p. 30.

¹⁰ “The works of this kind rest on two basic ideas. One is to deal in a complex way with a broad spectrum of people, both culturally initiated and uninitiated. The other idea is that they can enter into people’s daily lives”; Max Neuhaus: “Lecture at the Siebu Museum, Tokyo, 1982”, en *Sound Works*, vol. I..., p. 58.

gran medida las posibilidades de la experiencia, a la vez que segregan en diferentes esferas los gustos propios de la clase popular de los de la élite cultural. En estas propuestas, la distinción entre los productos del arte y las formas de la vida ordinaria se diluyen e integran, manteniéndose al margen de los procesos de reconocimiento y categorización consustanciales a las estrategias de apropiación cultural.

Pero las *Time Pieces*, también llamadas *Moment Pieces*, son además obras que existen en un contexto específico y se desarrollan a partir de él. El punto de partida para Neuhaus es siempre encontrar el espacio y analizar sus flujos sociales, así como sus características arquitectónicas, funcionales, simbólicas, acústicas y visuales. A partir de ahí la construcción del sonido de la pieza depende de un proceso empírico, artesanal e *in situ* que consiste en la búsqueda minuciosa de un sonido casi plausible¹¹ en ese contexto, de un sonido capaz de mimetizarse e integrarse en la densidad de eventos de ese espacio como si perteneciera a él y, a la vez, de diferenciarse lo suficiente para desencadenar una experiencia transformadora del mismo. Esta cualidad mimética del sonido, característica de todos sus trabajos públicos, unida a un ajuste deliberado del sonido en los umbrales de la percepción así como al práctico anonimato de las obras – raramente señaladas como trabajo artístico – hace que pasen desapercibidas con facilidad. Sus piezas están voluntariamente construidas para poder ser ignoradas. Introducirse en ellas demanda del ciudadano una participación activa, un acto de descubrimiento que desde lo cotidiano abra una fisura en la normalidad del espacio y la conducta capaz de procurar un desplazamiento de sus hábitos perceptivos, una nueva disposición de la atención. La sutileza de estas presencias demuestra un profundo respeto hacia el ciudadano y el entorno. Neuhaus no interrumpe las dinámicas propias del espacio urbano insertando entidades grandilocuentes, no se apropia de él ni interfiere con el flujo de su cotidianeidad sino que procura mínimos desplazamientos de lo real que actúan como catalizadores de la experiencia individual. La forma de estos trabajos deriva entonces de su mismo espacio, de sus condiciones sociales, acústicas y visuales, pero no se confunde con él; trabaja a través de sus estructuras a la vez que les opone resistencia.

La idea esencial de las *Time Pieces* es provocar una transformación del contexto urbano mediante la sustracción de un sonido previamente incorporado. Su estructura consiste en la introducción periódica de un *drone*, de un sonido electrónico continuo e invariable en su estructura interna y compuesto fundamentalmente de frecuencias graves, que comienza de forma imperceptible, va creciendo lentamente hasta alcanzar un volumen similar al del sonido ambiente y al llegar a ese máximo de amplitud desaparece de forma abrupta. La imbricación del sonido electrónico con el sonido ambiente y su crecimiento gradual hacen que pase desapercibido hasta el final. Sólo en ese punto álgido el material sonoro se muestra un instante para desvanecerse inmediatamente. Es en el momento de su desaparición cuando se evidencia la presencia de la obra como una impresión sonora *a posteriori*, como una recomposición en memoria o, en los términos de Neuhaus, como una “imagen sonora remanente”. El sonido en estas piezas se sustrae al mundo, existe para señalar su propia ausencia, en un planteamiento que lleva la instalación sonora hasta un extremo de inmaterialidad más cercano a posiciones conceptuales que el terreno habitual del arte sonoro, directamente asentado sobre la potencia sensorial de un material elusivo como el sonido.

La súbita desaparición del *drone*, y con él el efecto de enmascaramiento que provoca a su alrededor, genera un momento de silencio y una sensación de vacío que nos introduce de lleno en los sonidos del entorno. En ese momento se produce un salto en nuestra percepción común del mundo que hace aparecer el sonido ambiente con una claridad y nitidez inauditas, casi

¹¹ El mismo Neuhaus emplea este término en numerosos escritos.

amplificado. Es precisamente esa nueva intensidad de la atención, ese momento de consciencia, penetración y extrañamiento del entorno y de la propia sensibilidad, el que desencadena la obra y el que constituye la entrada a la experiencia estética en el momento mismo de su desaparición material.

Como un mecanismo de defensa para no saturar nuestra percepción, nuestra conciencia se mantiene indiferente a los estímulos del día a día, reaccionando ante ellos de manera inconsciente o automatizada. La experiencia estética se basa en cambio en encuentros de alta intensidad de sentido. Desatar esa experiencia en el espacio políticamente organizado de la ciudad es un acto de resistencia. Según José Luis Pardo¹², sentir es sintetizar la diferencia de intensidad que se da entre lo sensible y lo sentido. Estas síntesis se transforman en hábitos que definen nuestro territorio individual. Un espacio hecho de conductas pre-objetivas y pre-subjetivas, de aprioris estéticos que constituyen la condición de posibilidad de la experiencia. Los silencios de las *Time Pieces* provocan una quiebra en el hábito que hace aparecer el entorno desatendido (por interiorizado) de lo cotidiano con la potencia singular de la obra artística; abren una grieta sobre el territorio que permite su ampliación o desplazamiento. Este acto de poetización del mundo remueve el sedimento semiótico dibujado por nuestra habitualidad y abre la posibilidad de alterar el orden de la experiencia y redefinir nuestro ser-en-el-mundo.

* * *

Neuhaus produjo cinco versiones de la estructura descrita. La primera de ellas, *Time Piece "Archetype"* formó parte de la Bienal de 1983 del Whitney Museum de Nueva York. Por ciertas objeciones institucionales a que se desarrollara en el espacio público, esta pieza fue finalmente una adaptación de su proyecto original para el pequeño jardín de esculturas del museo. Pese a presentar características diferenciales con respecto al resto, esta primera *Time Piece* establece ya la estructura básica de la serie. La consonancia de los sonidos con el entorno, que hemos advertido anteriormente, se logra en este caso por un procedimiento muy inusual en su trabajo: la captación directa y reproducción de los propios sonidos del ambiente. Neuhaus situó en la fachada del Whitney Museum, que da a Madison Avenue, una serie de micrófonos que recogían el sonido en vivo de la calle y lo enviaba a los altavoces situados en el jardín. Puesto que el jardín está situado en la parte frontal del edificio, era posible escuchar directamente los sonidos del exterior. De este modo, automáticamente se garantizaba la integración sonora pero necesitaba crear una distancia que no confundiera la pieza con el espacio. Esta diferencia la consiguió procesando el sonido ambiental para alterar su frecuencia y sometiendo su transmisión a un pequeño *delay*, dando así lugar a una especie de reflejo aural de Madison Avenue que producía dinámicas de causalidad entre la obra y el entorno. De acuerdo con la estructura descrita más arriba, este material sonoro era introducido cada veinte minutos mediante un largo crescendo de quince minutos hasta alcanzar la intensidad del sonido ambiente.

La siguiente *Time Piece* que el artista produjo fue *Time Piece Kunsthalle*, instalada en el exterior de este museo en Berna entre 1989 y 1993. Posteriormente realizó *Time Piece Graz*, instalada de forma permanente desde 2003 en los alrededores del *Kunsthhaus* de la ciudad austríaca que le da nombre, con la particularidad de que la pieza y el edificio fueron construidos en paralelo. En 2006 produjo otra nueva versión permanente para la *Dia Art Foundation* de Beacon, Nueva York y finalmente, en 2007, instaló la última de sus *Time Pieces* en la plaza adyacente a una antigua sinagoga – una de las pocas que sobrevivió al holocausto – en la ciudad alemana de Stommeln. En todas ellas el procedimiento de capturar el sonido del entorno fue

¹² J. L. Pardo: *Las formas de...*

sustituido por texturas sonoras electrónicas sin desarrollo temporal que se mezclan con el ambiente aural coloreándolo.

Si en “*Archetype*” esta estructura se presentaba cíclicamente en períodos de veinte minutos, en las sucesivas versiones el crescendo se redujo a cinco minutos, apareciendo sólo cinco minutos antes de cada media hora en el caso de Berna, cinco minutos antes de cada hora en Graz y a la hora en punto en Beacon. A priori estas piezas funcionan como una suerte de relojes públicos silenciosos que reproducen la escisión cronológica del tiempo. Sin embargo, la pieza de Stommeln presenta un caso particular. La sinagoga, que fue vendida a un granjero en 1937, no había sido usada para el ritual religioso desde la década de 1920. De acuerdo con el ritual judío, Neuhaus dividió el ciclo de la pieza en doce partes iguales entre el período que va del amanecer a la puesta del sol, haciéndola sonar cinco minutos antes de las correspondientes horas del rezo. Puesto que este intervalo varía según las estaciones, la duración de estos ciclos no es un tiempo uniforme y, por ende, no se ajusta al tiempo cronológico que sí gobierna los servicios cristianos. Como apunta Ulrich Loock, la intención del autor con esta *Time Piece* era devolver la voz a esa casa espiritual vacía:

Dar voz a un edificio en el que el canto no se ha escuchado durante más de 80 años, con un sonido que originado a partir del ruido de la vida cotidiana contemporánea es devuelto a ella, y cesa a la hora del rezo: superponiendo una conmemoración de las voces silenciadas por los nazis con el despertar a un mundo sonoro transfigurado en un momento de silencio¹³.

En numerosas ocasiones, Neuhaus ha señalado el parentesco formal entre las *Moment Pieces* y las señales sonoras comunitarias. Se refiere con ello tanto a los relojes públicos como, sobre todo, al tañido de las campanas, usadas desde la antigüedad como medio de comunicación simultánea entre los habitantes de una comunidad. Se trata de un factor sonoro que a la vez que unifica y crea un sentido de comunidad anunciando sus momentos destacados, establece sus límites en función de su alcance. En este sentido, el sonido de estas piezas corresponde a la envolvente invertida de una campana, pero además son obras que no se circunscriben a un lugar concreto sino que tienen un amplio radio de propagación y llegan a difundirse, como en el caso de Berna, hasta un área de un kilómetro de diámetro. La ausencia de un lugar concreto para la obra y la capacidad de afectar a la población en diferentes lugares del espacio a un mismo tiempo, es uno de los factores que lleva a Neuhaus a establecer un apartado diferenciado para las *Time Pieces* dentro de su producción y a contraponerlo al conjunto de obras que denomina *Place Pieces*¹⁴. Su propósito es inscribirse en la normalidad de toda una comunidad, introduciendo cíclicamente la excepcionalidad de la experiencia estética en ese hábitat: forma modesta de un arte de la contingencia que se desdibuja con la vida. Cabría preguntarse a este respecto si al devenir norma, la intensidad extra-ordinaria de la sensación propiamente estética no se olvida de sí misma, diluyéndose en un hábito más, o si, por el contrario, esa diferencia de intensidad puede llegar a asentarse en la conducta y trasladarse a otras instancias de la experiencia.

¹³ “[...] to give a voice to a building in which chanting has not been Heard for more than eighty years, with a sound which originated from the noise of contemporary everyday life and is given back to it, and which breaks off at the hour of prayer: superimposed a commemoration of the voices silenced by the Nazis, and awakening into a transfigured world of sound in a moment of silence”; Ulrich Loock: “The Time Piece for the Stommeln Synagogue”. Porto, 2007, [http:// www.max-neuhaus.info/bibliography/](http://www.max-neuhaus.info/bibliography/)

¹⁴ Para más información con respecto a esta diferenciación véase Max Neuhaus: “Notes on place and moment”, en *Sound Works*, vol. I..., p. 97.

Más allá de los parentescos formales o funcionales entre estas obras y las señales comunitarias, el reloj y la campana definen, como señala Christoph Cox¹⁵, concepciones temporales opuestas que resuenan simultáneamente en las *Time Pieces*, si bien Stommeln, debido a la división ritual de sus ciclos temporales, se decanta más netamente hacia la última de ellas. El tiempo cuantitativo del reloj está embebido del concepto espacial de la modernidad, se subordina a él. Es un tiempo secuencial e irreversible en el que los momentos se suceden unos a otros, equidistantes y equivalentes y por tanto indiferentes e intercambiables. El orden de la cronología es una traslación al tiempo de ese dominio de lo mecánico-inerte que es el espacio racionalista, y, por tanto, deja al margen la conciencia subjetiva: tiempo sin sujeto y sin experiencia; abstracción geométrica que baliza nuestro día a día al margen del sentido.

Las campanas, en cambio, marcan momentos privilegiados para los individuos de una comunidad: nacimientos, matrimonios, funerales, guerras, fuegos, festividades, horas litúrgicas, etc. Señalan singularidades en el tiempo indisociables de la experiencia. La reiteración y la desatención tienden, sin embargo, a caracterizar nuestra cotidianeidad, dibujando una temporalidad lineal que empuja nuestras acciones hacia el futuro y anula la singularidad de cada momento en favor de un objetivo o resolución. Como el tañido de la campana, la desaparición del sonido en las *Time Pieces* marca también una singularidad sonora que produce una cesura en la linealidad del tiempo ordinario. En esa brecha se abre propiamente la experiencia del tiempo, o lo que Henri Bergson denominó *duración*: un tiempo cualitativo y corporeizado, plagado de signos, de encuentros y re-conocimientos sobre el que el individuo vuelca sus memorias y proyecta sus expectativas. Es una experiencia significativa del tiempo que afirma cada instante, soldando pasado y futuro en la conciencia del presente¹⁶.

En paralelo al desplazamiento de la cronometría a la duración se produce igualmente un vaivén en la vivencia ordinaria del espacio. En varias ocasiones Neuhaus ha expresado su intención de transformar el *espacio* en *lugar* a través de la conciencia aurál. En este sentido, uno de los factores que definen precisamente a nuestra modernidad es la conversión del orden espacial en *res extensa*, que, en palabras de José Luis Pardo, corresponde a “una abstracción geométrico-mecánica desprovista de todas las cualidades de la percepción sensible, desnuda de toda facticidad y alejada de la riqueza de significados contenida en lo dado”¹⁷. Sin embargo, lejos de esta concepción euclídea, “el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan”¹⁸. El espacio, y el urbano en particular, es el recorte material, funcional y simbólico de un cierto espacio-tiempo planteado como común. Un complejo de flujos y relaciones, de necesidades y valores que el ciudadano inconscientemente interioriza como una segunda naturaleza. Transformar esta práctica espacial en *lugar* requiere tomar conciencia de las condiciones del entorno, inscribirse y reconocerse en él como individuo que lo percibe, lo interpreta y lo puebla de significado: pasar de observador distanciado a ciudadano resonante. Es bajo esta suspensión de las coordenadas normales de la experiencia espacio-temporal en la que el individuo asume la ciudad como su propia empresa creativa cuando podemos hablar de una especificación recíproca entre ambos, de un verdadero proceso enactivo de co-emergencia y co-producción¹⁹.

¹⁵ C. Cox. “Installing Duration...”, p. 127.

¹⁶ El concepto de duración se desarrolla a lo largo de toda la obra de de Bergson, pero sus bases quedan definidas en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889).

¹⁷ J. L. Pardo: *Las formas de...*, p. 22.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁹ Para más información véase Álex Arteaga: “Thinking the environment aurally. An enactive approach to auditory-architectural research and design”, *Invisible Places*, Viseu, 19-VII-2014, http://www.architecture-embodiment.org/?page_id=70

Transformar la percepción de las relaciones espacio-temporales y sociales de nuestro entorno en un acto consciente y vivido con la intensidad de una experiencia artística no es una propuesta meramente estética (en su sentido más reductivo), sino la articulación de una política a través de la práctica cultural. Desde la apertura de un espacio aural, Neuhaus suscita una redistribución de las relaciones entre los cuerpos, los objetos y los sonidos que conforman el entorno colectivo y común. Es precisamente esta operación la que a juicio de Jacques Rancière comparte este arte relacional con la política²⁰:

La política [...] es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos²¹.

Asimismo, “lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico”²². Ambos establecen una forma de dividir e identificar lo sensible. Al poner en suspenso las condiciones espacio-temporales, sociales y simbólicas del entorno, Neuhaus abre una grieta de disensión sobre la organización políticamente establecida de los fenómenos, capaz de alterar las categorías que formalizan la experiencia y la calidad de nuestros encuentros.

Las *Time Pieces* detonan una escucha tan sensible como crítica; una escucha desplegada que cuestiona la forma en la que el entorno se produce y nos produce, sus prebendas y sus márgenes, sus lugares de sumisión y de resistencia; pero una escucha, a la vez, replegada sobre sí misma, interrogada por sus objetos, sus mecanismos y su historia.

REFERENCIAS

- ARTEAGA, Álex: “Thinking the environment aurally. An enactive approach to auditory-architectural research and design”, *Invisible Places*, Viseu, 19-VII-2014, http://www.architecture-embodiment.org/?page_id=70
- BERGSON, Henri: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Sígueme, 1999.
- COX, Christoph: “Installing Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus”, en *Max Neuhaus*, Lynn Cooke (ed.). New Haven, Yale University Press, 2009, pp. 112-32.
- FRIED, Michael: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- LOOCK, Ulrich: “The Time Piece for the Stommeln Synagogue”. Porto, 2007, <http://www.max-neuhaus.info/bibliography/>
- PARDO, José Luis: *Las formas de la exterioridad*. Madrid, Pre-textos, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques: *El malestar en la estética*. Madrid, Clave Intelectual, 2012.
- Sound Works*, 3 vols., Max Neuhaus y Gregory, Des Jardins (eds.). Ostfildern, Cantz Verlag. 1994.
- TARANTINO, Michael: “Two Passages”. Oxford, 1998, http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/twopassages/Two_Passages.pdf

²⁰ J. Rancière: “El malestar...”, pp. 31-35.

²¹ *Ibíd.*, p. 33.

²² *Idem.*

¿QUIÉN ES FRANK SINATRA? LA CONTRIBUCIÓN DE “LA VOZ” A UN ANUNCIO DE AUTOMÓVIL¹

ANTONIO ALAMINOS-FERNÁNDEZ
OBETS-Universidad de Alicante

Resumen: Este trabajo investiga empíricamente la contribución de la música, en concreto canciones preexistentes de difusión general, en refuerzo de determinadas ideas transmitidas en los anuncios publicitarios a los que acompañan. Estas canciones aportan y complementan diferentes atributos que contribuyen a modificar y cualificar la imagen del producto o servicio. Sobre el ejemplo de “My Way” de Frank Sinatra, se plantea que el efecto de la canción es producido por la interacción entre varios elementos, entre ellos la popularidad de la canción, la imagen del intérprete y el idioma en que la canción es interpretada. Para el análisis de este estudio de caso se aplica la metodología de los escalamientos mediante diferencial semántico. Finalmente se elabora un escalamiento de diferencial semántico para el idioma inglés, así como para la canción (“My way”) y el cantante considerado (Frank Sinatra), concluyendo que la música (melodía, cantante, versión y letra), así como el idioma (inglés), aportan cualidades y atributos propios a los anuncios que las utilizan, complementando o reforzando el concepto publicitario con un mejor ajuste a los objetivos de la campaña.

Palabras clave: Música, diferencial semántico, anuncios, conceptos publicitarios.

Introducción: Tipos de música y marco conceptual

La relación entre la música y la comunicación publicitaria es problemática. En ocasiones, el lenguaje musical ha sido incorporado al lenguaje publicitario como un elemento secundario. Desde el protagonismo de los “jingles”, de base radiofónica, las potencialidades de lo visual han atenuado en parte el peso de la música y lo auditivo. En base al papel que desempeña la música en publicidad, ésta se puede clasificar en diversas categorías, principalmente música preexistente y música creada a propósito del anuncio².

Dentro de la primera de estas categorías, Palencia-Leflers³ distingue entre diversas tipologías: la adaptación, la “cover”, la música de librería y la canción original. La adaptación modifica una canción original preexistente, normalmente para transmitir un mensaje concreto. Este tipo de música mantiene el intérprete original. En cambio, en la versión “cover”, la canción es interpretada por un grupo o cantante diferente al de la versión original. Algunas de estas

¹ Quiero agradecer a Ana Llorens la cuidada revisión del texto, así como sus sugerencias de mejora. Gracias a sus comentarios el artículo ha ganado tanto en precisión como en comprensibilidad.

² Matilde Olarte: “¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suarez Pajares (coords.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 633-44.

³ Manel Palencia-Leflers: “La música en la comunicación publicitaria”, *Comunicación y Sociedad*, 22, 2 (2009), p. 98.

versiones a veces son tan modificadas que es difícil de reconocer la canción original. Los cambios más frecuentes se aplican al ritmo, la tonalidad, la instrumentación y la tesitura de voz del cantante, normalmente para hacerlas más modernas o adaptarlas al perfil del producto. Por otro lado, la música de librería es aquella que se puede encontrar en archivos electrónicos y físicos de acceso público. Normalmente este tipo de música es gratuita o de coste mínimo. Finalmente, dentro de la música publicitaria preexistente se denomina la canción original a la interpretada por el grupo o músicos que la crearon o popularizaron, sin ningún tipo de modificación.

También se emplea la denominación de canción original cuando la música ha sido creada específicamente para el anuncio, sin que tenga que hablar necesariamente del producto. Ésta es la diferencia clave con respecto al “jingle”, que sí es creado específicamente para una campaña o producto. En este último, el texto publicitario suele ser la letra de la canción. También dentro de la música original se encuentra la música genérica que tiene la misma estructura del “jingle” pero carece de letra, siendo, por tanto, música creada con una melodía específica para la campaña u producto. El “Soundalike”, que trata de imitar a un artista o una canción conocida realizando una pieza sonora similar, quedando por tanto dentro de la legalidad, también puede ser clasificado como música original para publicidad. Finalmente, la banda sonora sólo se encarga de llenar el anuncio con música. Al contrario que el resto de tipos de música, la banda sonora no busca el recuerdo de la experiencia vivida con su edición, sino sólo acompañar al mensaje y acciones del anuncio. El Cuadro 1 incluye un resumen de las diversas tipologías de música publicitaria.

MÚSICA ORIGINAL			MÚSICA PREEXISTENTE		
COMPOSITOR	Con letra	Jingle-Marca	COMPOSITOR	Con letra/Sin letra	Versión Cover
		Jingle. Adsong			Versión libre
	Sin letra	Logo musical Sintonía corporativa	COMPOSITOR PRODUCTOR	Con letra/Sin letra	Fono
		Música incidental	CREATIVO		Librería-Archivo

Cuadro 1. La música en la publicidad⁴

En el caso de la música preexistente interpretada por sus cantantes originales, que es el foco de esta investigación, los elementos básicos para la contribución de la música al anuncio son los siguientes:

- *Género de música.* Los géneros musicales, tales como el rock, el jazz, la música clásica o pop, refieren a sistemas de valores y afectos socialmente muy definidos. Según Wakefield, la música publicitaria española “se centra, casi exclusivamente, en el pop-rock de corte más melódico, la música disco de los 80, el soul, la música clásica y la electrónica. Únicamente cinco estilos musicales”⁵.

⁴ Richard Wakefield; “El sonido de las coincidencias. La caída del jingle y el auge de la música preexistente”. En *IV Simposium de Profesores Universitarios de Creatividad Publicitaria. Facultad de Comunicación*. Lugar: Universidad de Navarra, 2008. Tomado de la Figura 1. Tipología básica de las formas musicales en publicidad, en Ídem.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

- *Popularidad de la canción.* Esta variable ofrece el potencial de crear un clima de mayor familiaridad y proximidad al producto que utiliza la canción, junto a los atributos ya adquiridos por ella misma. En ese sentido, una canción muy conocida de George Dan no aporta las mismas cualidades que una de Serrat, por ejemplo. George Dan aportaría las cualidades de algo festivo, fresco y asociado al verano, mientras que Serrat ofrece las cualidades de algo íntimo reflexivo y personal. Éste es el motivo por el que en diversos estudios experimentales se han empleado canciones desconocidas para los participantes en el estudio, eliminando así lo que se consideran sesgos productos de su conocimiento previo⁶. Precisamente estos sesgos son, en sí mismos, un elemento adicional para conjugar en los efectos emocionales, identitarios, culturales, ideológicos o románticos de la música cuando se diseña el anuncio.
- *Cantante.* El intérprete, o intérpretes, es también clave, especialmente en el caso de música preexistente. De hecho, este trabajo analiza un anuncio de automóvil que emplea a Sinatra para destacar el carácter mítico del producto, reforzando de este modo la idea de “Muchas veces imitado. Nunca Igualado”.
- *Letra.* La letra refuerza el contenido del anuncio, aportando conceptos e ideas que puedan ayudar a “enmarcar” el mensaje, especialmente si es comprendida por la audiencia. Un caso distinto son las letras incomprensibles por emplear un idioma desconocido para los oyentes. Ésa es precisamente una de las cuestiones más relevantes como objeto de investigación: determinar la función comunicacional de un idioma que es reconocido e identificado por una mayoría de población, pero con baja competencia para comprenderlo.
- *Idioma.* En general, los diversos idiomas connotan emociones y sensaciones muy definidas en términos de estereotipos culturales⁷. Posiblemente, el idioma es uno de los elementos de connotación cultural que asimila música y lenguaje. Además, el idioma aporta múltiples dimensiones al producto, entre ellas “idiosincrasia” y una “denominación de origen”. Sin embargo, existen ocasiones muy particulares en las que aporta puede ser una incógnita⁸. En ese sentido, el idioma aporta mucho más que la cultura de referencia, que se asocia como un atributo. Él mismo posee sus propias cualidades en los imaginarios sociales y esos atributos le pertenecen, complementariamente a los de la nacionalidad o cultura de origen.

Partiendo de estos elementos conceptuales a continuación se analiza el empleo de una canción de Frank Sinatra como elemento central de un anuncio de coche.

⁶ Jon Morris y Mary Anne Boone: “The effects of Music on Emotional Response, Brand Attitude, and Purchase Intent in an Emotional Advertising Condition”, *Advances in Consumer Research*, 25 (1988), p. 519.

⁷ Alaminos Fernández, Antonio: “Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española”, Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

⁸ Ídem.

Estudio de caso: “My Way” y Sinatra en movimiento

El anuncio seleccionado promociona el automóvil Volkswagen Golf GTI y está creado para una audiencia internacional en 2014. Consta con dos formatos de anuncio. El primero se emitió por televisión⁹ y fue dirigido por director Paul W. S., mientras que el segundo fue pensado para ser lanzado en internet¹⁰ y realizado por una agencia de publicidad (DDB London y DDB Tribal Germany).

La disparidad en sus diseños responde a diferentes finalidades. El anuncio para televisión, orientado a una audiencia generalizada, presenta un estilo más cinematográfico. El segundo, dado que el soporte permite una segmentación mayor al mostrarse en las páginas que la compañía automovilística ve oportuno, se concentra en destacar las cualidades de una manera más clara. Eso sí, en ambos casos, la figura de Sinatra se utiliza de la misma manera, destacando los mensajes de elegancia y sentimiento de exclusividad. El carácter diferenciado del anuncio según el formato en que se presentó se aprecia de forma muy patente en los diferentes mensajes que se destacan mediante la selección de fragmentos de la letra, tal y como muestra el Cuadro 2.

<p><u>And now, the end is near;</u> <u>And so I face the final curtain.</u> <u>My friend, I'll say it clear,</u> <u>I'll state my case, of which I'm certain.</u></p> <p>I've lived a life that's full. I've traveled each and ev'ry highway; <u>and more, much more than this,</u> <u>I did it my way.</u></p> <p>Regrets, I've had a few; But then again, too few to mention. I did what I had to do And saw it through without exemption.</p> <p>I planned each charted course; Each careful step along the byway, But more, much more than this, I did it my way.</p>	<p>Yes, there were times, I'm sure you knew When I bit off more than I could chew. But through it all, when there was doubt, I ate it up and spit it out. I faced it all and I stood tall; And did it my way. I've loved, I've laughed and cried. I've had my fill; my share of losing. And now, as tears subside, I find it all so amusing.</p> <p>To think I did all that; And may I say - not in a shy way, “No, oh no not me, I did it my way”.</p> <p><u>For what is a man, what has he got?</u> <u>If not himself, then he has naught.</u> <u>To say the things he truly feels;</u> <u>And not the words of one who kneels.</u> <u>The record shows I took the blows -</u> <u>And did it my way!</u></p>
---	--

Cuadro 2. Análisis de la letra de “My Way” en el anuncio¹¹

Se observa claramente que en los fragmentos de la versión de televisión (público genérico) son especialmente conocidos y destacan palabras como “highway” o “way”. La versión de internet (público en principio interesado en el producto anunciado), sin embargo, subraya la

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=lgyoScLcffe> (consultado: 21-IX-2015).

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=CKSRoWkUFj0> (consultado: 21-IX-2015).

¹¹ Elaborado por el autor de este artículo a partir de fuentes televisivas y de internet.

estrofa final, con palabras más especializadas y una gran intensidad expresiva. No obstante, en los dos formatos la canción se percibe como una unidad, un “objeto” en términos semióticos que posee unos atributos propios que, en base al diferencial semántico de la letra de la canción, son percibidos por la audiencia de manera diferente en cada uno de los formatos del anuncio.

Diferencial semántico

Para profundizar en el análisis de la posible complementariedad entre el mensaje que desea transmitir el anuncio y la música empleada, se ha desarrollado un diferencial semántico¹² que busca determinar la presencia e intensidad de las dimensiones de *evaluación*, *potencia* y *actividad* de cada una de las dos versiones de la letra de la canción de Sinatra. Con ello este tipo de metodología se ha conseguido medir la orientación psicológica que tendrán los individuos hacia objetos, entendiendo como objeto una idea, una persona, un producto o una canción. Más concretamente, este diferencial semántico está formado por pares de antónimos. Entre estos extremos semánticos, existen diversas gradaciones intermedias que indican la afinidad percibida entre atributos y conceptos. Por ejemplo, a la hora de valorar un edificio, podría administrarse el par (Feo) -3 -2 -1 0 1 2 3 (Bello), correspondiendo el -3 a lo más feo y el 3 lo más bello (la opción 0 indicaría indiferencia). El Cuadro 3 recoge los pares de adjetivos antónimos que he aplicado a la canción “My way” y a su intérprete Frank Sinatra.

Feo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Bello
Difícil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Fácil
Amargo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Dulce
Ordinario	-3	-2	-1	0	1	2	3	Elegante
Triste	-3	-2	-1	0	1	2	3	Feliz
Débil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Poderoso
Pobre	-3	-2	-1	0	1	2	3	Rico
Antiguo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Moderno
Lento	-3	-2	-1	0	1	2	3	Dinámico
Popular	-3	-2	-1	0	1	2	3	Culto
Frío	-3	-2	-1	0	1	2	3	Caliente

Cuadro 3. Diferencial semántico de elaboración propia¹³

Tal y como recoge el Cuadro 4, el estudio realizado, en base a cuarenta muestras, ha determinado que en “My way” destaca especialmente el rasgo de Elegancia (una media de 2,33 sobre un máximo de 3); los conceptos de Belleza, Poderoso, Rico, Dulzura y Fácil son también muy relevantes. Con menos impacto aparecen las ideas de Culto o Caliente. Éstos no son rasgos característicos de la canción. En el otro sentido, destaca la idea de que la canción evoca algo Antiguo (media de -1) y Lento (-0,48). En ese sentido, la canción invoca un cierto aire de tristeza.

Frank Sinatra	Forma de cantar	Canción	Idioma
---------------	-----------------	---------	--------

¹² Metodología basada en Charles Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum: *The measurement of meaning*. Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1957.

¹³ A. Alaminos Fernández: “Cuando las letras son música...”.

		Frank Sinatra	“My way”	Inglés
Ordinario - Elegante	0,38	1,36	2,33	0,36
Feo/a – Bello/a	1,46	1,15	1,91	-0,91
Débil - Poderoso	-0,11	1,31	1,67	1,45
Pobre - Rico	-0,29	-0,18	1,67	1,32
Amargo - Dulce	0,59	-0,05	1,65	-0,57
Difícil - Fácil	1,1	0,38	1,36	-0,27
Popular - Culto	1,28	-0,1	0,9	0,14
Frio - Caliente	1,26	0,64	0,86	-0,59
Triste - Feliz	0,54	0,92	0,24	0,09
Lento - Dinámico	0,49	0,5	-0,48	0,32
Antiguo - Moderno	1,3	0,95	-1	0,55

Tamaño muestral (40)

Cuadro 4. Atributos de los elementos musicales en “My Way”

Sin embargo, varios de estos rasgos se ven compensados por los atributos de Frank Sinatra. En ese sentido, habría sido un acierto recurrir a la versión interpretada por este emblemático cantante. Así, la forma de cantar y la imagen del intérprete son consistentes en su rasgo “Elegante”, “Belleza”, “Facilidad”, “Felicidad” o “Caliente”. Algunos de ellos se ven acentuados en la evaluación del intérprete o su forma de cantar. Especialmente relevante es la aportación de “Dinamismo” y “Modernidad”, muy importantes en el concepto del automóvil, y que no eran lo bastante enfatizada por la canción “My way”. En conjunto, los tres elementos (intérprete, forma de cantar y canción interpretada), se refuerzan entre sí y, más interesante aún, compensan entre ellos debilidades que no se desearían asociadas al concepto del producto. En el caso del idioma inglés, la contribución más importante procede de sus atributos de “Potencia”, “Modernidad” y “Riqueza”¹⁴. El Gráfico 1 muestra la relación de complementariedad y refuerzo que se establece entre intérprete, forma de cantar, canción e idioma.

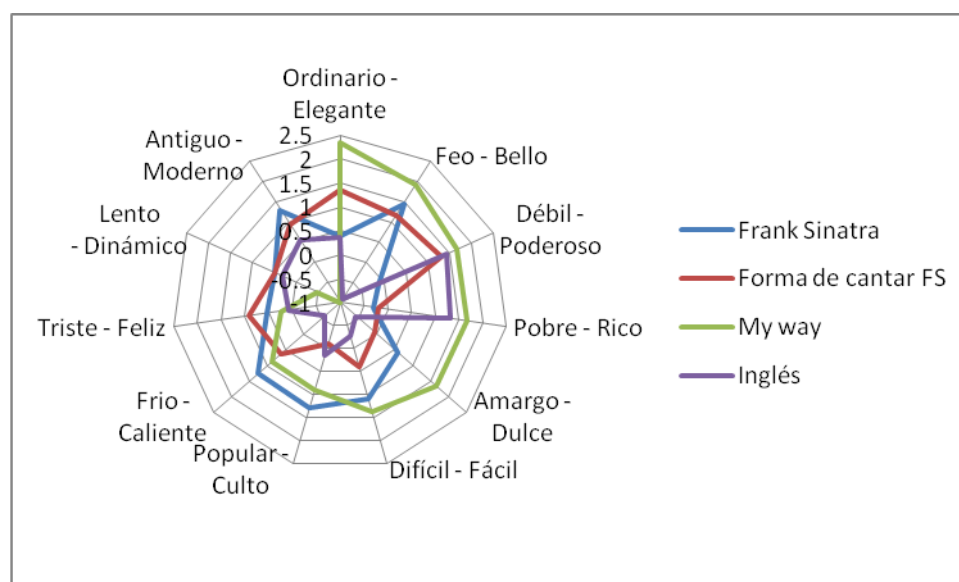


Gráfico 1. Atribución de cualidades a Frank Sinatra, su interpretación, “My Way” e idioma inglés

¹⁴ Ídem.

Este análisis muestra que, en lo referido a las dimensiones de “Potencia” (que abarca la idea de riqueza) y “Evaluación”, el anuncio ha logrado sus objetivos mediante el empleo del idioma inglés y la canción “My way”. En todo caso, es importante considerar que, al analizar el idioma inglés, se debe distinguir entre aquellos espectadores que comprenden el inglés (al menos alguna palabra) y aquellos otros para los que el inglés representa un sonido en el que no es posible reconocer ningún significado semántico. En un estudio anterior he mostrado las diferencias estadísticamente significativas en la atribución de cualidades a la canción según se comprenda parte de la letra o no. Sin embargo, tanto la idea de Innovación (es una canción considerada antigua) como de Dinamismo (tramite la idea de lentitud) se ven claramente reforzadas con la figura del intérprete (Frank Sinatra) y su forma de cantar dado que éstas incorporan las nociones de “Modernidad” y “Actividad”. En ese sentido, respecto a los conceptos que se desean destacar en el anuncio, “Paul Anderson es un maestro en su género y ha transpuesto con éxito los valores principales del GTI – potencia, innovación y emoción – al anuncio”¹⁵. Sin embargo, la canción no se asocia por sí sola a la innovación. Al incorporar a la música los efectos de sonido (ruido de motor, derrapes en el asfalto, etc.), incrementan el dinamismo, pero no la novedad. “My way” interpretada por Sinatra difícilmente puede entenderse como una novedad – otra cosa sería la versión de los “Sex Pistols” que ha sido empleada en otros anuncios. En todo caso, las características de Potencia y Calidad se ven reforzadas con la selección de intérprete, forma de cantar, canción e idioma inglés. Puede darse también la posibilidad de un diseño algo más sutil donde el contraste entre la base musical y la voz quieran acentuar la integración entre madurez e innovación tecnológica. Asimismo, la imagen puede aportar significados nuevos a las canciones, alterando sus connotaciones originarias lo que abre nuevos campos para futuros estudios.

Conclusiones

La música que se incorpora a una comunicación publicitaria crea un nuevo objeto, que complementa y transforma lo visual, lo textual y su narrativa. En este contexto, la canción “My way” enfatiza con gran intensidad los conceptos de poder y de riqueza, junto a los de belleza y elegancia. Sin embargo, por sí sola presenta debilidades importantes en los conceptos de dinamismo y de modernidad. Es aquí donde intervienen las percepciones públicas tanto del intérprete (Frank Sinatra) como de su forma de interpretar. Sinatra aporta claramente una imagen de dinamismo y modernidad que está ausente de la canción por sí sola. Además, se ha de tener en cuenta que uno de los objetivos declarados por la compañía publicitaria es asociar el concepto de innovación al automóvil. En ese sentido, la canción no estaría correctamente ajustada sobre ese objetivo de innovación, de forma que las modificaciones que se aprecian en el audio, durante el anuncio, acentúan las cualidades de Dinamismo y Modernidad. No obstante, cabe la posibilidad de que la intensidad de la canción (todos los aspectos y emociones que están asociados a ella) se imponga sobre el concepto mismo o la narración que desarrolla el anuncio. En realidad la tecnología del Volkswagen “Golf” es muy personal y original, “a su manera”, pero que lleva bastante tiempo en el mercado. Por ello, en lo que respecta a la dimensión musical de la canción, son la letra y la figura de Sinatra las que, además de humanizar la marca y el coche, absorben gran parte del componente innovador del producto. Los dos continuaron por mucho tiempo con una personalidad fuerte y siempre en primera línea, con una acusada

¹⁵ Giovanni Perosino: “Sala de Comunicación (2013)”, http://comunicacion.volkswagen.es/actualidad/notas-de-prensa/volkswagen-multiplica-por-mas-de-40-los-comentarios-sobre-la-marca-en-twitter-gracias-al-nuevo-spot-del-golf-gti-y-una-campana-en-esta-red-social__887-889-c-34563__.html (consultado: 14-IX-2015).

imagen de calidad y elegancia. Esta asociación metafórica entre los recorridos del modelo Golf y del intérprete Frank Sinatra se produce en un contexto de atribución de rasgos como Potencia, Actividad y una fuerte Evaluación positiva. Sinatra como cantante y su forma de interpretar refuerzan la imagen de Autenticidad (dimensión de Evaluación); “My Way”, por su parte, enfatiza sobre todo los elementos de Potencia y Evaluación.

Se puede concluir, por otro lado, que los rasgos considerados permiten un estudio analítico de la contribución de la música en el contexto de la comunicación publicitaria. En ese sentido ha quedado patente la importancia que tiene la contribución del idioma inglés, el intérprete, la canción y el estilo interpretativo del cantante, tomando como estudio de caso utilizado un anuncio con una canción preexistente conocida. Especialmente interesante es el empleo de los idiomas extranjeros como “elementos musicales” para quienes desconocen el idioma. La mayoría de estudios sobre el efecto de la música en publicidad tienden a considerar el efecto conjunto de la canción, producido por su popularidad, el intérprete o las melodías. Sin embargo, en este trabajo se ha dado un enfoque analítico en el que se considera que el idioma y los demás elementos contribuyen al producto anunciado con cualidades propias. En todo caso, queda en evidencia la importancia que la música tiene para reforzar el mensaje y sus efectos interpretativos, así como la posibilidad metodológica de medir las dimensiones emocionales de la música a partir del diferencial semántico. Asimismo resulta evidente la necesidad de que la música adquiera una importancia equivalente a la del texto y la imagen en la comunicación publicitaria.

REFERENCIAS

- ALAMINOS FERNÁNDEZ, Antonio: “Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española”, Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.
- MORRIS, Jon y BOONE, Mary Anne: “The effects of Music on Emotional Response, Brand Attitude, and Purchase Intent in an Emotional Advertising Condition”, *Advances in Consumer Research*, 25 (1988), pp. 519-23.
- OLARTE, Matilde: “¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suarez Pajares (coords.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 633-44.
- OSGOOD, Charles, SUCI, George y TANNENBAUM, Percy: *The measurement of meaning*. Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1957.
- PALENCIA-LEFLERS, Manel: “La música en la comunicación publicitaria”, *Comunicación y Sociedad*, 22, 2 (2009), pp. 106-18.
- PEROSINO, Giovanni: “Sala de Comunicación (2013)”, http://comunicacion.volkswagen.es/actualidad/notas-de-prensa/volkswagen-multiplica-por-mas-de-40-los-comentarios-sobre-la-marca-en-twitter-gracias-al-nuevo-spot-del-golf-gti-y-una-campana-en-esta-red-social__887-889-c-34563__.html (consultado: 14-IX-2015).

LAS CANTATAS PROFANAS DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE JAÉN (1711-1753)

NIEVES ÁLVAREZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS

Resumen: *El presente artículo se centra en el estudio del conjunto de las catorce cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén de 1711 a 1753. Dada la escasez de ejemplos conservados de cantatas profanas, el análisis de un corpus tan relativamente amplio como éste puede ofrecer algunos datos interesantes acerca de este género. Asimismo, se pretende dar a conocer a un autor que, pese a pertenecer a un centro musical alejado de la corte, fue muy prolífico, trabajando multitud de géneros vocales de su época, tales como villancicos, cantatas, tonadas, misas, misereres y oratorios, con un lenguaje musical original y avanzado.*

Palabras clave: *cantata profana, siglo XVIII, Juan Manuel de la Puente, música en Jaén.*

Juan Manuel de la Puente. Vida y obra

Juan Manuel García de la Puente nació el ocho de agosto de 1692 en Tomelloso (Guadalajara). No se conocen muchos datos acerca de su infancia y juventud, salvo su estancia como seise en la Catedral de Toledo desde 1703¹ hasta 1711, año en el que se presentó a las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Jaén. Estas oposiciones suscitaron mucho interés debido tanto al lapso de tiempo que transcurrió entre la muerte del anterior maestro, en 1708, y su convocatoria tres años después, como al elevado número de opositores que se presentaron (ocho) para competir por la plaza. Terminados los exámenes, que comprendían pruebas en las que los aspirantes debían demostrar sus habilidades como compositores, directores y cantores, el tribunal dictaminó que, pese a su juventud (tenía diecinueve años en ese momento), el ganador de la plaza fuera De la Puente². Tras cinco años como maestro de capilla “en pruebas” y el pertinente expediente de limpieza de sangre³, en 1716 el Cabildo le ordenó sacerdote y le proveyó de la ración completa de maestro de capilla. De la Puente cumplió con todas sus funciones durante los cuarenta años que estuvo al servicio de la Catedral, exceptuando la que le

¹ Carlos Martínez Gil: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 137-76.

² Apéndice documental nº 5: “Informe de los jueces al magisterio de capilla y elección de Juan M. de la Puente, de 6 de octubre de 1711”; citado en Pedro Jiménez Cavallé: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén*, vol. I: *Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, p. 573.

³ Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (E-JA), Sala II, legajo 29-B: *Expediente de limpieza de sangre de Juan Manuel García de la Puente*.

obligaba a acompañar a la capilla cuando tocaban fuera de ella. Esto da cuenta de un rasgo interesante de su personalidad, ya que en todo el tiempo que duró su magisterio no consta que realizara ningún viaje ni que intentara cambiar de catedral. Los únicos viajes que se han recogido son los efectuados al balneario de Ardales, en Málaga, en los últimos tres años de su vida, como parte de un tratamiento para intentar paliar el cáncer⁴ que hizo que renunciara a sus funciones en 1751. Esta enfermedad le llevaría a la muerte en 1753.

En cuanto a su producción musical, hoy día se conocen doscientas ochenta y seis obras, la mayoría en castellano, conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén (E-JA), más otras cinco atesoradas en diferentes lugares. En la Catedral de Palencia (E-PAL) se encuentra la cantata *Oh pasmo del orden*, para voz y acompañamiento⁵; en el monasterio de El Escorial (E-E), la cantata *Dulcísima María*, a dos voces con violines, oboe y acompañamiento⁶; en la Capilla Real de Granada (E-GRcr), el salmo *Dixit Dominus*, para voz y acompañamiento⁷; y en el Santuario de Aránzazu (E-AR), en Guipúzcoa, las cantatas *Que Dios en el principio y A donde mi amor*, para voz y acompañamiento⁸.

Las doscientas ochenta y seis composiciones que se encuentran en Jaén están recogidas en tres libros de partituras⁹, los únicos conservados de una colección de nueve¹⁰. Parece ser que De la Puente recopiló toda su obra, o al menos gran parte de ella, con la intención clara de que perdurara. En esta tarea le ayudó como copista el maestro de capilla de Alcaudete (Jaén), Francisco de Biedma, quien entregó los nueve volúmenes al Cabildo giennense siete años después de la muerte de De la Puente¹¹. Los tres libros que han llegado a nosotros son los volúmenes IV, VII y IX de la colección. Los dos primeros son autógrafos, mientras que el último es una copia manuscrita del copista.

Estos tres volúmenes contienen ciento doce villancicos, ciento nueve cantatas religiosas, dieciséis tonadas, ocho trovas, ocho villancicos de Kalenda, cuatro villancicos de seises, tres villancicos de oposición, tres motetes, tres responsorios, un salmo, una Lamentación, una misa, un Miserere a dieciocho voces, un oratorio, una zarzuela y catorce cantatas profanas. Setenta y siete de estas obras no están fechadas, y el resto (doscientas nueve) se fechan entre 1709 y 1735. Presentan diferentes advocaciones, siendo el Santísimo Sacramento, con noventa y nueve composiciones, la mayoritaria. Por otro lado, muestran diferentes tipos de instrumentación y número de voces.

⁴ Documento de secretaría, 7-VIII-1753, en el cual el médico de De la Puente da el diagnóstico de su paciente y recomienda su descanso ante el inminente final. Citado en Pedro Jiménez Cavallé: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén*, vol. II: *Documentos de secretaría*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, p. 113.

⁵ José López-Calo: *La música en la Catedral de Palencia*, vol. I. Palencia, Instituto Tello Meneses, 1980, p. 162.

⁶ Samuel Rubio Calzón y José Sierra Pérez: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Diputación Provincial, 1982, p. 434.

⁷ José López-Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, vol. I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p. 349.

⁸ Jon Bagüés Erriondo: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 162.

⁹ Juan Manuel de la Puente: *Libros IV, VII y IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano (E-JA).

¹⁰ Acta capitular, 1-III-1760; citada en P. Jiménez Cavallé: *Documentario Musical...*, vol. I, p. 261.

¹¹ *Idem*.

La cantata¹² en España

La cantata o *cantada*, es el género musical que nació en España entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, derivado de la cantata italiana. Frente al villancico y la tonada, que eran géneros españoles tradicionales, la cantata implantó una serie de características musicales italianizantes, como la estructura basada en la sucesión de arias y recitativos (denominados recitados en España). Sin embargo, esta estructura muy pronto empezó a mezclarse con la de los géneros nacionales (estribillo y coplas en los villancicos), tomando así secciones como las coplas o los graves finales, caracterizados por su tempo lento y que servían como conclusión a la cantata¹³. Las cantatas españolas conservan también el carácter solista de las italianas, siendo el tipo para voz y acompañamiento de continuo el más extendido, si bien existen un gran número de cantatas con violines o incluso oboe¹⁴.

Dentro de este género de la cantata se pueden distinguir las religiosas de las llamadas “cantadas humanas”, diferenciadas entre sí fundamentalmente por el texto, siendo de carácter profano el de las segundas. El tema más habitual de estas “cantadas humanas” es el amor no correspondido o desechado. El número conservado de este segundo tipo de cantatas es mucho menor que el de las de carácter religioso, y, según Juan José Carreras¹⁵, se encuentran en tres tipos de fuentes: hojas sueltas impresas, colecciones de un solo compositor y antologías manuscritas, último tipo éste entre las que se encontrarían las catorce compuestas por De la Puente antes mencionadas.

Las cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente

Las cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente comparten entre sí una serie de características. De las catorce conservadas, siete están escritas para tiple y acompañamiento (continuo): *Déjame pasión mía*, *De los incendios de Acis*, *La Aurora cuando sale*, *Deidad soberana*, *De una beldad soberana*, *Ruiseñor que cantas* y *Aquel frondoso encanto*. Las otras siete, sin embargo, lo están para violín I, violín II, tiple y acompañamiento: *Arde pues esa llama*, *Suene el estruendo*, *Con el más puro fervor*, *Árboles y flores*, *Sin texto I y II*, y *Un corazón a quien matan*. Sólo la última de ellas está fechada, concretamente en 1732. Además de estas catorce cantatas profanas se conservan trovas religiosas a cinco de ellas, consistentes en los recitados compuestos específicamente para cada una.

En lo que a su estructura se refiere, se distinguen diferentes combinaciones en la sucesión de arias y recitados, a lo que se añaden secciones tales como introducciones, graves, minuetos o coplas. La Tabla 1 recoge la estructura de cada una de las cantatas analizadas.

<i>Déjame pasión mía</i>		A.		A.	Rec.	A.						
<i>De los incendios de Acis</i>	Introd.		Rec.	A.	Rec.	A.						Gr.
<i>La Aurora cuando sale</i>	Introd.			A.	Rec.	A.	Rec.	A.				Gr.
<i>Deidad soberana</i>				A.	Rec.	A.	Rec.	Min.	Rec.			Gr.
<i>De una beldad soberana</i>	Introd.			A.	Rec.	A.	Rec.	Ata.				Gr.

¹² Aunque en España se denominara *cantada* a la cantata, en el presente artículo se utilizará el término italiano por ser éste más común, aun refiriéndonos a la variante española.

¹³ Paulino Capdepón Verdú: “Cantata”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999, p. 72.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Juan José Carreras: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 127-41.

<i>Ruiseñor que cantas</i>	Introd.			C.	Rec.	A.	Rec.						Gr.
<i>Arde pues esa llama</i>				A.	Rec.	A.							
<i>Suene el estruendo</i>				A.	Rec.	A.							
<i>Con el más puro fervor</i>				A.	Rec.	A.							
<i>Árboles y flores</i>				A.	Rec.	A.							
<i>Sin texto I</i>			Rec.	A.	Rec.	A.							
<i>Sin texto II</i>				A.	Rec.	A.							
<i>Un corazón a quien matan</i>	Introd.		Rec.	A.	Rec.	Ata.							
<i>Aquel frondoso encanto</i>	Introd.		Rec.	A.	Rec.	C.	Rec.	Min.	Rec.	A.	Rec.	Gr.	

Tabla 1. Estructura de las cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente¹⁶

Introducción: Es una sección breve que establece la tonalidad principal de la cantata, presenta de uno a tres textos diferentes y sirve para plantear la temática de la obra. Esta sección no tiene una estructura musical que se repita en todas las cantatas en las que aparece. En aquellas cantatas con más de un texto sirve para hacer avanzar la acción; sin embargo, en las que presentan solamente un texto la introducción se asemeja más a un aria, y en ella podemos encontrar un importante uso de la retórica. Un ejemplo de este uso retórico de la música para representar el significado del texto se encuentra en la Introducción de la cantata *Ruiseñor que cantas*, en la que De la Puente sugiere el canto del ruiseñor sobre las palabras *trina* y *gorjea* (Ejemplos 1 y 2).



Ejemplo 1. J. M. de la Puente: Cantata *Ruiseñor que cantas*, c. 21, Tiple



Ejemplo 2. J. M. de la Puente: Cantata *Ruiseñor que cantas*, cc. 22-26, Tiple

Aria: Las veintiocho arias que se encuentran en las cantatas de De la Puente son todas *Arias da Capo* con dos secciones, siendo la primera siempre más larga que la segunda. La primera sección acaba sistemáticamente en cadencia perfecta en la tonalidad principal, ya que ese punto es el final del aria (Fine); la segunda sección cadencia también de forma perfecta pero sobre otro grado de la tonalidad principal, generalmente el V, el III o el VI. Esta cadencia puede ser el final de una modulación más amplia o una mera enfatización de ese grado sin mayor importancia estructural. Ambas secciones empiezan con una frase melódica expuesta por las voces acompañantes, esto es, acompañamiento o violines y acompañamiento. Esta frase es seguidamente retomada en el tiple, sirviendo así como base a toda la sección. Las dos secciones presentan un único texto, que es ornamentado y fraccionado. De ellas, la segunda es más breve y de carácter más alegre y tempo más rápido que la primera. En cuanto al compás, uno es de subdivisión ternaria, y el otro, binaria. Es en las arias donde De la Puente despliega un mayor virtuosismo, tanto en la voz como en los instrumentos (Ejemplo 3).

¹⁶ Leyenda: Introd.: Introducción. A.: Aria. Rec.: Recitado. C.: Coplas. Min.: Minuet. Ata.: Arieta. Gr.: Grave.

Ejemplo 3. J. M. de la Puente: Cantata *Suene el estruendo*, cc. 39-42; inicio del tema principal

Recitado: Son secciones breves en estilo de *recitativo secco*, siempre para Tiple y Acompañamiento, desapareciendo los violines en aquellas cantatas en las que éstos intervienen. Todos los recitados recogidos, tanto en las cantatas profanas como en las cinco trovas religiosas, están escritos en compás de 4/4, menos uno, que está en 2/4. Rítmicamente, la voz se mueve en valores breves y el acompañamiento en blancas y redondas. Son secciones armónicamente inestables, con frecuentes usos de cromatismos, y que sirven de enlace entre las arias y otras secciones. El texto está escrito de forma silábica, acelerándose el ritmo narrativo (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. J. M. de la Puente: Cantata *De una beldad soberana*, cc. 128-34; final del segundo recitado

Grave: Esta sección se relaciona con el lamento teatral del XVII, caracterizado por líneas melódicas en progresión descendente, la utilización de secuencias cromáticas (Ejemplo 5), el empleo enfático de intervalos disminuidos a los que se llega por salto o por movimiento continuo, la introducción regular de disonancias preparadas, el uso de notación blanca en compás ternario, la aparición de la expresión “Ay” sobre nota larga (Ejemplo 6) y un tempo lento¹⁷. Está compuesta en la tonalidad principal, sirviendo como cierre a la obra, aunque algunos Graves no cadencian de forma perfecta. Ello podría indicar una vuelta al comienzo de la cantata, repitiendo la primera sección y concluyendo en ella. Todos los Graves pertenecen a cantatas para tiple y acompañamiento, con un único texto que determina el fraseo. Solamente

¹⁷ Véase J. J. Carreras: “Las cantatas españolas...”.

hay una excepción: en la cantata *Ruiseñor que cantas* encontramos cuatro textos, lo que provoca la repetición de la sección.

249

Ti. to, a-mén su gus-to, te-man su tor-men-to, te-man su tor-men

Ac.

Ejemplo 5. J. M. de la Puente: Cantata *La Aurora cuando sale*, Grave, cc. 249-52

176

Ti. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

Ac.

Ejemplo 6. J. M. de la Puente: Cantata *De una beldad soberana*, Grave, cc. 176-78

Minuet: A pesar del carácter instrumental del *Minuet*, en la música vocal se adopta su estructura para la aplicación de frases textuales breves. Así, la acción avanza con mayor celeridad. La aparición de secciones con este nombre en la cantata española era bastante común en la época, a pesar de que en las catorce cantatas de De la Puente analizadas solamente se encuentran dos secciones bajo esta denominación (*Deidad soberana* y *Aquel frondoso encanto*). Ambos minuets están escritos en compás de 3/4 y se dividen en dos partes que se repiten. En el perteneciente a la cantata *Aquel frondoso encanto* se sugiere armónicamente una vuelta al principio tras la segunda parte ya que no cadencia en la tónica (Do Mayor) sino en el VI grado, haciendo la cadencia perfecta en dicha tónica al final de la primera parte del minuet. En *Deidad soberana*, la cadencia perfecta sobre la tónica aparece al final de la segunda sección, por lo que en principio no sería imperativa una vuelta al principio (Ejemplo 7). En esta cantata, además, se encuentran cuatro textos que necesariamente hacen avanzar la acción. En cambio, *Aquel frondoso encanto* presenta un único texto, insertado de forma más melismática. Ambos minuets muestran una rítmica sencilla que no enmaraña el carácter ternario del compás.

102

Ti. jar-se a-bra-sar.
no-che-fa-tal.
fiel-a-do-rar.
si-gue-bri-llar.

Ac.

181

Ti. cha y_ car - caj.

Ac.

Ejemplo 7. J. M. de la Puente: Cantatas *Deidad soberana* (izq.) y *Aquel frondoso encanto* (der.), Minuets; cadencias finales

Arieta: Se denominan así a las arias de corta extensión, pudiendo ser *da capo* o no. Los dos ejemplos encontrados en las cantatas de De la Puente presentan dos (*De una beldad*

soberana) y tres (*Un corazón a quien matan*) textos respectivamente, con una vuelta al principio la segunda de estas cantatas. Ambas se mantienen en la tonalidad principal de su cantata y las diferentes partes (vocal e instrumentales) están muy relacionadas motivicamente entre sí. La colocación del texto es bastante silábica, aunque en determinados puntos se observan breves melismas.

Coplas: La aparición de secciones con este nombre dentro de las cantatas de De la Puente es reflejo de la mezcla de influencias que sufrió este género, ya que las coplas se toman del villancico español y se separan del estribillo para mezclarse con recitados y arias. De hecho, las dos secciones con este nombre en este grupo de obras se sitúan en el lugar de un aria. Son secciones breves, con mucho texto situado de forma silábica, lo que provoca la repetición completa de la sección cuantas veces sea necesario. La voz presenta un ritmo basado en corcheas fundamentalmente y el acompañamiento es de rítmica más sencilla.

Características armónicas y melódicas de las cantatas de Juan Manuel de la Puente

Las cantatas profanas de Juan Manuel de la Puente presentan un lenguaje tonal, aunque conservan todavía algunos rasgos modales. Por ejemplo, en las armaduras de las tonalidades menores no se indica el sexto grado rebajado, lo cual es reflejo de la tradición de no alterar dicho grado de forma permanente, como reminiscencia del modo Dórico transportado. Tampoco se escribe la sensible en la armadura de La Mayor, reminiscencia del modo Mixolidio. Los acordes utilizados son en su mayoría tríadas, con la aparición de alguna séptima, generalmente como nota de adorno, aunque también puede encontrarse desempeñando una función de D/D o incluso D/D/D¹⁸. Las dominantes secundarias tienen una gran importancia en el lenguaje armónico de De la Puente, ya que las utiliza con mucha frecuencia para enfatizar grados, modular y como elementos para dar color armónico. Es muy frecuente el giro en el que se da una doble enfatización de la Dominante pasando desde la D/D/D a D/D antes de llegar a la Dominante principal (Ejemplo 8). También utiliza acordes del modo menor para dotar a sus composiciones de color armónico sin modular. De la Puente emplea asimismo series de sextas, progresiones armónicas y pasos cromáticos.

58

Ti.

Ac.

res de mí?

D/D/D D/D D

Ejemplo 8. J. M. de la Puente: Cantata *Déjame pasión mía*, c. 58; enfatización de la Dominante

Las secciones de las cantatas de De la Puente son siempre monotemáticas, y sus melodías son de tipo expansivo tomando un primer motivo como punto de partida que va trabajando por medio de movimientos secuenciales y desarrollos melódicos. La sección en la que encontramos una melodía más cerrada es en las Coplas, como por ejemplo en la cantata *Ruiseñor que cantas*, donde se observa una melodía de ocho compases dividida en dos semifrases de cuatro compases, a su vez divisible de dos en dos (Ejemplo 9).

¹⁸ D/D = Dominante de la Dominante; D/D/D = Dominante de la Dominante de la Dominante.

Ejemplo 9. J. M. de la Puente: *Ruiseñor que cantas*, Coplas, cc. 56-62, Tiple

La relación melódica entre las voces suele ser de imitación entre tiple y acompañamiento y violines. Esto se da sobre todo en las arias. En las cantatas con violines, la voz presenta un mayor virtuosismo porque suele ir al unísono con el violín I, lo que hace que adopte giros muy idiomáticos de este instrumento, como ocurre, por ejemplo, en el primer aria de la cantata *Con el más puro fervor* (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. J. M. de la Puente: Cantata *Con el más puro fervor*, Aria I, cc. 18-24

Se discierne un estilo más galante sobre todo en las cantatas con violines, en las que el ritmo armónico se hace más lento, y las melodías presentan una estructura más regular.

Textos y retórica en las cantatas de Juan Manuel de la Puente

Se puede conjeturar que el autor de los textos de las cantatas fuera el propio De la Puente puesto que no hay referencias a un posible poeta a quien adjudicarle la autoría, y porque se tiene constancia de que De la Puente escribió los textos de algunas de sus obras. Esto se conoce gracias al título de un libro de 1750, el cual reza “Libro de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén, en los Solemnes Maitines del Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo, en este año de 1750, compuestas (así en poesía como en música) por Don

Juan Manuel de la Puente, racionero y maestro de capilla de dicha santa iglesia”¹⁹. Es por tanto plausible que fuera el mismo compositor quien escribiera las letras para estas cantatas.

La temática de estas composiciones es el amor no correspondido, utilizando referencias a personajes e historias mitológicas, así como la narración en primera persona para desarrollar el tema. La técnica retórica está muy presente en todas las cantatas, manifestándose en muchos de los recursos habituales en la ópera. Por otra parte, no se hace un uso muy estricto de los patrones estróficos clásicos, sino que se adoptan aquéllos que le interesan al autor en determinados momentos, dejando el resto a su criterio y necesidades a la hora de conjuntar música y texto.

Conclusión

Este artículo aspira a dar a conocer la figura de un maestro de capilla, quien, pese a no ser habitualmente conocido en la actualidad, es digno merecedor de estudio y reconocimiento por su aportación a la música barroca española, y a la cantata profana en especial. Este estudio de su corpus compositivo, por tanto, atestigua la importancia de que gozó el género de la cantata barroca española en su época y arroja luz acerca de sus características y rasgos estilísticos más significativos.

REFERENCIAS

- BAGÜÉS ERRIONDO, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “Cantata”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999, vol. 3, p. 72.
- CARRERAS, Juan José: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 127-41.
- DE LA PUENTE, Juan Manuel: *Libros IV, VII y IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (E-JA).
- : *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén en los Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo: en este año de 1750*. Jaén, Lucas Fernández. Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- Expediente de limpieza de sangre de Juan Manuel García de la Puente*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (E-JA), Sala II, legajo 29-B.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén*, vol. I: *Actas capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- : *Documentario Musical de la Catedral de Jaén*, vol. II: *Documentos de secretaría*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.
- LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Palencia*, vol. I. Palencia, Instituto Tello Meneses, 1980.
- : *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, vol. I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- RUBIO CALZÓN, Samuel y SIERRA PÉREZ, José: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Diputación Provincial, 1982.

¹⁹ Juan Manuel de la Puente: *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén en los Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo: en este año de 1750*. Jaén, Lucas Fernández. Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, portada.

ANEXO. LOCALIZACIÓN DE LAS CATORCE CANTATAS PROFANAS DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Estas composiciones se encuentran todas en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén (E-JA), sito en la Catedral de dicha ciudad, y están encuadernadas en los tres libros de obras de Juan Manuel de la Puente que allí se conservan:

Déjame pasión mía: Libro IV, f. 243^v

De los incendios de Acis: Libro IV, f. 245

La Aurora cuando sale: Libro IV, f. 246^v

Deidad soberana: Libro IV, f. 248^v

De una beldad soberana: Libro IV, f. 250

Ruiseñor que cantas: Libro IV, f. 252^v

Arde pues esa llama: Libro IV, f. 266. Trova religiosa en Libro IV, f. 283^v

Suene el estruendo: Libro IV, f. 269. Trova religiosa en Libro IV, f. 284

Con el más puro fervor: Libro IV, f. 271^v. Trova religiosa en Libro IV, f. 284^v

Árboles y flores: Libro IV, f. 274. Trova religiosa en Libro IV, f. 285

Sin texto I: Libro IV, fol. 277. Trova religiosa en Libro IV, f. 286

Sin texto II: Libro IV, fol. 280. Trova religiosa en Libro IV, f. 286^v

Un corazón a quien matan: Libro VII, f. 111. Trova religiosa en Libro VII, f. 328

Aquel frondoso encanto: Libro IX, f. 185

INFLUENCIAS MUSICALES EN LA OBRA DE JOAQUÍN TURINA ENTRE LOS AÑOS 1905 Y 1913

TATIANA ARÁEZ SANTIAGO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Joaquín Turina (1882-1949) es, a día de hoy, un músico injustamente olvidado por la historiografía debido a la constante e innecesaria comparación que muchos musicólogos han hecho entre su obra y la de Manuel de Falla. Por otro lado, su papel activo en las instituciones musicales creadas por el régimen franquista, ha propiciado que muchos dedujeran una postura política que no le ha beneficiado tras la instauración de la democracia.

Entre las asignaturas pendientes encontramos el estudio de su etapa de formación en París (1905-1913): la relación con la Schola Cantorum, el ambiente musical de su época y las influencias que recibió en la “capital de la música”. En una ciudad en la que dos tendencias principales definían en estas fechas las prácticas musicales (scholistas y debussystas), Turina, pese a la oposición entre ambas vertientes manifestada a través de las críticas del momento, se presentaría como músico unificador.

Palabras clave: Joaquín Turina, París, influencias, unificador de tendencias.

Joaquín Turina, músico de la denominada Generación de los Maestros, ha sido una figura musical injustamente olvidada por la historiografía hasta fechas recientes debido a dos causas fundamentales: una constante e innecesaria comparación entre su obra y la de Manuel de Falla (con quien, recordemos, mantuvo estrechos lazos de amistad y una trayectoria en muchos puntos paralela); y su importante papel en las instituciones musicales creadas durante el régimen franquista, de donde se han extraído conclusiones que no han contribuido a la justa valoración del músico tras la implantación de la democracia. Urge no sólo reinterpretar determinados dogmas¹ asociados a su música, sino estudiar etapas no trabajadas suficientemente, como su periodo de formación en París (1905-1913) y las influencias allí recibidas.

Las alusiones a esta etapa encontradas en la literatura se refieren únicamente a la relación que establece el músico con la Schola Cantorum y a la influencia que esta institución ejerció en él. Durante estos años de formación, Turina entraría en contacto con las grandes figuras musicales del momento, concentradas por aquel entonces en la que era considerada como “la capital de la música”. En París, dos tendencias principales definían en estas fechas las prácticas musicales: por un lado, los *scholistas*² y, por otro, los denominados *debussystas*³. Lo trascendente de esta situación es que, a pesar de la oposición entre ambas vertientes que se manifiesta a través de las críticas del momento, Turina, que estudia en la Schola Cantorum, no

¹ “Dogma” entendido como idea tomada por cierta, firme e innegable. En este caso la habitual asociación tanto de la obra como del músico a postulados exclusivamente *scholistas*.

² Seguidores de los postulados de la Schola Cantorum.

³ Seguidores de Claude Debussy (1862-1918).

reniega de la vertiente *debussysta* participando, junto a Manuel de Falla, en la Sociedad de Música Independiente⁴. Así, no es posible seguir sosteniendo la visión predominante en nuestra historiografía musical de que Joaquín Turina fuera un músico retardatario y anclado en los cánones academicistas de la Schola Cantorum o que reflejase únicamente una ideología formal y musical (la *scholista*). Lo cierto es que el sevillano sería, ante todo, ejemplo de unificación de tendencias, pues tanto la influencia *scholista*, como la *debussysta* e *hispana* convivirían en su producción.

El vasto corpus de escritos del sevillano es altamente revelador al respecto. Sus críticas de esta etapa (especialmente aquellas que aparecieron en *La Revista Musical* de Bilbao y *La Correspondencia musical de España*), su diario de 1913 (el único conservado de este periodo de formación), los programas de concierto y su correspondencia⁵, nos acercan al París de la época y a la visión que de España se tenía por aquel entonces. Turina resumió muy bien el ambiente en el que vivió al dedicarle las siguientes palabras a su amigo Manuel de Falla a la muerte de éste:

[...] La intensísima vida musical de la gran ciudad [París], el choque de las diversas tendencias e ideales, las grandes figuras de uno y otro campo, Fauré y D'Indy, Debussy y Ravel, la campaña españolista de Albéniz, todo ello formaba un ambiente musical de enorme atractivo, de gran fuerza. A esto se unían los conciertos sinfónicos, las representaciones de ópera, los ensayos impresionistas⁶ e innovadores... Quizá no se hubiera movido de París si la guerra de 1914 no nos hubiera lanzado a todos⁷.

Tres son las ideas que subyacen en todos los escritos mencionados: la importancia de la forma y lo cíclico en su obra, elementos ambos heredados de las enseñanzas de la Schola Cantorum; la referencia a lo andaluz (sevillanismo), rasgo que el propio compositor pretende reflejar desde que Albéniz le abriese los ojos reorientando su mirada hacia su tierra; y, por último, la influencia de todo el ambiente musical parisino en el cual se movía con soltura, asistiendo tanto a innumerables conciertos con obras *scholistas* como a eventos musicales en donde se interpretaban obras compuestas por compositores considerados en la época como rompedores y vanguardistas (tal es el caso de Debussy, Satie o Stravinsky, entre otros).

A su llegada a París, el 16 de octubre de 1905, el Conservatorio en el que había estudiado su último maestro, José Tragó, había llegado a un punto de decadencia⁸. Este hecho, unido a los consejos de Joaquín Nin, al propósito frustrado de estudiar con Saint-Saëns (“señor [que] no da lecciones a nadie”)⁹ y a su interés y necesidad de adquirir una formación sólida en la construcción de obras sinfónicas y camerísticas, es decir, obras de grandes dimensiones¹⁰,

⁴ Sociedad musical que nació con el ánimo de dar a conocer las obras de los nuevos compositores del momento, y que, al fin y al cabo, chocaba con la entonces afamada Sociedad Nacional de Música, la cual representaba el ideario de la Schola Cantorum

⁵ Digitalizada en la Fundación Juan March, depositaria de su legado.

⁶ Soy consciente de los problemas derivados del término “impresionista”, del debate musicológico que ha suscitado en las últimas décadas, así como de la conveniencia de sustituirlo por otros más acertados como “simbolismo”. Asumo su empleo dada su extensión, en aras de una mayor claridad conceptual.

⁷ Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Madrid, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 59.

⁸ “Turina supo elegir con gran discernimiento el camino que mejor le convenía ya que el Conservatorio de París, la otra vía posible, estaba a su llegada a París en una fase de decadencia”. En Yvan Nommick: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”, *Scherzo: Revista de música*, 15, 140 (1999), p. 141.

⁹ Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos...*, p. 63.

¹⁰ Opinión que comparte el subdirector de la Schola Cantorum, Auguste Sérieyx, cuando el sevillano le enseña algunas de sus obras en 1906. Por otro lado, sabemos que Saint-Saëns promulgaba esa perfección

podrían haber determinado que Turina se decantase por estudiar en la Schola Cantorum. Esta institución, cuyo propósito era el de recuperar y difundir el canto gregoriano y el estilo polifónico desde Monteverdi hasta los músicos de actualidad, transmitía al mismo tiempo las enseñanzas de César Franck y luchaba contra el fosilizado espíritu del Conservatorio¹¹.

[...] fundada inicialmente para restauración de la música eclesiástica, pero cuyo programa se amplió después hasta llegar a ser una Escuela superior de música –la pesadilla de nuestro Conservatorio Nacional–. Vincent d’Indy imparte composición en ella con un espíritu que algunos encuentran mancillado de dogmatismo; pero nadie pone en duda su desinterés y altura de miras¹².

Su ingreso oficial en la Schola se produciría tres meses después de que Fauré fuese nombrado director del Conservatorio¹³. En esos tres meses trabajaría de forma privada con Sérieyx, pasando a formar parte de su clase tras su admisión en esta institución. Posteriormente, Turina continuaría su formación con D’Indy¹⁴, al mismo tiempo que inicia sus clases de órgano con Achille Philip y mantiene sus lecciones con su profesor particular Moritz Moszkowsky¹⁵. Es en la capital donde se adentra en nuevas sonoridades mediante los conciertos a los que asiste, las conferencias sobre el arte español, las *soirées* y la organización de eventos en torno a la música española en los que toma parte muy activa¹⁶, percibiendo, además, la demanda de un público cuyos prejuicios habían llegado a asociar a España con Andalucía.

formal al afirmar: “Para mí el arte es ante todo la forma. El artista que no se siente plenamente a gusto con líneas elegantes, colores armoniosos, una bella serie de acordes, no entiende el arte”. En Y. Nomnick: “Los años de formación en...”, p. 140; citado en Robert Pitruou: *De Gounod à Debussy. Une “belle époque” de la musique française*. Paris, Albi Michel, 1957, p. 27.

¹¹ “La Schola había nacido a fines del pasado siglo con dos intenciones fundamentales: hacer escuela de las enseñanzas de Franck y luchar contra el fosilizado espíritu del Conservatorio”. En Federico Sopena: *Joaquín Turina*, versos preliminares de Manuel Machado. Madrid, Editorial Nacional, 1943, p. 36.

¹² Opinión de Debussy sobre la Schola Cantorum recogida en Claude Debussy: *El señor corchea y otros escritos*, Ángel Medina Álvarez (trad.). Madrid, Alianza Música, 1987, pp. 81-82.

¹³ Este hecho se produciría el 1 de octubre de 1905. Si hasta 1905 la Schola Cantorum se había caracterizado por ser una institución progresista, los papeles se invierten desde que Fauré toma las riendas del Conservatorio reformando los planes de estudio. La Schola pasa a ser entonces una institución más “reaccionaria”. Véase Montserrat Bergadà: “Turina en París”, dentro de un ciclo de conciertos organizados por la Fundación Juan March en marzo de 2012 en Madrid, [p. 11].

¹⁴ “Gran músico francés y mi maestro de Composición, pues seguí todos sus cursos en la Schola Cantorum hasta 1913. Simpático y bueno, era para nosotros como un patriarca, que nos conducía por los caminos del arte, con sus librillos de apuntes y sus análisis de obras, hechos por él mismo al piano. Su enseñanza se basaba en la tradición y tenía un marcado carácter franco-alemán”. En Joaquín Turina: *Figuras femeninas y masculinas a través de mi vida* (E-Mjm, LJT-M-Per-5, p. 11, n° 37).

¹⁵ Los criterios de composición chocaban entre maestro y alumno, pues mientras que el primero la concebía pensando más en el virtuosismo que en la forma y el contenido, el segundo consideraba que dicho virtuosismo estaba ya caduco en esas fechas. De su carácter personal, nuestro músico recuerda que era “uno de los personajes más antipáticos que se me han cruzado en mi vida. Di con él algunas clases de piano. Únicamente le debo una nueva digitación en las escalas”, testimonio que choca con el de sus primeros años. Véase *Ibid.*, p. 10, n° 34. Joaquín Nin, viendo estas desavenencias, le insta a estudiar con D’Indy en la Schola Cantorum. Refiérase a Joaquín Turina: *Cuadros y escenas a través de mi vida* (E-Mjm, LJT-M-Per-4, p. 29, n° 44).

¹⁶ Joaquín Turina: “Musicalerías parisienses”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 20.046, 30-XII-1912, p. 2. En este texto Joaquín Turina es considerado como “el apóstol de los músicos españoles en París”.

Precisamente sería su estudio en esta institución la causa por la que se le acusase en innumerables ocasiones de un rígido formalismo, hasta el punto de llegar a afirmar que se estancó en su evolución debido a una reiteración de fórmulas o esquemas que dieron lugar a una ingente producción musical desigual. De hecho, una de las características que se han asociado a la música *scholista* es la “frialdad” provocada tanto por la consideración de que la forma existe antes que la música, y no viceversa, como por la idea del “encorsetamiento” que esto produce y de cuya premisa se deduce la dificultad de transmisión de emociones. Lo cierto es que Turina no renegaría nunca de sus estudios formales, ya que partió a París con el objeto de perfeccionarse en este aspecto (“todo este plan de estructura y de tonalidades hay que hacerlo antes de escribir la primera nota”¹⁷), produciendo piezas construidas como edificios y contemplando siempre las bases tonales como sus cimientos¹⁸. En este sentido, el análisis de su producción nos muestra a un músico libre con una formación sólida y profunda que decide componer bajo unas determinadas concepciones. En Turina, el aspecto formal adquiriría, con el paso del tiempo, mayor libertad, creando así obras en las que se aprecian las innovaciones de las que fue testigo en su época mientras es capaz, al mismo tiempo, de ser crítico con las limitaciones de la Schola Cantorum:

Ayudado por unos cuadernitos escritos con letra inverosímil, D’Indy nos enseñaba la forma arquitectural de la música, procediendo por análisis cronológicos y a base de una estética franco-alemana que se apoyaba en Bach y en Beethoven, formando una larga curva hasta llegar, como límite a César Franck. Y digo límite porque la nueva tendencia impresionista tenía poco predicamento en la Schola¹⁹.

Turina se envolvería además de la música francesa más moderna²⁰ de su época, lo que indudablemente, enriquecería su discurso permitiéndole la superación de postulados *scholistas*. La divergencia de opiniones entre profesor y alumno queda, por ejemplo, manifestada en los escritos vertidos en torno al *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Así, en una carta fechada el 27 de febrero de 1906 y enviada a su amigo Falla, Turina comenta que “En la Gran Ópera tenemos ahora *L’Étranger* [op. 53]²¹, de d’Indy, y en la Ópera Cómica, tras la resurrección de *Fidelio*, nos espera *Afrodita*²², nuevo estreno [...]. El *Pelléas* no aparece por ninguna parte”²³. Se puede constatar cómo Turina es consciente de la fuerza del *Pelléas* de Debussy²⁴ desde que inicia sus estudios en la Schola Cantorum. Respecto de esta obra destacaría: “se podrá poner en tela de juicio la *Misa en re* o el *Crepúsculo de los Dioses*, pero no me toquen ustedes al *Pelléas* [...] en el *Pelléas* no le es a usted permitido dar una opinión antes de diez o doce audiciones”²⁵. No en

¹⁷ Conferencia pronunciada por Joaquín Turina el 31 de marzo de 1929 en La Habana bajo el título “Cómo se hace una obra”; citada en Antonio Iglesias: *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid, Editorial Alpuerto, S.A., 1982, p. 112.

¹⁸ Joaquín Turina: *Enciclopedia abreviada de música*. Madrid, Renacimiento, 1917, p. 201.

¹⁹ J. Turina: *Cuadros y escenas...*, pp. 40-41, n° 57.

²⁰ Emergente impresionismo.

²¹ Ópera en tres actos (1898-1901), representada por primera vez en 1903 en el Teatro de la Monnaie. Véase Isabelle Laspeyres: “Joaquín Turina, à Paris”, *Revue Internationale de Musique Française*, 26 (1988), p. 71.

²² Drama musical en seis cuadros con libreto de Louis de Gramont y música de Camille Erlanger, representada en la Opéra Comique el 27 de marzo de 1906 (*Ibid.*, p. 71).

²³ Carta de Joaquín Turina a Manuel de Falla, 27-II-1906 (E-Mjm, LJT-M-Per-5).

²⁴ Escuchada en una *reprise* tal y como se refleja en Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año III, 3, 14-III-1911, p. 70.

²⁵ *Idem*.

vano la consideraría como una de las grandes singularidades de la música francesa²⁶, independientemente de los comentarios de su maestro D'Indy (“Esta música no vivirá porque no tiene formas”)²⁷.

Además de las posibilidades que le ofrecía la Schola Cantorum, las puertas hacia el mundo musical parisino se las abriría un músico que determinaría su concepción compositiva: Isaac Albéniz (1860-1909), cuya “campaña españolista”²⁸ fue decisiva en el curso de muchos músicos españoles quienes, llegados a la capital francesa, tenían el deseo de integrarse en los círculos artísticos del momento. Ambos músicos se conocieron el 3 de octubre de 1907 en el Grand Palais de la avenida D'Antin tras el concierto en el que el propio compositor y el cuarteto Parent²⁹ interpretaron el *Quinteto* op. 1 de Turina. Por aquel entonces Albéniz estaba llevando a cabo la que sería su obra maestra y referente de la música española, su *Iberia*. Sin dudarlo, le tiende la mano ayudándole en todo lo posible en los inicios de su estancia en París. Así, interviene en la edición de las primeras obras del sevillano (como este *Quinteto*) con lealtad y desinterés. De las tres versiones que a lo largo de su vida Turina ofrecería en relación a este encuentro, una de ellas aclara un aspecto fundamental:

[...] En una de mis últimas visitas me cogió del brazo [Albéniz] y me dijo lo siguiente, con gran extrañeza mía: ‘Este Quinteto franckiano se va a editar. Lo hago cuestión de gabinete. Pero usted me da su palabra de no escribir más música de esta clase. Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es sevillano’.

Palabras que fueron decisivas para mí; consejos que he tratado de seguir a lo largo de mi carrera y que ofrendé siempre a la memoria de aquel hombre genial y único³⁰.

Inducido por Albéniz, Turina experimentaría un giro en sus ideas artísticas caminando del primer estilo franckiano hacia un estilo más aperturista³¹. De la mano del catalán se introduciría en el mundo de las *soirées*, en las que conocería a Paul Dukas, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Blanche Selva o Ángel Barrios, entre otros, y continuaría la línea de la regeneración musical que se estaba experimentando en la música española, convirtiéndose, junto a su amigo Manuel de Falla, en exponente de este nuevo camino³². De hecho, Turina no sólo destaca de los conciertos a los que asiste en París cómo las piezas intentaban ser encajadas de alguna manera en el bando *scholista* o *debussysta*, sino también cómo muchas obras de compositores españoles tomaban como referente a Albéniz y su colección de “doce impresiones”³³ [*Iberia*] o “epopeya nacional”³⁴. Otras obras “a la española”, por otro lado, intentaban evocar un aire español, como

²⁶ Joaquín Turina: “¿Dónde está la ópera?”, *La Correspondencia musical de España*, año LXIII, 19.932, 7-IX-1912, p. 1.

²⁷ “Cette musique ne vivra pas car elle n'a pas de formes”, en Jean et Brigitte Massin: *Histoire de la musique occidentale*. París, Fayard, 1985, p. 957; citado en Francis Dubé: “Les Préludes pour piano de Claude Debussy: une œuvre musicale qui favorise le développement musicale et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire”, *Recherche en éducation musicale*, 21 (2003), p. [8].

²⁸ A. Morán: *Joaquín Turina a través...*, p. 59.

²⁹ Joaquín Turina: “Recuerdos de Albéniz” (E-Mjm, LJT-M-com-G-3).

³⁰ *Ibid.*, p. [1].

³¹ Incorporando a sus enseñanzas influencias de la época (emergente impresionismo) en combinación con elementos hispanos.

³² En relación a la música española en París, Turina afirma que ésta “continúa cada vez con más partidarios aquí [París], hasta el punto de preguntarme yo si el verdadero renacimiento español saldrá de París”, *Revista Musical* (Bilbao), año IV, 1, I-1912.

³³ J. Turina: *Enciclopedia abreviada...*, p. 239.

³⁴ Joaquín Turina: “Musicalerías. La música española”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 19.920, 26-VIII-1912, p. 7.

Iberia de Debussy³⁵ o la *Rapsodia española* de Ravel, ambas escuchadas por nuestro músico en París en 1910. En cualquier caso la aprobación o desaprobación por parte de los seguidores de la Sociedad Nacional de Música y de la Sociedad de Música Independiente o, lo que es lo mismo, la aprobación de un público claramente dividido, era determinante para la supervivencia de este repertorio.

Más concretamente, el acercamiento a Debussy tiene especial relevancia. Según Mariano Pérez Gutiérrez, desde 1908 Turina se aproximaría a “algunas posturas estéticas de los debussistas [...] influido por Albéniz y por Falla”³⁶. Esto no es de extrañar dada su gran amistad con este último (por su parte alumno del maestro francés), con quien no sólo conviviría en sus primeros años de formación parisina, sino con quien asistiría a innumerables conciertos. En relación a este aspecto, dos hechos resultan relevantes: primero, que el propio Turina reconocería que no existía compositor alguno en la época que no estuviese más o menos influenciado por Debussy³⁷, en cuya música se percibía una ruptura de las tradiciones y un deseo de crear música nueva que partiese de preceptos originales tomando, de lo conocido, lo menos posible³⁸; en segundo lugar, que entre 1910 y junio de 1913, cuando aún estudiaba en la Schola Cantorum, Turina llegaría a escuchar del maestro francés al menos en tres ocasiones su *Iberia*³⁹; *La Mer*⁴⁰, de la que destaca su magnífica paleta orquestal; *Prosas líricas*⁴¹, calificadas como “magistrales páginas”; *Cuarteto*⁴² que, recordemos, incorpora en su *Enciclopedia abreviada de la música* siendo descrito como “una de las más sublimes obras que se han hecho”; cuatro *Préludes* interpretados por el propio Debussy⁴³ (entre ellos “La Cathédrale engloutie”) y el estreno de “Minstrels” llevado a cabo por Ricardo Viñes⁴⁴; la *reprise* del *Pelléas et Mélisande*⁴⁵ en la Ópera Cómica; *Trois Ballades*⁴⁶ en interpretación de la orquesta Sechiari; *Le Martyre de Saint Sébastien*⁴⁷ en el Châtelet. Además asistiría al festival Debussy-

³⁵ Una *Iberia* que “no hará el menor daño a las de Albéniz”; en Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año II, 3, 6-III-1910, p. 71.

³⁶ Mariano Pérez Gutiérrez: “Falla y Turina, hermanos en el París de sus sueños”, *Anuario Musical*, 37 (1982), p. 133.

³⁷ J. Turina: *Enciclopedia abreviada...*, p. 237.

³⁸ Para más información, refiérase a la conferencia pronunciada por Joaquín Turina en La Habana, 1929, bajo el título de “Música moderna”; citada en A. Iglesias: *Escritos de Joaquín Turina...*, p. 93.

³⁹ El día de su estreno por la orquesta Colonne (en Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año II, 3, 6-III-1910, p. 71); en los conciertos Durand donde el propio autor dirige “Rondes de Printemps” y en uno de los conciertos organizados por la S.M.I. y patrocinado por la condesa Greffuhle en 1913 (en *Ibid.*, año V, 6, VI-1913, p. 162).

⁴⁰ *Ibid.*, año II, 4, 5-IV-1910, p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, año II, 5, 7-V-1910, p. 121.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibid.*, año II, 6, 10-VI-1910. Posteriormente escucharía los doce *Préludes*, tal y como se recoge en *Ibid.*, año III, nº 5, 15-V-1911 (los que componen el primer volumen).

⁴⁴ *Ibid.*, año III, 2, 11-II-1911, p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*, año III, 3, 14-III-1911, p. 70. Aunque indicamos aquí la *reprise*, Alfredo Morán incluye la siguiente referencia: “Me dispongo a oír otra vez *Pelléas et Mélisande*”, palabras extraídas de una carta que obra en poder de Maribel Falla, 31-V-1907. Carta citada en A. Morán: *Joaquín Turina a través de...*, p. 90. Esto demuestra que no sólo escuchó la *reprise* de esta obra, sino que ya había escuchado, al menos una vez, el *Pelléas* entre el 27 de febrero de 1906 y el 31 de mayo de 1907. Como ya hemos visto, Turina manifestó su deseo de escuchar esta obra incluso antes de comenzar sus estudios en la Schola.

⁴⁶ Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año III, 3, 14-III-1911, p. 70.

⁴⁷ *Ibid.*, año III, 6, 15-VI-1911, p. 151.

D'Indy⁴⁸, escucharía los *Trois Nocturnes* en, al menos, dos ocasiones⁴⁹ así como *Promenoir des amants*, interpretada por su autor; *Images*⁵⁰ y *Jeux*⁵¹. Es decir, Turina no se limitaría a escuchar obras *scholistas*, sino que sería consciente de la evolución del lenguaje rompedor de Debussy y de la dificultad que el público tenía a la hora de aceptar estas nuevas sonoridades. Además, gracias a su actividad crítica se sumergiría en el ambiente musical asistiendo a festivales, como el de Chopin⁵², en el que intervienen Calvocoressi⁵³ y Ricardo Viñes⁵⁴ (quienes también participan en el del centenario de Schumann)⁵⁵ o el de Nikisch⁵⁶ y los dedicados a la música italiana⁵⁷, cuyas reflexiones deja plasmadas en su artículo “¿Dónde está la ópera?” publicado en *La Correspondencia de España*⁵⁸. Junto a éstos, aquellos que recordaban a célebres figuras del pasado como Beethoven⁵⁹, Liszt⁶⁰, Wagner⁶¹ o César Franck⁶², y los que reconocían en vida a músicos tan relevantes como a Ravel o a Fauré⁶³ con motivo del estreno de su *Penélope*⁶⁴. Unido a estas manifestaciones artísticas, destacan las abundantes referencias a la orquesta Lamoureux y, en especial, la predilección que Turina manifiesta hacia la orquesta Colonne (de la que afirma: “hay que conceder[le] la supremacía en los programas”)⁶⁵ y su director, Gabriel Pierné (“franckista hasta la médula”)⁶⁶.

Paralelamente, el sevillano es especialmente cuidadoso a la hora de elaborar sus programas de concierto, incorporando en ellos obras de estos músicos “modernos”. En estas líneas destacan Albéniz (de quien solía interpretar “Evocación”, “El Puerto”, “El Albaicín” y “Triana”); Granados (*Danzas españolas*), considerado como su “sucesor” según se palpa entre el público de los conciertos⁶⁷; Debussy (*Arabescas*) y Falla (*Cuatro piezas españolas* pero por pares, sintiendo especial predilección por la “Andaluza”). El sevillano no es por tanto mero espectador de esta “música moderna” francesa y española, sino que además es difusor de ella y no sólo en

⁴⁸ *Ibid.*, año IV, 3, III-1912, p. 75.

⁴⁹ *Idem.* e *Ibid.*, año V, 5, V-1913, p. 133.

⁵⁰ *Ibid.*, año V, 2, 14-II-1913, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*, año V, 5, V-1913, p. 132.

⁵² *Ibid.*, año II, 3, 6-III-1910, p. 71.

⁵³ Ilustre musicógrafo “a quien debemos el haber oído la mayor parte de la música rusa en París” y que “demostró la influencia de Chopin sobre los coloristas franceses Debussy, Ravel, Séverac y otros, comparándolo al mismo tiempo con el grupo de los cinco en Rusia”. Véase *Idem.*

⁵⁴ Gran pianista español e intérprete escogido por Debussy, Ravel y Schmitt para estrenar sus obras “cuyo talento es reconocido en toda Europa, menos en España”. En *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, año II, 5, 7-V-1910, p. 121.

⁵⁶ *Ibid.*, año II, 6, 10-VI-1910, p. 148.

⁵⁷ Verdi es el único compositor que se salva por Turina (“la gran falta de los veristas es la de no haber seguido el camino que les abrió Verdi”); en *Ibid.*, 147.

⁵⁸ J. Turina: “¿Dónde está la ópera?”, *La Correspondencia musical de España*, año LXIII, 19.932, 7-IX-1912, p. 1.

⁵⁹ Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año III, 5, 15-V-1911, p. 123. Festival llevado a cabo en el Châtelet.

⁶⁰ *Ibid.*, año III, 10, 20-X-1911, p. 254. Festival anunciado de Liszt.

⁶¹ *Ibid.*, año III, 4, 15-IV-1911, p. 101; año IV, 12, 15-XII-1912, p. 308; y año V, 2, 14-II-1913, p. 51.

⁶² *Ibid.*, año II, 2, II-1910, p. 48.

⁶³ *Ibid.*, año III, 5, 15-V-1911, p. 124. Festival anunciado de Ravel y Fauré.

⁶⁴ Joaquín Turina: “Musicalerías parisienses”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 20.025, 9-XII-1912, p. 2.

⁶⁵ Joaquín Turina: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año II, 2, II-1910, p. 1.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Visión de la cual Turina se hace eco en sus escritos.

París, sino también en España, tal y como se puede contrastar a través de los programas conservados de su etapa de formación musical en la Fundación Juan March.

Joaquín Turina es testigo directo de todas las novedades que se fraguaron en la época. Supo aunar sus enseñanzas *scholistas* con la parte más renovadora de la música francesa. Si bien en ocasiones el nivel de comprensión hacia esta música nueva es muy profundo, puede que esta profundidad no se refleje en su producción musical al mismo nivel o hasta el extremo que Falla supo llevar a cabo. Sea como fuere, el estudio realizado insta a desvincular a Joaquín Turina de los clichés comparativos y a estudiarlo como músico *per se*, pues no olvidemos que carecemos de un estudio científico de su obra que lo aleje de comparaciones y de tópicos y que lo valore en su justa medida. Turina supo buscar su camino y un lenguaje propio que integrase la visión que en su momento Albéniz le dio (alejarse paulatinamente de la influencia *scholista* y tornar la vista a España), bajo la idea de “amalgamar” todas las vertientes destacadas a lo largo de este artículo (*scholismo*, *impresionismo*, elemento hispano). Esta idea de fusión, de heterogeneidad, que, al fin y al cabo, manifiesta su estilo, surge en una época en la que se pugnaba por imponer una u otra vertiente, en un momento en el que era lógico que esta solución de compromiso entre diversas opciones no generara adeptos. La distancia desde la que hoy en día podemos observar este fenómeno permite valorar de forma diferente a este músico y a su obra. Ha llegado el momento de hacerle justicia presentando una nueva visión y argumentando en ella la construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos llevados a cabo entre Francia y España.

REFERENCIAS

- BERGADÀ, Montserrat: “Turina en París”, dentro de un ciclo de conciertos organizados por la Fundación Juan March en marzo de 2012 en Madrid.
- DEBUSSY, Claude: *El señor corchea y otros escritos*, Ángel Medina Álvarez (trad.). Madrid, Alianza Música, 1987.
- DUBE, Francis: “Les Préludes pour piano de Claude Debussy: une œuvre musicale qui favorise le développement musicale et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire”, *Recherche en éducation musicale*, 21 (2003), pp. 19-39.
- IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid, Editorial Alpuerto, S.A., 1982.
- LASPEYRES, Isabelle: “Joaquín Turina, à Paris”, *Revue Internationale de Musique Française*, 26 (1988), pp. 61-84.
- MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Madrid, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- NOMMICK, Yvan: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”, *Scherzo: Revista de música*, 15, 140 (1999), pp. 139-43.
- PÉREZ GUTIERREZ, Mariano: “Falla y Turina, hermanos en el París de sus sueños”, *Anuario Musical*, 37 (1982), pp. 129-48.
- SOPEÑA, Federico: *Joaquín Turina*, versos preliminares de Manuel Machado. Madrid, Editorial Nacional, 1943.
- TURINA, Joaquín: *Cuadros y escenas a través de mi vida* (E-Mjm, LJT-M-Per-4).
———: *Figuras femeninas y masculinas a través de mi vida* (E-Mjm, LJT-M-Per-5).
———: “Recuerdos de Albéniz” (E-Mjm, LJT-M-com-G-3).
———: carta a Manuel de Falla, 27-II-1906 (E-Mjm, LJT-M-Per-5).
———: “París”, *Revista Musical* (Bilbao), año II, 2, II-1910, pp. 48-49; año II, 3, 6-III-1910, pp. 71-72; año II, 4, 5-IV-1910, pp. 98-100; año II, 5, 7-V-1910, pp. 120-22; año II, 6, 10-VI-1910, pp. 146-148; año III, 2, 11-II-1911, pp. 46-7; año III, 3, 14-III-1911, pp. 70-71; año III, 4, 15-IV-1911, pp. 99-101; año III, 5, 15-V-1911, pp. 123-24; año III, 6, 15-VI-1911, pp. 151-52; año III, 10, 20-X-1911, pp. 253-54; año IV,

1, I-1912, pp. 17-19; año IV, 3, III-1912, pp. 74-76; año IV, 12, 15-XII-1912, pp. 308-09; año V, 2, 14-II-1913, pp. 51-51; año V, 5, V-1913, pp. 132-33; año V, 6, VI-1913, pp. 161-63.

———: “Musicalerías. La música española”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 19.920, 26-VIII-1912, p. 7

———: “¿Dónde está la ópera?”, *La Correspondencia musical de España*, año LXIII, 19.932, 7-IX-1912, p. 1.

———: “Musicalerías parisienses”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 20.025, 9-XII-1912, p. 2.

———: “Musicalerías parisienses”, *La Correspondencia de España*, año LXIII, 20.046, 30-XII-1912, p. 2.

———: *Enciclopedia abreviada de música*. Madrid, Renacimiento, 1917.

DESCUBRIENDO AL MAESTRO RAFAEL PUYANA A TRAVÉS DE SU LEGADO AL ARCHIVO MANUEL DE FALLA Y TESTIMONIOS DE ALGUNOS DE SUS DISCÍPULOS

MARÍA VICTORIA ARJONA GONZÁLEZ
Universidad de Granada

Resumen: *El 1 de marzo de 2013 moría en París Rafael Puyana, uno de los clavecinistas con más proyección internacional. El lugar escogido por el maestro para donar su legado fue Granada y más concretamente el Archivo Manuel de Falla. Su elección podría atender a la estrecha amistad que mantuvo con Isabel de Falla y con José María Leonés, la vinculación de su profesora Wanda Landowska con el compositor Manuel de Falla (en torno al Retablo de Maese Pedro [1919-1923] y al Concerto para clave y cinco instrumentos [1923-1926]) y la suya propia con la ciudad, ya que fue profesor en los Cursos Manuel de Falla. Aún son escasos los estudios musicológicos realizados sobre su figura; es por ello que en la siguiente propuesta se pretende dar a conocer, a través de testimonios de algunos de sus discípulos, sus facetas de intérprete, profesor y coleccionista; así como realizar una aproximación a su legado, el cual contribuye a enriquecer nuestro patrimonio musical.*

Palabras clave: *Rafael Puyana, clave, interpretación, enseñanza, patrimonio musical.*

En el presente artículo se pretende aproximar al lector a la figura del clavecinista colombiano Rafael Puyana, comenzando por una parte a ofrecer unas pinceladas sobre su persona y la labor musical que desempeñó, y por otra a describir el legado donado a la Fundación Archivo Manuel de Falla (E-GRmf) y las futuras gestiones que desean llevar a cabo.

¿Quién fue Rafael Puyana?¹

Rafael Puyana Michelsen (Bogotá, Colombia, 14-X-1931 –París, Francia, 1-III-2013) fue un clavecinista de reconocido prestigio mundial. Durante su infancia, tuvo una herencia musical muy rica por parte de su bisabuela y su abuelo paternos (Doña Carmen y Hernesto Michelsen), quienes le acercaron al mundo de la música. Sin embargo, fue su tía Blanca Michelsen quien le enseñó a tocar el piano a la edad de seis años².

Se formó en el Liceo de Cervantes y en el Colegio San Bartolomé, donde tomó clases de instrumento hasta los 13 años³. Tres años más tarde y lleno de inquietudes, amplió su formación

¹ Todas las Ilustraciones incluidas en este trabajo han sido reproducidas con la amable autorización del Archivo Manuel de Falla.

² Juan Carlos Piedraita B: “Cerebro musical fugado”, *El espectador*, 1-III-2013, www.elespectador.com/articulo-407845-cerebro-musical-fugado (consultado: 22-IX-2013).

³ *Idem.*

trasladándose a Estados Unidos para ingresar en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra (Boston)⁴. Impulsado por el deseo de estudiar clavicémbalo, continuó durante ocho años más su formación en Lakeville (Connecticut) como discípulo de la profesora Wanda Landowska (1879-1959)⁵. Puyana se convirtió en su alumno más aventajado y durante varias décadas se escuchó decir que el clavecinista y clavicembalista más importante del mundo era colombiano⁶. Una vez finalizados sus estudios, se trasladó a París, lugar donde fijaría su residencia, para estudiar composición, teoría y filosofía estético-musical con Nadia Boulanger⁷.



Ilustración 1. Rafael Puyana

En 1955 regresó al continente americano e inició su exitosa carrera como concertista de clave⁸, aunque habría que esperar dos años más a su debut internacional en el Town Hall de Nueva York⁹, cuando contaba con tan sólo veintiséis años. Este debut le llevaría a realizar giras de conciertos por escenarios americanos y europeos de mayor relieve¹⁰. A través de estos conciertos, Puyana fue ganando el reconocimiento de la crítica y el público de todas partes, convirtiéndose así en una de las figuras más admiradas de su generación y “el mejor y más fiel ejecutor del clavicémbalo”¹¹.

Su repertorio no se limitaba a la música renacentista y barroca, de la que fue conocido por ser un gran especialista, sino que:

se extiende a obras del siglo XVIII para fuerte piano, y [asimismo] a las principales composiciones para clave creadas en el siglo XX, como son *El retablo de Maese Pedro* [compuesta entre 1919-1923, estrenada en versión de concierto el 23 de marzo de 1923 en Sevilla y en versión escénica en París el 25-VI-1923]¹², el *Concerto* [compuesta entre 1923-1926

⁴ “Murió el reconocido músico Rafael Puyana”, *Eje* 21, 1-III-2013, <http://www.eje21.com.co/2013/03/murio-el-reconocido-musico-rafael-puyana/> (consultado: 22-IX-2013).

⁵ “Rafael Puyana Michelsen”, *Biografía y Obras*, www.biografiasyvidas.com/biografia/p/puyana.htm (consultado: 22-IX-2013).

⁶ J. C. Piedraita B: “Cerebro musical...”.

⁷ “Rafael Puyana”, *Leiter Blues*, <http://leitersblues.com/tag/rafael-puyana/> > (consultado: 22-IX-2013).

⁸ *Idem*.

⁹ E-GRmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

¹⁰ “Rafael Puyana”, *Leiter Blues*...

¹¹ “Murió el reconocido músico...”.

¹² “El retablo de maese Pedro”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-de-camara-o-para-conjunto-instrumental/concerto-per-clavicembalo-o-pianoforte-flauto-oboe-clarinetto-violino-e-violoncello> (consultado: 30-VII-2015).

y estrenada el 5-XII-1926 en Barcelona]¹³ de Manuel de Falla y el *Concerto Champêtre* [compuesta en 1928 y estrenada en París el 3-V- 1929]¹⁴ de Francis Poulenc¹⁵.

Su virtuosismo ha inspirado a varios compositores contemporáneos a crear obras que le han sido dedicadas¹⁶ como *Las tres Cantigas del Rey* [1960]¹⁷ y la *Partita I* [1963-1964] de Julián Orbón, el *Concierto del Albayzín* [1977] de Javier Montsalvatge¹⁸, obras de Federico Mompou¹⁹ y Alain Louvier, quien le escribió varios *Études* [Estudios]²⁰.

Sus grabaciones hicieron que ganase importantes premios, entre los que destacan el *Grand Prix International du Disque* [Gran Premio Internacional del Disco] por parte de la Academia Charles Gros²¹ de París en los años 1966 y 1968²² y el *Deutsche Schallplattenpreis* [Premio discográfico alemán] por la grabación de *suites* de François Couperin²³. En Londres le fue otorgado el *Premio Internacional Harriet Cohen* de 1967²⁴. También actuó y realizó grabaciones discográficas en compañía de ilustres artistas tales como Andrés Segovia, Leopold Stokowski, Yehudi Menuhin, David Oistrakh y John Williams. Asimismo se presentó en prestigiosos festivales, incluyendo el *Festwoche* [Festival de la semana] de Berlín, el *Deutsche Bachfest* [Festival Alemán sobre Bach] de Ansbach y los festivales de Holanda, Besaçon, Aix-en-Provence, Prades, Albi, Londres, etc²⁵. Su dominio técnico del clave y la rigurosidad de sus interpretaciones, entre otras cualidades, hicieron que la crítica considere su arte todo un descubrimiento²⁶.

A pesar del talento de Puyana como intérprete, de la que dan fe los datos aquí recogidos, aún se presentan numerosas incógnitas sobre sus rasgos de personalidad. Para arrojar luz sobre ellos, se ha consultado a dos de sus discípulos, José María Leonés²⁷ y Reynaldo Fernández Manzano, quienes tuvieron la oportunidad de conocer al maestro durante los Cursos Manuel de

¹³ “Concerto per clavicémbalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-de-camara-o-para-conjunto-instrumental/concerto-per-clavicembalo-o-pianoforte-flauto-oboe-clarinetto-violino-e-violoncello> (consultado: 30-VII-2015).

¹⁴“Francis Poulenc: Concert champêtre”, *Clásica Revista de Ópera y Música Clásica*, http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Francis-Poulenc-Concert-champ-tre (consultado: 30-VII-2015).

¹⁵ E-GRmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Carta de Julián Orbón a Rafael Puyana, [La Habana, Cuba],06-VIII-1960. Carta original manuscrita; en E-GRmf, Fondo Rafael Puyana, caja nº 26: “Me alegra enormemente que te sigan gustando las Cantigas; [ya que] fueron escritas por y para ti”.

¹⁸Alberto G. Lapuente: “Restauró la identidad del clave”, *ABC*, 7-III-2013, http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130709100257_227.pdf (consultado: 22-IX- 2013).

¹⁹ Carolina Iriarte: “Rafael Puyana”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 1025.

²⁰ A. G. Lapuente: “Restauró la identidad...”.

²¹ E-Grmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

²² Programa de mano de Rafael Puyana (clavecin), [Bogotá, Colombia], 04-XII-1968; en Biblioteca Luis Ángel Arango, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/pmano/F126-PDF/pm_1968-12-04.pdf (consultado: 10-I-2014).

²³ E-Grmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ José María Leonés nos explica en la entrevista que “el clave tenía que estar custodiado por alguien que él enseñara y que fuese de su confianza” y Puyana delegó en él: “Era el cuidador y tenía que estar al tanto de cómo se tenían que hacer las cosas”.

Falla de Granada del año 1971 y de los años 1977-78 respectivamente. Ambos destacan su timidez, paciencia para explicar, su gran generosidad a la hora de compartir el aprendizaje y, sobre todo, su extremada exigencia, tanto con el alumnado como a la hora de interpretar²⁸. Estas características también son compartidas por la revista *Caratula* en el año 1991, donde lo califican de “temperamental, gran conversador y políglota, generoso con sus conocimientos y generoso de su propia intimidad”²⁹.

Del maestro se destaca su encomiable labor y aportaciones que realizó a la cultura musical de su época. Entre ellas se podrían resaltar su dedicación a la enseñanza, puesto que sentía “la obligación moral de compartir sus conocimientos” y el invertir su tiempo libre en impartir lo que él sabía³⁰. Es por ello que ofrecía clases regularmente en Dartington Hall, en el Conservatorio Americano de Fontainebleau³¹, en los Cursos Manuel de Falla de Granada³² y en la Academia de Verano Música en Compostela de la Universidad de Santiago de Compostela³³. Además, destaca su labor promotora del clavecín, siendo fundador del *Foro Internacional du Clavecin* [Foro Internacional del Clave]³⁴ en 1973 en París. Asimismo, es digno de mención su afán coleccionista, ya que Puyana poseía una de las colecciones de instrumentos de tecla más completas en todo el mundo³⁵. No sólo era responsable de su recuperación y utilización de diferentes modelos, sino también de la construcción de varios ejemplares tomando de referencia los originales históricos³⁶. Por último, resalta también su gran labor de recuperación del patrimonio monumental del clave e interpretación del mismo a través de los conciertos, con los que pretendía acercar y “resucitar este instrumento en pleno siglo XX”³⁷. A continuación se pasa a explorar en diversos aspectos de la vida y profesión de Puyana aún no estudiados en suficiente profundidad.

Rafael Puyana como intérprete

Como se ha mencionado anteriormente, Puyana iniciaría su exitosa carrera en 1955, aunque su debut internacional se produciría en el Town Hall de Nueva York en el año 1957³⁸. Puyana únicamente no se limitó a ofrecer recitales, sino también a frecuentar desde muy joven las salas

²⁸ Entrevistas realizadas: José María Leonés, 13-IV-2015. (Calle San Jerónimo nº 40, Granada) y Reynaldo Fernández Manzano, 06-V-2015 (Carrera del Darro, nº29, Granada).

²⁹ “Sacan la cara por Colombia”, *Caratula. Hoy por hoy*, 302 (1991), p. 14.

³⁰ Mariam Ron Santiago: “Puyana siente la obligación moral de compartir sus conocimientos”, *El correo Gallego*, 06-VIII-1992, p. 22.

³¹ “Obituario: Rafael Puyana, clavecinista”, *Gramophone*, 1-III-2013, www.gramophone.co.uk/classical-music-news/obituary-rafael-puyana-harpsichordist (consultado: 22-IX-2013).

³² “Ha fallecido Rafael Puyana”, *Mundo Clásico*, 1-III-2013, www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=4887e4c8-2a57-488b-8123-570649fcc893 (consultado: 22-IX-2013).

³³ “Murió el maestro colombiano Rafael Puyana, virtuoso intérprete del clavecín a nivel internacional”, *Arteprensa*, 1-III-2013, http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica/murio-rafael-puyana_12627501-4 (consultado: 22-IX-2013).

³⁴ “Obituario...”.

³⁵ “Rafael Puyana Michelsen, uno de los grandes intérpretes del clavecín y un virtuoso de la música barroca. Homenaje a su memoria”, *Música Antigua*, 19-VII-2013, <http://www.musicaantigua.com/rafael-puyana-michelsen-uno-de-los-grandes-interpretes-del-clavecin-y-un-virtuoso-de-la-musica-barroca-homenaje-a-su-memoria> (consultado: 22-IX-2013).

³⁶ “Ha fallecido...”.

³⁷ “Murió el reconocido músico...”.

³⁸ E-GRmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

de concierto “no sólo por el goce de escucharlos sino también, para ver qué nivel podía ambicionar”³⁹. Decía que “cuando se es músico, con ambiciones profesionales, todo concierto de un artista experimentado constituye, al mismo tiempo que el gusto de oír música de nivel, una manera de conocer el *status* al cual se desea llegar”⁴⁰. Su forma de interpretar parecía ser tan hábil que la crítica lo llegó a calificar como el “Príncipe de los virtuosos del clavicémbalo”⁴¹. A la hora de programar un concierto y elegir qué obras iba a *interpretar* (atendiendo a si era un centenario, un homenaje, un congreso u otro evento) partía siempre de borradores. Una vez definidos, realizaba las notas y comentarios musicales de las obras que interpretaba para plasmarlos en el programa de mano, tal y como se ha podido comprobar tras la revisión de los analizados hasta el momento. A través de ellos, Puyana pretendía formar al público y revivir el clave tal y como aprendió del movimiento iniciado años antes por su profesora Wanda Landowska.

Rafael Puyana como profesor

Puyana desarrolló una vida musical muy activa en la que combinaba conciertos con impartición de cursos y clases magistrales a estudiantes de todo el mundo. El entorno donde se ofrecían las clases era en su piso parisino, un ambiente palaciego que invitaba al estudio tal y como nos comenta Fernández Manzano.

Tenía un piso muy grande, un piso palaciego. Un gran salón en “L” donde se albergaban los claves, muchas obras artísticas, [...]. Nada más entrar allí y ver el clave italiano, la pintura del XVII, la tapa con aquella alfombra y aquellos cuadros... Era como entrar en otra época⁴².

Como todo profesor, y teniendo en cuenta los conocimientos, virtudes y dificultades de su alumnado, Puyana hacía que sus discípulos estudiaran un repertorio diferente, siempre adecuado a sus necesidades. Unas veces él mismo les proponía las obras a estudiar para trabajar alguna dificultad interpretativa concreta, mientras que otras, las elegía el propio alumnado. El tipo de programación era cronológica y abarcaba desde con los virginalistas del siglo XVI hasta los compositores del siglo XX. Con ello pretendía que su alumnado viese “un repertorio completo de clave, a ser posible en poco tiempo y con perfección en la ejecución”⁴³.

Según narra Reynaldo Fernández Manzano, la manera que tenía Puyana de afrontar las obras “estaba al milímetro, nada se dejaba a la improvisación. Todo estaba muy estudiado y trabajado”. En primer lugar, Puyana realizaba un trabajo previo de documentación en base a múltiples fuentes documentales y escuchaba diversas interpretaciones. Por último, realizaba una

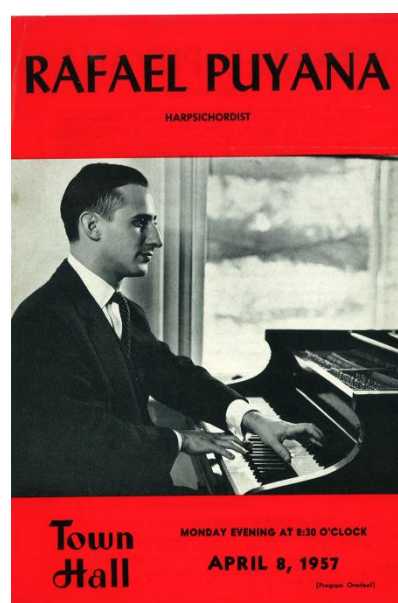


Ilustración 2. Programa de concierto, Town Hall (Nueva York), 08-IV-1957

³⁹ Mariam Ron Santiago: “Puyana siente la obligación moral...”, p. [22].

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ “En pos de la perfección: Rafael Puyana”, *Diners*, 4-III-2013, www.revistadiners.com.co/articulo/12_809334_en-pos-de-la-perfeccion-rafael-puyana (consultado: 22-IX-2013).

⁴² Entrevista a Reynaldo Fernández Manzano, 06-V-2015 (Carrera del Darro, nº 29, Granada).

⁴³ *Idem.*

transcripción de la obra con el fin de interiorizar las voces, armonías, analizaba la partitura y le añadía la ornamentación (según los tratados de la época), digitaba, incluía signos de articulación (picados, ligados...) porque “Puyana quería que en la partitura estuviese escrito absolutamente todo. Una vez finalizada esta primera aproximación a la obra, empezaba a trabajar por fragmentos de menor a mayor velocidad e incluía expresión y dinámica”⁴⁴.

Por otro lado, e igualmente según el testimonio de Fernández Manzano, Puyana heredó de Wanda Landowska su buena técnica clavecinística. Esta técnica estaba basada en la articulación, sobre todo para adquirir la seguridad necesaria para ejecutar los pasajes rápidos y más dificultosos. Además enfatizaba la práctica de la tabla de ejercicios de su profesora Landowska, aunque realizando una versión adaptada y más completa (tras el percance que tuvo el maestro tras pillarse una falange con un coche) con el fin de fortalecer de músculos y cartílagos⁴⁵.

Rafael Puyana como coleccionista

Puyana era un gran coleccionista que tenía mucho criterio a la hora de comprar, puesto que “no adquiriría cosas al azar, sino cosas singulares que tuviesen gran valor y que pudiese tener un uso dentro de su casa”⁴⁶. Parte de esa colección (biblioteca personal, instrumentos y archivo documental) fue donada en vida a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada, situada bajo los pies de la Alhambra. Otra parte de la colección instrumental fue donada al “Museo de Colombia y otros [instrumentos] fueron vendidos, porque en su última etapa estaba enfermo y necesitaba bastante dinero para médicos privados”⁴⁷.

El proceso de traslado de este fondo desde París (88 rue Grenelle) a Granada (Archivo Manuel de Falla) comenzó con la llamada que Elena García de Paredes de Falla (Gerente de dicho Archivo) recibió por parte de Rafael Puyana a finales de enero de 2013 en la que el músico expresó su deseo de donar “a la Fundación su maravillosa biblioteca, embalada en unas 190 cajas”⁴⁸ que él mismo había ordenado⁴⁹. Era un trabajo que fue realizando lentamente y que “sólo conocían los más allegados”⁵⁰.

A finales de enero de 2013 comenzaron las gestiones necesarias para trasladar el legado y, además, para buscar un espacio físico donde albergarlo. La recogida tuvo lugar el miércoles 6 de febrero 2013⁵¹ y llegaría a Granada el lunes día 11 por la mañana⁵². Tras pensar varios espacios del Auditorio donde poder ubicarlo, finalmente se decidió como mejor opción el Aula 1⁵³, denominada ya “Aula Rafael Puyana”, la cual fue inaugurada en noviembre de 2014 coincidiendo con los Encuentros Manuel de Falla, en los que se dedicaron al maestro conferencias⁵⁴, cursos⁵⁵, exposiciones⁵⁶ y conciertos⁵⁷.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero, [Granada], 25-I-2013; en E-GRmf.

⁴⁹ Email de Elena García de Paredes a José María Rueda y José Vallejo, [Granada], 27-I-2013; en E-GRmf.

⁵⁰ “Otros Fondos”, <http://www.manuelfalla.com/es/otros-fondos> (consultado: 30-VII-2015).

⁵¹ Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero, [Granada], 29-I-2013; en E-GRmf.

⁵² Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero y Diego Martínez Martínez, [Granada], 3-II-2013; en E-GRmf.

⁵³ Email de Elena García de Paredes a Diego Martínez Martínez, [Granada], 19-II-2013; en E-GRmf.

⁵⁴ *Taller de interpretación de clave. Tradición y técnica: de Scarlatti al Concerto de Manuel de Falla* a cargo de Genoveva Gálvez.



Ilustración 3. Aula Rafael Puyana

Dentro de este fondo se pueden encontrar:

- 1) una amplia colección de instrumentos donde se destacan [a] el clave de dos teclados Pleyel “Grand Modèle” construido en París en 1950⁵⁸ donado el 22 de octubre de 1992 y, muy apreciado por Puyana puesto que fue el primer clave que tuvo y con él tocó junto a Wanda Landowska⁵⁹. En 2013 se incorporó [b] un clave de dos teclados copia de Williard Martin (1982), [c] un clave de tres teclados Hieronymus Albrecht Hass (1740) que “según dicen es el clave más elaborado que se conserva en el siglo XVIII y en él tocó Wanda Landowska en la exposición mundial de 1900”⁶⁰; [d] un pequeño clavicordio decorado con motivos orientales del siglo XVIII y [e] un salterio del mismo período decorado con motivos vegetales y marinos.
- 2) una reducida colección de arte que consta de un cuadro de Bárbara de Braganza (anónimo, siglo XVIII), un medallón en bronce de Wanda Landowska y una tela bordada del siglo XVI.
- 3) una extensa colección de partituras y manuscritos “especialmente dedicadas a la música de tecla, entre las que encontramos desde sonatas del Padre Soler, Scarlatti o Couperin, hasta obras del siglo XX de autores como Manuel de Falla, Maurice Ohana, Julián Orbón, etc”⁶¹.
- 4) su biblioteca personal, que aunque aún está en proceso de inventariado, se puede adelantar que existe una vasta cantidad de cartas, postales, fotografías, libros, artículos y registros sonoros.

De acuerdo con la Gerente de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Elena García de Paredes de Falla; la idea principal es tanto poner a disposición de los interesados la biblioteca

⁵⁵ *Curso de análisis musical. La canción en torno a 1914: Ángel Barrios, Manuel de Falla y otros compositores españoles.*

⁵⁶ Exposición: *Falla, Landowska y Puyana. El clave bien temperado*; Joaquín Peña-Toro. *Variaciones Móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla.*

⁵⁷ Recital de Inauguración de piano por Azumi Nishizawa, *Las musas de Andalucía, Homenaje al maestro Rafael Puyana “un paseo por la música que amó...”*, Orquesta Ciudad de Granada Concerto de temporada, Orquesta bética de Cámara.

⁵⁸ José Luis Castillo: “Fallece en París Rafael Puyana, el clavecinista profesor durante 12 años en los cursos Manuel de Falla”, *Ideal, Granada*, 02-III-2013, p. 53.

⁵⁹ Montserrat Albet: “Montsalvatge, un músico mediterráneo”, *ABC*, 20-XI-1992, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/11/20/046.html> (consultado: 25-IX-2013).

⁶⁰ “*Manos de Plata*”, <http://www.semana.com/cultura/articulo/manos-de-plata/11006-3> (consultado: 3-XI-2014).

⁶¹ Mariano Moizés-Azize Fernández: “La Biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical”, *Boletín DM*, Año 18, 2014, p. 36.

personal y musical como crear un centro de interpretación y estudio⁶² con los claves donados, tal y como deseaba Rafael Puyana.

Conclusiones

Los resultados obtenidos responden ampliamente a los objetivos que se plantearon al inicio de este estudio: dar a conocer la figura de Rafael Puyana, describir su legado y futuras gestiones del mismo.

A Puyana cabe señalarlo como un referente de la interpretación del clave, ese instrumento al que dedicó su vida y que era de gran valía para el maestro, que le transportaba a otro período histórico, además de ser una evasión y medio de expresión donde poder cumplir su sueño interpretativo⁶³. Puyana se fue forjando poco a poco tras las lecciones de un ilustre profesorado y terminó fraguándose en los escenarios de todo el mundo. Afortunados han sido sus discípulos, después de recibir sus amplios conocimientos históricos e interpretativos; al igual que la Fundación Archivo Manuel de Falla, heredera de su espléndido legado gracias a su amistad con Isabel de Falla y su vinculación con Granada. Desde dicha Institución, se le quiere rendir homenaje y convertir el fondo en “un centro de peregrinaje obligatorio para clavecinistas y todos los interesados en acercarse”⁶⁴ al maestro, mediante la continuación y difusión de la labor que Puyana inició años antes en torno al clave y su interpretación a través de conciertos, además de los cursos de formación.

Me preguntan con frecuencia sobre mi pasión por el clave. El clave? No es acaso el instrumento que a muchos nos procura un escape ideal hacia épocas lejanas en las que supuestamente toda música era noble y refinada? No constituye un refugio aquel pasado mejor y más bello? A mí, con oír por primera vez el sonido de un clave me bastó para decidirme a materializar el sueño que significa el mundo de la música antigua. Convertido en realidad, me hace participar fundamentalmente del acto creador: el sonido del clave fue el apoyo que Dios me dió de su generosa mano. El clave exige de nosotros, por la riqueza de su historia y repertorio, una formación profunda y multifacética puesta al servicio de una libre escogencia en la interpretación. Así se afirman aún más las finalidades primordiales del artista músico: la búsqueda de la belleza y de la expresión.

Rafael Puyana

Ilustración 4. Testimonio manuscrito de Rafael Puyana acerca del significado del clave para él

Las fuentes aquí analizadas, como recortes de prensa y entrevistas a dos de sus discípulos, han arrojado luz sobre la personalidad interpretativa, pedagógica y coleccionista de Puyana. Sin embargo, aún es necesario realizar un análisis más exhaustivo que el que ha sido llevado hasta el momento del material perteneciente a su fondo personal. A través del estudio de su correspondencia, postales y fotografías se podría profundizar en su relación con otros artistas, y se podría llegar a conocer sus intereses personales en base a sus libros. Por otro lado, los programas de concierto y recortes de prensa informarán acerca de sus giras de conciertos y críticas que obtuvo, entre otros. La investigación del resto de su legado,

⁶² Contando con la colaboración de la Universidad de Granada y el Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada.

⁶³ Véase el escrito del maestro en torno el significado del clave para él: “Me preguntan con frecuencia sobre mi pasión por el clave. El clave? No es acaso el instrumento que a muchos nos procura un escape ideal hacia épocas lejanas en las que supuestamente toda música era noble y refinada? No constituye un refugio aquel pasado mejor y más bello? A mí, con oír por primera vez el sonido de un clave me bastó para decidirme a materializar el sueño que significa el mundo de la música antigua. Convertido en realidad, me hace participar fundamentalmente del acto creador: el sonido del clave fue el apoyo que Dios me dió de su generosa mano. El clave exige de nosotros, por la riqueza de su historia y repertorio, una formación profunda y multifacética puesta al servicio de una libre escogencia en la interpretación. Así se afirma aún más las finalidades primordiales del artista músico: la búsqueda de la belleza y de la expresión”; en E-GRmf, Fondo Puyana, caja nº 118.

⁶⁴ M. Moisés-Azize Fernández: “La Biblioteca de Rafael Puyana...”, p. 50.

incluyendo instrumentos, obras de arte, partituras y manuscritos, asimismo nos acercara a la figura de este músico, al mismo tiempo que se alinearán con los propósitos de la Fundación del Archivo Manuel de Falla, darlos a conocer y reconocer su valor artístico, musical y cultural, para de este modo, enriquecer nuestro patrimonio.

REFERENCIAS

- “Sacan la cara por Colombia”, *Caratula. Hoy por hoy*, 302 (1991), pp. 12-21.
- IRIARTE, Carolina: “Rafael Puyana”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 1025.
- KASTILLO, José Luis: “Fallece en París Rafael Puyana, el clavecinista profesor durante 12 años en los cursos Manuel de Falla”, *Ideal, Granada*, 02-III-2013, p. 53.
- MOIZÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano: “La Biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical”, *Boletín DM*, Año 18, 2014, pp. 35-51.
- RON SANTIAGO, Mariam: “Puyana siente la obligación moral de compartir sus conocimientos”, *El correo Gallego*, 06-VIII-1992, p. 22.

FUENTES DOCUMENTALES

E-GRmf, Fondo Puyana, cajas nº

- 26: Orbón, Julián: Carta a Rafael Puyana, [La Habana, Cuba], 06-VIII-1960. Carta original manuscrita.
- 118: programas de mano y escritos diversos en torno a su biografía.
- 127: cartel de un programa de concierto.

Entrevista a José María Leonés, 13-IV-2015 (Calle San Jerónimo nº 40, Granada).

Entrevista a Reynaldo Fernández Manzano, 06-V-2015 (Carrera del Darro, nº 29, Granada).

Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero, [Granada], 25-I-2013; en E-GRmf.

Email de Elena García de Paredes a José María Rueda y José Vallejo, [Granada], 27-I-2013; en E-GRmf.

Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero y Diego Martínez Martínez, [Granada], 3-II-2013; en E-GRmf.

Email de Elena García de Paredes a Diego Martínez Martínez, [Granada], 19-II-2013; en E-GRmf.

Email de Elena García de Paredes a Juan García Montero, [Granada], 29-I-2013; en E-GRmf.

Programa de mano de Rafael Puyana (clavecin), [Bogotá, Colombia], 04-XII-1968; en Biblioteca Luis Ángel Arango, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/pmano/F126-PDF/pm_1968-12-04.pdf (consultado: 10-I-2014).

WEBGRAFÍA

“Concerto per clavicémbalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-de-camara-o-para-conjunto-instrumental/concerto-per-clavicembalo-o-pianoforte-flauto-oboe-clarinetto-violino-e-violoncello> (consultado: 30-VII-2015).

“En pos de la perfección: Rafael Puyana”, *Diners*, 4-III-2013, www.revistadiners.com.co/articulo/12_809334_en-pos-de-la-perfeccion-rafael-puyana (consultado: 22-IX-2013).

“El retablo de maese Pedro”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-de-camara-o-para-conjunto-instrumental/concerto-per-clavicembalo-o-pianoforte-flauto-oboe-clarinetto-violino-e-violoncello> (consultado: 30-VII-2015).

“Francis Poulenc: Concert champêtre”, *Clásica Revista de Ópera y Música Clásica*, http://clasica2.com/?_=clasica/Enciclopedia-Musical/Francis-Poulenc-Concert-champ-tre (consultado: 30-VII-2015).

- “Ha fallecido Rafael Puyana”, *Mundo Clásico*, 1-III-2013, www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=4887e4c8-2a57-488b-8123-570649fcc893 (consultado: 22-IX-2013).
- “*Manos de Plata*”, <http://www.semana.com/cultura/articulo/manos-de-plata/11006-3> (consultado: 3-XI-2014).
- “Murió el maestro colombiano Rafael Puyana, virtuoso intérprete del clavecín a nivel internacional”, *Artepremsa*, 1-III-2013, http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica/murio-rafael-puyana_12627501-4 (consultado: 22-IX-2013).
- “Murió el reconocido músico Rafael Puyana”, *Eje 21*, 1-III-2013, <http://www.eje21.com.co/2013/03/murio-el-reconocido-musico-rafael-puyana/> (consultado: 22-IX-2013).
- “Obituario: Rafael Puyana, clavecinista”, *Gramophone*, 1-III-2013, www.gramophone.co.uk/classical-music-news/obituary-rafael-puyana-harpsichordist (consultado: 22-IX-2013).
- “Otros Fondos”, *Fundación Archivo Manuel de Falla*, <http://www.manueldefalla.com/es/otros-fondos> (consultado: 30-VII-2015).
- “Rafael Puyana”, *Leiter Blues*, <http://leitersblues.com/tag/rafael-puyana/> (consultado: 22-IX-2013).
- “Rafael Puyana Michelsen”, *Biografía y Obras*, www.biografiasyvidas.com/biografia/p/puyana.htm (consultado: 22-IX-2013).
- “Rafael Puyana Michelsen, uno de los grandes intérpretes del clavecín y un virtuoso de la música barroca. Homenaje a su memoria”, *Música Antigua*, 19-VII-2013, <http://www.musicaantigua.com/rafael-puyana-michelsen-uno-de-los-grandes-interpretes-del-clavecín-y-un-virtuoso-de-la-musica-barroca-homenaje-a-su-memoria> (consultado: 22-IX-2013).
- ALBET, Montserrat: “Montsalvatge, un músico mediterráneo”, *ABC*, 20-XI-1992, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/11/20/046.html> (consultado: 25-IX-2013).
- LAPUENTE, Alberto G.: “Restauró la identidad del clave”, *ABC*, 7-III-2013, http://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130709100257_227.pdf (consultado: 22-IX-2013).
- PIEDRAITA B., Juan Carlos: “Cerebro musical fugado”, *El espectador*, 1-III-2013, www.elespectador.com/articulo-407845-cerebro-musical-fugado (consultado: 22-IX-2013).

LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS BANDAS MUNICIPALES. EL CASO DE MADRID

ELSA CALERO CARRAMOLINO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Esta investigación se centra en la presencia de la mujer en las bandas municipales, analizando si existe un número relevante de mujeres en este tipo de agrupación y si trabajan cualquier tipo de instrumento – o si, por el contrario, existe alguna familia de instrumentos asociada al rol femenino. Asimismo se adentra en la representación de la mujer en la banda municipal, a nivel de intérprete y directora. Dado que no es posible encontrar una literatura previa que estudie en profundidad este ámbito, resulta necesario servirse de la experiencia del trabajo de campo, llevado a cabo en distintas bandas municipales de Madrid.

Palabras clave: Etnomusicología, bandas de música, mujer, intérprete.

La representación de la mujer en la historiografía musical

A pesar de que existe un amplio número de fuentes¹, que crece cada día, en las que se intenta reivindicar el papel de la mujer en la música, es notable el vacío que existe en el estudio de las agrupaciones musicales de menor rango, como es el caso de las bandas municipales. A menudo la mayoría de literatura publicada en relación a la mujer y la música se centra en las grandes orquestas o en los grandes oficios, o se reivindica el papel de las virtuosas directoras, compositoras e instrumentistas, pero ¿qué sucede con aquéllas que desempeñan actividades de carácter más local? ¿Acaso no hay mujeres en este tipo de agrupaciones?

El libro de la musicóloga Susan McClary, *Feminine Endings*² es fundamental en el ámbito de los estudios de género. Este texto estableció una clara ruptura entre la musicología centrada en el estudio de los “grandes compositores” y los “grandes intérpretes”, y la nueva musicología que debía aceptar y satisfacer a todos los grupos capaces de desarrollar la actividad musical, incluido aquel sector presente en toda sociedad y que había estado olvidado y silenciado hasta hace relativamente poco: la mujer. Así, Susan McClary enunció las bases y objetivos que seguiría la musicología feminista derivada de la corriente postmoderna. Llamó la atención a los musicólogos sobre la figura de la mujer, criticando las dificultades ante las que aún se

¹ Marisa Manchado: *Música y mujeres: género y poder*. Madrid, Horas y horas, 1998. Este libro consiste en un recopilatorio de diferentes textos escritos por diversas etnomusicólogas, bajo la coordinación de Marisa Manchado, a cerca de la situación actual de la mujer en la música y los diferentes trazos históricos que la han llevado a tal posición, estableciendo para ello un estudio desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Pilar Ramos: *Feminismo y música*. RTVE/UNED, 21-X-2010, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-22102010-prog-2/907815/> (consultado: III-2013).

² Susan McLary: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

encontraban los musicólogos que intentaban recuperar el patrimonio musical que había sido silenciado a lo largo de la historia:

Cuando la crítica feminista surgió en los estudios literarios y la historia del arte a principios del decenio de 1970, muchas mujeres musicólogas como yo miraban desde la banca con interés y gran envidia. Pero en ese momento, no había obstáculos formidables que nos impiden llevar esas mismas preguntas para influir en la música. Algunos de estos obstáculos eran, por supuesto, institucional: la disciplina dentro de la cual nos encontramos todavía estaba dominada por los hombres, y la mayoría de nosotros se comprometía resisten los puntos de apoyo tentativos nos habían concedido³.

Sin embargo, la oposición institucional al resurgimiento y redescubrimiento de la figura de la mujer, tanto en el ámbito musical como en otras artes, y sobre todo en el campo político, no fue la única dificultad a la que la musicología ha tenido que enfrentarse. Recuperar el papel de la mujer resulta más complicado en la música que en cualquier otra de las artes, porque a menudo el hombre se había encargado de caracterizar las diferentes sonoridades con los adjetivos propiamente de “masculino” y “femenino”. Generalmente la masculinidad se ha relacionado con aquellos aspectos sonoros de mayor fortaleza, brillantez o perfección, como por ejemplo las tríadas mayores, mientras que a la feminidad se le atribuían los caracteres de bello, aunque imperfecto y débil. En este sentido, sin duda el caso más llamativo de los que narra McClary es la descripción que Georg Andreas Sorge ofrece en el siglo XVIII acerca de las tríadas mayores y menores. Esto hace ver que la situación de inferioridad en que se llegó a ver la mujer con respecto al hombre estaba tan interiorizada por la sociedad del momento que servía de ejemplo al uso en situaciones cotidianas y, lo que resulta aún más tremendo, como explicación académica:

Al igual que en el universo Dios siempre ha creado una criatura más espléndida y perfecta que las otras, esto se observa exactamente igual en la armonía musical. Así nos encontramos después de la gran tríada, otra de menor importancia, que de hecho no es tan completa como la primera, pero también resulta encantadora y agradable de escuchar. La primera puede ser comparada con el sexo masculino, la segunda con el sexo femenino. Y del mismo modo que no era bueno que el hombre (Adán) estuviese solo, no es bueno no tener otra armonía que la tríada mayor; [...]. Y así como el sexo femenino sin el hombre sería bastante malo, por lo tanto con la música sucedería de la misma forma si no tuviésemos otra armonía que la que da la tríada menor. No podríamos tener la cadencia perfecta⁴.

³ “When feminist criticism emerged in literary studies and art history in the early 1970s, many women musicologists such as myself looked on from the sidelines with interest and considerable envy. But at the time, there were formidable obstacles preventing us from bringing those same questions to bear on music. Some of these obstacles were, of course, institutional: the discipline within which we were located was still male-dominated, and most of us were loath jeopardize the tentative toeholds we had been granted”; en *Ibid.*, p. 5 (Todas las traducciones del inglés son de la autora de este artículo).

⁴ “Just as in the universe there has always been created a creature more splendid and perfect than the others of God, we observe exactly this also in musical harmony. Thus we find after the major triad another, the minor triad, which is indeed not as complete as the first, but also lovely pleasant to hear. The first can be likened to the male, the second to the female sex. And just as it was not good that the man (Adam) was alone, thus it was not good that we had no other harmony than the major triad; for how far would we come in progression from one chord to the other? (...). And just as the womanly sex without the man would be quite bad, thus with music it s[h]ould be in a bad way if we had no other harmony than that which the minor triad gives. We could not once make an authentic cadence”; Georg Andreas Sorge: *Vogermach der musicalischen Composition (1745-1747)*, tal y como es traducido en Allyn Dixon Reilly: “Georg Andreas Sorge’s ‘Vorgemach Der Musicalischen Composition’; A Translation and Commentary”.

Posteriormente a McClary han sido numerosos los musicólogos que, si bien no han dedicado su profesión a la recuperación del patrimonio musical femenino, sí han estudiado alguno de sus ámbitos, como muestra de una tendencia cada vez mayor a la normalización de la función de la mujer en la música, equiparable a la de cualquier otro músico. En el ámbito hispanohablante, especialmente interesantes resultan los artículos de Ernesto Oviedo Armentia⁵ y Maruxa Baliñas⁶, donde se hace un repaso de la historia musical desde la perspectiva de las grandes compositoras – en su mayoría desconocidas por el papel que desempeñaron como músicas y por su obra – reconocidas por su apellido, vinculado en la mayoría de las ocasiones a un hombre (normalmente su marido o su hermano), aquel compositor al que el tiempo y la historia sí reconocieron su labor.

Es el caso de Nannerl Mozart, Clara Schumann, Fanny Mendelssohn o Alma Mahler, todas ellas compositoras y de las que se conoce, en mayor o menor medida, cómo supieron adaptarse y sobrevivir a las normas y prejuicios de su tiempo. De Nannerl Mozart, por ejemplo, no se conservan, o si existen aún no se han descubierto, ninguna de sus partituras. No ocurre lo mismo con Clara Schumann, cuya cita “Maldigo a mi padre que me dejó creer que yo era compositora” refleja su frustración interna por intentar dominar sus ansias de componer. De ella sí se conservan algunos escritos, e incluso Schumann en cierta ocasión llegó a reconocer que más de una pieza de las que interpretaba pertenecía a su esposa. Fanny Mendelssohn fue quizá la que corrió mejor suerte. A pesar de que su familia se esforzó al máximo por mantenerla a la sombra del genio de su hermano, ella encontró en su marido la libertad suficiente como para celebrar encuentros sociales con cierta asiduidad en los que presentar sus piezas. Uno de los más trágicos es el caso de Alma Mahler, quien antes de contraer matrimonio con Gustav, éste ya le hizo prometer que abandonaría la composición. La muerte del compositor, lejos de liberarla, la sepultaría de pies a cabeza con la presencia de los diversos maridos y amantes con los que compartió su vida, ninguno de los cuáles le permitió dedicarse a la composición.

Asimismo destaca, dentro del campo de la musicología feminista, el artículo de Susan Campos Fonseca *Caperucita encarnada*⁷. En él, la autora, a través de un análisis de la obra de Carmen Lyra, analiza las reivindicaciones y críticas “ocultas” de la escritora costarricense hacia el prestablecido canon femenino que se inculcaba a la mujer en las instituciones de enseñanza, donde a ésta se la instruía para desarrollar un atributo musical cuya única finalidad era la de satisfacer al hombre. A su vez, Fonseca remite a una cita de la etnomusicóloga Joaquina Labajo en el que se analiza la cuestión de la siguiente manera:

Si el estudio jugado por la mujer en la creación musical ha resultado ser un tema atractivo para la recuperación de una identidad y un patrimonio silenciado y transgresivo, el ámbito de su papel en la educación, por el contrario, donde se perfilaban historias de una educación desigual y de la aceptación del llamado “modelo femenino”, ha continuado recibiendo el rechazo de la comunidad intelectual⁸.

Tesis doctoral. Northwestern University (USA), 1980, pp. 179-80); y citado en Susan McClary: *Feminine Endings...*, p. 20.

⁵ Ernesto Oviedo: “La mujer en la música culta occidental: Género y Canon”, *Filomúsica. Revista mensual de publicación en Internet*, 50 (2004), <http://www.filomusica.com/filo50/mujer.html> (consultado: III-2013).

⁶ Maruxa Baliñas: “¿Por qué no ha habido grandes compositoras?”, *Mundoclásico.com*, 08-III-2001, <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0002586> (consultado: III-2013).

⁷ Susan Fonseca: “La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)”, *Trans. Revista transcultural de música*, 15 (2011), pp. 1-36.

⁸ Joaquina Labajo: “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en *Música y Mujeres: Género y poder*, Marisa Manchado (coord.). Madrid, Horas y horas, pp. 85-101.

Por otro lado, no deben olvidarse aquellos estudios centrados en la adopción, imposición y transmisión del “modelo femenino”, tales como los trabajos de Alicia Alted, Pilar Amador, Bonnie Anderson, Pilar Bailarín, Teresa González, Beatriz Martínez y Pilar Ramos⁹.

Definición de Banda de Música. El caso de las Bandas Municipales de Madrid: bandas sinfónicas y procesionales

Definición de banda de música

Por definición, una banda de música es un “conjunto de tambores y cornetas, o de músicos que pertenecen a institutos armados de a pie, o de trompetas que sirven en cuerpos montados del Ejército. A veces la banda comprende toda clase de instrumentos de viento”¹⁰. El desarrollo y mejora de este tipo de agrupaciones corren paralelos al desarrollo de los propios instrumentos que la van conformando, desde la evolución del antiguo sacabuche hasta la aparición de nuevos instrumentos como el saxofón o el clarinete.

El papel de la mujer en las Bandas Municipales madrileñas

El subsiguiente análisis de la situación en que actualmente se encuentran las mujeres en esta clase de agrupación se centra en cuatro bandas de la comunidad de Madrid, entre las que figura la Banda Sinfónica de Madrid, alma mater de esta clase de agrupaciones en la capital del país. El Gráfico 1 ilustra su formación instrumental¹¹:

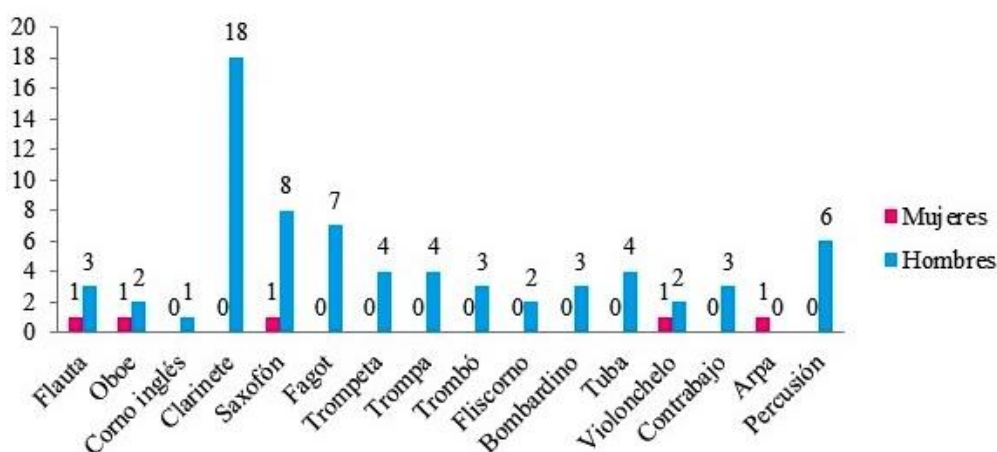


Gráfico 2. Composición de la Banda Sinfónica de Madrid (2015)

⁹ Alicia Alted Vigil: “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta”, en *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales – Instituto de la Mujer, 1991, pp. 293-303; Pilar Amador Carretero: “La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica”, *Feminismo/s*, 2 (2003), pp. 101-20; Bonnie S. Anderson y Judith P Zinser: *s: una historia propia*. Barcelona, Editorial Crítica, 1979; Pilar Bailarín Domingo: *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid, Síntesis, 2001; Teresa González Pérez: “Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres”, *Hispania Sacra*, LXVI, 133 (2014), pp. 337-63; Beatriz Martínez del Fresno: “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)”, en *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos López (coord.). Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 229-54; Pilar Ramos López: *Feminismo y música*. Madrid, Narcea, 2003.

¹⁰ “Banda”, en *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, <http://lema.rae.es/drae/?val=banda> (consultado: VIII-2014).

¹¹ Los datos necesarios para la elaboración del gráfico se recogieron durante las entrevistas que formaron parte del trabajo de campo desarrollado en Marzo de 2013.

Como se verá seguidamente, la escasa presencia de mujeres en la formación es una situación que no es exclusiva de esta agrupación.

Por ejemplo, el caso de la Banda Municipal de Fuenlabrada es muy revelador en este contexto. En los inicios de esta agrupación, en el año 1987, la banda apenas contaba con dos mujeres instrumentistas: una clarinetista y una trompetista. Sin embargo, pronto fueron numerosas las mujeres que decidieron formar parte de este proyecto musical, bien porque la música era un modo de vida para ellas – las menos – bien porque era un hobby como otro cualquiera. Hacia el año 1990, la banda contaba con un total de trece mujeres dentro de un total de treinta y cuatro músicos, lo que indica que casi la mitad de los componentes de la banda eran mujeres. Esta situación se ha visto fuertemente modificada con el paso del tiempo.

En el año 2013 el recuento de miembros de la banda ascendió a cuarenta y ocho músicos repartidos en veintidós especialidades instrumentales – más un director. De estos cincuenta y cuatro miembros sólo catorce eran mujeres, frente a treinta y cinco hombres. Esto quiere decir que a pesar de haber aumentado el número de músicos, el número de mujeres se mantuvo constante. Esto supuso que en la Banda de Fuenlabrada disminuyese en porcentaje la presencia de la mujer, pasando de un 38,23% en el año 1999 a un 27,77% en 2013. Además, la edad de los miembros de la banda oscila entre los diez y los ochenta años del miembro más veterano. En cuanto a las mujeres, el rango de edad se reduce bastante, entre los dieciséis y los cuarenta años. Es decir, la edad media de las mujeres es de unos veintiocho años, frente a los cincuenta años de media de la mayoría de los miembros varones.

Es sabido que la configuración habitual de las bandas de música consta mayoritariamente de instrumentos de viento-metal. En el caso de la banda de Fuenlabrada, resulta especialmente llamativo que exista un vacío en cuanto a lo que a la presencia de la mujer se refiere en esta sección de la plantilla, a excepción de una trompetista y la reciente incorporación de una tubista. Por tanto, las especialidades instrumentales en las que se encuentra presente la mujer son, principalmente, clarinetes y flautas, además de la fuerte presencia femenina existente en la percusión. El Gráfico 2¹² recoge el recuento de mujeres por instrumento según los datos del programa de mano del concierto de Santa Cecilia ofrecido por la Banda el día 21 de Noviembre de 2012:

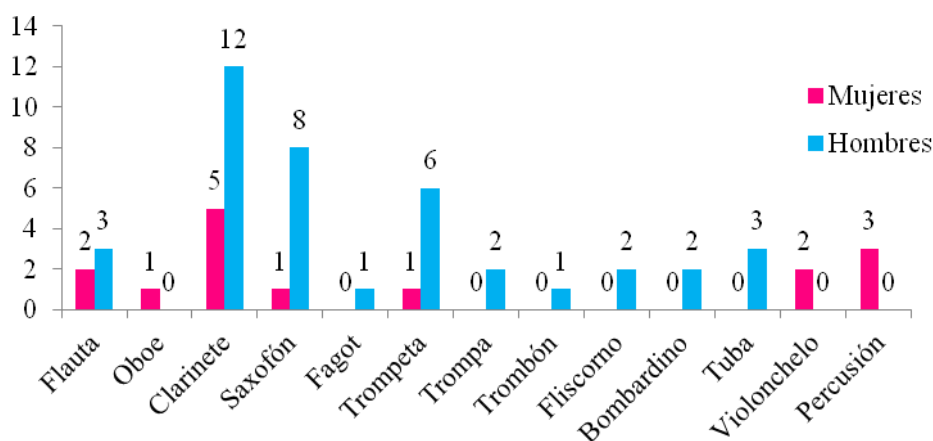


Gráfico 3. Composición de la Banda Municipal de Fuenlabrada (2013)

¹² Los datos necesarios para la elaboración del gráfico se recogieron durante las entrevistas que formaron parte del trabajo de campo desarrollado en Marzo de 2013.

Hasta aquí todo podría ser calificado como dentro de la tendencia imperativa. Sin embargo, el análisis de una situación cotidiana, como es el caso de la incorporación de una nueva instrumentista, en concreto una tubista, en el curso 2013/14 pareció alterar la normalidad de esta agrupación. Lejos de parecer una “buena noticia”, la incorporación de I.G.S. (mujer de cuarenta y cinco años) fue recibida con cierto recelo por los miembros más veteranos de la banda bajo comentarios del tipo “Buah... ¡Así tocará!” (P.S.S., hombre de setenta y cinco años).

Con cuarenta y cinco años de edad, dos hijas a sus espaldas y un marido, todos ellos miembros de la banda, I.G.S. se enfrenta al reto de integrarse en la agrupación, en la que no participará públicamente, como todo miembro nuevo, hasta llevar seis meses ensayando en ella. A pesar de que la tubista cuenta con experiencia al mando de su instrumento y ha participado en diversas agrupaciones de viento-metal, tuvo que abandonar su hobby musical en favor de sus hijas, pues éste le quitaba demasiado tiempo, tal y como ella comenta. Una vez que éstas ya son mayores ha decidido reincorporarse al ámbito musical junto a ellas y a su marido. Cabe destacar que, a pesar de que hoy día son numerosas las encuestas que nos muestran que cada vez más el hombre se involucra en las tareas domésticas, este hecho aparece reflejado sólo en el papel. Así, en el caso de I.G.S. fue ella quien tuvo que renunciar a la música para dedicar tiempo a sus hijas, no así su marido y padre de las mismas.

Este es sólo uno de los muchos casos que ilustran el problema¹³. Si bien en apariencia no existe un obstáculo institucional claro que impida el acceso de la mujer al ámbito laboral en general, y al musical en particular, el canon históricamente femenino parece haberse endurecido en los últimos años desde la última oleada de feminismo que resultó ser determinadamente liberadora en la mujer dentro del ámbito musical

La Banda de Getafe, por su parte, es una agrupación con perfil profesional. Es reconocida por sus intervenciones en certámenes y concursos, destacando su última participación en el Festival de Austria (2014). Está compuesta por cuarenta y dos mujeres frente a sesenta y nueve hombres, es decir un 37'83 % de mujeres frente a un 62,16% de hombres, tal y como muestra el Gráfico 3¹⁴:

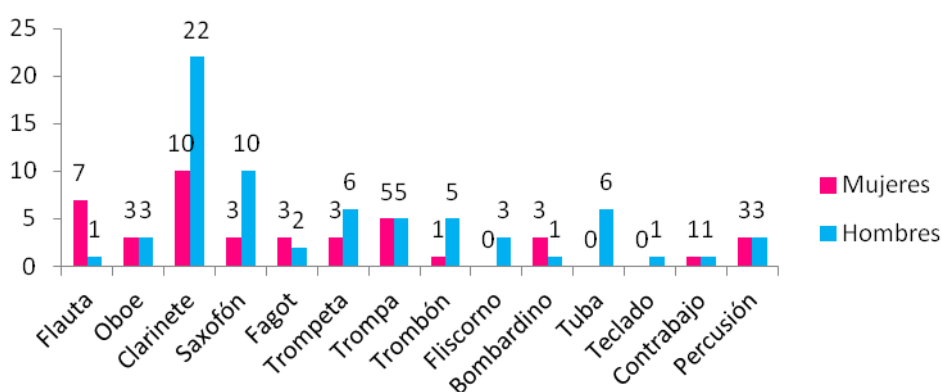


Gráfico 4. Composición de la Banda Municipal de Getafe (2014)

Finalmente, la Banda de la Asociación Harmonía de Parla es una banda de recorrido amateur. Ha tomado parte en algunos certámenes como la CIMB (Valencia 2009) y se ve enriquecida por la presencia de músicos de la escuela de música de la propia asociación. Tal y

¹³ Por motivos de espacio, otras situaciones similares no serán tratadas en este trabajo.

¹⁴ Los datos necesarios para la elaboración del gráfico se recogieron durante las entrevistas que formaron parte del trabajo de campo desarrollado en Septiembre de 2014.

como se recoge en el Gráfico 4, en este caso la cuestión de género parece estar planteada de manera más igualitaria¹⁵:

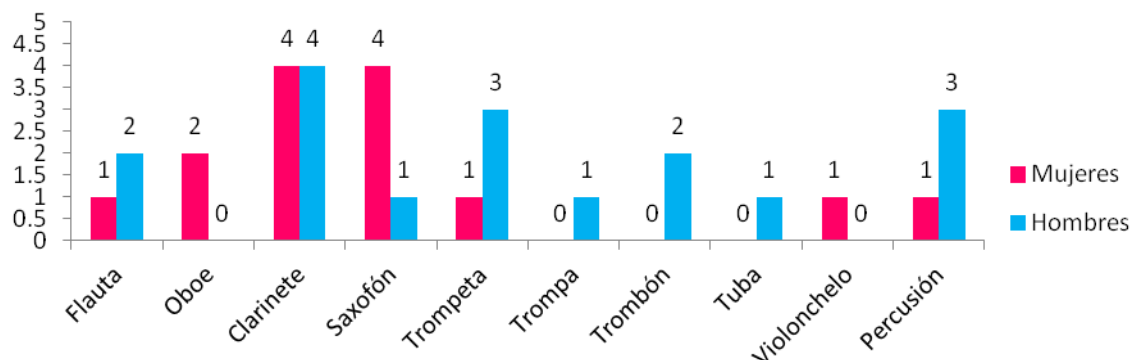


Gráfico 5. Composición de la Banda Municipal de Parla (2014)

De los datos obtenidos se desprende que el canon históricamente femenino de relegación parece haberse endurecido en los últimos años, la cuestión es: ¿por qué?

El vestuario y las posturas del decoro

Un dato relevante a la hora de valorar la presencia de las mujeres en las bandas municipales es el vestuario. En el caso de los hombres, éste no ha sufrido cambio mayor que el referente a los colores de escudo, ya que siempre ha consistido en pantalón, camisa, corbata y chaqueta. En el caso de las mujeres, la indumentaria sí se ha visto modificada de forma más notable.

Aparentemente el vestuario de un intérprete no tiene porqué influir más allá del aspecto físico, en cuestiones tales como la interpretación. Sin embargo, son numerosas las mujeres que han recibido una enseñanza, en cuanto a técnica de interpretación se refiere, distinta a la recibida por los hombres. Hasta hace relativamente poco, ciertos profesores consideraban que la postura que incita a colocarse el violonchelo entre las piernas, resultaba indecorosa¹⁶ para la mujer. No obstante, ello ha dado lugar a un movimiento de detractores de estos dogmas en pro de Guilhermina Suggia, como una de las primeras mujeres en colocarse el chelo entre las piernas, utilizando la pica para apoyarlo en el suelo:

Incluso con la pica a muchas mujeres se les enseñó a sostener el violonchelo en formas diseñadas para evitar colocar el instrumento entre las piernas. Una posición lateral de montura, con las dos piernas hacia la izquierda y la pierna derecha sobre un cojín o cruzados sobre la pierna izquierda, fue muy popular. Una posición frontal con la rodilla derecha doblada y detrás del violonchelo también se utilizó. Alternativas como éstas se mantuvieron en vigor entrado el siglo XX¹⁷.

¹⁵ Los datos necesarios para la elaboración del gráfico se recogieron durante las entrevistas que formaron parte del trabajo de campo desarrollado en Septiembre de 2014.

¹⁶ Itsaso Álvarez: “Orquestas de mujeres y la postura indecorosa de las violonchelistas”, *El correo.com. Colomba todo mujeres*, 24-XI-2012, <http://blogs.elcorreo.com/colomba/2011/11/24/orquestas-de-mujeres-y-la-postura-indecorosa-de-las-violonchelistas/> (consultado: III-2013).

¹⁷ “Even with the endpin, however, many women were taught to hold the cello in ways designed to avoid placing the instrument between their legs. A side-saddle position was popular, with both legs were turned to the left and the right leg either dropped on a concealed cushion or stool or crossed over the left

De igual modo ha sucedido con la interpretación de los instrumentos de viento, muy concretamente el saxofón: “Cuando toques sentada debes tocar de lado, con las piernas cerradas” o “el saxofón nunca se coloca entre las piernas”¹⁸. Este tipo de instrucciones difieren con respecto a las de sus compañeros varones.

Como estos ejemplos muestran, la “batalla” que parece tener que librar la mujer en el ámbito musical parece ir mucho más allá del mero hecho musical, convirtiéndose en un enfrentamiento entre la “sexualidad abandonada” y la “sexualidad adoptada”, tal y como enuncia, para otros ámbitos, Martínez del Fresno¹⁹. Uno de los lances principales de este conflicto viene, sin duda, determinado por el vestuario de la mujer, o ese “obligado transformismo” por el cual la sustitución de la falda por el pantalón, evitando “lo indecoroso” de ciertas posturas, no implica una integración real de la mujer en esta clase de agrupaciones. Tras haber hablado con miembros de la banda de Getafe y Fuenlabrada, pude observar que la sastrería que configuraba los uniformes era la misma, lo que consecuentemente lleva a tener uniformes si no iguales, muy similares. En ambas bandas existía una queja acerca de la masculinidad de los uniformes y, tras varias propuestas por lograr que la mujer vista con pantalón de hechura de mujer y no de hombre, la respuesta fue: “es que esto ha sido siempre así”. Así, la mujer de banda debe sucumbir a ese “transformismo obligado” según el cual una mujer que desempeña una “actividad de hombres” debe vestirse como tal, y, como si de un ritual se tratase, asociar la potencia sonora del instrumento a la virilidad del atuendo.

Conclusiones

Tras haber analizado las situaciones anteriores pueden extraerse las siguientes conclusiones con respecto a las bandas de música municipales:

- 1) La figura de la mujer en el ámbito musical en general, y en el terreno de las bandas municipales de música en particular, está lejos de llegar a un equilibrio con respecto a la figura masculina. Las mujeres hoy en día siguen desempeñando un papel minoritario en este tipo de agrupaciones, y, aunque cada vez está más asimilada la idea de que una mujer puede tocar cualquier instrumento, lo cierto es que existen ciertos instrumentos en los que la mujer sigue teniendo una presencia mínima o incluso inexistente. Las diversas oleadas de feminismo se han centrado siempre en la controversia institucional y en romper con sus barreras, pero, a pesar de que dichas barreras no están ya presentes, la mujer sigue siendo minoría en ciertos ámbitos del sector musical. Esto se debe a que el problema se encuentra en los ideales estéticos de la sociedad, algo que la musicología feminista parece no haber encontrado una forma clara de atacar.
- 2) En la sociedad actual, sigue siendo la mujer quien, a la hora de formar una familia, suele renunciar a su ámbito laboral y musical en favor de sus hijos. Pese a que las encuestas insisten en que el hombre se involucra cada vez más en las tareas domésticas, lo cierto es que en la práctica existe un elevado porcentaje que demuestra que sigue siendo la mujer quien renuncia a su trabajo (música profesional) o hobbies (música amateur).
- 3) A nivel social, que no institucional, siguen existiendo prejuicios que responden a la creación del canon estético femenino, por el que la mujer debe responder a ciertas características estéticas y visuales. La causa principal de que aún sorprenda ver una mujer

leg. A frontal position with the right knee bent and behind the cello, rather than gripping its side, was also used. Feminine alternatives like these were still in use well into the twentieth century”; Anita Mercier: *Guilhermina Suggia*, 1995, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>, (consultado: X-2015).

¹⁸ E.O.S. (Mujer, veintiséis años; entrevistada III-2013).

¹⁹ Véase B. Martínez del Fresno: “Mujeres, tierra y nación...”.

que toca la trompeta, por ejemplo, o de que en una banda municipal haya ausencia total de mujeres en la sección de viento-metal, sigue siendo un patrón educacional y social con respecto a la idea y concepto de “mujer” que establece la naturaleza y definición de lo que se entiende por mujer. La interpretación de ciertos instrumentos o la adopción de ciertas prácticas instrumentales, tales como las posturas corporales necesarias para la ejecución de determinados instrumentos y que, por tanto, suponen la ruptura de ese patrón, pueden llegar a resultar socialmente sorprendentes, antiestéticas y/o inaceptables.

REFERENCIAS

- ALTED VIGIL, Alicia: “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta”, en *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales – Instituto de la Mujer, 1991, pp. 293-303.
- AMADOR CARRETERO, Pilar: “La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica”, *Feminismo/s*, 2 (2003), pp. 101-20.
- ANDERSON, Bonnie y ZINSER Judith P.: *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona, Editorial Crítica, 1979.
- BAILARÍN DOMINGO, Pilar: *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid, Síntesis, 2001.
- BALIÑAS, Maruxa: “¿Por qué no ha habido grandes compositoras?”, *Mundoclásico.com* (08-III-2001), <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0002586> (consultado: III-2013).
- FONSECA, Susan: “La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)”, *Trans. Revista transcultural de música*, 15 (2011), pp. 1-36.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa: “Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres”, *Hispania Sacra*, LXVI, 133 (2014), pp. 337-63.
- LABAJO, Joaquina: “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en *Música y Mujeres: Género y poder*, Marisa Manchado (coord.). Madrid, Horas y horas, pp. 85-101.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)”, en *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño Universidad de la Rioja, 2012, pp. 229-54.
- MCLARY, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.
- MERCIER, Anita: *Guilhermina Suggia*, 1995, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>, (consultado: X-2015).
- OVIEDO, Ernesto: “La mujer en la música culta occidental: Género y Canon”, *Filomúsica. Revista mensual de publicación en Internet*, 50 (2004), <http://www.filomusica.com/filo50/mujer.html> (consultado: III-2013).
- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música*. Madrid, Narcea, 2003.

TRANSMISSION FEATURES ON WILLAERT'S "MAGNUM HEREDITATIS MYSTERIUM" MOTET FOR FOUR VOICES: TEXT PLACEMENT AS A BASIS FOR A STEMMATIC FILIATION INVESTIGATION

FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA
State University of São Paulo (UNESP) – Brazil¹

Abstract: *As an extension of a project involving the evaluation of procedures for analysis of motets – to be further applied over *ricercare*s of same authorship in corresponding composition periods – this study of early editions of a motet by Willaert showed text-underlay discrepancies that were evaluated on the basis of Renaissance treatises rules. The lack of correspondence between printed sources prompted an evaluation of the available manuscripts of this motet. Thus a detailed study was undertaken by registering the position of the text over a bar template based on Zenck's 1950 edition. This confirmed the existence some stemmatic relationships between the various manuscripts. The weak correlation between the four printings suggested, however, that they descend from manuscripts, instead from each other, except for the Augsburg print. This evidenced the existence of two lines of transmission of this motet from Italy to Prussia, and corroborated the hypothesis that many of the surviving manuscripts are actually copies of printed sources.*

Keywords: *Willaert, stemmatic filiation, text underlay, syllable placement, transmission.*

Introduction

Text placement is defined as the engagement of words and syllables with melody by means of precedence rules between graphic position of text and musical notation structure. This tradition was transmitted from square to mensural notation from mid-thirteenth century onwards, thus supporting advances in the realms of sacred polyphony and beyond, until the turn of the seventeenth century². This study is focused on the mutual text-melody semantics, which reached a high-level equivalent at the Notre Dame school, where the plainchant tradition formed the basis for experiments and future developments in polyphony. Much of these achievements were brought by the *cantus firmus* technique, which was used until mid-sixteenth century as an axis to the improvement of counterpoint writing. At the beginning of that century, *cantus firmus*-based composition was the most employed polyphonic strategy on the setting of masses and motets, boosted by the newborn music press with the production of part-books that fostered the proliferation of music albums.

¹ Music Theories Research Group; financial support: CAPES.

² Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, 5th ed. Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1953.

The enrollment of text on manuscripts and prints opens up some semiotic perspectives, as it reflects the ongoing changes in the culture of music making. The acquired knowledge of the performer was on trial when syllables from a unitary word were to be fitted to a melody; inscribing every word with breaks was not considered good practice, and that was accepted only where the deduction was not feasible. Music press pursued that goal throughout the sixteenth century, with a view to meet the demands of a growing generation of musicians. In this context, text printing over music became increasingly accurate and effective in the placement of words, both whole and broken, while the composers themselves, fully involved in this market, sought to produce a text-music compound that was more suitable for that purpose³.

The technical and cultural phenomenon of music press would leave as a legacy an immense index of works produced in the form of compilations of pieces by several authors, as well as albums by a single author. Adriaen Willaert (1490-1562) was one of the first to publish single-authored albums, initially printing two books of four-voice motets in 1539, a landmark in the history of this culture. Some of the motets contained in these books can be found in both earlier manuscripts and printed compilations. One of these motets, “Magnum hereditatis mysterium” a 4, stands out by its number of publications: five times in Italy, thrice in Prussia, and once probably in Flanders, all of these in a time span of nineteen years (1527 to 1546), and including neither the two lute tablature versions of the piece (1546 and 1552) nor the five-part version by the composer himself, included in its seminal album *Mvsica nova* (1559). As part of the current research for the evaluation of analytical procedures over motets and ricercares of same authorship, all but one (that from the lost Flemish manuscript B-LV 163) of these known copies were analyzed. This analysis lead us to speculate that the networks of transmission found might be evaluated on the basis of stemmatic relationships based on text placement patterns.

Willaert’s “Magnum haereditatis mysterium” a 4

The select motet by Willaert displays a *cantus firmus* technique in transposed hypodoric mode, with *g* as *finalis*. Initially, several editions of this motet were found, printed on four different occasions: one in Ferrara (RISM 1538⁵, de Buglhat, 1538), two in Venice (RISM W1108, G. Scotto, 1539, and RISM W1109, Gardano, 1545), and one in Augsburg (RISM 1540⁷, Kriesstein in 1540). All of them appear in complete part-books, except for the last, where the Cantus is a historical remnant. Some previous analyses of these sources showed discrepancies in terms of text underlay. For the first verse, “Magnum hereditatis mysterium” (the *exordium* of the piece), for instance, a different text underlay per voice was observed in each edition, as shown in Example 1.

A detailed analysis of the Cantus part – the only one present in all of the preserved prints, and that bearing the *cantus firmus* most times⁴ – demonstrates that word breaks occur differently in each edition: there are no breaks in 1538⁵, but they are observable on “miste – rium” in W1108 (1539), on “Ma – gnū” and “mysteri – um” in 1540⁷, and on “Ma – gnum” in RISM W1109 (1545). The execution of this single line required a correct interpretation of the syllable placement, which might have been a more or less complex task depending on the either syllabic or melismatic intonation of the word. The first of these techniques consisted in the association

³ Jane Bernstein: *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York, Oxford University Press, 2001, pp. 9-22.

⁴ Benito Rivera: “Finding the *Soggetto* in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis”, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, Christopher Hatch and David W. Bernstein (eds.). Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 73-102. According to the author, this is a migrating *cantus firmus* going at times from the cantus to the tenor voice; see p. 76.

Magnum hereditatis mysterium (verse 1)

Text placement for the early printed editions

A. Willaert (1490-1562)

The image shows a musical score for the motet "Magnum hereditatis mysterium" by Adriaan Willaert. It consists of four parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each part has a musical staff and a line of lyrics. The lyrics are: "Magnum hereditatis mysterium" and "Magnum hereditatis mysterium". The lyrics are placed below the musical staffs, with line numbers 1538, 1539, 1540, and 1545 indicating the start of each line. The lyrics are: "Magnum hereditatis mysterium" and "Magnum hereditatis mysterium".

C

1538 Magnum hereditatis mysterium
 1539 Magnum hereditatis mysterium
 1540 Ma gnum hereditatis mysterium
 1545 Ma gnum hereditatis mysterium

A

1538 Ma gnum magnum hereditatis mysterium
 1539 Ma gnum hereditatis mysterium
 1545 Ma gnum hereditatis mysterium

T

1538 Magnum hereditatis mysterium
 1539 Magnum hereditatis mysterium
 1545 Magnum hereditatis mysterium

B

1538 Ma gnum ma gnum hereditatis mysterium
 1539 Ma gnum hereditatis mysterium
 1545 Ma gnum hereditatis mysterium

Example 1. First verse of A. Willaert's "Magnum hereditatis mysterium" motet

of a certain number of syllables with the same number of notes, in an exact ratio of one to one; the second implied, on the other hand, the intonation of two or more notes per syllable. A word might have been sung in one of these ways, or in a combination of them, depending on the semantic relationship in which the melody assumes some characteristics of word pronunciation (e.g. accentuation and articulation). These characteristics prompt a distinction between the melodic passages for each word and the syllable distribution within it, this in turn depending on the accurate syllable-note attribution when a melisma is implied. For that purpose, a series of Renaissance treatises involving text underlay were discussed in a previous study¹, where a better correlation between this motet and Lanfranco's² (1533) and Stocker's³ rules (ca. 1570) was shown. Some of those rules are listed in Table 1.

Lanfranco's	Stocker's
A. <i>text division</i> – text semantic divisions must fit with cadences on musical phrases;	A. <i>syllable I</i> – the first syllable goes to the first note, the last syllable going to the last note;
B. <i>minim</i> – every separated <i>minim</i> (or higher value) must take a syllable;	B. <i>minim</i> – every minim and higher value notes take a syllable;
C. <i>ligature</i> – a ligature must take no more than one syllable in its first note;	C. <i>ligature type</i> – a syllable may last for two <i>minims</i> or <i>semiminims</i> from the first note;
D. <i>diminution - semiminim</i> after dotted <i>minim</i> rarely take a syllable, the same for the next note.	D. <i>semiminim</i> – an isolated <i>semiminim</i> can take a syllable, as for the following note;
E. <i>series</i> – in a <i>semiminim</i> series only the first take a syllable, this one been sustained throughout the series to the first higher value note (included);	E. <i>accented syllable</i> – accented syllables may last for various <i>semiminims</i> ;
F. <i>penultimate</i> – if there's less syllables than notes, the penultimate one usually begins the melisma, the last syllable been accented on the last note;	F. <i>syllable II</i> – a short syllable takes a short note, as a long syllable takes a long note;
G. <i>word repetition I</i> – words may repeat if there's sufficient notes for this, since observed syntatic and semantic coherence.	G. <i>word repetition II</i> – the repetition on isolated words of the text must be avoided.

Table 1. Some selected Lanfranco's (1533) and Stocker's (1570) rules

In the select motet by Willaert, “hereditatis” fits syllabically in W1108 (1539), while one note adopts a melismatic intonation in the other prints (Example 1). The incongruence between the various notations might be explainable through the combination of the *minim* rule with either the *syllable I* and *II* rules or the *ligature* rule. For the 1538 and 1540 editions, syllabic placement of “hereditatis” (*minim* rule) would leave a repeated long note that could not be a melismatic extension of the word. This note, however, might form the start of a melisma in the word “misterium”, placing its syllables on articulatory notes (first repeated note and acute note just after), and at the end of the segment (*syllable I* and *II* rules). Otherwise, for W1109, the *ligature* rule applies to the last two notes before the aligned text “misterium”, in a melismatic extension supported by a *recta* ligature in this source. This case is closely related to the text division that occurs in several plainsong sources of this chant⁴, including that of the *Liber*

¹ Fernando Luiz Cardoso Pereira and Marcos Pupo Nogueira: “Estudo comparativo de publicações de época dos motetos ‘Magnum haereditatis mysterium’ de Willaert”, *Revista Musica*, 14 (2014), pp. 211-24.

² Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*. Brescia, [s.e.], 1533.

³ Gaspar Stoquerus: *De musica verbali libri duo*; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn), Codex 6486, ca. 1570.

⁴ For a detailed appraisal and enumeration of these sources, see F. L. C. Pereira and M. P. Nogueira: “Estudo comparativo de publicações...”, pp. 214-15.

*usualis*⁵ (Example 2). Therefore, the text underlay affords multiple readings throughout the motet in all of the printed sources; in addition, there is a lack of correspondence between some sources for some words, especially in the Bassus part.

At Magn.
Ant. 2. A

Ω A- gnum * haeredi-tá-tis mysté- ri- um :
 témplum Dé- i fáctus est ú-te-rus nésci- ens ví- rum : non
 est pollútus ex é- a cárnem assúmens : ómnes géntes
 véni- ent, dicéntes: Gló-ri- a tibi Dó- mine. E u o u a e.

Example 2. Some selected Lanfranco's (1533) and Stocker's (1570) rules

In order to determine alterations present in all the available sources, the printed sources specified above were also compared with the available contemporary manuscripts produced at Ferrara (GB-Lcm 2037, 1527-33, unknown scribe)⁶, Rome (I-Rvat XII.4, 1536, by Parvus)⁷, Königsberg (D-Bim 7 1537-44, by Krüger)⁸, and Heilsbronn (D-ERu 473/1, 1541, by Hartung)⁹. Furthermore, an additional manuscript (B-LV 163), existed at Leuven and was probably copied by Jacques de La Haye in 1546¹⁰, but was burned down in 1914 during the First World War¹¹. This comparative analysis focused on the graphic relationships between words of the liturgical text and its relative position over the mensural notation style in the editions, which were switched over a bar template based on the unique modern edition of the motet by H. Zenck¹².

⁵ Benedictines of Solesmes: *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai, Desclée Company, 1961, p. 444.

⁶ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; London, Royal College of Music (GB-Lcm), MS 2037, partbooks C and B, missing A and T).

⁷ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), MS Capp. Giulia XII.4.

⁸ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (D-Bim), No. Fot 230, 1-8.

⁹ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (D-Eru), MS 473/1 [olim 792].

¹⁰ Jacques-Gabriel Prod'homme: "Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, 3 (1914), pp. 485-87.

¹¹ Charles van den Borren: "Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique (suite et fin)", *Acta Musicologica*, 6, 3 (1934), pp. 116-21.

¹² Adrian Willaert *Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545*, Corpus Mensurabilis Musicae 3-02, Hermann Zenck (ed.). Roma, American Institute of Musicology in Rome, 1950, pp. 32-35.

Stemmatic relationships

Stemmatic filiation in music has been applied in the constitution of critical editions of music¹³. Taking the concept of critical edition as a point of departure, it becomes necessary to judge between the artistic and literary sources as stylistically accurate and inaccurate in order to select those more suitable to an overall evaluation of the musical piece. Some “errors”¹⁴ might be present in several similar sources, thus leading to the assumption that one is a copy of the other, or both are copies from a close ancestor, this one bearing an “error” ultimately derived from a forebear of all filiated sources, the *archetype* (Ω).

In the application of this method to the analysis of “Magnum hereditatis mysterium”, it was necessary to determine which differences between the early sources might be “scribal errors” or just “competitive reasonable readings”, provided that discrepancies did not change the stylistic meaning of the work. In addition, the possible alteration of the copies by means of contamination (the influence of a second, different ancestor in the copying process) or conjectural emendation (scribal corrections inserted by its own invention) had to be considered, and also the possible existence of two witnesses with identical errors made independently by two scribes, therefore without stemmatic relationship.

In order to define the conceptual status of the “error” clearly, in both the piece and in its subtle variations, the first verse of the *cantus firmus* within the Cantus part was selected to discuss the stylistic foundations for the judgment of the sources. A previous study of the melody showed that the substitution of ligature notes or proportional coloration by corresponding single mensural notes does not change the resulting melody in this first verse. Therefore the sources GB-Lcm 2037, D-Bim 7, I-Rvat XII.4 (manuscripts), and 1538⁵, as well as W1108 and W1109 (prints), constitute a lineage of competing reasonable readings when devoid of their texts (Example 3a, Ferrarese pattern). However, when the “dotted *minim–semiminim*” group appears replaced by an *semibreve* at the end of the “mysterium” segment on sources 1540⁷ and D-ERu 473/1, the *clausula cantizans* entry becomes disarticulated (as for the first occurrences of “ex ea” and “assumens” in the Altus and Cantus parts respectively), in this way weakening the *cadenza propria* of the first verse (Example 3b, Augsburg pattern). This stylistic change might point to this group’s potential belonging to a stemmatic branch of the common ancestor (Ω), if its contamination and/or conjectural emendation are discarded. However, conjectural emendation might represent yet a stylistic change if the musical correction had involved principles from different schools and traditions. Therefore, these two witnesses might derive from a chronologically advanced *hiparchetype* (which appears in Greek lowercase letters) in the genealogic transmission of this piece, with a deliberated change on the melody to justify syllabic arrangement, as mentioned above. Moreover, although the musical component of this change was only a semiotic equivalent with stylistic subvention (i.e., at first it would not provide stemmatic relations), its association with a change of a different nature – syllabic placement more precisely – might raise its complexity level, against which the distinction between clear mistakes and competitive reasonable readings is validated in a less general fashion.

¹³ James Grier: *The critical Editing of Music – History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

¹⁴ This and other specific terminology (within quotation marks) is used as in J. Grier: *The critical Editing of Music...*, p. 4 and elsewhere.

(a) Ferrarese pattern

(b) Augsburg pattern

Example 3. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”. Cantus firmus in the exordium, Cantus part

On the other hand, text placement variations might have emerged in the following cases:

- 1) Based on an earlier source (the Ferrarese manuscript GB-Lcm 2037, 1527-34), it might have been inscribed predominantly with whole words in its Cantus and Bassus parts (except when hyphenation is forced by text wrapping). Consequently, their ancestors might have also been wholly word-inscribed, since separated syllables are less likely to have been replaced by a whole word in a copy. Thus, text underlay in the archetype – as well as in the earlier living source – might have not been sufficiently accurate, as it might have left the hyphenation to the performer.
- 2) The usual practice might have prompted the incorporation of hyphenation into the text, an unrelated refinement to the design of the piece in its particular historical circumstances. Its constituent elements, including imitative counterpoint and pivot cadences, might have been considered as the guides to the good reproduction of text in copies. These inherent characteristics are challenged, however, by certain external aspects, such as habits acquired by the practice of other pieces, which, in this case, might have applied erratically.
- 3) However, when comparing the syllabic description of the *exordium* within the primary sources of its plainchant model, it is observable that the already incorporated syllabic underlay is consistent also with some accurate readings of the melismas in the motet. This applies to its *peroratio* “gloria tibi Domine” as well.

These cultural aspects of transmission are an influential vector in the composition of the copies of this motet by Willaert. To evaluate its validity, a careful comparison between the eight available sources was carried within the patterns in Example 3, showing some coincident and dissident readings of text placement (Table 2).

To that aim, text placement was accomplished by logical reasoning involving deduction, induction, and trial for the assessment of the placement character (suitable, unsuitable, fittable, and forced ones), which involved mechanisms as backward placement, text wrapping, melisma convention, filling of spaces, accent convention, and emendation. At the end, the overall placement process furnished the relations shown in Table 3.

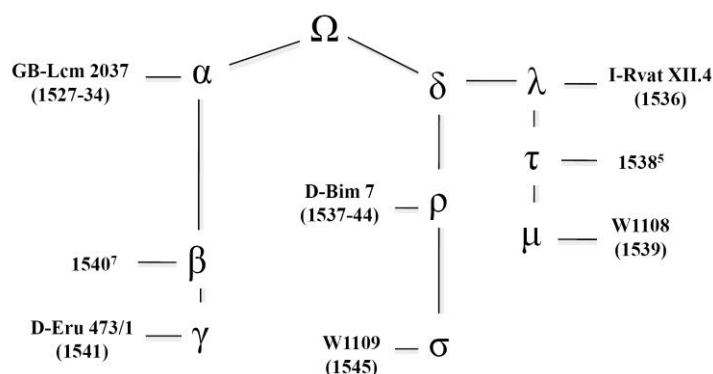
SOURCE (RISM)	<i>Magnum</i>	<i>hereditatis</i>	<i>misterium</i>	overall placement
GB-Lcm 2037 (1527-34)	syllabic deduction by melisma, unsuitable backward placement	text placement (1 note ←) fittable, amendable by backward placement	syllabic deduction by text wrapping (2/2) and backward placement	<i>deduction</i>
I-Rvat XII.4 (1536)	syllable placement (1/1, <i>smm.</i> ←) amendable by melisma, unsuitable backward placement	text placement (1 note →) fittable, syllabic deduction by melisma (amendable)	text placement (4 notes →) unusual, with wrapping (1/3); syllabic deduction by backward placement	<i>trial</i>
D-Bim 7 (1537-44)	syllable placement (1/1) suitable	text placement suitable	word break (2/2) suitable	<i>plainchant type</i>
1538⁵	syllabic deduction unsuitable by backward placement, not amendable	text placement (1 note ←) fittable, amendable by accent convention	text placement (2 notes ←) and syllabic deduction by filling, accent and melisma	<i>trial</i>
W1108 (1539)	syllabic trials by melisma or backward placement	text placement (1 note →) fittable	word break (2/2) suitable	<i>trial</i>
1540⁷	syllable placement (1/1, <i>lig.</i> ←) induction, amendable by melisma	text placement (1 note ←) fittable, amendable after melisma	text placement (2 notes ←) by filling and word break (3/1) fittable by accent and melisma	<i>deduction</i>
D-ERu 473/1 (1541)	syllable placement (1/1, <i>lig.</i> ←) induction, amendable by melisma	text placement (1 note ←) fittable but forced by text wrapping	text placement (2 notes ←) by filling and word break (3/1) fittable by accent, melisma and text wrapping	<i>deduction (1540 copy)</i>
W1109 (1545)	syllable placement (1/1) suitable	text placement suitable	syllabic deduction by melisma and backward placement	<i>plainchant type</i>

Table 2. A. Willaert: “Magnum hereditatis misterium”. Readings for each word in the exordium of the cantus firmus

<i>by deduction</i>		<i>by trial</i>		<i>Similarity with the plainchant</i>	
source	provenience	source	provenience	source	provenience
GB-Lcm 2037 (1527-34)	Ferrara	I-Rvat XII.4 (1536)	Rome		
1540⁷	Augsburg	1538⁵	Ferrara	D-Bim 7 (1537-44)	Königsberg
D-ERu 473/1 (1541) 1540 copy	Heilsbronn	W1108 (1539)	Venice	W1109 (1545)	Venice

Table 3. Correlations for A. Willaert’s “Magnum hereditatis misterium” and its overall text placement process

Furthermore, and as a consequence of this, Example 4 illustrates a possible stemmatic relationship concerning the *exordium* of the *cantus firmus*.



Example 4. Outline of a stemmatic relationship based on the overall placement process

This outline shows that D-Bim 7 and W1109 (the plainchant type sources) share a common ancestor (δ , a hyparchetype) with an Italian lineage (λ). Nonetheless, this relation is not consolidated, since plainchant similarities might have stemmed from conjectural emendation based on a possible *cantus firmus* contamination. The strongest group is the Augsburg lineage, where the hyparchetype α seems to isolate the three witnesses from the others. Thus, it becomes clear that the Prussian sources were not transmitted in the same manner, especially given the structural difference between the Ferrarese and Augsburger patterns (Examples 3a and 3b). In addition, D-Bim 7 might have derived from GB-Lcm 2037, as its numerous correspondences imply¹, and despite the distance between Prussia and Italy. This, in turn, would not be a problem if the first two authorial albums by Willaert were taken into account, as copies of those circulated throughout Europe. Moreover, in the words of Anna Dieleman,

These prints are good candidates in the search for the sources that the scribe could have used for some of the Willaert motets. [...] it is known that duke Albrecht of Prussia greatly stimulated music culture in Prussia in the 1520s and 30s, and had a vast music collection himself at court. Popular prints such as those containing Willaert's motets are likely to have been available to the scribe in Prussia. More importantly, a look at the eleven pieces in the prints reveals that the appearance of the works is practically identical to their appearance in BerIGS 7²: the notes are almost identical in all cases, there are very few different ligatures and rhythmic variants, all parts of the motets with multiple parts are present in both sources, and the text underlay is roughly the same³.

Given the unpromising results described above, a different strategy (mentioned by Grier with some reservation) was evaluated: the statistical analysis of variants, used to determine the filiation of sources but preventing stemmatic judgments⁴. For this purpose, bar-template tables (based on the unique modern edition of the motet by H. Zenck) were drawn. They recorded note positions by means of measure fractional units for each word of the text, in each source and each voice-part. The procedure is depicted in Table 4 for the first verse only, "*Magnum haereditatis mysterium*", for all parts, including repetition patterns of words and verse, as well as word breaks and diminution ornaments that might help differentiate the sources. Similarities

¹ Anna Dieleman: "Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz MS 7 - Codicological, Textual and Contextual Aspects of a Mid-Sixteenth-Century Prussian Music Manuscript", M.A. dissertation. Utrecht University, 2009, p. 45.

² D-Bim 7.

³ A. Dieleman: "Geheimes Staatsarchiv...", pp. 45-46.

⁴ J. Grier: *The Critical Editing of Music...*, p. 66.

VOICE	SOURCE	DATE	RANGE (TEXT X BARS)		
			<i>Magnum</i>	<i>haereditatis</i>	<i>mysterium</i>
CANTUS	Veneza	1545	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Roma	1536	1 - 8	8½ - 13½	13¾ - 16
	Ferrara	1538	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Königsberg	1537	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Ferrara	1527	1 - 7½	8 - 12	12½ - 16
	Veneza	1539	1 - 8½(*)	9 - 12 *	12½ - 16
	Augsburg	1540	1 - 7½	8 - 10½	11½ - 16
	Heilsbronn	1541	1 - 7½	8 - 10½	11½ - 16
ALTUS	Veneza	1545	1 - 8½	9¾ - 12	12½ - 15½
	Roma	1536	1 - 8½	9¾ - 12	12¾ - 15½
	Ferrara	1538	1 - 5½ ; 6 - 8½	9¾ - 12½	13 - 15½
	Königsberg	1537	-----	-----	-----
	Ferrara	1527	-----	-----	-----
	Veneza	1539	1 - 5½	6 - 8½ ; 9¾ - 12	12½ - 15½
	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	1 - 8½	9¾ - 12½	13 - 15½*
TENOR	Veneza	1545	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Roma	1536	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Ferrara	1538	2 - 5	6¼ - 8 // 11¼ - 13	8½ - 10½ // 13½ - 16
	Königsberg	1537	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Ferrara	1527	-----	-----	-----
	Veneza	1539	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	8¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
BASSUS	Veneza	1545	2½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Roma	1536	2½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Ferrara	1538	2½ - 3½ ; 4 - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Königsberg	1537	2½ - 4 ; 5½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Ferrara	1527	2½ - 3½	4 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Veneza	1539	2½ - 3½	4 - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12 ; 12½ - 16
	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	2½ - 3½	4 - 8¾	9 - 12½ ; 13 - 16½

* different syllable placement from Venezia 1545; ** implicit repetition; *-* implicit inserted repetition; † - reduction; symbols between () = “possibly”

Table 4. Measurement of fractional units per word in the verse “Magnum hereditatis mysterium” of Willaert’s motet

were used to group the patterns by order of occurrence and length. Besides, by means of significant “errors” (separative, conjunctive, or no distinctive errors)¹, similarities and discrepancies between the sources were recorded in a reduced model per word, as depicted in Table 5.

		<i>Magnum</i>	<i>haereditatis</i>	<i>mysterium;</i>	<i>templum</i>	<i>factusest</i>	<i>uterus</i>	<i>nesciens</i>	<i>virum;</i>
1527	manuscript	Ferrara 1†	Ferrara 1°	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1
1536	manuscript	Roma	Roma°	Roma°	Roma	Roma	Roma	Roma	Roma
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg
1538	print	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2
1539	print	Veneza 1°	Veneza 1°	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1°
1540	print	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg	Augsburg	Augsburg	Augsburg†	Augsburg†
1541	manuscript	Heilsbronn†	Heilsbronn†	Heilsbronn†	Heilsbronn	Heilsbronn	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn†
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2
		<i>non est poll.</i>	<i>ex ea</i>	<i>carnem</i>	<i>assumens;</i>	<i>omnes</i>	<i>gentes</i>	<i>venient</i>	<i>dicentes;</i>
1527	manuscript	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1†	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1†	Ferrara 1†
1536	manuscript	Roma	Roma	Roma	Roma‡	Roma	Roma	Roma	Roma
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg‡	Königsberg	Königsberg°	Königsberg‡	Königsberg‡
1538	print	Ferrara 2°	Ferrara 2	Ferrara 2†	Ferrara 2‡	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2‡	Ferrara 2‡
1539	print	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1†	Veneza 1	Veneza 1°	Veneza 1°
1540	print	Augsburg°	Augsburg†	Augsburg	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†
1541	manuscript	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn°	Heilsbronn°	Heilsbronn†	Heilsbronn†
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2†	Veneza 2†	Veneza 2	Veneza 2
		<i>gloria</i>	<i>tibi</i>	<i>Domine</i>					
1527	manuscript	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1					
1536	manuscript	Roma	Roma	Roma					
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg°					
1538	print	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2°					
1539	print	Veneza 1°	Veneza 1°	Veneza 1°					
1540	print	Augsburg°	Augsburg°	Augsburg†					
1541	manuscript	Heilsbronn	Heilsbronn°	Heilsbronn†					
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2					

Table 5. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”, first verse. Significant († and ‡), separative (°), and inexistent (no symbol) errors between the sources, per word

On the basis of these categories it was possible to draw a two-dimensional cross-relationship table computing all common occurrences of significant errors for each pair of sources, with numbers expressing the intensity of each relation. These numbers, in turn, had to be subtracted by three, as in Table 5 there are exactly three columns showing no distinctive errors between the sources. The results thus obtained are shown in Table 6: the number of significant errors fluctuates between twelve and a minimum of zero, when the three all-concordant sources are already discounted. The profile of conjunctive errors (or variants, in a less stylistical sense) must be read carefully; the fact that GB-Lcm 2037 has nine concordances with I-Rvat XII.4, and eight concordances with D-Bim 7, does not mean that there are ten concordances between I-Rvat XII.4 and D-Bim 7, as these are multi-factor dependent.

		Ferrara 1	Roma	Königsberg	Ferrara 2	Veneza 1	Augsburg	Heilsbronn	Veneza 2
LonRC 2037	Ferrara 1	9	9	8	9	5	3	5	8
VatG XII.4	Roma	9	10	10	9	4	1	3	10
BerIGS 7	Königsberg	8	10	12	12	5	1	3	10
1539 ⁵	Ferrara 2	9	9	12	12	3	0	1	8
W1108	Veneza 1	5	4	5	3	2	2	2	7
1540 ⁷	Augsburg	3	1	1	0	2	12	12	3
ErlU 473/1	Heilsbronn	5	3	3	1	2	12	12	3
W1109	Veneza 2	8	10	10	8	7	3	3	10

Table 6. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”, first verse. Two-dimensional cross-relationship table between the various sources

¹ *Ibid.*, p. 77.

Conclusions

Based on convergent strategies on the transmission studies of manuscripts and prints, the application of the two analytical methods employed suggest a possible solution to the text-placement quandary in the select motet by Willaert. In addition, chronological and geographical information might help to draw a complex transmission network in which the minutest detail must be taken into account.

The data obtained in the analysis of the *exordium* of “Magnum hereditatis mysterium” is yet insufficient to produce a genealogy of its transmission. However, this study has shed light on the circumstances in which the printed copies were produced, influencing all kinds of musical manifestations in Europe.

This study also corroborates previous assumptions that there is no strong correlation between the four printings; instead, they all seem to originate from a manuscript. W1109 is similar to I-Rvat XII.4, whereas 1538⁵ and W1108 are alike GB-Lcm 2037. In turn, 1540⁷ is not related to D-Bim 7 (supposed descendant of GB-Lcm 2037), but rather was probably copied from D-ERu 473/1. This ultimately shows two lines of transmission of this motet from Italy to Germany, and corroborated the hypothesis that many of the surviving manuscripts derive from copies of printed sources². In addition, new information about the destroyed manuscript B-LV 163 was put forward.

REFERENCES

- Adrian Willaert *Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545*, Corpus Mensurabilis Musicae 3-02, Hermann Zenck (ed.). Roma, American Institute of Musicology in Rome, 1950.
- APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, 5th ed. Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1953.
- BERNSTEIN, Jane: *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York, Oxford University Press, 2001.
- DIELEMAN, Anna: “Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz MS 7 - Codicological, Textual and Contextual Aspects of a Mid-Sixteenth-Century Prussian Music Manuscript”, M.A. dissertation. Utrecht University, 2009.
- GRIER, James: *The critical Editing of Music – History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LENNEBERG, Hans: *On the Publishing and Dissemination of Music, 1500-1850*. Hillsdale, Pendragon Press, 2003.
- PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso and NOGUEIRA, Marcos Pupo: “Estudo comparativo de publicações de época dos motetos ‘Magnum haereditatis mysterium’ de Willaert”, *Revista Musica*, 14 (2014), pp. 211-24.
- PROD’HOMME, Jacques-Gabriel: “Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, 3 (1914), pp. 485-87.
- RIVERA, Benito: “Finding the *Soggetto* in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis”, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, Christopher Hatch and David W. Bernstein (eds.). Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 73-102.
- VAN DEN BORREN, Charles: “Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique (suite et fin)”, *Acta Musicologica*, 6, 3 (1934), pp. 116-21.

² Hans Lenneberg: *On the Publishing and Dissemination of Music, 1500-1850*. Hillsdale, Pendragon Press, 2003, pp. 45-46.

Musical sources

LANFRANCO, Giovanni Maria: *Scintille di musica*. Brescia, [s.e.], 1533.

STOQUERUS, Gaspar: *De musica verballi libri duo*; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn), Codex 6486, ca. 1570.

BENEDICTINES OF SOLESMEs: *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai, Desclee Company, 1961, p. 444.

WILLAERT, Adrian: *Magnum hereditatis misterium*; London, Royal College of Music (GB-Lcm), MS 2037, partbooks C and B, missing A and T).

———: *Magnum hereditatis misterium*; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), MS Capp. Giulia XII.4.

———: *Magnum hereditatis misterium*; Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz (D-Bim), No. Fot 230, 1-8.

———: *Magnum hereditatis misterium*; Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (D-Eru), MS 473/1 [olim 792].

LA INTRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHOPIN EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

EDUARDO CHÁVARRI ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Chopin nunca ofreció ningún concierto en España y su rápido paso por Mallorca no tuvo un impacto notable en la recepción de sus obras en el país. A pesar de que pianistas españoles como Masarnau o Guelbenzu interpretaron algunas de sus composiciones en reuniones filarmónicas, la música de Chopin sería bastante desconocida en España durante la primera mitad del XIX. Además, el proceso de recepción de estas obras fue en España más tardío que en otros países en los que el compositor polaco sí había ofrecido conciertos. Sin embargo, éste no fue inexistente, y la figura de Chopin se convertiría en un referente en la segunda mitad del siglo. En este contexto, este artículo investiga los factores que favorecieron la introducción, aunque lenta, de la música de Chopin en España. Para ello, se estudian las referencias al músico polaco que aparecen en la prensa de la época, así como en los métodos pianísticos que se emplearon en el Conservatorio de Madrid y el proceso de importación de sus obras impresas.*

Palabras-clave: *Chopin, piano, España, recepción.*

Chopin fue uno de los compositores más relevantes del siglo XIX en el ámbito del piano, pero su figura presenta una característica singular: mientras que en vida fue poco conocido, la calidad de su obra compositiva hizo que, sobre todo tras su muerte, se convirtiera en un clásico de referencia, fundamental en la historia posterior del piano. En los últimos años se han realizado varios estudios sobre la recepción de la obra de Chopin en diferentes países del mundo¹ pero nunca se ha llevado a cabo una investigación sistemática de este fenómeno en España. En este artículo se estudia la introducción y recepción de la obra de Chopin en dicho país durante la primera mitad del siglo XIX, coincidiendo con los años de vida del compositor polaco. El estudio comienza en la década de los años treinta, fecha clave por diferentes razones: llegada de Chopin a París; cambio político en España que se traduce en un aperturismo hacia las influencias europeas; desarrollo del piano romántico en España a través principalmente de personajes como Santiago de Masarnau y Pedro Pérez de Albéniz; creación del Real

¹ Por ejemplo, Jim Samson: "Chopin reception: Theory, History, Analysis", en *Chopin Studies*, vol. 2, John Rink y Jim Samson, (eds.). New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 1-17; Rosalba Agresta: "Aspect de la réception de Chopin en Angleterre pendant les années 1840", en *Chopin's Musical Worlds: the 1840's*, Magdalena Chylińska, John Comber y Artur Szklener (eds.). Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007, pp. 97-114; Rosalba Agresta: "Chopin en Angleterre", *Revue de la BNF*, 1 (2010), pp. 40-45; Francisco Javier Albo: "Images of Chopin in the New World: Performances of Chopin's Music in New York City, 1839-1876", tesis doctoral. New York, City University of New York, 2012.

Conservatorio de Madrid; y desarrollo de la industria musical, que va a favorecer la difusión de los repertorios a través de las ediciones y la prensa.

Chopin en España

Actualmente, puede que lo más conocido y difundido sobre la relación de Chopin con España sea su estancia en Mallorca en el invierno de 1838-39. Mucho se ha escrito sobre ella, comenzando por el libro de memorias de George Sand *Un invierno en Mallorca*², y se sabe que durante estos meses compuso varias de sus obras más importantes para piano³. Sin embargo, esta visita fue privada y no tuvo ningún impacto notable para la recepción de su obra ya que pasó desapercibida en los ambientes musicales del país. En esa época Chopin apenas era conocido en España, no llegó a relacionarse con ningún círculo musical español y no se tiene constancia de que ofreciera ningún concierto.

En Mallorca tiene relación con Héléne Choussat, francesa de origen y esposa del banquero Bazile Canut. Esta pareja es la que finalmente compró el piano Pleyel que el compositor polaco utilizó en la isla. Vender este piano, como se demuestra en la correspondencia de Chopin y en las memorias de Héléne Choussat, fue una de las preocupaciones más importantes a la hora de abandonar España. En estas memorias queda recogido el desconocimiento por parte de la población de la isla sobre quién era Chopin. Las costumbres diferentes a los quehaceres locales y el aspecto enfermizo que se iría agravando derivarían en miedo y desprecio hacia el pianista y sus acompañantes:

Chopin, el músico que les acompañaba y del que no hablaré, siendo tan conocido por sus obras, estaba muy enfermo. Venía en busca de un clima meridional para restablecer su salud.

Le fue imposible obtener de la aduana la entrada en la ciudad de un piano adquirido en la casa Pleyel; y empezó por transportarlo a Son Vent donde no debía permanecer largo tiempo. Después de algunas semanas de residencia en esta nueva morada corrió la noticia de que Chopin estaba enfermo del pecho; entonces esta enfermedad causaba y causa todavía tal horror en Palma, que no quieren habitar las casas donde han habitado las pobres víctimas de ese mal. Después de un invierno pasado en la montaña y durante el cual, el estado de Chopin fue siempre empeorando, decidieron su regreso y, nuestros viajeros volvieron a la ciudad. Fuimos a casa de Flury la víspera del día en que debían tomar el vapor, para despedirnos; en esta ocasión fui testigo de la desesperación de Madame DuDevant [sic], a propósito del piano que debía llevarse de ciudad en ciudad sin saber dónde podría pararse el pobre Chopin moribundo.

“Hacédmelo vender, decía a Bazile, es nuevo y excelente, escogido por un maestro, creedlo. No ha sido pagado todavía en casa de Pleyel”. Pero ¿qué podían estas razones ante un prejuicio fuertemente arraigado? El piano había sido tocado por un tísico; nadie quería exponerse a morir aquel mismo año.

—¿Qué quiere Vd.? —respondió Bazile. Lo he ofrecido a la señora de Ayamans, que tiene tres hijas y ha puesto el grito en el cielo. He hecho la misma proposición a la Sra. Gradolí para sus dos hijas y también la ha rehusado. No me atrevo a hablar a nadie más de ello. A la primera palabra se me tapa la boca.

² George Sand: “Un hiver à Majorque”, en *Oeuvres de George Sand. Tome 14*. Paris, Perrotin, 1842. En este libro, la escritora describe su estancia en la isla Mallorca junto a Chopin entre finales de 1838 hasta febrero de 1839. Fue editado en 1842 aunque había sido publicado un año antes en la *Revue des deux mondes*.

³ La mayoría de los *24 Preludios op. 28*; la *Balada op. 38 n° 2, en Fa mayor*; el *Scherzo op. 39 n° 3, en Do sostenido menor*; las *Dos Polonesas op. 40* y la *Mazurca op. 41 n° 1, en Mi menor*.

Tuvimos el disgusto de dejarla bajo esta impresión. Sin embargo, al volver a entrar en casa Bazile se volvió bruscamente a mí —¿Lo quieres tú? —exclamó.

Yo tenía entonces un piano de Pape que me había cedido el anterior cónsul M. Renard, que indudablemente no tenía rival en Palma y pedí que me dejara reflexionar hasta el día siguiente.

Apenas me hube levantado me dirigí a casa de la Sra. Gradolí, la cual buscaba según yo sabía, un piano para sus hermosas hijas que se habían hecho amigas mías, y para gozar mejor de la victoria que yo comprendía iba a obtener le hice el ofrecimiento de “un piano”.

—No lo quiero a ningún precio —dijo ella con horror. No tengo deseo alguno de exponer a mis hijas.

—Poco a poco —respondí—, soy yo quien me quedo con el piano de los franceses y os ofrezco el mío, el que conocéis por habérmelo disputado al partir M. Renard. Sabéis el precio, y os agradeceré mucho una pronta resolución. Madama Sand parte esta tarde.

—Trato hecho —dijo ella—. Acepto de todo corazón.

Algunas horas después mi piano fue llevado a casa Gradolí, mientras el de Chopin entraba en la ciudad a fuerza de propinas distribuidas a los aduaneros que consintieron en aceptarlo como procedente de Barcelona, y se emplazaba en nuestra casa, donde ha despertado muchos celos. Madame Sand, en el colmo de su alegría se vio así libre de su enorme caja y partió dándonos millones de gracias⁴.

Sin embargo, este paso por las Baleares sirvió de excusa para que, unos cien años después, se promoviera la difusión de la obra de Chopin a través de la organización de festivales y conciertos. El *Festival Internacional Chopin de Valldemossa* continúa celebrándose en la actualidad y desde sus inicios ha contado con intérpretes y especialistas de un grandísimo nivel.

La música de Chopin en España

Puesto que la presencia de Chopin en España no tuvo ninguna influencia notable en los músicos españoles, la introducción de su música en este país responde a unas características singulares. El hecho de que Chopin se hubiera instalado en París después de salir de su Polonia natal pudo haber facilitado el conocimiento de su figura y su música en España, teniendo en cuenta la estrecha relación cultural de España con Francia en el siglo XIX. A pesar de ello, el proceso de recepción de su música fue más tardío que el que tuvo lugar en otros países en los que sí había ofrecido conciertos.

La actividad concertística de Chopin fue bastante limitada. A pesar de esto, tuvo relación con intelectuales y músicos que asistían a las veladas y conciertos en los que participaba. Otros países —como el caso de España o Cuba— que no gozaron de las interpretaciones de Chopin en primera persona tendrían que esperar a que su música fuera importada por intérpretes cercanos al músico polaco o que hubiesen tenido contacto con su círculo más próximo. Esto haría que la recepción fuese más tardía y que la figura de Chopin no apareciese destacadamente en la prensa de estos años. No me puedo detener en detallar la recepción que tuvo en otros países, pero sí debo mencionar el ejemplo de Julián Fontana, pianista y amigo de Chopin que introdujo sus composiciones en América⁵.

Los datos que encontramos en la prensa española son muy escasos debido al carácter privado de las reuniones donde se tocaban sus composiciones. Podemos afirmar que algunos

⁴ Hélène Choussat: *Memòries*. Palma, Ajuntament de Palma – Institut d’Estudis Baleàrics, 2010.

⁵ Cecilio Tiele: “Julián Fontana: el introductor de Chopin en Cuba”, *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 123-50.

pianistas, sobre todo los que tuvieron la oportunidad de viajar a París para formarse, conocieron y apreciaron sus obras. Esperanza y Sola afirma que Masarnau y Chopin tuvieron un estrecho contacto⁶. Sin embargo, tras haber analizado abundante correspondencia, no se ha encontrado constancia documental de que algún español hubiese mantenido relación directa con Chopin.

Masarnau inició en 1825 una estancia breve en París de tres meses antes de viajar a Londres. Posteriormente, en 1833, regresa a Francia para quedarse durante un año. Es en este tiempo en el que descubre la música de Chopin y la de otros compositores europeos. El supuesto encuentro con Chopin no se daría hasta su última etapa en París (1837-1843). En estos años, tal y como prueba su correspondencia⁷, mantiene una estrecha amistad con Alkan y otras personas cercanas al círculo íntimo de Chopin.

La publicación de reseñas y críticas sobre la música de Chopin es bastante escasa hasta mediados de la década de 1860. La mayoría se limitan a realizar una crónica de lo ocurrido en el concierto, mencionando las obras interpretadas pero sin enjuiciarlas de manera crítica. La primera mención a Chopin que aparece en la prensa española data del año 1837 y se debe a la pluma de Santiago de Masarnau⁸, como ha analizado María Nagore en su artículo “Chopin et l’Espagne”⁹. En el texto de Masarnau, escrito antes de su última estancia en París, el músico español da testimonio de las cualidades que se le atribuyen a Chopin como pianista y la importancia que tiene ya en esos momentos. Masarnau habla de la nueva escuela pianística basada en el virtuosismo y presenta a Chopin como una excepción “por la riqueza del sentimiento, la energía, la calma, la melancolía, la fecundidad de ritmos originales, la progresión armónica”. El compositor español se decantará por seguir una vertiente más intimista desarrollando una línea melódica al más puro estilo chopiniano¹⁰, como demuestran sus baladas.

Según comenta Masarnau en el mencionado artículo, el pianista polaco “ha tenido muy malos imitadores”. Algunos pianistas (Herz, Kalkbrenner, Marie Pleyel, Liszt, Clara Schumann, etc.) incluyeron en sus conciertos públicos alguna composición de Chopin. La manera tan personal de interpretar y el individualismo musical, que es una constante en Chopin, hacen que, ni siquiera a través de sus discípulos más próximos, se pueda identificar una línea o escuela característica. A pesar de esto, muchos son los pianistas que adoptaron las obras de Chopin a sus propias cualidades, intentando mantener una relación idealizada con las interpretaciones del maestro polaco. En el caso de España, Esperanza y Sola da fe de ello al alabar las cualidades de Guelbenzu para adaptarse al estilo interpretativo de los compositores-intérpretes más famosos:

⁶ Gemma Salas Villar defiende que, en un encuentro propiciado por Alkan, Chopin toma prestado motivos musicales de Masarnau para componer el *Vals Brillante op. 34 n.º 2*. Cf. Gemma Salas Villar: “La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 n.º 2”, *Revista de Musicología*, 33, 2 (2010), pp. 299-312.

⁷ Las cartas de Alkan dirigidas a Masarnau desde 1834 a 1874 se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. Autógrafo de Charles Valentin Alkan, alias “Alkan”. Diversos Autógrafos, 7/642. Cf. María Covadonga González Bernardo y Gemma Salas Villar: “El epistolario de Charles Valentin Alkan a Santiago de Masarnau (1834-1874)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20 (2010), pp. 129-70; María Nagore Ferrer: “La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838): nuevos datos sobre José Melchor Gomis”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19 (2010), pp. 63-89.

⁸ Santiago Masarnau: “Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania”, *El Español*, 19-IX-1837.

⁹ María Nagore Ferrer: “Chopin et l’Espagne: nouvelles perspectives”, en *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*. Warszawa, Fryderyk Chopin Institute, 2014, en prensa, pp. 1-3.

¹⁰ Cf. Gemma Salas Villar: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), pp. 197-222.

Guelbenzu, que a un admirable mecanismo en que se aunaba el vigor a la gracia y a la delicadeza, reunía un depurado gusto, poseía, además, como pocos, una aptitud singular para adaptarse al estilo de la música de cada maestro; y así, veíasele revelar de modo inimitable, ya la sencillez y el encanto que caracteriza a la de Haydn, como la ternura y el profundo sentimiento de la de Mozart, ya la magnificencia, la virilidad y la pasión, signos distintivos de la de Beethoven, como la elegancia, y la poesía de que está impregnada la de Chopin, cuya tradición en el modo de interpretar sus obras conservaba con religioso respeto¹¹.

A pesar de que durante la primera mitad del siglo XIX sean casi inexistentes¹² las referencias en la prensa a conciertos que incluyan obras de Chopin, esto no supone que no se hubieran interpretado composiciones pianísticas del compositor polaco a nivel privado. De hecho, es probable que algunas de sus obras fueran interpretadas en conciertos y veladas de salón. Algunos pianistas, como por ejemplo los ya citados Masarnau o Guelbenzu, conocían y apreciaban la música de Chopin, por lo que seguramente interpretaron alguna de sus piezas en estas reuniones filarmónicas. Estos dos compositores se formaron en los círculos culturales parisinos y se esmeraron en transmitir el repertorio instrumental de ciertos autores europeos, prácticamente desconocido para la mayoría del público, y dar a conocer a jóvenes instrumentistas nacionales y extranjeros¹³. Eran frecuentes las sesiones privadas que Masarnau y Guelbenzu organizaban en sus casas, rememorando las *soirées* parisinas. A estos conciertos no sólo acudían músicos, sino que también participaban personajes destacados de la cultura y la sociedad madrileña. No se han encontrado datos suficientes sobre los repertorios específicos que se interpretaban en estas sesiones, pero podemos resaltar la velada que tuvo lugar en 1853 en casa de Guelbenzu. En esta ocasión, el protagonista fue el pianista y compositor Alejandro Esain¹⁴, quien interpretó obras de Chopin en adición a otras compuestas por él mismo¹⁵. Esperanza y Sola dedica uno de sus artículos escritos en *La Ilustración Española y Americana* a la figura de Juan María Guelbenzu. En estas líneas nos describe este tipo de reuniones tan selectas, denominadas “refugio del buen gusto”, que serían el germen de la Sociedad de Conciertos:

Nada de extraño tiene, pues, que los dos maestros se encerraran, como si a conspirar fuesen [se refiere a Guelbenzu y Masarnau], y que, andado el tiempo, Guelbenzu comenzase a reunir en su casa, las tardes de los domingos de invierno, un corto y escogido número de amigos, para hacerles oír, ya interpretadas por él, ya por otros hábiles artistas, las sonatas y los cuartetos de los grandes maestros, mereciendo se denominase *refugio del buen gusto* el salón de la casa de la plazuela de las Descalzas, donde aquellas memorables sesiones tenían lugar. [...] para el resto de las gentes, aún las que se daban aires de entendidas en la música, los nombres de aquellos genios del arte, y no digamos sus obras, eran punto menos que desconocidos, y, seguramente, acogidos con prevención. Lo que entonces prevaecía y reinaba en primera línea era la música italiana [...]¹⁶.

¹¹ José María Esperanza y Sola: “Guelbenzu”, *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1886, p. 67.

¹² Durante estos años hemos encontrado únicamente dos referencias a conciertos con obras de Chopin: el que Liszt lleva a cabo en 1844 en Madrid, que analizaremos más adelante, y la *polaca* que el violonchelista Lütgen interpreta en Madrid en 1848 (*El Popular*, 22-XI-1848, p.4).

¹³ Por ejemplo, los jóvenes intérpretes franceses Codine y el violinista Rémy, alumno de Baillot en el Conservatorio de París, fueron presentados en la velada que tuvo lugar en la casa de Guelbenzu el 5-X-1847. *El Clamor Público*, 10-X-1847, p. 3.

¹⁴ Alejandro Esain fue un pianista pamplonés que se trasladó a Inglaterra en los años veinte, donde desarrolló su carrera como pianista y compositor hasta su muerte. No conocemos mucho sobre él y merecería un estudio en profundidad.

¹⁵ *La España*, 28-VII-1853, p. 3.

¹⁶ José María Esperanza y Sola: “Guelbenzu...”.

Chopin sería uno de los músicos más citados durante la segunda mitad del siglo XIX a la hora de hacer referencia al repertorio pianístico del momento. Su dedicación casi en exclusiva a la composición para piano, plasmada en la creación de obras tanto de pequeño formato como conciertos para orquesta, sería una de las causas por las que la recepción de su música fue más lenta. Hasta los primeros años de la década de 1860 los ejemplos de interpretaciones de las obras de Chopin en España serían escasos.

Habría que esperar hasta octubre de 1844 para encontrar en los programas de las salas de concierto madrileñas una obra de Chopin. El pianista que alberga tal honor es ni más ni menos que Franz Liszt, el primer gran virtuoso europeo que sorprendió en España¹⁷. El pianista húngaro fue amigo personal de Chopin e incluyó una *mazurca* [sin especificar] dentro del repertorio que interpretó en su gira por la Península Ibérica. Fue ejecutada en el primer recital que ofreció en Madrid el 28 de octubre de 1844, a las ocho y media de la noche en el Palacio de Villahermosa. El programa que se escuchó esa noche, principalmente formado por obras basadas en temas operísticos, fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

Sinfonía de “Guillermo Tell”, de Rossini
Andante de “Lucía de Lammermoore”, de Donizetti
Reminiscencias de la “Norma”, de Bellini

SEGUNDA PARTE

Fantasia sobre motivos de “La Sonámbula”, de Bellini
Mazurca [sin especificar], de Chopin
Polaca de “Los Puritanos”, de Bellini
*Galop cromático, de Liszt*¹⁸.

Todas las obras de este concierto estaban compuestas por el propio Liszt, a excepción de la *Mazurca* de Chopin. Era habitual en el gran virtuoso del piano introducir obras del compositor polaco en los conciertos que ofreció a través de sus giras por diferentes países, en especial mazurcas y estudios.

Todos los pianistas que tocaban en España serían comparados con los grandes ídolos del momento, incluyendo a Liszt. Así, la sombra de la serie de conciertos que el virtuoso ofreció en la península planearía sobre los pianistas posteriores. Es curioso cómo Chopin, sin haber tocado en España, aparece como referente, junto a Thalberg y Liszt, a la hora de describir, comparar y criticar la actuación de un nuevo concertista¹⁹, ya desde finales de la década de 1840 y principios de la de 1850. Mientras que a Liszt se le vincula más con la ejecución, a Chopin se le relaciona con la expresión poética y con lo relativo al alma. Constantemente aparece asociado con ciertas cualidades que se resumen en los siguientes términos: gracia, suavidad, delicadeza, sensibilidad, melancolía, profunda inspiración, individualismo, etc. Estos atributos son idénticos a los que aparecen en la recepción de este compositor en otros países de Europa. La idealización romántica de Chopin, gestada por los críticos franceses, se incrementaría incluso más tras su muerte, pasando a formar parte del *ethos* musical de las generaciones posteriores²⁰. Un claro

¹⁷ “El entusiasmo era tan grande, que los aplausos botaban casi sin interrupción, y era preciso contenerlos para no perder algunos de los trozos más magníficos de la incomparable ejecución del Sr. Liszt. Nunca hemos presenciado en el público madrileño arranques tan espontáneos de entusiasmo artístico; ni tantas ni tan generales muestras de inteligencia y saber.” *La Esperanza*, 29-X-1844, p. 4.

¹⁸ *El Clamor Público*, 25-VIII-1844.

¹⁹ Algunos de los textos de prensa más representativos en los que Chopin aparece como un pianista de referencia junto a Liszt o Thalberg son los siguientes: *El Eco del Comercio*, 7-X-1847 y 13-XI-1847; *El Español*, 24-X-1847; *El Heraldo*, 11-IV-1849; *Correo de los Teatros*, 14-IX-1851.

²⁰ Jim Samson: “Chopin reception...”, pp. 2-3.

ejemplo de esta asignación de vínculos extramusicales a los pianistas del momento es la siguiente clasificación de “cierto escritor francés”²¹ que publica Velaz de Madrano y Álava en enero de 1846 en *El Español*:

Thalberg..... es el rey de los pianistas.
Liszt..... el profeta.
Herz..... el abogado.
Chopin..... el poeta.
Kalkbrenner..... el trovador.
Dolher..... el pianista.
M. Pleyel..... la sibila.
L. Mayer..... un huracán²².

Masarnau escribe un artículo en *El Renacimiento* en julio de 1847 en el que defiende la música propiamente escrita para piano sobre los arreglos de ópera o de otros instrumentos que se tocan con frecuencia. Alude a una serie de pianistas considerados por él modernos y que, según él, no se estudian en España. Entre estos nombres figura Chopin:

¿Qué composiciones para piano se conocen en España? Se nos responderá acaso que las de los célebres pianistas modernos. Pero ¿cuáles son los célebres pianistas modernos y cuál es la música de éstos que entre nosotros se conoce? [...] ¿Qué pianistas son los que con más propiedad podrán llamarse modernos? Nos parece que estos serán los contemporáneos, y aun entre estos se considerarán los más jóvenes como los más modernos. Juzgar de los contemporáneos en cualquier ramo, es sumamente arriesgado: arguye gran presunción, y por nuestra parte confesamos ingenuamente que no nos sentimos con las luces ni autoridad necesaria al efecto. Citemos, pues, simplemente los nombres de los pianistas que hoy viven y que con más o menos mérito han logrado extender sus obras. Estos son Mendelssohn, Cramer, Moscheles, Thalberg, Liszt, Döhler, Chopin, Alkan, Bertini, [...] ²³.

Llama la atención que no incluya ninguna obra de Chopin en la famosa selección de obras de piano de 1845 titulada *El Tesoro del pianista*²⁴. Sin embargo, José María Esperanza y Sola da testimonio del interés de Masarnau por la interpretación de obras de Chopin: “Su repertorio está formado por la música clásica de los principales compositores alemanes, Chopin, Henselt y J. S. Bach cuyas obras tocaba constantemente”²⁵.

Literatura didáctica

Uno de los ámbitos principales para la recepción del repertorio chopiniano en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX sería la enseñanza del piano. Sin embargo, durante la vida del compositor polaco, su música apenas se vería representada en España en los planes de estudio ni en las referencias didácticas de la primera mitad de siglo. Si hablamos de la enseñanza musical en España durante estos años, tenemos que mencionar sin duda el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, creado en 1830. Los repertorios interpretados durante los primeros años de esta institución estuvieron inundados por la influencia de la ópera italiana, restándosele importancia a otros géneros. De este modo, muchos compositores que centraron su producción en la música instrumental fueron dejados de lado²⁶.

²¹ Desconocemos el autor real de esta clasificación.

²² E. Velaz de Madrano y Álava: “Revista Musical”, *El Español*, 22-I-1846.

²³ Santiago Masarnau: “Estado actual de la música en España”, *El Renacimiento*, 11-VII-1847, p. 440.

²⁴ Santiago Masarnau: *El Tesoro del Pianista*. Madrid, Carrafa y Lodre, 1845.

²⁵ José María Quadrado: *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid, [s.e.], 1905, p. 309.

²⁶ Laura De Miguel Fuertes: “Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la Cátedra de piano del conservatorio de Madrid (11831-1868)”, en *Antes de Iberia: de Masarnau a*

Pedro Pérez de Albéniz, primer profesor de piano²⁷ de dicho Conservatorio, fue el responsable de la introducción de los métodos pianísticos que se estaban desarrollando en el resto de Europa, y especialmente en Francia, donde había estudiado, “sentando las bases del piano romántico español”²⁸, en palabras de Gemma Salas Villar. Pérez de Albéniz desarrollaría en sus propias composiciones una línea pianística que se caracterizaba por el estilo brillante y el lucimiento técnico, particularidad de sus maestros Herz y Kalkbrenner, oponiéndose a la de Chopin, más cercana al intimismo y la expresividad²⁹. En 1826 había viajado a Francia para mejorar su formación musical con estos dos maestros y estuvo en contacto con los pianistas más destacados del momento en otros viajes. Pérez de Albéniz marcaría un antes y un después en la música para piano en España, siendo evidente su influencia en sus discípulos Florencio Lahoz, Pedro Tintorer, José Juan Santesteban, Joaquín Espín y Guillén, Manuel Mendizábal, Rafael Hernando y Eduardo Compta. Algunos de estos alumnos llegarían a formar parte del cuerpo de profesores del Conservatorio, siguiendo la línea marcada por Pedro Albéniz.

En su *Método completo de piano del Conservatorio de Música*³⁰, publicado en 1840, Pérez de Albéniz recoge los avances de los métodos publicados por otros pianistas europeos: Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalkbrenner, Fétis, Moscheles y en especial el de Herz. Este método para piano pasaría a ser texto oficial en el Conservatorio de Madrid a partir del mismo año de su publicación. A pesar de que estéticamente no sigue la línea chopiniana, incluye un fragmento del *Estudio op. 10 nº 11 en Mi bemol mayor* de Chopin. Este discreto ejemplo está situado en el apartado dedicado al estudio de la técnica para la interpretación de acordes, en este caso arpegiados. Aparece acompañado por otros fragmentos de obras de Thalberg, Kessler y Moscheles con una problemática técnica similar. Las soluciones que cada compositor ofrece son comparadas en un comentario que sigue a los ejemplos musicales:

El número 134 es un fragmento de estudio del célebre profesor de piano Moscheles; el que debe ejecutarse con grande energía, arpegiando con rapidez todas sus notas, sin que por esto se separen los dedos que a cada tecla corresponden durante el valor que representan. [...] el número 137, que está también tomado de otro estudio del célebre profesor de piano Chopin, es enteramente opuesto a la manera de ejecución del de Moscheles; si bien parece que deberían mirarse bajo el mismo punto de vista, pues este abraza en sus acordes distancias tan inmensas que sería imposible sostener todas sus notas en una vez de haberlas hecho sonar; por lo tanto, después de arpeggiar rápidamente cada uno de los acordes, solo debe conservarse la última nota que es la que lleva el canto³¹.

Al finalizar el método, Pedro Albéniz marca unas pautas para que el alumno siga aprendiendo con las obras de otros compositores:

Al terminar esta recapitulación, hemos creído conveniente fijar la marcha, que deberá el discípulo seguir, en el estudio de las obras maestras que han sido expresamente compuestas para el

Albéniz: Actas del Symposium FIMTE 2008, Walter Aaron Clark y María Luisa Morales López del Castillo (eds.). Granada, Asociación Cultural LEAL, 2010. pp. 3-24.

²⁷ Albéniz es nombrado maestro de piano y acompañamiento del Real Conservatorio de Música de María Cristina el 17-VII-1830. Ejercerá como único profesor de la cátedra de piano hasta 1854, aunque recurrirá a la ayuda de los repetidores, que se encargarán de los cursos más bajos.

²⁸ Cf. Gemma Salas Villar: “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2002, pp. 633-40.

²⁹ Santiago de Masarnau es el pianista español que más se acerca a la línea “alemana”, en la que se puede enmarcar a Chopin. Esta estética es minoritaria en España durante la primera mitad del siglo XIX.

³⁰ Pedro Albéniz: *Método completo de piano del Conservatorio de Música: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid, Carrafa y Lodre, 1840.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

piano. En él es necesario que, a la más detenida reflexión, acompañe el trabajo más metódico y conforme nuestra opinión en esta parte con la de distinguidos y célebres pianistas, las presentamos bajo el orden siguiente:

1. El Método.
2. Los Estudios fáciles de Bertini.
3. Los de Cramer.
4. Los de Clementi (Gradus ad Parnassum), y los de Kalkbrenner.
5. Los de Moscheles y H. Herz.
6. Los Característicos de Bertini, los de Smidt, Kessler, Hummel, John Field, Czerni [*sic*], Alkan, Prudent y Ravina.
7. Los de Thalberg y Liszt.
8. Las Fugas de J.S. Bach, Handel, Albrechtsberger y Cherubini.
9. Las Obras de Weber y Beethoven.
10. La Partición³².

Como se ve, Albéniz no cita ninguna composición de Chopin, aunque sí incluye una obra suya entre los ejemplos.

Las obras de Chopin, a pesar de ser conocidas por los profesores del conservatorio, no serían utilizadas en esta institución madrileña durante la primera parte del siglo XIX. Sin embargo, la calidad musical y la exigencia técnica de la música del compositor polaco harían que su música apareciese recomendada en algunos métodos pianísticos del momento.

Edición de partituras

La edición de partituras, además de constituir un lucrativo negocio en el siglo XIX, desempeña un papel fundamental en la difusión de todo repertorio. Para un compositor-pianista como Chopin, que daba tan pocos conciertos, publicar sus ediciones en diferentes países era una fuente de ingresos relevante. Habitualmente, Chopin trabajaba con tres editores que publicaban simultáneamente sus composiciones en Francia, Alemania e Inglaterra. El comercio musical hizo que llegaran a España ciertos ejemplares de estas ediciones. Además, los propios pianistas que viajaron a Francia para formarse y dar conciertos, regresaron con ediciones de partituras para su uso propio. Tal es el caso de Juan María Guelbenzu, en cuya biblioteca³³, custodiada actualmente en los fondos de la Biblioteca Nacional de España³⁴, se pueden encontrar ediciones francesas de obras de Chopin editadas por Schlesinger³⁵, Pacini³⁶ y Catelin³⁷. Estas ediciones fueron compradas en su mayoría en Francia, pero también aparecen otras con sellos de casas de música de Madrid y Barcelona (Andrés Vidal y Roger). A finales de la década de 1840³⁸, los editores españoles empezarán a publicitar en la prensa las ediciones de partituras de Chopin llegadas de París.

³² *Ibid.*, p. 154.

³³ En la colección Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España, compuesta por su biblioteca personal, podemos encontrar obras para piano de Chopin: preludios, valeses, mazurcas, conciertos, etc.

³⁴ E-Mn.

³⁵ Algunos ejemplos de estas partituras son: *4 Mazurcas op. 7* (M.GUEL BENZU/139), *Concierto para piano n.º 1, op. 11* (M.GUEL BENZU/1326(3)), *Mazurcas op. 30* (M.GUEL BENZU/1320(3)), *Impromptu op. 29 n.º 1* (M.GUEL BENZU/1320(4)), y *Estudios op. 25* (M.GUEL BENZU/1326(4)).

³⁶ *Vals op. 42* (M.GUEL BENZU/138).

³⁷ *Preludios op. 28* (M.GUEL BENZU/1322(10 y 11))

³⁸ El primer anuncio en el que se ofrecen a la venta las obras de Chopin en la prensa Madrid es el publicado en el *Diario de Avisos de Madrid* el 10-V-1846. En él se citan las nuevas partituras que se acaban de recibir en el almacén de música de la calle de Correos. Este establecimiento pertenece a Casimiro Martín, el primero que comercializa sus obras en Madrid.

Como afirma María Nagore³⁹, Casimiro Martín fue el pionero en comercializar las obras de Chopin en España a partir de 1846. Las primeras composiciones que se pusieron a la venta en la capital fueron mazurcas y valsos. Este hecho seguramente tenga relación con la facilidad de vender este tipo de obras, propias de la música de salón, a los pianistas aficionados. En los anuncios de prensa de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX no se especifican concretamente las obras que se comercializan sino que se nombran una serie de autores españoles y extranjeros entre los que se sitúa Chopin.

Conclusión

Al igual que ocurre en el resto de países europeos, Chopin fue descubierto y puesto en valor por los círculos intelectuales y musicales más elevados. Sin embargo, Chopin y su música fueron prácticamente desconocidos en España durante la primera mitad del siglo XIX. La difusión de su música en estos primeros años, al igual que en otros países –europeos y americanos– donde Chopin no ofreció conciertos en su etapa de madurez, dependió de los intérpretes que han tenido relación con su entorno (Liszt, Fontana, Masarnau, Guelbenzu, etc.). Los gustos musicales de la época, en los que predominaban las fantasías de óperas y la música vocal, entorpecieron en parte la difusión de este repertorio. El vínculo musical –tanto en lo referente al tránsito de intérpretes, comercio musical y enseñanza del piano– entre España y Francia sería una de las claves principales para la introducción de la música de Chopin en este país. Por último, destacar la figura protagonista de Santiago de Masarnau que estaría presente durante la primera mitad del siglo XIX en este proceso de recepción, participando tanto en el ámbito de la interpretación, de la crítica y de la enseñanza del piano.

REFERENCIAS

- AGRESTA, Rosalba: “Aspect de la réception de Chopin en Angleterre pendant les années 1840”, en *Chopin’s musical worlds: the 1840’s*, Chylińska, Magdalena; Comber, John y Szklener, Artur (eds.). Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007, pp. 97-114.
- : “Chopin en Angleterre”, *Revue de la BNF*, 1 (2010), pp. 40-45.
- ALBO, Francisco Javier: “Images of Chopin in the New World: Performances of Chopin’s Music in New York City, 1839-1876”, tesis doctoral. New York, City University of New York, 2012.
- CHOUSSAT, Hélène: *Memòries*. Palma, Ajuntament de Palma – Institut d’Estudis Baleàrics, 2010.
- DE MIGUEL FUERTES, Laura: “Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la Cátedra de piano del conservatorio de Madrid (1831-1868)”, en *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz: Actas del Symposium FIMTE 2008*, Walter Aaron Clark, y María Luisa Morales López del Castillo (eds.). Granada, Asociación Cultural LEAL, 2010. pp. 3-24.
- GONZÁLEZ BERNARDO, María Covadonga y SALAS VILLAR, Gemma: “El epistolario de Charles Valentin Alkan a Santiago de Masarnau (1834-1874)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20 (2010), pp. 129-70.
- NAGORE FERRER, María: “La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838): nuevos datos sobre José Melchor Gomis”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19 (2010), pp. 63-89.
- : “Chopin et l’Espagne: nouvelles perspectives”, en *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*. Warszawa, Fryderyk Chopin Institute, 2014, en prensa.
- QUADRADO, José María: *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid, [s.e.], 1905.
- SALAS VILLAR, Gemma: “Pedro Pérez de Albéniz en el segundo centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 97-125.

³⁹ M. Nagore Ferrer: “Chopin et l’Espagne...”, p. 9.

- : “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), pp. 197-222.
- : “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, CASARES RODICIO, Emilio (dir.). Madrid, SGAE, 2002, pp. 633-40.
- SAMSON, Jim: “Chopin Reception: Theory, History, Analysis”, en *Chopin Studies*, vol. 2, John Rink y Jim Samson (eds.) New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 1-17.
- SAND, George: “Un hiver à Majorque”, en *Oeuvres de George Sand. Tome 14*. Paris, Perrotin, 1842.
- TIELES, Cecilio. “Julián Fontana: el introductor de Chopin en Cuba”, *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 123-50.

NICOLÁS LEDESMA (1791-1883) Y SU OBRA PARA TECLA: UN ANÁLISIS “TÓPICO”

IÑIGO DE PEQUE LEOZ
Universidad de Valladolid¹

Resumen: Nicolás Ledesma, aunque conocido sobre todo por su faceta de organista y maestro de capilla, jugó también un papel fundamental como dinamizador musical más allá del ambiente sacro. Su participación en ambas parcelas influyó en las composiciones para tecla, donde es posible diferenciar tres estilos idiomáticos: el pianístico, el organístico-religioso y la suma de ambos en las obras escritas para “piano u órgano”. Aunque su legado no ha suscitado demasiado interés por parte de intérpretes y musicólogos debido a su estética cercana al clasicismo, debe ser analizado en su contexto para valorar la importancia que tuvo en el avance musical español. En esta línea, este trabajo propone, a través de una metodología apoyada en las propuestas de L. Ratner y K. Agawu en torno al análisis tópico, en la teoría de la sonata de J. Hepokoski y W. Darcy y el concepto de significado musical de R. S. Hatten, una serie de patrones y características recurrentes que se plantean como base para profundizar en el estudio de estos repertorios.

Palabras clave: Ledesma, análisis, tópicos, órgano, piano, sonata

Nicolás Ledesma: obras y fuentes

Nicolás Ledesma (1791-1883) fue un distinguido organista y maestro de capilla, conocido por ser autor del célebre *Stabat Mater*, además de mentor de varios de los grandes músicos españoles del siglo XIX, tales como Valentín de Zubiaurre o Cleto Zavala. No son sin embargo tan populares sus obras para tecla, que conforman una parte muy importante de su producción. Este legado fue editado y publicado por Antonio Ezquerro en el año 2012², lo que ha facilitado la labor de seleccionar las piezas para el análisis. De entre ellas se han elegido los *Versos para primer tono de punto bajo* como ejemplo de la escritura netamente organística; el *Estudio n.º 8* de los *12 estudios para piano* de la pianística; y la *Gran Sonata n.º 6* para ejemplificar la escritura mixta, ya que representan de manera muy evidente las peculiaridades de cada una de las maneras compositivas del autor. Si bien se ha trabajado sobre el citado trabajo de Ezquerro, dada las facilidades que aporta la grafía actual, se ha comparado con las ediciones originales a fin de completar los datos editoriales y cotejar ciertas dudas surgidas de la transcripción³.

¹ Doctorando - Becado por el Gobierno Vasco (PREDOC).

² *Nicolás Ledesma (1791-1883). Obra completa para tecla*, 2 vols., Antonio Ezquerro (ed.). Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012.

³ Las fuentes impresas se encuentran depositadas en muchas bibliotecas españolas, entre las que destacan la Biblioteca Nacional de España (E-Mn), Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid (E-Mc), Biblioteca de la Sociedad General de Autores y Editores (Msa) o Archivo Musical ERESBIL de la Música y los Músicos Vascos (E-RE) por la calidad y cantidad de los fondos. Asimismo, en gran cantidad

Método de análisis

Dadas la finalidad de este artículo y los rasgos del repertorio a analizar, se ha optado por aplicar una metodología analítica semiótica, basada en las propuestas de tres teóricos diferentes y reinterpretada convenientemente. Una de estas propuestas es el planteamiento tópico de Leonard Ratner⁴, en la que Kofi Agawu profundizó años más tarde⁵, y la cual permite determinar aquellos giros musicales que son identificados por el oyente, dotándolos de esta manera de un significado extramusical. Por otro lado, y relacionada con esta primera propuesta, se encuentra la teoría del “discurso musical” de Agawu⁶, en la que se establece una analogía entre el lenguaje y la música, y donde los tópicos, además de otros elementos y parámetros musicales, funcionan como articuladores de la expresión. Ésta a su vez se ha relacionado con la “teoría de la sonata” de Hepokoski y Darcy⁷. Estos teóricos proponen definir la sonata como una forma discursiva, en la que las desviaciones del modelo canónico se consideran interpretaciones personales del compositor, que busca jugar con las expectativas del oyente. Finalmente, dado que se van a establecer una serie de diferencias estilísticas dentro del repertorio para tecla de N. Ledesma, se ha adoptado el concepto de “marca” de Robert Hatten⁸. Esta idea, originaria de la teoría lingüística, articula diferentes tipos de oposiciones semánticas en base a la calidad de los elementos que la conforman. Así, los formantes de la oposición pueden estar determinados y definidos de manera muy concreta, en cuyo caso estarían marcados, o de forma más amplia y ser más abstractos, por lo que no estarían marcados; en este caso se tratará de oponer dos planos estéticos, a fin de establecer sus características.

Conviene aclarar que, dependiendo del contexto, estas teorías se yuxtapondrán, se separarán o incluso se obviarán, para evitar que, en palabras del mismo Agawu, el “compromiso hacia los métodos más que hacia las peculiaridades de determinada obra de arte, el analista devalúa [devalúe] lo que en ocasiones puede ser el principio central de la estructura”⁹.

*Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo*¹⁰

Un análisis preliminar de este juego de versos revela su parecido con los ejemplos que se conservan de los tratadistas y compositores más renombrados de la época¹¹, sobre todo en lo que al lenguaje utilizado se refiere. En el tratado de Buenaventura Íñiguez, por ejemplo, incluso se

de archivos eclesiásticos se hallan partes fragmentadas del catálogo tanto vocal como para tecla del compositor.

⁴ Leonard G. Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, 1980.

⁵ Kofi Agawu: *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

⁶ Kofi Agawu: *Music as Discourse: Semiotic adventures on Romantic Music*. New York, Oxford University Press, 2009.

⁷ James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2011.

⁸ Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington, Indiana University, 1994.

⁹ “[...] with this commitment to their methods rather than to the peculiarities of a given work of art, analysts undervalue what may sometimes be a central principle of structure”. K. Agawu: *Music as Discourse...*, p. 93.

¹⁰ Su primera edición conocida data de 1866 (N. Ledesma: *3 juegos de versos para salmos*. Madrid, Pablo Martín, 1866), pero ya en 1860 aparecen anunciados en el periódico *La Esperanza*, 25-VIII-1860.

¹¹ Román Jimeno: *Método completo teórico práctico de órgano. Primera parte*. Madrid, J. Catalina, 1858; *Ídem.: Segundo método de órgano de fácil ejecución*. Madrid, Miguel Suárez y González, 1864; Pablo Hernández: *Método teórico práctico de órgano*. Madrid, Imprenta de L. Beltrán, 1864.

clasifican los géneros¹² más recomendados para este tipo de piezas, ilustrados a través ejemplos musicales (Tabla 1).

Melódico	Una melodía acompañada, cuyo acompañamiento puede pertenecer a cualquier género
Armónico	Tipo coral
Imitación	Normalmente a dos voces, aunque pueden usarse más
Arpegiado	Incluye Bajos Alberti o melodías desarrolladas en arpeggios. Suele usarse en acompañamientos del melódico
Fugado	Fuga
Libre	Usado sobre todo en ofertorios y versos. Suele ser una mezcla de melódico, imitación y arpegiado, donde predominan los pasajes “brillantes”

Tabla 2. Géneros organísticos propuestos por Buenaventura Íñiguez

Esta categorización aparece también de forma implícita en otros de los manuales; en el caso de Pablo Hernández, daba por hecho que el organista los conocía y diferenciaba: “En el género fugado conviene que haya siempre igual fuerza en ambas manos. La razón de esta diferencia es muy clara. En el fugado está repartido el discurso musical con igual importancia en ambas manos, pero en el libre lo lleva generalmente la derecha”¹³. Lo mismo ocurre en el caso de Román Jimeno: “Al escribir los intermedios tanto de género fugado como libre, he tenido precisión de reducir y coordinar de un modo diferente las ideas de algunos pasajes por acomodarlos a los escasos recursos de los Órganos de octava corta”¹⁴.

Ledesma escribió ocho pequeñas piezas para este sexto tono. Las dos extremas, denominadas “introducción” y “final” por el propio compositor, difieren totalmente en carácter de las seis centrales. Estas dos se inscriben dentro del género libre (Tabla 1), más virtuoso y llamativo que el resto, lo que marca una diferencia estilística evidente (Ejemplo 1)¹⁵.



Ejemplo 1. N. Ledesma: Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo, n° 1: “Introducción”, cc. 1-3

El primero de los versos centrales, es decir, el n° 2, se caracteriza por imitar la “llamada de trompas”, ayudado por los registros del órgano. Ratner describe este estilo como “militar o de caza”, cuyo significado puede ser humorístico, o, como en este caso, serio y solemne al estar desarrollado sobre un ritmo de marcha¹⁶. Estas características lo ubican dentro del género “melódico” que propone Buenaventura Íñiguez¹⁷, al carecer de pasajes virtuosos y poseer una línea melódica clara, a diferencia del carácter escalístico y virtuoso del verso anterior (Ejemplo 2).

¹² Buenaventura Íñiguez: *Método para el estudio del órgano* Madrid, Antonio Romero, 1871 pp. 63-112.

¹³ P. Hernández, *Método teórico práctico...*, p. 40.

¹⁴ R. Jimeno: *Segundo método de órgano...*, p. 1.

¹⁵ Todos los ejemplos corresponden a transcripciones realizadas por el autor de este artículo.

¹⁶ L. G. Ratner: *Classic Music...*, p. 18.

¹⁷ Véase clasificación y Tabla 1 más arriba.



Ejemplo 2. N. Ledesma: *Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo*, n° 1: “Verso 1”, cc. 1-8

El resto de versos se inscriben en el género “melódico” descrito por Íñiguez, el cual, además, se corresponde con “estilo de canto” planteado por Ratner, imitando las líneas melódicas de las arias líricas de la ópera¹⁸ (Ejemplo 3).



Ejemplo 3. N. Ledesma: *Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo*, n° 1: “Verso 5”, cc. 1-3

Se observa, por tanto, el uso de tópicos clasicistas en un contexto religioso, lo que altera su referencia extramusical originaria. Para interpretarlos correctamente, cabe recordar la entrada en el mundo organístico de este periodo de ideas compositivas e interpretativas pianísticas, que, según algunos teóricos como Eslava¹⁹, empobrecieron desde el punto de vista técnico y musical la escuela de órgano española. Éste y algunos de los citados tratadistas y organistas, conscientes de esta realidad, trataron de establecer una salida al problema, planteando un modelo a seguir a través de composiciones como los juegos de versos.

Pieza	Introducción	Verso I	Verso II	Verso III	Verso IV	Verso V	Verso VI	Final
Género	Libre	Melódico	Melódico	Melódico	Melódico	Melódico	Melódico	Libre
Estilo	Brillante	Caza/Marcha	Canto	Sensible	Canto	Canto	Canto	Brillante
Funcion	Apertura	LECTURA DE SALMOS						Cierre

Tabla 3. Relación entre pieza, género²⁰, estilo²¹ y función en los *Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo* de N. Ledesma

El uso de los tipos, estilos y tópicos clásicos adquiere un sentido si, en base a este contexto interpretativo, se confrontan a la estructura del rezo de los salmos y a las costumbres descritas por los citados tratadistas (Tabla 2). El lenguaje clásico es empleado para marcar a los fieles, en una liturgia conocida pero ininteligible en la mayoría de los casos por desarrollarse en latín, los momentos de las celebraciones, a través de unos tópicos que, si bien pueden ser desconocidos en un primer momento para la asamblea, serían rápidamente asimilados y relacionados con los actos de las celebraciones religiosas; estos rasgos fueron sintetizados por tratadistas como Íñiguez en los mencionados “géneros”. Así, la Introducción y el Final de los *Versos* de Ledesma ejercen de llamada a los fieles, mientras el resto de piezas introducen un clima de solemnidad y recogimiento. Por otra parte, la exactitud en los elementos a utilizar en estas composiciones,

¹⁸ L. G. Ratner; *Classic Music...*, p. 18.

¹⁹ Hilarión Eslava: *Museo orgánico español*. Madrid, [s.e.], 1854, pp. 19-20.

²⁰ Según la clasificación propuesta por Íñiguez.

²¹ En base a los estilos propuestos por Ratner.

permiten concluir que poseen un carácter estilístico marcado en base a las teorías semánticas de R. S. Hatten.

*12 estudios para piano*²², n° 8

La colección de *12 estudios para piano* de Ledesma fue adoptada como libro de texto por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el año 1857. Se trata de una obra planteada progresivamente, encabezada por unos ejercicios de escalas dirigidos al perfeccionamiento y el calentamiento del intérprete, para después acometer los estudios puramente dichos, los cuales están ordenados de forma ascendente según el nivel.

El n° 8 desarrolla la dificultad técnica de mantener “tenuto il canto” mientras las otras dos voces ejecutan distintas articulaciones y giros melódicos. Ledesma dejó indicadas las digitaciones más comprometidas para facilitar la tarea del estudiante. El planteamiento de una pieza destinada en último fin a la mejora técnica denota por sí mismo una manera romántica de acercarse a la enseñanza del piano, similar a la de otros famosos pedagogos como Carl Czerny²³ (1791-1857), contemporáneo de Ledesma. Este rasgo, sin embargo, no se restringe solamente al aspecto técnico.

Este estudio presenta una pequeña forma ternaria. El lenguaje empleado en su primera sección (Ejemplo 4) recuerda a algunas composiciones de Mendelssohn; en concreto, se asemeja a su *Romanza op. 53 n° 4* en Fa mayor (Ejemplo 5), con la que comparte la subdivisión ternaria (9/8 en Mendelssohn) y el estilo de acompañamiento que se establece para la línea melódica, aunque con un carácter más expresivo.

The image shows a musical score for the first system of 'Allegretto Tenuto il canto'. It is written for piano in 9/8 time. The right hand has a melodic line with a tenuto line over it, and the left hand has a harmonic accompaniment. The score is in a key with three flats (E-flat major or C minor). The tempo is marked 'Allegretto' and the performance instruction is 'Tenuto il canto'. The score consists of two systems of staves.

Ejemplo 4. N. Ledesma: *12 estudios para piano*, n° 8, cc. 1-8

²² Nicolás Ledesma: *12 estudios para piano*. Madrid, Mariano Martín y Salazar, 1852.

²³ Carl Czerny: *110 Progressive Exercices, Op.453*. [s.e], Schott, 1838 ; *32 Nouveaux Exercices Journalier, Op. 848*. Paris, Alphonse Leduc, 1855.



Ejemplo 5. F. Mendelssohn: *Romanza op. 53 n° 4*, cc. 1-2

La subsiguiente modulación a La bemol menor trae consigo el desarrollo de los materiales presentados (cc. 26-52), que propicia una fase de inestabilidad tonal y melódica generada a través de distintos recursos compositivos, como las disminuciones rítmicas de la mano derecha o las elaboraciones del tema presentado en el comienzo. Esta tensión se resolverá con la llegada de la dominante (cc. 53-55), prolongada durante tres compases sin ningún vínculo motivico con el resto de la partitura. Concluye con la vuelta al material inicial y una coda basada en él (cc. 56-70).

El examen formal, basado en los parámetros motivicos y formales, revela seis secciones temáticas o “periodos” (Tabla 2), entendido este término en el sentido que se le otorga en *Music as Discourse*, esto es, un constructo regulador que organiza el discurso musical²⁴. Paralelamente, se ha realizado un análisis generativo, tal y como plantea Agawu, partiendo del nivel abstracto hasta llegar al concreto²⁵. Para ello, se ha tomado como punto de partida un esquema ABA, que ha revelado la existencia de una zona aislada, “X”, que no pertenece a ninguno de los materiales presentados (cc. 53-55).

Una mirada paradigmática revela cómo Ledesma juega con las expectativas del oyente a lo largo de todo el estudio. La fórmula tonal I-V-I desarrollada en A genera unas expectativas²⁶ que son frustradas en la zona central B, donde el discurso visita la zona tonal del homónimo menor (La bemol menor) y el relativo mayor (Do bemol mayor, enarmonizado a Si mayor). En este momento la tensión tonal, motivica y rítmica va a acumular una gran cantidad de energía, que terminará por explotar en un pedal sobre la dominante que conduce a A', donde se vuelve al material inicial, tras lo que la obra cierra con una coda (Tabla 3).

Compas	1-8	9-17	18-25	26-33	33-41	41-52	53-55	56-63	63-70	
Tonalidad	La b M			La b m	Si M (o Do b m)	Si m (o Do b m) y La b m	V	La b M		
Material	Z	Y	Z	Z'	Z	Z'	Y	X	Z	Z' (coda)
Función armónica	I	V	I	I	I	I	Inestable	V	I	I
Sección	A			B			X	A		

²⁴ K. Agawu, *Music as Discourse...*, p. 75-107.

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ James Webster, William E. Caplin y James Hepokoski: *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven, Leuven University Press, 2010, pp. 69-120. En este trabajo se examinan las teorías de la *Formenlehre*, su reutilización en la teoría musical y sus desarrollos posteriores, que, como muestran las interpretaciones que de ella hacen Agawu, Darcy y el propio Hepokoski, permiten una enorme variedad de métodos analíticos.

Tabla 4 . Esquema formal, armónico y motivico de 12 estudios para piano, n° 8 de N. Ledesma²⁷

La pequeña forma ZYZ dentro de la primera gran sección (A) constituye por sí misma una pequeña pieza, con su primer material, desarrollo y recapitulación, además de un planteamiento armónico sencillo y claro, I-V-I. Sin embargo, el efecto de cierre que genera en el oyente al finalizar, que no espera que el desarrollo del material continúe, se ve frustrada cuando, inmediatamente después de terminar ésta, el estudio retoma el material de Z en el homónimo menor. El avance del discurso sin retomar Y, cuyo retorno resulta lógico esperar al tener en mente A, aumenta progresivamente la inestabilidad a través de los recursos explicados. Dicho material, que había aparecido como un desarrollo de la pequeña forma expuesta en un comienzo, se convierte finalmente en el elemento que va a lanzar el pedal de V, encargado de reconducir la trayectoria de la música hacia la coda. Ésta, en La bemol mayor y basada en Z, es reconocida por el oyente como estable, al tratarse del primer material aparecido en la partitura en el tono principal, lo que permite cerrar la obra sin problema tras toda la tensión acumulada. De esta forma, sobre un una mínima forma ternaria, Ledesma elabora un esquema ABA mayor que deforma las expectativas generadas en un primer momento.

El estilo de escritura de los *Versos para vísperas* se ceñía a unas reglas concretas, si no en lo relativo a la forma, dada la brevedad de las piezas, sí en lo tocante a los elementos musicales a utilizar. Estos buscaban establecer una rutina musical en el oyente, a fin de identificar los momentos de la liturgia. En este caso, al tratarse de un ejercicio técnico y compositivo propio del ambiente camerístico, su escritura podía liberarse del corsé de la estandarización, buscando una perspectiva formal y lenguaje distintos, típicos de la estética romántica. La libertad a la hora de construirlo requiere por tanto de menos elementos característicos si se compara con los *Versos*, con lo que, en base a las propuestas de R. S. Hatten, su carácter estilístico estaría menos marcado.

Gran sonata n° 6

Esta sonata se incluye en dentro de las 6 grandes sonatas para piano u órgano²⁸. La denominación de *gran sonata* fue añadida años después por el editor L. Dotesio, para diferenciarlas de las seis sonatas y seis sonatinas del mismo Ledesma, de menor envergadura y dificultad, todas ellas adoptadas por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en su currículo de piano. El análisis se centra en el primer movimiento, al ser uno de los ejemplos más complejo y desarrollado del compositor.

Estudios anteriores del primer movimiento²⁹, basados en la búsqueda de la forma tradicional establecida por la *Formenlehre*, han puesto de manifiesto dos elementos conflictivos a la hora de incluirlos en este modelo: una transición de sesenta compases, que presenta un material motivico propio que, aun así, muestra conexiones con el segundo tema; y una recapitulación del tema principal en el tono del sexto grado mayor. El tratar de ubicar la estructura dentro de un molde escolástico llevó construir unos bloques formales cuyo cometido, correcto desde el punto de vista teórico, fallaba en lo tocante a sus dimensiones. A través de las teorías sonatísticas de Hepokoski y Darcy³⁰, sin embargo, es posible establecer un enfoque más

²⁷ Basado en el planteamiento analítico generativo de Agawu: *Music as Discourse...*, p. 109-62.

²⁸ Nicolás Ledesma: *Seis sonatas para órgano o piano*. Madrid, Mariano Martín y Salazar, 1852.

²⁹ Iñigo de Peque: “Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX”, *Musiker*, 19 (2012), pp. 311-59.

³⁰ J. Hepokoski y W. Darcy: *Elements of Sonata Theory...*

coherente de la obra, ya que de esta forma aquellos elementos cuya taxonomía resultaba problemática adquieren un significado discursivo claro.

Dentro de la “teoría de la sonata” de estos autores, cobran una gran fuerza las “cesuras medias” (MC) y los cierres expositivos y estructurales (EEC y ESC), momentos cadenciales que marcan, seccionan y articulan el discurso musical. Si se aplican estos principios a la sonata escogida de Ledesma (Tabla 4), lo que antes era considerado una transición excesivamente elaborada, adquiere un significado narrativo: el compositor pospone así la exposición del segundo tema de la sonata (S) en dos ocasiones, para generar la expectativa de desenlace en el oyente; el segundo intento de definir este segundo tema en La menor adquiere finalmente el peso suficiente, aunque su desarrollo se interrumpe a través de una inesperada semicadencia, para acometer el desarrollo en La mayor, lo que solapa el inicio de S con el fin del “bloque trimodular”³¹ formado por TM¹, TM² y TM³.

Material	Intro.	P	TR	TM ¹	TM ²	TM ³	S ¹	S ²	C ¹	C ²
Compas	1-18	19-39	40-47	47-68	68-80	81-98	100-107	107-126	127-144	144-162
Tonalidad	Re m	Re M	Hacia La M	La M	La m	La m	La M	La M	La M	La M
Cesuras	MC			MC	MC	EEC falso			EEC	

Tabla 5. Resumen del análisis de la exposición de la Gran Sonata n° 6 de N. Ledesma³²

La breve sección de desarrollo, limitada en tamaño y novedad temática pero con un interesante trabajo armónico, preludia al oyente la tonalidad del VI grado rebajado de Re mayor y los relativos de la tonalidad principal. De esta forma, tras finalizar esta rotación y marcar la “cesura media” para enlazar la vuelta del tema principal, el público ya ha sido avisado del uso de Si bemol mayor, un recurso muy expresivo que rompe con la práctica habitual de recapitular en la tónica (Tabla 5).

Compases	163-179	180-186	187-198
Material	Inicio sobre C + elementos de TM ²	Elementos de TM ²	Correspondiente con TR
Movimiento armónico	La m – Fa M – Re m – Fa M	Fa M – Sib M – Re m	Si b M – Re m – La M
Cesuras	MC		

Tabla 6. Resumen del análisis del desarrollo, Gran Sonata n° 6, N. Ledesma³³

La recapitulación no varía para nada el planteamiento expuesto al comienzo, salvo en el empleo de la tonalidad de Si b mayor (Tabla 5). El resto de elementos se reexpone literalmente,

³¹ El “bloque trimodular” es un constructo teórico que viene a explicar las desviaciones que, en ocasiones, presenta la exposición del segundo tema de una sonata. Consiste en la posibilidad de que, en vez de articular S en el primer intento, existan dos, tres o incluso en ocasiones más MC, lo que, desde el punto de vista discursivo que plantean Hepokoski y Darcy, no es sino una forma de jugar con las expectativas del oyente, que espera encontrar la estructura tradicional de la *Formenlehre*. Cf. J. Hepokoski y W. Darcy: *Elements of Sonata Theory...*, pp. 170-178.

³² Intro.-Introducción; P- Zona del primer tema; TR-Transición; TM-Cada uno de los módulos del “bloque trimodular”; S-Zona del segundo tema; C-Zona de cierre.

³³ *Idem*.

con ligeras variaciones del material en lo que Hepokoski y Darcy denominan “variaciones precruz”, donde “cruz” consiste en el momento en el que la música se convierte una copia literal de lo ya escuchado³⁴. Cabe destacar la suma de quince compases destinados a procesos modulatorios que además compensan en esta “rotación”³⁵ la falta del prefacio de la sonata (de dieciocho compases).

Material	P	TR	TM ¹	TM ²	TM ³	S ¹	S ²	C ¹	C ²
Compases	199-220	220-238	238-261	262-273	274-291	293-299	300-320	321-338	339-357
Tonalidad	Si b M	Hacia Re M	Re M	Re m	Re M	Re M	Re M	Re M	Re M
Cesuras	MC		MC		MC	EEC (falso)	EEC		

Tabla 7 - Resumen del análisis de la recapitulación, *Gran Sonata n° 6*, N. Ledesma³⁶

Si bien el lenguaje utilizado es de una estética mayoritariamente clasicista (bajos Alberti, giros melódicos, etc.; Ejemplo 6) y recuerda en ocasiones al empleado en los *Versos para vísperas en sexto tono de punto bajo*, la distribución de estos elementos y la búsqueda de un virtuosismo que cercano al romanticismo (secciones en octavas paralelas, grandes saltos en la mano izquierda) ubican esta sonata cerca de la estética romántica. Por otro lado, el planteamiento formal, donde se utilizan procedimientos formales similares a los empleados por compositores del último clasicismo y primer romanticismo (el “bloque trimodular” en el caso de Beethoven o la forma en la que comienza la recapitulación en el de Schubert)³⁷, permiten hablar de un estilo clásico avanzado dentro de la escritura organística y pianística de Ledesma.



Ejemplo 6. N. Ledesma: *Gran sonata n° 6*, I, cc. 109-11

Volviendo a la taxonomía de géneros planteada por Íñiguez, esta sonata se inscribe sin problema dentro del “libre”, donde predominan los pasajes brillantes y la mezcla de otros géneros. Sin embargo, sobre esta estética que en base R. S. Hatten se ha calificado de “marcada”, se ha desarrollado una forma compositiva libre y discursiva, similar a la menos “marcada” que se ha observado en los estudios, lo que genera una oposición “privativa”.

³⁴ J. Hepokoski y W. Darcy: *Elements of Sonata Theory...*, pp. 239-42. La “cruz” es el punto de la recapitulación a partir del cual el compositor “copia” literalmente el material aparecido en la exposición.

³⁵ La teoría de Hepokoski y Darcy se basa en el concepto de las rotaciones. Una rotación consiste en una estructura que se extiende en el espacio musical, reciclando una o más veces un patrón temático establecido en una sucesión ordenada. Cf. J. Hepokoski y W. Darcy: *Elements of Sonata Theory...*, pp. 611-21.

³⁶ En base a *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 271-75 y 171.

Conclusiones

A través de los análisis se ha demostrado el empleo de un lenguaje clásico en la música netamente religiosa como son los *Versos para Salmos* frente a un planteamiento más libre en el *Estudio n.º 8*. Esto demuestra la existencia de dos estilos compositivos muy diferenciados que son fusionados en la *Gran sonata n.º 6*. En base a las teorías semánticas de R. S. Hatten, el corpus religioso para tecla de Ledesma, ejemplificado a través de los *Versos*, se muestra como poseedor de un carácter estilístico “marcado”; esto es, sus características están definidas a través de elementos como los tópicos y el seguimiento de una línea clásica. Por otro lado, los estudios, preludios, etc. presentan un carácter estilístico menos “marcado”, ya que, al no necesitar de elementos concretos para significarse, resultan más amplios y abstractos. Esto genera una oposición que Hatten califica de “privativa”. La *Gran sonata n.º 6* plantea de forma manifiesta este choque de caracteres estilísticos, siendo así una pieza donde el elemento marcado se desarrolla sobre una forma no marcada para aportar, a un lenguaje codificado y con un significado concreto, una retórica expresiva y discursiva, que otorga a la partitura cierto carácter improvisatorio.

Si se atiende a las descripciones que hacen de los ofertorios Buenaventura Íñiguez (“El género Ofertorio es siempre brillante ya pertenezca al de imitación ya al libre”³⁸) o Román Jimeno (“Los ofertorios que se estudian en mi primer Método, los compuse expresamente a manera de Sonatas unos y con estructuras de fugas otros, por considerarlos más adecuados a la índole de dicha obra”³⁹), se puede observar cómo se articulan de manera similar a esta sonata. El hecho de que las *6 grandes sonatas*, además de las *6 sonatas* y *6 sonatinas*, de menor envergadura pero similares a la analizada en planteamiento, no reciban el apelativo de ofertorios, así como su doble identidad instrumental, pueden responder a criterios comerciales, ya que de esta forma cubrirían dos mercados: el de los organistas y el de los pianistas, sin renunciar a los expuestos criterios estilísticos religiosos ni al virtuosismo y expresividad de la escritura pianística.

REFERENCIAS

- AGAWU, Kofi: *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- : *Music as Discourse: Semiotic adventures on Romantic Music*. New York, Oxford University Press, 2009.
- CZERNY, Carl: *32 Nouveaux Exercices Journalier, Op. 848*. Paris, Alphonse Leduc, 1855.
- : *110 Progressive Exercices, Op.453*. [s.e], Schott, 1838.
- DE PEQUE, Iñigo: “Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX”, *Musiker*, 19 (2012), pp. 311-59.
- ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español*. Madrid, [s.e.], 1854.
- HATTEN, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2011.
- HERNÁNDEZ, Pablo: *Método teórico práctico de órgano*. Madrid, Imprenta de L. Beltrán, 1864.
- ÍÑIGUEZ, Buenaventura: *Método para el estudio del órgano*. Madrid, Antonio Romero, 1871.
- JIMENO, Román: *Método completo teórico práctico de órgano. Primera parte*. Madrid, J. Catalina, 1858.
- : *Segundo método de órgano de fácil ejecución*. Madrid, Miguel Suárez y González, 1864.

³⁸ B. Íñiguez: *Método para el estudio...*, p. 165

³⁹ R. Jimeno: *Segundo método de órgano...*, p. 49.

LEDESMA, Nicolás: *12 estudios para piano*. Madrid, Mariano Martín y Salazar, 1852.

———: *3 juegos de versos para salmos*. Madrid, Pablo Martín, 1866.

———: *Seis sonatas para órgano o piano*. Madrid, Mariano Martín y Salazar, 1852.

Nicolás Ledesma (1791-1883). Obra completa para tecla, 2 vols., Antonio Ezquerro (ed.). Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012.

RATNER, Leonard G.: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, 1980.

WEBSTER, James, Caplin, William E. y Hepokoski, James: *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven, Leuven University Press, 2010.

NORBERTO ALMANDOZ (1893-1970) Y EL ENTRAMADO MUSICAL SEVILLANO DESDE LOS AÑOS VEINTE AL INICIO DE LA GUERRA CIVIL

OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Cádiz¹

Resumen: *El presente artículo profundiza en la figura de Norberto Almandoz, compositor vasco que, desde su llegada a Sevilla en 1919, se convertiría en una figura fundamental del panorama musical de la ciudad gracias a las aportaciones que realizó en sus múltiples facetas de pianista, director de coros y orquestas, profesor, organista y maestro de capilla de la Catedral hispalense, además de crítico musical y director del Conservatorio. En el momento de su llegada, la capital andaluza vivía un momento de esplendor musical, siendo testigo de importantes eventos como la fundación de la Sociedad Sevillana de Conciertos, el estreno mundial de la versión de concierto de El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla y la fundación de la Orquesta Bética de Cámara. Por último, Almandoz fue igualmente clave en los trámites emprendidos para la fundación de un centro de enseñanzas musicales oficiales.*

Palabras clave: *Norberto Almandoz, Sevilla, siglo XX, conservatorio, Catedral de Sevilla.*

Tras recibir una nutrida formación en el País Vasco, Cantabria y París, Norberto Almandoz (1893-1970) se asentó definitivamente en la capital andaluza a principios de los años veinte, convirtiéndose en un eje central dentro del tejido musical de la ciudad gracias a sus múltiples facetas de organista, pianista, compositor, profesor, director de coros y orquestas, crítico musical, fundador y director del Conservatorio, maestro de capilla y promotor de conciertos. Además, la importancia de su producción musical trasciende el ámbito local, pues a lo largo de su vida fue galardonado con varios premios nacionales de composición y consiguió ver publicadas algo más de la mitad de sus obras, algunas de ellas en el extranjero, destacando sobre todo en el terreno de la música religiosa.

El compositor Norberto Almandoz durante sus años de formación en el País Vasco, Cantabria y París (1893-1921)

Tras su estancia como niño cantor en Burgos (1903-1907), comenzó sus estudios de piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga con Eduardo Mocochoa en Tolosa, perfeccionando posteriormente su técnica pianística con Beltrán Pagola en San Sebastián. De 1909 a 1913 permaneció en el Seminario de Victoria bajo el magisterio de Julio Valdés, viendo la luz las primeras obras suyas que se han conservado. Hemos de destacar que, de las veinte composiciones que se han podido fechar en estos cuatro años, diecisiete fueron publicadas – una

¹ Becaria del programa FPU (Formación de Profesorado Universitario) desde Septiembre de 2015.

de ellas incluso en el extranjero, en París – y algunas fueron premiadas en los concursos de composición².

A continuación, ingresó en el Seminario Pontificio de Comillas en 1913, donde perfeccionó su técnica de órgano con Nemesio Otaño (Imagen 1), que quedó altamente impresionado por las capacidades y formación de Almandoz, hasta el punto que lo nombró profesor auxiliar de las clases de armonía del seminario. La influencia de Otaño fue decisiva para que Almandoz acabara convirtiéndose en uno de los artífices de la reforma de la música religiosa acaecida tras la promulgación del Motu proprio de Pío X en 1903³, que fue redactado con la intención de renovar y elevar el nivel de la música religiosa en todas sus facetas: el canto gregoriano, la polifonía clásica y la música de órgano⁴. No obstante, concilió la composición de música religiosa y profana, algo que fue bastante frecuente en la “Generación del Motu proprio” definida por Tomás Marco, a la que también pertenecieron otros amigos del compositor como Eduardo Torres y Valentín Ruíz Aznar, maestros de capilla de las catedrales de Sevilla y Granada, respectivamente⁵.



Imagen 1. Norberto Almandoz y Nemesio Otaño (sentados, de izquierda a derecha), junto con Gelasio Aramburu, José M^a Beobide y Juan Urteaga, entre otros (de pie). Fotografía conservada en E-RE Sig. K32-0036

Tras finalizar sus estudios eclesiásticos, fue ordenado sacerdote en 1918, siendo sus primeros destinos dos pequeños municipios alaveses pertenecientes a la diócesis de Vitoria: Salmantón y Maeztu. Poco después, en junio de 1919, obtuvo por oposición la plaza de maestro de capilla de la Catedral Ourense, aunque, no contento con eso, al mes siguiente, volvió a opositar y ganar la plaza de organista primero de la Catedral de Sevilla.

² Nos referimos a *Dos Trisagios a la Santísima Trinidad y Letanía Lauretana*, premiadas en los Concursos de la *Biblioteca Sacro-Musical*, y al villancico *Niño Divino (Jaiki gizonak)*, que obtuvo una mención honorífica en el apartado “Música de carácter vasco, para villancicos, adaptada a la poesía Seiaskatso Bat de Domingo Aguirre, a dos o tres voces y acompañamiento de órgano o armonium” del Certamen Literario, Musical y Fotográfico de las Fiestas Euskaras de Segura organizado por la Diputación de Guipúzcoa en 1911. Véase Olimpia García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*. Sevilla, Libargo, 2015, pp. 178-79, 235-36, 248-49 y 251.

³ Motu proprio “Tra le sollicitudi”.

⁴ Para más información sobre la recepción de este Motu proprio en España, véanse las Actas del Simposio Internacional “El Motu proprio de san Pío X” en la *Revista de Musicología*, 27, 1 (2004).

⁵ Véase Tomás Marco Aragón: *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 103-07.

En 1919 sus *Coros vascos para seis voces mixtas* ganaron el primer premio del Certamen de Composición organizado por la Junta de Cultura Vasca, quedando por delante de autores como Jesús Guridi⁶. Además, ese mismo año sus *Cuatro melodías de Iparragirre* obtuvieron también un accésit en el Concurso de Composición dedicado al Centenario del nacimiento del poeta y músico vasco José María Iparragirre. Según Ansorena Miranda, no consiguió llevarse ningún premio debido al conservadurismo de un jurado que, a excepción de Secundino Esnaola, no comprendió la partitura⁷.

Por último, su etapa de formación incluye también su estancia en París, a donde acudió en 1921 gracias a una beca concedida por la Diputación de Guipúzcoa. Allí conoció a Maurice Ravel (Imagen 2) y coincidió con el padre Donostia, con el que mantuvo una gran amistad a lo largo de su vida. Siguiendo las indicaciones de este músico vasco, que a su vez había sido aconsejado por Ravel, estudió contrapunto, fuga y composición con Eugene Cools y aspectos de orquestación con Gabriel Pierné⁸.



Imagen 2. Norberto Almandoz y Maurice Ravel en Sevilla (1935). Fotografía conservada en E-RE Sig. A1/Q-12

⁶ Véanse José Luis Ansorena Miranda: *Norberto Almandoz Mendizábal (Astigarragan 1983 – Sevilla 1970): Sacerdote y compositor*. Astigarraga, Astigarrako Udala, 1993, p. 44. Algunas de sus piezas fueron publicadas por editoriales extranjeras, como *Ituna*, *Goizean on*, *Txantxangorria* y *Txoriñuak kaloian*, editadas por Kurt Schindler en la Oliver Ditson Company (Boston) o por la Schola Cantorum (Nueva York). Véase O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 52, 179 -83 y 226-29.

⁷ Véase J. L. Ansorena Miranda: *Norberto Almandoz Mendizábal...*, pp. 45-46; y O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 229-30.

⁸ En diferentes textos sobre Norberto Almandoz conservados en el Archivo ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos, Rentería; E-RE) con signatura D1/ALM-01 se encuentran contradicciones con respecto a las disciplinas estudiadas con cada profesor. Uno de ellos especifica que también estudió orquestación con Cools y que con Pierné trabajó más bien aspectos relacionados con la pedagogía musical. En última instancia, la mayor parte de las fuentes apuntan los datos arriba indicados.

El paisaje sonoro de la ciudad de Sevilla: el florecer musical en los años veinte

Aunque a principios del siglo XX Sevilla sufría un notable atraso musical respecto a otras ciudades españolas como Madrid o Barcelona, la situación comenzó a mejorar progresivamente⁹. Hasta el inicio de la década de 1920, la ciudad todavía no contaba con una programación estable de conciertos – exceptuando la zarzuela – y únicamente existían dos instituciones que organizaban conciertos, si bien de forma puntual: la Sección de Música del Ateneo y la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País.

Desde 1901 el Ateneo hispalense contó con una Sección de Música que tuvo que ser suprimida en 1911, reapareciendo en 1913 con un nuevo sistema de autofinanciación mediante cuotas mensuales y con total autonomía para programar sus actividades. El nuevo equipo, en el que desempeñó un papel fundamental Eduardo Torres, se organizó bastante rápido y no tardaron en sucederse multitud de actos musicales: conciertos, conmemoraciones de centenarios, estreno de obras, etc. que pretendían acabar con el gran retraso en materia musical que arrastraba la ciudad hispalense. De hecho, su primera temporada (1913/1914) funcionó como punto de inflexión dentro del panorama musical sevillano: supuso el fin de una etapa oscura y el germen de otra de esplendor, y, exceptuando el pequeño bache sufrido a principios de la década de los veinte, se mantuvo de forma continua hasta el estallido de la Guerra Civil española¹⁰. Cabe destacar también que este periodo se caracteriza por la realización de actividades conjuntas con la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, que contaba con una Academia de Música desde 1892, así como con la Sociedad Sevillana de Conciertos. Además, durante los años veinte la situación de la música “cultura” también mejoró notablemente su situación gracias al apoyo de la aristocracia sevillana, que pasó a convertirse en una gran defensora de este arte.

Hasta el momento, la música había tenido cabida en ámbitos muy distintos (salones privados, sociedades musicales o iniciativas empresariales privadas), pero a partir de los años veinte las actividades musicales desarrolladas en los salones privados de la aristocracia y de la alta burguesía comenzaron a disminuir, tomando el relevo la Sociedad Sevillana de Conciertos, que desde 1920 y a lo largo de toda la década se convirtió en el centro de la actividad musical de la ciudad¹¹.

⁹ El impulso de la Exposición Iberoamericana revitalizó la empobrecida fisonomía, así como la economía y sociedad sevillana, de forma que la ciudad despertó finalmente, coincidiendo con la gran efervescencia de los felices años veinte. El cambio de mentalidad en la población provocó la necesidad de aprender, y a su vez disparó la creación de gran número de asociaciones culturales. Aunque, a diferencia de épocas anteriores, el arte dejó de ser patrimonio exclusivo de las clases adineradas, permitiendo que estas entidades arraigaran en todos los estratos sociales, las instituciones más representativas siguieron en manos de la élite sevillana. Hemos de señalar que la mayor parte de estas asociaciones culturales no fueron específicamente musicales, pero, por primera vez, la música adquirió una posición relevante en la ciudad. Véase Eduardo González-Barba Capote: *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 99-102.

¹⁰ Durante la temporada de 1913/1914 se celebró el centenario del nacimiento de Richard Wagner, con conferencias y el estreno de una obra dedicada al compositor por Eduardo Torres: *In memoriam*. Además, incluyó también conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós y del célebre guitarrista Andrés Segovia. La Sección de Música sería presidida durante las temporadas siguientes por relevantes figuras del panorama musical sevillano como el maestro de capilla Eduardo Torres, el organista Juan Bautista Elústiza, el violonchelista y crítico musical Luis de Rojas o el compositor Vicente Gómez-Zarzuela. Para más información sobre las actividades musicales del Ateneo, véase Pedro José Sánchez Gómez: *La Música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*. Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004.

¹¹ Véase E. González-Barba Capote: *Orquestas y conciertos...*, pp. 147-55.

Gracias a esta sociedad se establecería cierta continuidad en la celebración de actividades musicales, organizando dos sesiones fijas mensuales con la única excepción de los meses de verano. Tan sólo cuatro meses después de la inauguración de dicha sociedad, ya contaba con quinientos socios, y tres años después con más de ochocientos. Gracias a este apoyo, mayoritariamente por parte de la élite burguesa, se mantendría activa hasta mediados de la Segunda República. Fue la más destacada de todas las sociedades musicales andaluzas que comenzaron a nacer en esta época, diferenciándose del resto por unos mayores recursos económicos que provenían de diversas fuentes como la publicidad que incluía en sus programas o las cuotas de entrada y mensualidades abonadas por los socios. Además, la mayoría de estos socios disponían de un nivel cultural y musical bastante elevado, lo que hizo que en ocasiones hubiera polémicas con respecto al repertorio de sus programas, que incluso en ocasiones quedaron reflejadas en la prensa local¹². Durante estos años ofreció, a través de grandes intérpretes nacionales e internacionales, un repertorio muy variado de obras clásicas y contemporáneas, españolas y europeas.



Imagen 3. Estreno de *El retablo de maese Pedro* en el Teatro San Fernando de Sevilla (23 de marzo de 1923). Manuel de Falla, Norberto Almandoz, Eduardo Torres, Manuel Navarro y Segismundo Romero, entre otros. Fotografía conservada en E-RE Sig. A1/Q-15

El favorable clima musical de la ciudad consiguió que Manuel de Falla, cuando asistió en 1921 a la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava bajo la dirección de Eduardo Torres,

¹² Pérez Zalduondo ha advertido que la cuota de entrada era superior a la del resto de sociedades, lo que implicaba un nivel social más elevado entre sus miembros. Además, en ocasiones permitió que la estación emisora de radio telefónica E.A.J. 17 Radio Sevilla, instalase un micrófono para retransmitir sus conciertos. Por otra parte, también se distinguió por conseguir mantener un elevado número de abonados. Para más información sobre la Sociedad Sevillana de Concursos, véase Gemma Pérez Zalduondo: “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”, *Revista de Musicología*, 20, 1 (1997), pp. 655-68; *Idem.*: “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 323-35; *Idem.*: “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925)”, *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 203-16; y O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 68 y ss.

quedara impresionado por la excelente red de actividades musicales que se venían desarrollando en la ciudad. Este acercamiento del compositor gaditano a la capital andaluza propició el estreno mundial de la versión concierto de *El retablo de maese Pedro* el 23 de marzo de 1923 en el Teatro San Fernando (Imagen 3), con la intervención de figuras clave del panorama musical sevillano como Norberto Almandoz (piano), Manuel Navarro (clavicémbalo), Segismundo Romero (violonchelo) o Eduardo Torres (director artístico). Además, después del estreno, Falla sugirió la idea de fundar la Orquesta Bética de Cámara con los instrumentistas que habían intervenido en *El retablo*, que fue presentada el 11 de junio de 1924 en el Teatro Lloréns. En un principio, y por deseo de Falla, Eduardo Torres iba a ser el director de la agrupación, pero el arzobispo Eustaquio Ilundain le prohibió que dirigiera en público, por lo que tuvo que contentarse con ser el director en la sombra, siendo sustituido en los conciertos por Ernesto Halffter¹³.

También contribuyeron a este renacer de la vida musical sevillana otras entidades cuya actividad estaba destinada principalmente a las clases medias y trabajadoras, como el Orfeón Sevillano, la Sociedad Filarmónica Sevillana, la Sociedad Artística Eslava o la Sociedad Fomento del Arte Popular. Además, a principios del siglo XX, el movimiento asociacionista entre trabajadores y obreros se reflejó también en el terreno musical, dando lugar a agrupaciones como la Filarmónica Obrera de Sevilla o la Coral Sevillana que también intervinieron en el panorama musical del momento.

En lo que a las iniciativas empresariales privadas respecta, destaca la figura de Vicente Lloréns, propietario del teatro homólogo, que contrató a grandes intérpretes internacionales como Aga Landowska, Emil von Sauer o Wanda Landowska en 1920 y 1921¹⁴. Además, invitó también a músicos y agrupaciones destacadas dentro del panorama musical como Andrés Segovia o Gaspar Cassadó¹⁵.

La Catedral, con Eduardo Torres como maestro de capilla y los organistas Norberto Almandoz y Luis Leandro Mariani (Imagen 4), desempeñó también un papel fundamental en las actividades musicales de la ciudad, siendo definida esta etapa por el célebre compositor Manuel Castillo como una de las “más brillantes de la historia de la música en este templo y de Sevilla, con tres nombres ilustres en la historia de la música española”¹⁶.

A pesar del auge de la actividad musical durante los años veinte, la conflictividad social y la crisis económica que se percibía unos años antes de la proclamación de la Segunda República causaron la crisis de las asociaciones musicales que habían propiciado este favorable clima musical durante los años veinte. Así, durante la temporada 1931/1932, en la Sociedad Sevillana

¹³ Véase Manuel de Falla: “La Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, 07-VI-1924, p. 01. Para más información sobre la fundación de la Orquesta Bética de Cámara, véase E. González-Barba Capote: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

¹⁴ Véanse “Teatro Lloréns: Concierto por Aga Lahowska”, *El Liberal*, 10-V-1920, p. 03; “Teatro Lloréns: Wanda-Landowska, clavicimbalista”, *El Liberal*, 25-XI-1920, p. 03; y “Teatro Lloréns: Saüer”, *El Liberal*, 31-I-1921, p. 01.

¹⁵ Véase E. González-Barba Capote: *Orquestas y conciertos...*, p. 120.

¹⁶ Véase P. J. Sánchez Gómez: *La Música y el Ateneo de Sevilla...*, p. 102. Para más información sobre los compositores Eduardo Torres y Luis Leandro Mariani, véanse Esteban Elizondo Iriarte: “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)”, *Revista de Musicología*, 31, 1 (2008), p. 151; Ángela Ruíz Carbayo: “El compositor Luis Leandro Mariani González: ecos de la Sevilla musical a caballo entre los siglos XIX y XX”, Trabajo Fin de Máster, Gemma Pérez Zalduondo (dir.). Universidad de Granada, 2012; y A. Ruíz Carbayo: “Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). Época y obra”. Actividad Académica, Julia Esther García Manzano (dir.). Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, 2009.

de Conciertos se observa una presencia escasa de intérpretes y grupos extranjeros en relación a años anteriores, mientras que en la prensa fueron continuas las protestas por el retraso en el pago o la escasez de ayudas económicas destinadas a las agrupaciones musicales. Finalmente, en 1934, esto desembocará en la desintegración de la Sociedad Sevillana de Conciertos, dejando un vacío en la vida musical de la ciudad que intentaría cubrir la Asociación de Cultura Musical, que pretendió difundir la cultura intelectual apartándose de cualquier idea política o religiosa¹⁷.



Imagen 4. Los seises de la Catedral de Sevilla junto a Norberto Almandoz (a la derecha) y Eduardo Torres (al fondo). Fotografía conservada en E-RE Sig. KA1-105

De norte a sur: el encuentro con Sevilla. Años de madurez interpretativa y creativa de Norberto Almandoz (1922-1936)

Aunque musicólogos de la talla de Higinio Anglés hayan considerado a Almandoz como “el representante en Sevilla de la modernización sacra”¹⁸, hemos de reconocer que los primeros esbozos de esta modernización de la música sacra ya se venían realizando por compositores como Eduardo Torres y Luis Leandro Mariani. Sin embargo, conociendo su formación previa con el que fuera la figura clave por excelencia de la reforma de música religiosa en España – Nemesio Otaño – seguramente la llegada de Almandoz propiciaría un fuerte empuje y afianzamiento de la música que estaba empezando a sonar en el templo y en la ciudad hispalense.

Al volver de París, Almandoz contaba con un importante catálogo de obras, con algunos premios, y su música ya se había dado a conocer en el extranjero a través de sus publicaciones internacionales y por mediación del crítico y director de la Schola Cantorum de Nueva York, Kurt Schindler, que alababa su música con las siguientes palabras:

Tengo una fe absoluta en que, lo mismo que la pintura de Regoyos y Zuloaga, la música vasca conquistará el mundo. El P. Donoti, Guridi y Almandoz, merecen ser conocidos en el mundo entero.

¹⁷ Véase G. Pérez Zalduondo: “Las sociedades musicales...”, pp. 334-35.

¹⁸ Véase Ignacio Otero Nieto: *La Música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1997, p. 419.

Su música tiene la suficiente fuerza y vitalidad para ello [...]. Todos los músicos que han conocido sus obras en América han quedado maravillados¹⁹.

Sus primeras apariciones dentro del panorama musical sevillano acontecerán poco después de volver de París, en la velada necrológica organizada por el Ateneo en honor de José María Izquierdo en enero de 1923, acompañando al piano al tenor José Moreno. Desde este momento, su presencia sería continua en las actividades musicales de esta institución²⁰. También protagonizó conciertos de órgano celebrados en la Catedral, como los que tuvieron lugar en marzo de 1929, con motivo del IV Congreso Internacional de Ciudades; en mayo de 1929, enmarcado dentro del Congreso Mariano Hispano-Americano, interviniendo junto a los célebres organistas Nemesio Otaño y Víctor Zubizarreta; y el de octubre de 1930, organizado por la Sección de Música del Ateneo. En esta última ocasión, Luis de Rojas destacaría su virtuosismo, inteligencia y sensibilidad “difícilmente igualadas” en una crítica musical a la que pertenece el siguiente fragmento:

El tocar música es placer y emoción para el virtuoso y ejemplar beneficiado de la Santa Iglesia Catedral, y su nervioso temperamento queda sometido a severa y ejercitada disciplina. La literatura musical orgánica, muy poco conocida en nuestra ciudad, hizo que aumentase la expectación del programa, en el que figuraban obras del gran repertorio clásico y las de arte moderno, hábilmente combinadas, sirviendo al señor Almandoz para probar su completo dominio del rey de los instrumentos, y su ductibilidad al ejecutar obras de distintas escuelas y tendencias, magistralmente dichas²¹.

Además, sus habilidades organísticas siempre fueron ensalzadas por su discípulo Manuel Castillo, que afirmó que “cuantos pudieron oírle improvisar” al órgano o tuvieron la suerte de “recibir sus enseñanzas” estaban convencidos de que España había tenido “pocos músicos de su formación y talento”²².

Como ya se ha mencionado más arriba, en 1923 interpretó la parte de piano en el estreno de *El Retablo* de Manuel de Falla, con el que inició desde este momento una profunda amistad que ha quedado testificada a través de las cartas conservadas entre ambos desde ese año hasta 1939 (Imagen 5)²³. A raíz de los conciertos de la Orquesta Bética de Cámara inició también una estrecha relación con Ernesto Halffter, como dan muestra los siguientes fragmentos de cartas enviadas por el discípulo a su maestro gaditano:

Sevilla es una cosa seria. Si Vd. comprendiese lo que yo disfruto, saliendo después de cenar, a pasear por el barrio de Santa Cruz; siempre me acompaña Almandoz, que es un hombre la mar de castizo [...]²⁴.

¹⁹ *El Pueblo Vasco*, 24-IX-1921; en E-RE E/ALM-01. Véase también: Norberto Almandoz Mendizábal: “España, en la música universal”, *ABC. Edición Andalucía*, 6-III-1942, p. 12.

²⁰ Véase P. J. Sánchez Gómez: *La Música y el Ateneo de Sevilla...*, pp. 94-95. Por ejemplo, a finales de ese mismo año acompañó al piano las *Escenas infantiles* de Jesús Guridi y las *Coplas a la Inmaculada* de Eduardo Torres. También participó en los homenajes en memoria de Luis Leandro Mariani (1925) y Juan Bautista Elústiza (1932). En 1929 participó también en una orquesta formada por otros músicos sevillanos dirigida por Eduardo Torres, en un homenaje a Schubert, interpretando Obertura e Intermedios de *Rosamunda*. Véase P. J. Sánchez Gómez: *La Música y el Ateneo de Sevilla...*, pp. 96, 101, 110 y 124.

²¹ Véase *Ibid.*, p. 113; y Fritz: *El Liberal*, 12-X-1930, p. 3.

²² Manuel Castillo Navarro-Aguilera: *Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla*. Sevilla, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1976, p. 14.

²³ Véase el Anexo 2 “Correspondencia entre Norberto Almandoz y Manuel de Falla (1923-1939)”, en O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 357 y ss.

²⁴ Archivo Manuel de Falla (E-GRmf) Sig. 7096-004: Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 9-V-1924.

Sevilla, es la ciudad más alegre y más bella que conozco; cuanto más veo, más me entusiasmo! Viva Sevilla! Ayer por la mañana salí de paseo con Almandoz por el Parque de María Luisa, aquello es el paraíso [...] allí pasamos toda la mañana y nos hicimos unas fotografías muy malas, como Vd. podrá ver [...]. El sábado por la noche estuve con el maestro Torres y con Almandoz en un concierto de violín que se dio en el Ateneo. Allí conocí a un tipo [...] que fue, según él, primer premio de violín del Conservatorio de París, en 1875. Conoció a Rossini, a Cesar Frank, a Bizet y tiene de ellos algo dedicado que ha prometido enseñarme²⁵.

Estos fragmentos dan fe de cómo, desde sus primeros años en Sevilla, Almandoz se sumergió de lleno en las actividades musicales que venían realizando las distintas instituciones. No obstante, se encontraba no sólo en un momento de plenitud interpretativa, sino también creativa, pues el favorable ambiente musical de la ciudad, junto con las ansias compositivas de Almandoz recién llegado de París dio lugar a una etapa compositiva especialmente prolífica.



Imagen 5. Postal de Manuel de Falla a Norberto Almandoz, 18-I-1928. Conservada en Archivo E-RE Sig. A1/L-1103

Poco después de llegar a Sevilla finalizó su *Salve Regina para coros, solos y orquesta*, que dedicó a la Diputación de Guipúzcoa como agradecimiento por la beca recibida, y el himno *¡Gora gizon askarrak!*, premiado en el Concurso al mejor Himno a Juan Sebastián Elcano, que posteriormente se ha convertido, con el título de *Gora Astigarraga!*, en el Himno de Astigarraga, su ciudad natal²⁶.

Además, recibió otros cuatro galardones en el año 1925. *Diez coros vascos* y *Bocetos intermedios* obtuvieron el primer premio en las modalidades de “Melodías para niños” y “Preludios para piano”, respectivamente, del Certamen musical organizado por la Diputación de Guipúzcoa con motivo de la Fiestas Euskaras. También *Illazkitan* obtuvo el primer premio en el concurso de composición musical del Ayuntamiento de San Sebastián que se anexionó a dicho certamen. Además, *Dixit dominus* fue premiado en el Certamen Literario y Artístico organizado

²⁵ E-GRmf Sig. 7096-005: Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, 12-V-1924.

²⁶ Véase O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 95, 184, 238-39 y 258-59.

por el Ayuntamiento de Pamplona, dentro del apartado en el que se requería “Un salmo para las Vísperas de San Fermín (órgano y voces)”²⁷. De todas ellas, la que más popularidad nacional e internacional alcanzó fue *Diez coros vascos*²⁸.

El papel de Norberto Almandoz en la fundación del Conservatorio Oficial de Música de Sevilla (1927-1936)

En lo referente a la enseñanza musical en Sevilla, es posible establecer tres focos de cuya interconexión surgieron los deseos de fundación de un Conservatorio: las academias musicales (la Academia Filarmónica de la Sociedad Filarmónica fundada en 1882 y la Academia de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País establecida en 1892), las sociedades musicales (especialmente la Sociedad Sevillana de Conciertos) y la capilla musical de la Catedral de Sevilla²⁹.



Imagen 6. Oscar Esplá, su esposa Dolores Visconty, Norberto Almandoz y Ernesto Halffter. Fotografía conservada en E-RE Sig. KA1-138

La Academia de Música de la Económica, que en torno a 1926 reunía nada menos que mil alumnos, contaba en estos momentos con el respaldo de la Sociedad Sevillana de Conciertos, de la Sección de Música del Ateneo y de la prensa sevillana. Además, en ella dieron clase músicos relevantes de la Catedral, como Eduardo Torres y Norberto Almandoz, desde 1919 y 1927, respectivamente. Fue precisamente esta institución desde la que ambos lucharon, junto con otros profesores anexionados a la academia – tales como Manuel Navarro y Segismundo Romero – por la consecución de un Conservatorio para la ciudad. Las múltiples cartas referentes a la fundación del Conservatorio que se han conservado muestran cómo estos cuatro músicos en 1932 se pusieron en contacto con Oscar Esplá (Imagen 6), Presidente del Consejo Nacional de

²⁷ Véase E-RE Sig. A1/M-11 y A62/045.

²⁸ Algunas piezas de esta obra han sido grabadas en el extranjero (Francia, Alemania o EEUU). Para más información véase O. García López: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur...*, pp. 230-33.

²⁹ El tema de la fundación del Conservatorio ha sido tratado más detalladamente en O. García López: “La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla”, *Diferencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, 4 (2014), pp. 119-50. Véase también A. Ruíz Carbayo: *El compositor Luis Leandro Mariani González...*, pp. 47 y ss.; José Ignacio Cansino González: *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2011; G. Pérez Zalduondo: “Las sociedades musicales...”, p. 332; E-GRmf Sig. 6618: Memoria de la Sociedad Sevillana de Conciertos, p. 7.

Música, para conseguir un centro de enseñanzas musicales oficial para la ciudad. También se sabe que Falla medió en el asunto y que Halffter se uniría posteriormente a la causa³⁰. Fue un trámite complicado, en el que hubo también muchos problemas con la designación del profesorado, pues tanto los profesores de la Económica como los de la Filarmónica querían pasar a dar clase al Conservatorio, y además se convocaron unas oposiciones en las que participaron músicos de toda España, con un tribunal constituido por profesores de otros conservatorios nacionales³¹.

En junio de 1934 se produjeron los nombramientos de Ernesto Halffter como Director y Norberto Almandoz y Eduardo Torres como Catedráticos de Contrapunto y fuga y Composición, respectivamente, aunque este último murió a finales de este mismo año sin llegar a ocupar este puesto³². Finalmente, la situación se regularizó en el curso académico de 1935/1936, siendo Almandoz nombrado Subdirector. No obstante, cuando todo parecía encauzarse, en julio de 1936 se inició la Guerra Civil española, y Ernesto Halffter fue apartado del cargo de Director del Conservatorio, siendo sustituido por Almandoz, que asumirá también los cargos de crítico musical del *ABC* y maestro de capilla de la Catedral en sustitución de Eduardo Torres.

Conclusiones

La intensa actividad musical desarrollada en Sevilla en los años veinte posiblemente merecería aún mayor estima si nos detuviésemos a observar los programas interpretados, indicativos del elevado nivel de los intérpretes y del exquisito gusto musical de los sevillanos. Lo mismo ocurre con las causas que motivaron el declive de esta rica vida musical a finales de esta década y principios de la siguiente, así como con la movilización llevada a cabo en pro de la fundación del Conservatorio por el potente círculo de músicos afincados en dicha ciudad. Aunque valdría la pena analizar todas estas cuestiones en profundidad, dicha tarea excedería los objetivos planteados para el presente estudio, que sólo aspira a valorar las implicaciones del asentamiento de Norberto Almandoz en la capital andaluza.

Tras llegar en los años veinte a Sevilla, que en aquellos momentos se encontraba en pleno auge musical, el compositor vasco decidió quedarse hasta el final de sus días, que tendría lugar cincuenta años más tarde. A lo largo de todo este periodo lograría su consagración como una figura clave en los distintos ámbitos de la vida musical hispalense: interpretación, enseñanza, gestión y crítica musical.

Entre sus logros destaca su aportación a la reforma de la música religiosa impuesta por Pío X. Sin duda, el magisterio de Nemesio Otaño fue decisivo para que Almandoz, al igual que muchos otros miembros de la “Generación del Motu proprio”, llevara adelante el cambio que exigía dicha encíclica. Fundamentalmente desarrolló esta labor en la Catedral de Sevilla, para la que trabajó durante cuarenta años, regalándole diversas obras musicales. Muchas de ellas serían publicadas en la revista *Música Sacro-Hispana*, que fue esencial a la hora de organizar el movimiento, difundir la reforma y poner en contacto a sus figuras más destacadas.

Por otra parte, merecen también mención especial su intensa actividad concertística y su plena colaboración con las instituciones más importantes de la ciudad, incluyendo la Catedral, el Ateneo y la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País. De todas sus

³⁰ Véase E-GRmf Sig. 7689: Carta de Eduardo Torres, Segismundo Romero, Manuel Navarro y Norberto Almandoz a Oscar Esplá, 1-IV-1932; y Sig. 7689-030: Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, 13-IV-1932.

³¹ Véase *Gaceta de Madrid*, 341, 7-XII-1934, p. 1953; y *Gaceta de Madrid*, 28, 28-I-1935, p. 829.

³² Véase *Gaceta de Madrid*, 157, 6-VI-1934, p. 1559; y *Gaceta de Madrid*, 217, 5-VIII-1934, p. 1271.

intervenciones, la más destacada fue, sin duda, su participación en el estreno mundial de la versión de concierto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, con el que fraguó una estrecha relación, y de quien recibiría directamente la partitura del *Concerto*. El conocimiento de primera mano de estas obras pondrían a Almandoz en conexión con los aspectos más innovadores de la música del compositor gaditano, que por estas fechas se encaminaba hacia la nueva tendencia neoclásica que predominó en el resto de Europa a partir de los años veinte.

Por último, no se pueden olvidar sus esfuerzos y trámites emprendidos para la consecución de un centro de enseñanzas musicales para la ciudad. Aunque la historiografía musical ha concentrado tradicionalmente todo el mérito de la fundación del Conservatorio sevillano en una sola figura, la de Ernesto Halffter, lo cierto es que esta iniciativa partió de una serie de músicos que venían ejerciendo la docencia en la Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País desde algunos años atrás. Además, en su faceta de profesor, Almandoz llegó a formar a músicos que posteriormente llegarían a dominar el panorama musical sevillano, como el célebre violinista y compositor Luis Lerate, o, posteriormente, el dos veces Premio Nacional de Música Manuel Castillo.

Por tanto, tras las investigaciones realizadas en torno a la figura de Norberto Almandoz, suscribimos fielmente la opinión de Carl Dahlhaus, quien afirmaba que la historia de la música nunca podría estar completa sin el estudio de las historias locales³³. En ellas participaron de forma definitiva muchas figuras que no son muy conocidas en la actualidad, pero sin las cuales sería difícil poder entender la evolución musical de nuestro entorno, como ocurre con el polifacético músico al que está dedicado el presente estudio.

REFERENCIAS

- Actas del Simposio Internacional "El Motu proprio de san Pío X"*, *Revista de Musicología*, 27, 1 (2004).
- ALMANDOZ MENDIZÁBAL, Norberto: "España, en la música universal", *ABC. Edición Andalucía*, 6-III-1942, p. 12.
- ANSORENA MIRANDA, José Luis: *Norberto Almandoz Mendizábal (Astigarragan 1983 – Sevillan 1970): Sacerdote y compositor*. Astigarraga, Astigarrako Udala, 1993.
- CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel: *Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla*. Sevilla, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1976.
- CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2011.
- DAHLHAUS, Carl: *Foundations of Music History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- ELIZONDO IRIARTE, Esteban: "La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)", *Revista de Musicología*, 31, 1 (2008), pp. 151-69.
- FALLA, Manuel de: "La Orquesta Bética de Cámara", *El Liberal*, 07-VI-1924, p. 01.
- Gaceta de Madrid*, 341, 7-XII-1934, p. 1953.
- Gaceta de Madrid*, 28, 28-I-1935, p. 829.
- Gaceta de Madrid*, 157, 6-VI-1934, p. 1559.
- Gaceta de Madrid*, 217, 5-VIII-1934, p. 1271.
- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla", *Diferencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, 4 (2014), pp. 119-50.

³³ Nos referimos al concepto de *Strukturgeschichte* o "historia estructural" de Dahlhaus, desarrollado en

Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

- : *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*. Sevilla, Libargo, 2015.
- GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- : *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.
- Marco Aragón, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983.
- OTERO NIETO, Ignacio: *La Música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1997.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925)”, *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 203-16.
- : “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”, *Revista de Musicología*, 20, 1 (1997), pp. 655-68.
- : “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 323-35.
- RUÍZ CARBAYO, Ángela: “Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). Época y obra”, *Actividad Académica*, Julia Esther García Manzano (dir.). Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, 2009.
- : “El compositor Luis Leandro Mariani González: ecos de la Sevilla musical a caballo entre los siglos XIX y XX”, Trabajo Fin de Máster, Gemma Pérez Zalduondo (dir.). Universidad de Granada, 2012.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *La Música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*. Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004.
- “Teatro Lloréns: Concierto por Aga Lahowska”, *El Liberal*, 10-V-1920, p. 03.
- “Teatro Lloréns: Wanda-Landowska, clavicimbalista”, *El Liberal*, 25-XI-1920, p. 03.
- “Teatro Lloréns: Säuer”, *El Liberal*, 31-I-1921, p. 01.

ALCANCE Y ESTRUCTURA ECONÓMICA DEL SECTOR DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA. ESTUDIO DE SU PROGRAMACIÓN Y EFICIENCIA

MAFALDA GÓMEZ
Universidad de Valladolid

Resumen: A pesar de que observar el sector cultural desde el punto de vista económico es en la actualidad cada vez más común, siguen siendo poco habituales los ejemplos que versan sobre cuestiones de eficiencia en el ámbito cultural. Sin embargo, es cada vez más evidente su carácter necesario en épocas donde los recursos públicos deben ser asignados con especial rigor. En este contexto, se presenta un estudio económico de un sector esencialmente relevante dentro del ámbito cultural: la música clásica. Planteado como un estudio preliminar, se acerca al diagnóstico de eficiencia en la gestión del “bien experiencia” de la música clásica, por medio de la aplicación del Análisis Envolvente de Datos sobre la red nacional de auditorios. En última instancia, este trabajo tiene el objetivo de plantear una serie de recomendaciones aplicables en política cultural, que ayuden a garantizar su viabilidad futura, en tanto que éste sector se revela como estratégico a la hora de generar un capital cultural fundamental para acrecentar el bienestar social.

Palabras clave: Música clásica, auditorio, eficiencia gerencial, Análisis Envolvente de Datos, política cultural.

Los estudios de carácter económico aplicados al sector de las artes escénicas, y más concretamente la implementación de estudios de eficiencia, son en la actualidad escasos. Los motivos que amparan esta escasez son diversos, destacando especialmente la poca costumbre de aplicar conceptos relacionados con lo económico en el campo de lo cultural. A ello se suman algunas dificultades propias del sector, como la complejidad a la hora de objetivar bienes cuyo carácter es eminentemente simbólico, así como los problemas manifiestos a los que se enfrenta el investigador para obtener datos que sean fiables. No obstante, los estudios y aplicaciones en torno a la económica de la cultura son cada vez más necesarios, especialmente oportunos en épocas de recesión económica donde los recursos públicos tienden a verse mermados. En este último caso, la buena orientación de estos recursos se revela crucial.

El presente trabajo analiza el complejo campo de las artes escénicas, en específico el caso de la música clásica, planteando sobre él un estudio de eficiencia aproximativo. El propósito fundamental de la investigación se centra en poder extraer una serie de conclusiones en cuanto a la gestión del sector, a fin de fomentar la eficiencia en el uso de los recursos públicos, ya que éstos suponen el mayor porcentaje de su financiación.

Revisión bibliográfica

La pertinencia de un estudio como el presente se ve reforzada por su carácter novedoso, ya que se inserta en un campo poco desarrollado. No obstante, existen claros y contrastados precedentes que sirven como punto de partida para una investigación de este cariz.

En primer lugar es importante apuntar que una buena parte de los estudios que abordan el sector de la música clásica poseen un carácter cercano a lo divulgativo: en ellos se realiza un estudio superficial del sector con un nivel de conclusiones limitado no aplicables directamente dentro de un estudio académico. Por otro lado, este tipo de artículos permiten realizar una fotografía general a modo de contexto o punto de partida¹.

De mayor relevancia resultan varias publicaciones periódicas que analizan el sector de las artes escénicas y musicales en España y en las que se realizan sendas menciones al particular de la música clásica. Un buen ejemplo en este sentido sería la publicación del *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*, que contiene estudios pormenorizados del sector subdivididos por géneros, abordando variables de oferta, demanda, tipología de consumo, etc. Por su parte, el *Anuario de Estadísticas Culturales*, editado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, abarca el sector cultural en líneas generales, aportando una información referente de cada subsector que resulta una inestimable fuente estadística; aunque no realiza un análisis profundo de estos subsectores, sí ofrece información desglosada por Comunidades Autónomas. En esta misma línea destacan artículos teóricos que observan globalmente las tendencias acontecidas en el sector cultural². Dado su carácter generalista son de menor relevancia para el presente análisis, pero, al igual que los anteriores, pueden ser útiles como punto de inicio. Asimismo desde el punto de vista teórico, existe un número interesante de artículos con una perspectiva centrada en las artes escénicas³, con especial énfasis en la industria teatral. Pese a que generalmente no son estudios con referencia al particular de la música clásica, resultan perfectamente válidos ya que ambas representaciones comparten toda una serie de condicionantes económicos entre los que destaca su naturaleza efímera, es decir su

¹ Tal es el caso de Fernando Argenta: “Panorama español e internacional de la música clásica en el siglo XXI”, *Panorama social*, 14 (2011), pp. 100-09.

² En este sentido son particularmente interesantes los siguientes artículos: Manuel Cuadrado y Carmen Pérez: “La gestión de la programación teatral en España”, *Investigaciones europeas de dirección y economía de la empresa*, 13, 1 (2007), pp. 79-89; Amparo Civera: “La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural”, Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valencia, 2010; Carolina Asuaga et al: “Gestión de teatros públicos: una adaptación del Cuadro de Mando Integral”, *Quantum: revista de administración, contabilidad y economía*, 2, 1 (2007), pp. 93-111; Juan Antonio Zubikarai: “Música clásica: una oferta amplia y bien diversificada”, *Revista internacional de los estudios vascos*, 49, 1 (2004), pp 146-53; María José Quero y Rafael Ventura: “Modelización de las relaciones entre satisfacción, compromiso y confianza en el sector de las artes escénicas en España”, *Universidad, Sociedad y Mercados Globales* (2008), pp. 325-37; Miguel Ángel Marín: “Tendencias y desafíos de la programación musical”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 31 (2013), pp. 87-104; William A. Luksetich: “Las orquestas”, en *Manual de economía de la cultura*, R. Towse (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 597-607.

³ Especialmente notable al respecto es la aportación de Lluís Bonet: “Características económicas del sector del teatro en España”, en *La economía del espectáculo: una comparación internacional*. Barcelona, Gescenic, 2008, pp. 13-30, así como Lluís Bonet y Anna Villarroja: “La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España”, *Estudios de economía aplicada*, 27, 1 (2009), pp. 199-223.

naturaleza no tangible, desapareciendo en el mismo momento en que se producen. Además, estos sectores manifiestan el denominado “Mal de los costes” o “Enfermedad de Baumol”⁴.

En lo que a estudios empíricos se refiere, se han desarrollado de forma habitual estudios de programación. En ellos se analiza qué géneros son programados mayoritariamente, cómo se distribuyen geográficamente a nivel nacional y cómo han evolucionado en las últimas décadas⁵. Especialmente útil para el presente estudio ha sido la publicación del *Mapa de Programación de Espacios Escénicos Asociados*, editado por Redescena⁶, para los años 2012, 2013 y 2014. En estos volúmenes se aborda la cuestión desde diferentes puntos de vista, como por ejemplo las líneas estratégicas de la programación de los espacios, las preferencias y gustos de los públicos y las características de los recintos y su tipo de gestión.

En cuanto a aplicaciones de análisis de frontera es importante citar aquéllas que se centran en el supuesto de las orquestas sinfónicas⁷, sobre las que la literatura no es especialmente amplia, frente a otros objetos de estudio como podrían ser los museos, los teatros, las agrupaciones musicales, etc⁸. Ha de entenderse que, en un sector poco abordado desde el punto

⁴ La denominada “Enfermedad de Baumol” alude a la existencia de costes fijos altos, especialmente derivados de la necesidad de proveer de capital humano, cuyas cuantías crecen en este sector al menos al mismo ritmo que en el resto de la economía, no pudiendo ser compensadas por aumentos productivos. El resultado de este “Mal de los costes” hace que las artes escénicas y musicales se vean económicamente lastradas, y por ello dependientes de los subsidios públicos.

⁵ Los estudios de programación de mayor importancia como referencia para este estudio son la publicación de diversos autores titulada: *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid, Fundación Autor, 2003, así como la de Ana Guiomar Blanco: “El recital de piano en España. Estudio y análisis del repertorio interpretado”, Trabajo de Fin de Máster. ICCMU, 2005.

⁶ *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública en colaboración con el Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid publica el Mapa de programación de los espacios escénicos asociados a la red*. Madrid, INAEM, 2012, 2013, 2014.

⁷ Se tiene constancia de varios ejemplos de aplicaciones metodológicas de análisis de eficiencia sobre las orquestas sinfónicas, destacando la aportación de Baudelio Urueña y Alí Colina: “La eficiencia productiva en las empresas públicas regionales españolas: El caso de las orquestas sinfónicas”, *Economía*, 27 (2009), pp. 57-86, así como Carolina Asuaga, y Manuel Esmoris: “Indicadores de Gestión en Organismos Públicos: el caso de las orquestas sinfónicas”, en *Anales del II Congreso de Costos del Mercosur*. Uruguay, Colonia, 2006, <http://www.ccee.edu.uy/investigacion/cultura/IndicadoresOrquestas14506.pdf> (consultado: 15-I-2014).

⁸ En cuanto a aplicaciones de la metodología de Análisis Envolvente de Datos, dentro del sector cultural cabe destacar los trabajos realizados por Víctor Fernández: “Por qué y cómo evaluar la eficiencia de las instituciones culturales, con especial atención al patrimonio”, en *Simposio Internacional. Evaluación de la eficiencia de instituciones culturales*, Luis César Herrero Prieto (coord.). Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2013, pp. 17-37; María José Del Barrio et al.: “Measuring the Efficiency of Heritage Institutions: A Case Study of a Regional System of Museums in Spain”, *Journal of Cultural Heritage*, 10, 2 (2009), pp. 258-68; *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid, Fundación Autor, 2003; Françoise Mairesse y Philippe Vanden: “Museum Assessment and Fdh Technology: Towards a Global Approach”, *Journal of Cultural Economics*, 26, 4 (2002), pp. 261-86; Giacomo Pignataro: “Measuring the Efficiency of Museums: A Case Study in Sicily”, en *The Economics of Heritage. A Study in the Political Economy of Culture in Sicily*, I. Rizzo y R. Towse (eds.). Cheltenham, UK – Northampton, MA, Edward Elgar Publishing Ltd, 2002, pp. 65-78; Luis César Herrero: “Evaluación del sistema regional de museos en Castilla y León: Análisis de la eficiencia y buenas prácticas”, en *Simposio Internacional. Evaluación de la eficiencia de instituciones culturales*, Luis César Herrero Prieto (coord.). Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2013, pp. 43-63; Anne-Kathrin Last y Heike Wetzel: “The Efficiency of German Public Theaters: A Stochastic

de vista de la eficiencia como es el cultural, y dado que éste muestra una serie de características propias que lo alejan de otros sectores económicos, es posible considerar que todas estas experiencias aplicadas a diferentes unidades de análisis resultan válidas a la hora de sustentar el presente estudio.

Tras la consulta bibliográfica, queda constatada la especial escasez de ejemplos en el ámbito de la música clásica, donde no se tiene conocimiento de estudios aplicados sobre el concepto de “Auditorio” como institución programadora de música clásica. Por tanto, se revela especialmente necesario realizar un estudio que cubra esta laguna bibliográfica, con datos y aplicaciones en el actual periodo de crisis económica en España, el cual permitirá realizar un estudio comparativo y dinámico en el tiempo.

El sector de la música clásica en España

A la hora de extraer una serie de recomendaciones en el terreno de la gestión de la música clásica, resulta una parada obligatoria realizar un análisis económico y contextual del sector. Si bien no me detendré demasiado en esta labor, por lo reducido del presente artículo, es necesario apuntar ciertas tendencias que acontecen en el mismo. El lapso temporal estudiado abarca desde 2003 a 2012, las magnitudes tenidas en cuenta son por el lado de la demanda el número de espectadores y la recaudación, mientras que en cuanto a la oferta se alude al número de conciertos, agrupaciones y salas de concierto. Los datos han sido tomados del Ministerio de Cultura, a través de su portal CULTURAbase⁹.

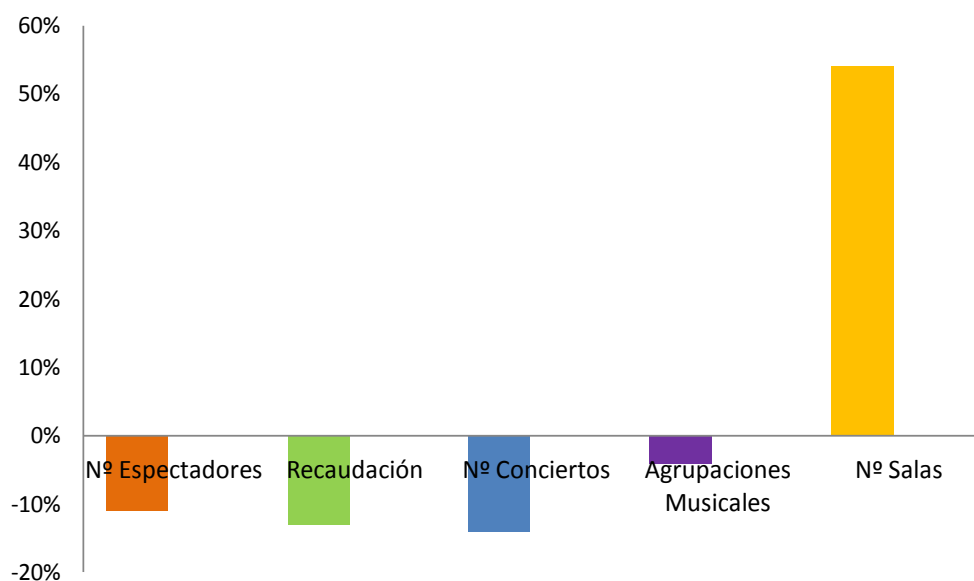


Figura 1. Tasa de variación de las principales magnitudes del sector de la música clásica en España, del 2004 al 2012¹⁰

Frontier Analysis Approach”, *Journal of Cultural Economics*, 34, 2 (2010), pp. 89-110; Antonio González: *La eficiencia en las artes escénicas: el caso del circuito de artes escénicas y musicales en Aragón 2005-2006*. Madrid, ICCMU, 2008; Francisco Marco-Serrano: “Monitoring Managerial Efficiency in the Performing Arts: A Regional Theatres Network Perspective”, *Annals of Operations Research*, 145, 1 (2006), pp. 167-71.

⁹ CULTURAbase Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?L=0> (consultado: XII-2014).

¹⁰ Elaboración propia a partir de CULTURAbase, *Ibid.*

Entre los años 2006 y 2008, es decir, hacia la mitad del periodo analizado, el sector alcanzó de forma global las cifras más altas. El sector vivió un claro florecimiento, al compás del crecimiento económico generalizado que se sumaba al esfuerzo de los exhibidores por ofrecer productos más afines a los nuevos públicos¹¹. Sin embargo, estas cifras no volverían a alcanzarse en la mayoría de los casos, presentando los años finales las cifras más bajas, incluso por debajo de las iniciales. Esto queda evidenciado por las tasas de variación, representadas en la Figura 1, donde se puede observar una reducción que oscila entre el 4% y el 13% dependiendo de la magnitud en cuestión. Esta tendencia se manifiesta en todas las variables citadas, salvo en el número de salas de concierto, en crecimiento paulatino desde el inicio y con una tasa de variación, obviamente positiva, del 54%. La tendencia inversa de ambas tasas de variación supone una clara contradicción, ya que podríamos encontrarnos ante una situación de infraestructuras con actividad y demanda limitadas.

Lo anteriormente apuntado se justifica, principalmente, en base a la descentralización. En los últimos años los gobiernos regionales han desarrollado políticas que les han llevado a realizar grandes inversiones en la construcción de importantes auditorios y grandes salas musicales, en muchas ocasiones sin tener un refrendo en la actividad musical o poseer un estudio previo de demanda. A ello se suma un retardado “boom” constructivo en el sector, originado a finales de los años setenta. Durante los años de dictadura, España acusa un retraso, en este caso cultural, frente al resto de Europa, el cual, al finalizar ésta y con las tendencias progresistas de los siguientes gobiernos, se trata de revertir a fin de situar el país a la altura del resto del continente. En buena parte los esfuerzos se destinaron a la mejora de dotaciones e inmuebles dedicados a la música y artes escénicas en general¹². Parece obvio pensar que, teniendo en cuenta el periodo de retroceso económico generalizado a partir de 2008, no parece viable a medio/largo plazo que las salas de concierto continúen creciendo y más aún si la actividad programada y los espectadores que a ellas asisten disminuyen.

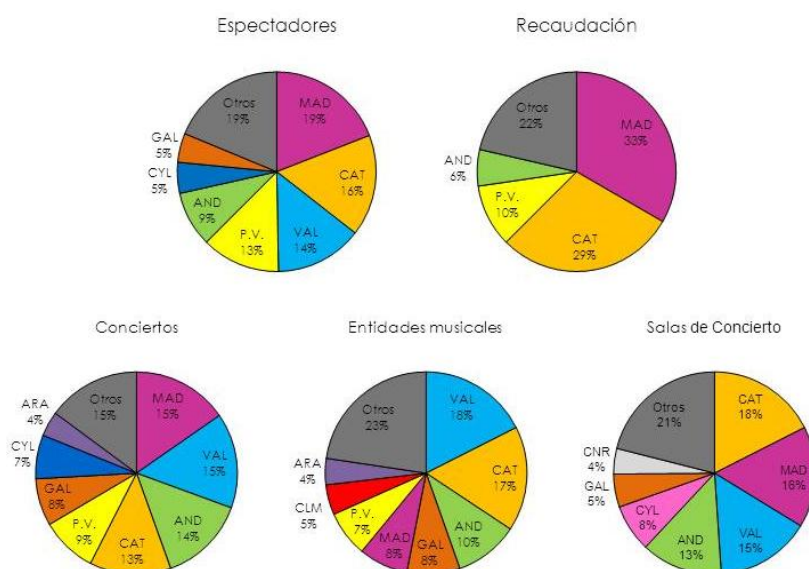


Figura 2. Distribución geográfica de las principales magnitudes del sector de la música clásica en España, año 2012¹³

¹¹ M. Cuadrado: “La gestión...”, p. 81.

¹² L. Bonet: “La estructura...”, p. 213.

¹³ Elaboración propia a partir de CULTURAbase, <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?L=0> (consultado: XII-2014).

En cuanto a la distribución geográfica, como ilustra la Figura 2, cabe destacar que la actividad, oferta y demanda del sector se ve aglutinada en unas pocas regiones, íntimamente ligadas a los núcleos urbanos de mayor tamaño y más desarrollados; en especial sobresalen la Comunidad de Madrid, Cataluña, la Comunidad Valenciana, Andalucía y el País Vasco. Por todo ello se puede afirmar que el consumo de música clásica está estrechamente ligado a las grandes metrópolis.

Análisis de eficiencia red nacional de auditorios

A continuación se procede a acometer un análisis práctico, como aportación más novedosa del presente estudio, basado en la implementación de un estudio de eficiencia de corte generencial sobre el objeto de estudio¹⁴. Con las conclusiones que de él se extraen, se podrá hacer una aproximación inicial al análisis de eficiencia, para en última instancia poder ofrecer recomendaciones en la gestión de las entidades estudiadas. Se ha de tener en cuenta que este estudio es tan sólo una parte de un trabajo más ambicioso que pretende aplicar un análisis de eficiencia completo que abarque todos los *inputs* y *outputs* que componen el complejo entramado de la tipología de auditorio¹⁵. Para analizar económicamente el sector de la música clásica, se impone la necesidad de elegir una entidad que encarne la producción y difusión de este tipo de arte en vivo y que centre los diferentes análisis prácticos que se acometerán. Se toma por ello como unidad de análisis el “auditorio”. En España no existe una red nacional de auditorios como tal a partir de la cual se pueda acotar una muestra de estudio. Debido a ello, he generado una muestra propia para el estudio.

Siempre con el objetivo de hacer un estudio lo más delimitado posible en torno a la música clásica, y debido a que se ha encontrado una definición que satisfaga las necesidades de esta investigación, propongo a continuación una definición de “auditorio”. Es así que se consideran aquellas entidades cuya principal actividad es la de programar música, con una significativa presencia de la llamada “de corte culto”. Su titularidad ha de ser pública, sea cual sea su sistema de gestión. Además, se estudian tan sólo aquéllos ubicados en una infraestructura cerrada que cuente con los requerimientos técnicos y acústicos necesarios para la interpretación de artes escénicas y musicales en vivo. A estos rasgos se ha sumado la necesidad, especialmente definitoria, de poseer una orquesta sinfónica profesional en residencia, es decir, un sistema de abono y programación estable, a fin de dotar la muestra de un carácter más férreo alrededor a la música clásica.

Según la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, existen un total de veintinueve Orquestas Sinfónicas Profesionales en nuestro país, de las cuales veintitrés se encuentran de forma estable en una infraestructura o auditorio, siendo éstas las unidades potencialmente encuadrables dentro de este estudio. Sin embargo, debido al carácter inicial de la presente propuesta, y condicionado por la disponibilidad de información¹⁶, el número de auditorios finalmente analizados ha sido de once (Tabla 1).

¹⁴ En el presente artículo se utiliza el concepto de “eficiencia gerencial” para referirse a aquella eficiencia que depende, exclusivamente, del uso de los recursos físicos y administrativos para producir un *output*, en este caso intermedio y de carácter artístico, como es el número de conciertos. No se incluyen elementos de demanda, como podría ser el número de espectadores.

¹⁵ Este trabajo se inserta dentro del planteamiento de una tesis doctoral, con título “Análisis Económico de la música clásica en España. Estudio de eficiencia de la Red Nacional de Auditorios”, que estoy actualmente realizando en el departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valladolid.

¹⁶ Se han consultado las páginas web de los auditorios que conforman la muestra. En la mayoría de ellas, la información es insuficiente para generar una base de datos sobre la que aplicar un estudio

Auditorio	Provincia
Auditorio Manuel de Falla	Granada
Teatro de la Maestranza de Sevilla	Sevilla
Auditorium de Palma de Mallorca	Palma de Mallorca
Auditorio Miguel Delibes	Valladolid
L'Auditori Barcelona	Barcelona
Gran Teatro del Liceo	Barcelona
Teatro Lírico de la Zarzuela	Madrid
Auditorio Nacional de la Música	Madrid
Auditorio Víctor Villegas	Murcia
Auditorio Baluarte	Navarra
Palacio Euskalduna	Vizcaya
Palau de las Artes Reina Sofía	Valencia

Tabla 8. Muestra de auditorios objeto de estudio

A través de los datos que los auditorios vierten en sus páginas web se plantea, en primer lugar, un breve estudio para observar los modos en que estos auditorios programan según diferentes subgéneros, a fin de justificar el uso de esta muestra para extraer conclusiones del sector en líneas generales¹⁷. Para ello se ha recabado la información por periodos de doce meses entre 2011 y 2014. La clasificación según géneros es un aspecto especialmente complejo, incentivado por la gran diversidad y las tipologías más vanguardistas que yuxtaponen diferentes subgéneros. Esta hibridación en el repertorio afecta especialmente a la producción contemporánea. La dificultad clave se encuentra en determinar los límites que separan los diversos géneros, debido a las vagas definiciones existentes de los mismos. Otra de las dificultades encontradas a la hora de clasificar la programación de los auditorios es la tarea de homogeneizar las dispares nomenclaturas que se aplican en cada entidad. Por ello se ha diseñado un modelo de clasificación en base nueve tipologías extraídas del sistema general de clasificación empleado en la mayoría de los conciertos, atendiendo a las más empleadas por las propias instituciones. A su vez, estas tipologías son subdivididas en dos bloques (Tabla 2): aquéllas consideradas aquí como “música clásica pura” (sinfónico, cámara, lírico) y, por otro lado, las definidas como “no música clásica” (didáctico, moderna, teatro, danza, banda y otros).

económico, por lo que se han tenido que excluir parte de las unidades del análisis. En la mayoría de los casos sólo se encuentra información alusiva a la oferta, siendo aislados los casos en los que se publica información con respecto a la demanda. En un futuro, y a fin de realizar un estudio exhaustivo, se pretende realizar una encuesta individual a cada uno de los auditorios.

¹⁷ Las páginas web de las que se ha extraído la información se citan a continuación: <http://www.manueldefalla.org/> (Auditorio Manuel de Falla); <https://www.teatrodelamaestranza.es/> (Teatro de la Maestranza de Sevilla); <http://www.auditoriumpalma.com/espectaculos/> (Auditorium de Palma de Mallorca); <http://www.auditoriomigueldelibes.com/> (Auditorio Miguel Delibes); <https://www.auditori.cat/es/> (L'Auditori Barcelona); <http://www.liceubarcelona.cat/> (Gran Teatro de Liceo); <http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/> (Teatro Lírico de la Zarzuela); <http://www.auditorionacional.mcu.es/programacion/portada> (Auditorio Nacional de la Música); <http://www.auditoriomurcia.org/> (Auditorio Víctor Villegas); <http://www.baluarte.com/> (Auditorio Baluarte); <http://www.euskalduna.net/> (Palacio Euskalduna); <http://www.lesarts.com/> (Palau de las Artes Reina Sofía) (consultadas: I-2015).

	Subgénero	Características
“Música clásica pura”	Sinfónico	Conciertos que involucran: a) una orquesta sinfónica como interprete principal. Ésta ha de estar compuesta por un número variable de intérpretes, que oscilarán en torno a ochenta músicos, dependiendo del repertorio. Generalmente incluyen familias de viento, cuerda y percusión; b) una orquesta sinfónica y una parte vocal, siempre y cuando ésta se presente como secundaria, o a modo de acompañamiento en alguna parte del repertorio.
	Cámara	Conciertos en los que intervenga: a) alguna variable de los conocidos como agrupaciones de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc); b) una orquesta de cámara, formada por un número considerablemente inferior a la orquesta sinfónica, aproximadamente veinte instrumentistas. Habitualmente integrada instrumentos de cuerda, pero no necesariamente limitada a esta sección.
	Lírico	Conciertos en los que la voz se sitúa como instrumento protagonista de las piezas programadas. Incluye recitales líricos de grupos reducidos, intervenciones de cantantes con acompañamiento sinfónico, representaciones operísticas, además de corales y repertorio de zarzuela, etc.
“No música clásica”	Moderna	Conciertos de artistas de música popular, pop, jazz, blues, flamenco, góspel. Generalmente están organizados por promotores externos al auditorio, caracterizados por su rentabilidad basada en el alquiler del espacio y porcentaje de ingresos por taquilla. En el caso de agrupaciones en las que pudiera existir duda en cuanto a su categorización, se ha considerado como prioritario el repertorio programado, así como la inclusión de al menos un instrumento no clásico, como batería, bajo electrónico o guitarra eléctrica.
	Teatro	Representaciones de corte escénico teatral, con presencia del diálogo como eje principal, por ejemplo teatro clásico, contemporáneo, monólogos, etc.
	Danza	Representaciones en las que, pese a poder ir acompañadas de música en vivo, prima como elemento principal la danza, pudiendo ser ésta de cualquier tipo, clásica, contemporánea, folclórica, etc.
	Banda	Conciertos protagonizados por bandas, indistintamente al repertorio que interpreten. Generalmente una banda es una agrupación conformada por instrumentos de viento y percusión. De igual modo se consideran las bandas con un número elevado de instrumentos, cercanos incluso al de la orquesta, si bien difiere de ellas en que el viento sustituye a la cuerda en el protagonismo en el repertorio.
	Didáctico	Programaciones especialmente orientadas a colectivos de escolares y estudiantes en general, por su carácter instructivo. En muchas ocasiones son programas en colaboración con centros educativos, actividades con colectivos en riesgo de exclusión, etc. De igual manera engloba aquellas de vertiente educativa dirigidas a un público adulto. Por extensión se han incluido en este grupo los ensayos abiertos.
	Otros	Conciertos de programación menos frecuente, que por no ser habituales en la mayoría de los auditorios y limitada en otros, no se ha considerado como un subgrupo. Folclore (menos flamenco), jornadas de puertas abiertas, encuentros con artistas, galas homenajes, galas solidarias y propuestas no profesionales. Además de éstas, se incluyen en esta categoría aquellos conciertos en los que intervienen más de dos disciplinas sin que ninguna predomine sobre otra.

Tabla 2. Clasificación de subgéneros

La hipótesis de partida se basa en que, debido a los condicionantes previamente definidos para conformar la muestra, posiblemente la mayor parte de la programación de los auditorios

esté representada por conciertos de “música clásica pura”, constituyendo el resto de categorías un porcentaje menor sobre el cómputo total. Una vez estratificado los datos de conciertos totales en cada una de las unidades de análisis, se ha realizado un sencillo análisis siguiendo las tipologías anteriormente descritas observando qué porcentaje representa cada una de ellas frente al total. Por otro lado, se ha estudiado la proporción entre conciertos de “música clásica pura” y “no música clásica”. En este trabajo se exponen exclusivamente los resultados del año 2014.

El análisis realizado ha puesto en evidencia que las entidades estudiadas programan de tres formas bien diferenciadas. Por un lado se encuentran aquellos auditorios en los que la música clásica es mayoritaria, suponiendo el 50% o más de su programación. Los auditorios que responden a esta tipología son: Auditorio Miguel Delibes (60%), Teatro de la Maestranza (73%), Auditorio Nacional de la Música (84%) y Palau de las Artes Reina Sofía (51%). En segundo lugar se encuentran los auditorios cuya programación está especialmente dominada por conciertos dentro de los considerados como “no música clásica”, a saber: Auditorium de Palma de Mallorca (90%), Palacio Euskalduna (62%), Auditorio Baluarte (60%) y Auditorio Manuel de Falla (52%). En último lugar, existe un cierto número de auditorios que presentan características propias y en los que un único subgénero, no especialmente presente en el resto de auditorios, supone más de ese 50%. Tal es el caso del Auditori de Barcelona, el Gran Teatro Liceo y el Teatro Lírico de la Zarzuela.

Si se acumulan todos los conciertos de los once auditorios, a fin de concluir que subgénero de espectáculos se programan mayoritariamente en la muestra escogida, se observa que, tal y como ejemplifica la Figura 3, la programación se presenta equilibrada en cuanto a “música clásica pura” y “no música clásica”: la primera representa un 52% del total frente a un 48% de la “no música clásica”. Es decir, la “música clásica pura” se programa ligeramente con más frecuencia. Se puede afirmar que en la muestra seleccionada, la posesión de una orquesta sinfónica en residencia sí determina su programación hacia la música clásica. No obstante, se advierte que la tipología más habitual es el concierto sinfónico, que representa casi un cuarto de la programación global. A la luz de los resultados descritos, se puede concluir que, en línea con la hipótesis de partida, los condicionantes impuestos a la hora de seleccionar la muestra hacen que ésta nos otorgue una imagen de lo que ocurre en el sector de la música clásica, ya que en más de un 50% la programación responde al subgénero denominado “música clásica pura”.

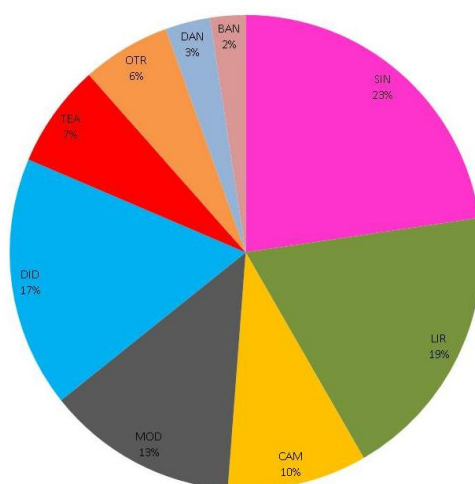


Figura 3. Porcentaje acumulado de conciertos por subgénero, año 2012¹⁸

¹⁸ Ésta y las Figuras subsiguientes han sido elaboradas por la autora de este trabajo en base a los resultados de su investigación.

Análisis de eficiencia

Desde el punto del análisis económico, la eficiencia es un concepto asociado con el uso racional de los recursos disponibles. A la hora de analizar la eficiencia de la red nacional de auditorios, se ha recurrido al empleo del Análisis Envolvente de Datos (DEA). Se trata de una técnica de programación lineal que permite la construcción de una superficie envolvente o frontera eficiente generada por medio de la muestra de datos observados (en este caso, once auditorios en cuatro años, desde 2011 a 2014)¹⁹. Una vez aplicado el proceso matemático pertinente, se obtiene un número determinado de unidades de análisis consideradas eficientes, conformando éstas la frontera envolvente²⁰. Las que no pertenecen a ella son consideradas como no eficientes. A esta clasificación inicial se puede sumar la posibilidad de analizar la eficiencia relativa de cada uno de los auditorios que no son eficientes por medio de la distancia respecto a la frontera, así como analizar qué variaciones positivas o negativas deberían acometer en el intento por efectuar unas mejores prácticas de gestión.

Por otro lado, la enunciación de la función de producción tipo de la unidad de análisis constituye el eje principal de este estudio. Sobre ella se realiza el estudio por medio de la metodología de Análisis Envolvente de Datos (DEA). En este tipo de análisis se recogen los factores productivos – o *inputs* – que se combinan en determinadas proporciones para producir diferentes *outputs*, ya sean bienes o servicios. La función de producción que se ha aplicado, reproducida en la Figura 4, evidencia la implementación de un estudio de carácter gerencial. Dicha función de producción dista en buena medida de la que se podría considerar como óptima (Figura 5) para analizar de forma completa todas las características propias de una entidad como es el auditorio. Sin embargo, el carácter preparatorio del presente estudio, así como la dificultad a la hora de encontrar datos fiables en el sector, imposibilita una implementación más adecuada. No obstante, este primer acercamiento ha permitido validar el modelo a la hora de aplicarlo sobre el sector. De igual modo se han podido extraer una serie de conclusiones acerca la eficiencia gerencial de estos auditorios. Siempre tratadas con precaución, estas conclusiones pueden ofrecer un acertado primer diagnóstico y recomendaciones iniciales.

Como muestra la Figura 3, los *inputs* empleados han sido tres: en primer lugar el aforo, es decir, el número de butacas disponibles al año; en segundo lugar el número de salas, exclusivamente las dedicadas a una función de corte artístico, especialmente musical; y, por último, el repertorio, englobando las representaciones únicas de cada programa. En el lado de los *outputs* se ha tenido en cuenta únicamente el número de conciertos, entendiendo por ello las repeticiones totales, es decir, el cómputo final de representaciones ofrecidas al público.



Figura 4. Función de producción gerencial básica, aplicada al modelo

¹⁹ Se denomina frontera eficiente a la expresión de los valores límites que pueden alcanzar las empresas. Es en relación a ella cómo se mide la eficiencia de las instituciones. Para más información al respecto puede consultarse la publicación de Marcelino Martínez: *La medición de la eficiencia en las instituciones de educación superior*. Bilbao, Fundación BBVA, 2003, pp. 30-36.

²⁰ *La medición de la eficiencia y la productividad*, Antonio Álvarez (coord.). Madrid, Pirámide, 2001.

De entre los diferentes planteamientos del método analítico escogido se ha considerado que una orientación DEA hacia el output es la que mejor se adapta al estudio llevado a cabo. En primer lugar se ha aplicado este tipo orientación hacia el *output*. Este tipo de análisis implica que la frontera óptima ha de estar determinada por los auditorios que alcanzan el máximo nivel de output con el mismo nivel de *input*. En cuanto a la hipótesis bajo la cual se ha operado, se ha considerado especialmente oportuno aplicar el modelo BCC (Banker, Charles y Cooper), que opera con rendimientos de escala variables²¹, especialmente apropiado dada la heterogeneidad de la muestra.

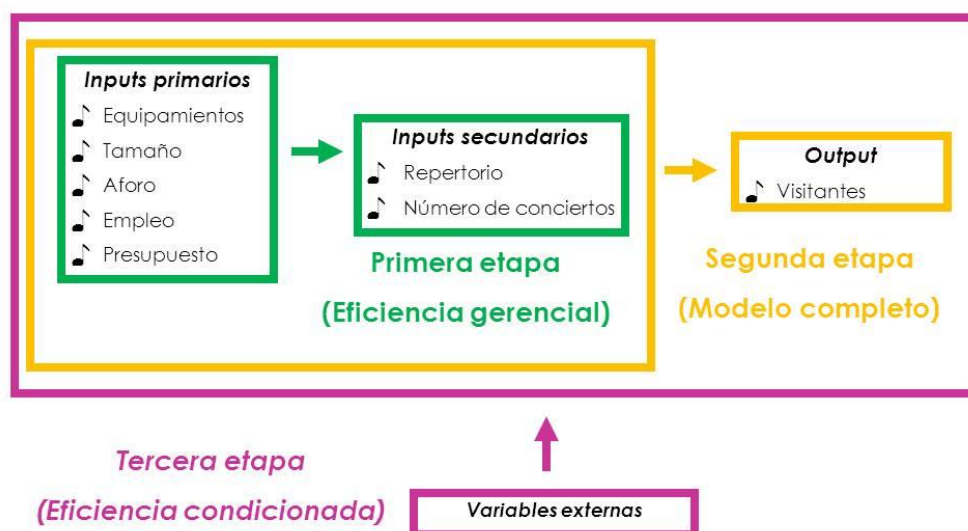


Figura 5. Función de producción completa

Auditorios	BCC11	BCC12	BCC13	BCC14	BCC Media
Auditorio Manuel de Falla	32,8	43,8	51,5	81,7	52,5
Teatro de la Maestranza de Sevilla	100,0	42,2	59,0	38,8	60,0
Auditorium de Palma de Mallorca	86,1	69,6	68,5	60,9	71,3
Auditorio Miguel Delibes	56,5	42,9	39,3	39,9	44,7
L' Auditori de Barcelona	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
Gran Teatro del Liceo	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
Teatro Lírico de la Zarzuela	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
Auditorio Nacional de Madrid	74,4	79,8	100,0	95,7	87,5
Auditorio Baluarte	45,8	51,9	79,1	69,4	61,5
Palacio Euskalduna	75,6	78,3	94,0	87,0	83,7
Palau de las Artes Reina Sofía	47,3	46,1	54,5	42,9	47,7
Media Eficiencia	74,4	68,6	76,9	74,2	73,5
No Auditorios Eficientes	4,0	3,0	4,0	3,0	3,5

Tabla 3. Ratios de eficiencia resultado de la aplicación del modelo de análisis envolvente de datos (BBC)

²¹ La teoría económica apunta que, en un sistema productivo al aumentar los *inputs* en una proporción determinada, el *output* puede crecer de diferentes maneras: si lo hace en la misma medida que el *input* estaremos ante la presencia de rendimientos a escala constantes; si la proporción es menor o bien mayor, se hablará de rendimientos a escala decrecientes o crecientes, respectivamente. En el modelo de rendimientos de escala variables, no se realiza ninguna suposición previa acerca de cómo pueden ser estos rendimientos y, en consecuencia la metodología, aplicada es más flexible.

Los resultados obtenidos de la implementación del análisis de eficiencia se presentan en la Tabla 3. Un análisis global muestra que la media de auditorios eficientes en el periodo estudiado es de 3,5 sobre un total de once, lo que nos indica que 7,5 han desarrollado unas prácticas ineficientes, y por ello poseen un margen de mejora sustancial. Si se observa la media de los once auditorios a lo largo de los cuatro años, la eficiencia alcanza un 73,5%; es decir, auditorios de música clásica seleccionados poseen un margen de ajuste del 26,9% en cuanto a su gestión. El año con mayor eficiencia global fue el 2013, donde en conjunto los once auditorios alcanzaron un porcentaje del 76,9% de eficiencia, con cuatro auditorios sobre la frontera de eficiencia.

Los únicos auditorios eficientes que además mantuvieron este nivel a lo largo de todo el periodo son el Auditori de Barcelona, el Gran Teatro Liceo y el Teatro Lírico de la Zarzuela. No es casual que se trate de instituciones situadas en los grandes núcleos urbanos de nuestro país: en Barcelona los dos primeros y en Madrid el último. Es en las grandes metrópolis donde, como se planteaba al inicio de este artículo, se concentra preferentemente la oferta, demanda y actividad del sector. Estos auditorios se caracterizan sin embargo por poseer unas cifras relativamente bajas en los factores productivos, puestos en relación con el *output* que producen. Claro ejemplo de ello es el Teatro Lírico de la Zarzuela, que posee una sola sala con un aforo relativamente bajo frente a la media muestral (1242 butacas frente a las 2422 de media en la muestra). En cuanto al *input* artístico, el repertorio responde a las mismas particularidades. Sin embargo, genera un *output*, es decir, un número de conciertos, alto en relación con los *inputs* señalados. En situación similar se encuentra el Gran Teatro Liceo. Por su parte, el Auditori de Barcelona presenta una serie de peculiaridades con respecto a la generalidad de la muestra. Podría considerarse como un “macro-auditorio” a tenor de sus cifras, que son muy elevadas en todas las variables. Ello no va en detrimento de su eficacia, como demuestran los resultados del estudio.

En el extremo opuesto se sitúan los auditorios que operan por debajo de sus posibilidades, y en los que, por lo tanto, se podría apuntar una conducta ineficiente en su gestión. Los casos más destacados son los del Auditorio Miguel Delibes y el Palau de las Artes Reina Sofía, con una eficiencia media del 44,7% y 47,7% respectivamente en el periodo analizado. En ambos casos son auditorios con un capital físico por encima de la media de la muestra, mientras que el *output* es relativamente bajo.

	Repertorio	Aforo	Nº de Salas
Auditorio Manuel de Falla	0	0	-26%
Teatro de la Maestranza de Sevilla	0	0	-49%
Auditorium de Palma de Mallorca	0	0	-40%
Auditorio Miguel Delibes	0	-13%	-64%
Auditorio Nacional de Madrid	-28%	-8%	0
Auditorio Baluarte	0	0	-23
Palacio Euskalduna	0	0	-1%
Palau de las Artes Reina Sofía	0	-46%	-75%

Tabla 4. Porcentaje de mejora en la gestión de los recursos en las unidades no eficientes

Una de las mayores aplicaciones de la implementación de un análisis envolvente de datos es la posibilidad de extracción de los porcentajes de mejora de cada una de las variables, es decir, del porcentaje de variación que deberían acometer cada uno de los auditorios ineficientes, en cada una de las variables, para alcanzar la frontera óptima. Ello permite caracterizar de tal modo las ineficiencias, pudiendo servir para la aplicación de mejoras reales en la gestión.

Inicialmente se han observado las posibilidades de ahorro en los *inputs*. Como se recoge en la Tabla 4, las mayores necesidades de reducción se encuentran en el número de salas, siendo especialmente claro el caso de los dos auditorios anteriormente señalados como los menos eficientes: el Auditorio Miguel Delibes y el Palau de las Artes Reina Sofía. Así, deberían reducir esta variable un 64% y un 75% respectivamente. En cuanto al repertorio, solamente el Auditorio Nacional debería disminuirlo, a fin de ser eficiente, en un 28%. En el caso del *input* aforo destaca el Palau de las Artes Reina Sofía, que requeriría una disminución del 46%. En la Tabla 5 se presenta un análisis de los logros potenciales que podrían conseguirse si los auditorios operasen en condiciones óptimas, o, lo que es lo mismo, si produjeran en la frontera de eficiencia. Esto se materializaría en el porcentaje de aumento del número de conciertos, destacando de nuevo el auditorio Reina Sofía (con un 117%) y el Miguel Delibes (con una cifra del 132%).

Auditorio	Nº de Conciertos
Auditorio Manuel de Falla	128,16%
Teatro de la Maestranza de Sevilla	136,99%
Auditorium de Palma de Mallorca	43,67%
Auditorio Miguel Delibes	132,90%
Auditorio Nacional de Madrid	25,35%
Auditorio Baluarte	92,65%
Palacio Euskalduna	27,74%
Palau de las Artes Reina Sofía	117,16%

Tabla 5. Porcentaje potencial de mejora en la gestión del *output* en las unidades no eficientes

A modo general, se puede concluir que el nivel de eficiencia en la muestra es bajo, ya que sólo el 27% de los auditorios estudiados son eficientes. Se plantea como muy probable que el motivo subyacente a esta ineficiencia generalizada se encuentre principalmente en las infraestructuras. En la mayoría de los casos se ha cuantificado una sobredimensión en cuanto a salas y aforo. En otras palabras, los “auditorios” no eficientes son aquellos que con unos equipamientos mayores producen un número más reducido de conciertos; en cambio, la frontera eficiente la conforman los auditorios que con unos recursos físicos inferiores producen un alto número de conciertos. En cuanto a las unidades que operan dentro de sus posibilidades, se denota una evidente relación con su ubicación en grandes núcleos urbanos, lo cual refuerza la hipótesis inicial donde se apuntaba hacia un consumo y producción de música clásica ligados especialmente a las grandes metrópolis.

Conclusiones

El estudio – en curso y con resultados exclusivamente preliminares – ha permitido extraer unas conclusiones básicas como primer paso hacia un estudio pormenorizado. Aplicado el análisis de eficiencia sobre la muestra de once auditorios, según una función de producción básica, se ha observado que tan sólo tres auditorios presentan una conducta eficiente a lo largo de todo el periodo. L’ Auditori de Barcelona, el Gran Teatro del Liceo y el Teatro Lírico de la Zarzuela son los auditorios que producen un cierto nivel de *output* con un menor nivel de *input*. Estos tres auditorios se caracterizan por ser entidades con un relativo bajo repertorio en relación a su número de conciertos, así como por un tamaño (aforo y salas) medio/bajo.

Por su parte, los auditorios con menor nivel de eficiencia deberían, principalmente, aumentar el número de conciertos y reducir el número de salas para alcanzar el nivel de eficiencia óptimo. Existe, por lo tanto, una sobredimensión en cuanto a infraestructuras y una

insuficiencia en el número de conciertos. Estos rasgos parecen imperantes en el sector, ya que, al analizar las magnitudes globales a nivel nacional de toda la industria de la música clásica, se ha comprobado la existencia de un aumento constante de infraestructuras, mientras que, de forma contradictoria, la actividad y demanda se mantienen en un proceso de decrecimiento.

Las tres unidades más eficientes anteriormente mencionadas son, además, las que programan de forma particular, potenciando un tipo de subgénero no habitual en la muestra. En consecuencia, es posible apuntar que una programación enfocada a un público concreto puede suponer una mejora en la eficiencia gerencial, más evidente si ésta va unida a los grandes núcleos urbanos.

Como último apunte, se hace necesario una vez más enfatizar que los resultados y conclusiones extraídos de este análisis deben ser considerados bajo el punto de vista de un primer estudio de carácter exploratorio, que requiere una aplicación más compleja. Para ello será necesario recabar toda una serie de variables que permitan realizar el análisis envolvente de datos sobre la función de producción formada por todos los aspectos de la unidad de análisis, a fin de poder obtener conclusiones más certeras y aplicables al sector de las políticas culturales.

REFERENCIAS

- ARGENTA, Fernando: “Panorama español e internacional de la música clásica en el siglo XXI”, *Panorama social*, 14 (2011), pp. 100-09.
- ASUAGA, Carolina et al: “Gestión de teatros públicos: una adaptación del Cuadro de Mando Integral”, *Quantum: revista de administración, contabilidad y economía*, 2, 1 (2007), pp. 93-111.
- ASUAGA, Carolina y ESMORIS, Manuel: “Indicadores de Gestión en Organismos Públicos: el caso de las orquestas sinfónicas”, en *Anales del II Congreso de Costos del Mercosur*. Uruguay, Colonia, 2006. <http://www.ccee.edu.uy/investigacion/cultura/IndicadoresOrquestas14506.pdf> (consultado: 15-I-2014)
- BAUMOL, William y BOWEN, William: *Performing Art, the Economic Dilemma. A Study of Problems common to Opera, Music, and Dance*. NewYork, Twentieth Century Fund, 1966.
- BLANCO, Ana G.: “El recital de piano en España. Estudio y análisis del repertorio interpretado”, Trabajo de Fin de Máster. ICCMU, 2005.
- BONET, Lluís: “Características económicas del sector del teatro en España”, en *La economía del espectáculo: una comparación internacional*. Barcelona, Gescenic, 2008, pp. 13-30.
- BONET, Lluís y VILLARROYA, Anna: “La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España”, *Estudios de economía aplicada*, 27, 1 (2009), pp. 199-223.
- CIVERA, Amparo: “La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural”, Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valencia, 2010.
- CUADRADO, Manuel y PÉREZ, Carmen: “La gestión de la programación teatral en España”, *Investigaciones europeas de dirección y economía de la empresa*, 13, 1 (2007), pp. 79-89.
- DEL BARRIO, María J. et al.: “Measuring the Efficiency of Heritage Institutions: A Case Study of a Regional System of Museums in Spain”, *Journal of Cultural Heritage*, 10, 2 (2009), pp. 258-68.
- El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid, Fundación Autor, 2003.
- EVANS, Graeme: “Measure for measure: evaluating performance and the arts organization”, *Culture and organization*, 6 (2000), pp. 243-66.
- FERNÁNDEZ, Víctor: “Por qué y cómo evaluar la eficiencia de las instituciones culturales, con especial atención al patrimonio”, en *Simposio Internacional. Evaluación de la eficiencia de instituciones culturales*, Luis César Herrero Prieto (coord.). Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2013, pp. 17-37.
- FREY, Bruno: “El apoyo público a las artes”, en *Manual de economía de la cultura*, R. Towse (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 71-85.

- GONZÁLEZ, Antonio: *La eficiencia en las artes escénicas: el caso del circuito de artes escénicas y musicales en Aragón 2005-2006*. Madrid, ICCMU, 2008.
- HEILBRUN, James: “La enfermedad de los costes de Baumol”, en *Manual de economía de la cultura*, R. Towse, R. (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 337-52.
- HERRERO, Luis C.: “Evaluación del sistema regional de museos en Castilla y León: Análisis de la eficiencia y buenas prácticas”, en *Simposio Internacional. Evaluación de la eficiencia de instituciones culturales*, Luis César Herrero Prieto (coord.). Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2013, pp. 43-63.
- IGLESIAS, Ignacio: “Situación actual del sector de la música en España”, *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, 792 (2001), pp. 139-50.
- La medición de la eficiencia y la productividad*, Álvarez Antonio (coord.). Madrid, Pirámide, 2001.
- LAST, Anne-Kathrin y WETZEL, Heike: “The Efficiency of German Public Theaters: A Stochastic Frontier Analysis Approach”, *Journal of Cultural Economics*, 34, 2 (2010), pp. 89-110.
- LUKSETICH, William A.: “Las orquestas”, en *Manual de economía de la cultura*, R. Towse (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 597-607.
- MAIRESSE, Françoise y VANDEN, Philippe: “Museum Assessment and Fdh Technology: Towards a Global Approach”, *Journal of Cultural Economics*, 26, 4 (2002), pp. 261-86.
- MARCO-SERRANO, Francisco: “Monitoring Managerial Efficiency in the Performing Arts: A Regional Theatres Network Perspective”, *Annals of Operations Research*, 145, 1 (2006), pp. 167-71.
- MARÍN, Miguel Á.: “Tendencias y desafíos de la programación musical”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 31 (2013), pp. 87-104.
- MARTÍNEZ, Marcelino: *La medición de la eficiencia en las instituciones de educación superior*. Bilbao, Fundación BBVA, 2003, pp. 30-36.
- MONTORO, Juan D. y CUADRADO, Manuel: “Determinantes del éxito comercial en las industrias culturales: análisis del sector fonográfico en España”, *Estudios de economía aplicada*, 21, 1 (2009), pp. 253-71.
- PALMA, Luis Á. y AGUADO, Luis F.: “¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura”, *Economía e Sociedad*, 20, 1 (2011), pp. 195-228.
- PIGNATARO, Giacomo: “Measuring the Efficiency of Museums: A Case Study in Sicily”, en *The Economics of Heritage. A Study in the Political Economy of Culture in Sicily*, I. Rizzo y R. Towse (eds.). Cheltenham, UK – Northampton, MA, Edward Elgar Publishing Ltd, 2002, pp. 65-78.
- QUERO, María J. y VENTURA, Rafael: “Modelización de las relaciones entre satisfacción, compromiso y confianza en el sector de las artes escénicas en España”, *Universidad, Sociedad y Mercados Globales* (2008), pp. 325-37.
- URUEÑA, Baudelio y COLINA, Alí: “La eficiencia productiva en las empresas públicas regionales españolas: El caso de las orquestas sinfónicas”, *Economía*, 27 (2009), pp. 57-86.
- ZUBIKARAI, Juan A.: “Música clásica: una oferta amplia y bien diversificada”, *Revista internacional de los estudios vascos*, 49, 1 (2004), pp. 146-53.

DANZAS POPULARES EN SANLIURFA. RESISTENCIA CULTURAL ENTRE RITO Y FOLKLORE

SARA ISLÁN FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *En la ciudad de Şanlıurfa (sudeste de Turquía), inmersa en un proceso de pérdida de referentes históricos y sociales y de construcción de nuevas identidades, llama la atención la extraordinaria vigencia de la que gozan las danzas tradicionales. Un análisis coreológico de las propias danzas revela cómo valores culturales y factores sociales que ahora están en crisis siguen inscritos en el baile y sus reglas. Esto permite entender mejor el apego que los habitantes tienen a sus tradiciones dancísticas, pues éstas ejercen de anclaje simbólico y devuelven a quienes las ejecutan a un terreno propio al que el acceso en la realidad se está evaporando. En Şanlıurfa, además, esta vigencia de la danza popular ha conseguido poner en cuestión la validez de los métodos y el repertorio de la institución folklorista nacional.*

Palabras clave: *danzas populares del sudeste de Turquía, etnocoreología, halay, antropología de la danza, folklorismo.*

Introducción

Şanlıurfa sale al encuentro entre colinas milenarias en plena Mesopotamia turca. A medio camino entre Aleppo y Diyarbakır, alto de la ruta de la Seda, esta disputada ciudad estratégica ha sido lugar de paso privilegiado y a la vez cuna de civilizaciones, constantemente sujeta a cambios de gobierno que han redefinido su identidad una y otra vez desde el principio de la historia conocida.

La caída del Imperio Otomano y la fundación de la república turca contribuyen en todo el país a un nuevo proceso de construcción de identidad que también afecta a Urfa¹ y que está fundado – como casi cualquier proceso de construcción identitaria – sobre el vacío dejado por una pérdida de referencias históricas, culturales y sociales. En toda la actual Turquía, la fundación de la república, la formación del estado-nación turco y el abandono del modelo otomano se llevaron a cabo a través de un programa político que incluyó una reestructuración no sólo institucional, sino también demográfica, social² y cultural³, que ha exigido un olvido y

¹ Urfa era el nombre de la ciudad cuando se fundó la república turca y hasta 1984, año en el que se le añadió *Şanlı* (“gloriosa”) para conmemorar la lucha de sus habitantes en la guerra de la independencia. Hoy en día el nombre más usado aún es “Urfa”.

² La ley del apellido (Soyadı Kanunu), aprobada en 1934 y aplicada desde el año siguiente, obligaba a cada ciudadano de la república turca a llevar un apellido turco. Los apellidos de los ciudadanos turcos hoy en día provienen de aquella ley.

un empezar de cero en cada caso. Políticas similares, hijas y nietas de aquéllas, se han seguido aplicando hasta hoy de manera intermitente, al servicio de los planes de los múltiples gobiernos que se han sucedido⁴. A esto se suman los procesos económicos en curso y otras circunstancias que contribuyen a diseñar una geografía y una nación, afectando también a la cultura y a la producción y expresión artística de los habitantes de este país.

Urfa, que estuvo ligada administrativamente a Alepo bajo el Imperio Otomano y que mucho antes ya había sido la capital de uno de los primeros reinos cristianos⁵, contaba con un 45% de población armenia y asiria en 1910⁶, siendo el resto de origen turco, kurdo y árabe. Tras trazarse la frontera entre Siria y Turquía, la ciudad se vio imbuida en un proceso de turquización y musulmanización que pasó por la expulsión o aniquilación de todos los no musulmanes en 1915 y la interrupción de la conexión administrativa con Alepo. Además de esto, en los primeros años de la república, en las ciudades de todo el país, parte de la clase dominante otomana pasó a configurar la oligarquía turca. Igualmente en Urfa, esta clase dominante, laica y nacionalista impuso el modelo tanto cultural como social a seguir. Ello contrasta con la Urfa que conoce el viajero cuando llega hoy en día: una ciudad que se hace llamar la ciudad de los profetas, conocida por la beatitud (musulmana sunní), el conservadurismo y la hospitalidad de sus habitantes.

Por otra parte, en el año 1994 se terminó de construir en la provincia de Urfa la mayor presa de Turquía, que dejó bajo un embalse de 817 km² un número de asentamientos desconocido⁷. La mayoría de los habitantes de la zona se mudaron a la capital, donde continúan viviendo hoy. Esto, sumado al éxodo rural generalizado en el país, hace que actualmente la mayoría de los habitantes de la ciudad provenga del medio rural, el cual históricamente ha estado organizado en torno a clanes familiares (*aşiret*), de marcada jerarquía y profunda unidad interna⁸. Estos clanes pierden fuerza y realidad en el complicado entramado social de la ciudad; así, el propio concepto de *aşiret* entra en crisis.

Estos y otros eventos han provocado que el individuo, una vez más, pierda referentes. Urfa es ahora la que es, pero ha sido muchas otras antes, otras ya olvidadas bajo el peso de la identidad nacional. Esta identidad nacional, además, la ha hecho resistente a nuevas tendencias o movimientos presentes en otras ciudades, como la laicización, la preocupación por la memoria histórica o el movimiento kurdo. Olvido o indiferencia, este vacío de referentes sociales, culturales y geográficos que, tras tres años viviendo en la ciudad llegué a comprender en profundidad, hizo que la constatación de ciertos “apegos” a la tradición se revelara cada vez más significativa.

³ En 1928 se abandona el alfabeto árabe y se declara alfabeto nacional el alfabeto latino.

⁴ Véase Mehmet Korkmaz: “Çifte standardın adı Kürdübek: Özü Kürt, Sözü Türk”, en *Kürt müziği, dansları ve şarkıları*, Mehmet Bayrak et al. (eds.). Ankara, Özge, 2002, pp. 39-48; y Ayhan Erol: “Music, power and symbolic violence: The Turkish state’s music policies during the early republican period”, *European Journal of Cultural Studies*. SAGE, 15, 1 (2012), pp. 35-52.

⁵ Judah B. Segal: *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*. Istanbul, İletişim Yayınları, 2002, pp. 106-11 (primera edición original, *Edessa, The Blessed city*. Oxford, Oxford University Press, 1970).

⁶ Raymond H. Kevorkian y Paul B. Paboudjian: *1915 Öncesinde Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeniler [Los armenios en el Imperio Otomano antes de 1915]*. Istanbul, Aras Editions, 2012.

⁷ Nüfus Etütleri Enstitüsü [Instituto de estudios de población]: *Türkiye Göç ve Yerinden olmuş nüfus araştırması [Investigación sobre la migración y los desplazamientos]*. Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2006. *de población en Turquía*, 2006.

⁸ Martin van Bruinessen: *Agha, shaikh and state: The social and political structures of Kurdistan*. London, Zed Books, 1992.

Uno de esos apegos o islas de resistencia cultural es la danza. En Urfa existen una serie de bailes que se ejecutan en cada ocasión en que un grupo se reúne. Cada individuo aprende estas danzas en su comunidad desde la infancia, observando y bailando a su vez en el marco de un sólido proceso de endoculturación. Por ejemplo, una boda en Urfa consiste mayoritariamente en la interpretación de este tipo de bailes a los que se reviste de gran importancia y en los que tradición y danza popular se funden en una misma práctica. ¿A qué se debe este apego y esta enorme popularidad? ¿Por qué estas danzas merecen ese respeto y son objeto de una resistencia cultural tal en un lugar con semejante crisis de referencias? ¿Qué es lo que las salva del olvido?

Este artículo, fruto de tres años de trabajo de campo intermitente en la zona, intenta responder a estas preguntas en base a la práctica misma, intentando dar una respuesta coreológica a un interrogante planteado desde la antropología cultural. Sobre estas bases, este trabajo muestra cómo, a través del análisis de estas danzas, es posible observar su particular capacidad de actualizar unos valores y relaciones que en la vida diaria están en vías de obsolescencia y con ello de producir un efecto de enraizamiento a través del movimiento, que en la vida actual ya no es posible. Esto explica el apego de la comunidad a estas danzas y su vigencia en tanto que vía simbólica – consciente o inconsciente – de escape a un presente que lo borra todo y de conexión con un pasado que se evapora.

Halay: una práctica real viva

Halay señala en turco el tipo de danza que tradicionalmente se baila en el sudeste de Turquía, región en la que se encuentra Urfa. El nombre que en general le dan los kurdos es *govend*. Se trata de una familia de bailes con una serie de características comunes: se realizan en filas abiertas, con una cabeza y una cola, en las que los participantes están agarrados de la mano o de los dedos meñiques y se va avanzando en la dirección de la cabeza de la fila formando círculos concéntricos. Los participantes bailan todos mirando en la misma dirección hacia el centro del círculo y realizan al mismo tiempo ciclos de movimientos preestablecidos al ritmo de los instrumentos, más concretamente del *davul* y la *zurna*. La persona a la cabeza agita un pañuelo con la mano que tiene libre. Las danzas, en su versión popular (“de barrio”, como se verá más adelante) se bailan hoy en día en Urfa en lo que denomino celebraciones comunitarias (*düğün*)⁹. Las danzas son las innegables protagonistas de la celebración y son bailadas por todos los asistentes. Una versión folklorizada de ellas (“de escuela”) suele ser representada por grupos de folklore en actos públicos de manera más anecdótica.

Factores del apego

Existen una serie de factores que acompañan a este apego popular a lo bailado. El primero es el de la vigencia de los instrumentos tradicionalmente empleados en tales danzas. Se trata especialmente del *davul* o *dahol*, un membranófono de doble membrana, y de la *zurna*, un aerófono de lengüeta doble y sonoridad similar a la de la dulzaina. En regiones cercanas he observado con mucha frecuencia el abandono de los instrumentos acústicos que tradicionalmente han acompañado al baile. En su lugar se prefieren sintetizadores e instrumentos más populares y electrificados. En Urfa, sin embargo, después de haber asistido a más de cien fiestas comunitarias¹⁰, nunca he presenciado que faltara el dúo *davul* y *zurna*. Es

⁹ Con “fiestas comunitarias” me refiero aquí a distintos tipos de celebraciones comunitarias de ritos de paso como las bodas, las fiestas de compromiso, las fiestas de la noche de la henna (*kina gecesi*) y las fiestas de circuncisión.

¹⁰ Las bodas a las que he podido asistir se celebraron en su mayor parte en la ciudad de Şanlıurfa y en la comarca de Bozova, al norte de la ciudad.

común en bodas de familias de clase social media o alta contratar¹¹ a una banda de música que interprete canciones populares, acompañada a veces del propio *davulcu* a la percusión. Sin embargo, la intervención de estos grupos no suele superar una hora y el resto de la boda está protagonizado por el dúo tradicional de instrumentos¹².

En segundo lugar he podido constatar la vigencia de la figura del músico de bodas, llamado *gewende* o *mitrip*¹³. Este músico está especializado en este tipo de repertorio y celebraciones y aprende su profesión de sus mayores, en el seno de familias que tradicionalmente se dedican a ello. El hecho de que este proceso de transmisión familiar siga activo garantiza que siempre haya músicos disponibles que conocen e interpretan – con mayor o menor calidad – el repertorio.

Un tercer factor paralelo es el de la vigencia del repertorio musical. Es cierto que se observa una tendencia a reducirlo debido a que las nuevas generaciones cada vez conocen menos bailes, y en consecuencia los músicos tocan con menos frecuencia las melodías ligadas a aquéllos que no se bailan, las cuales, por tanto, tienden a ser olvidadas. Pero este proceso se encuentra aún en una etapa inicial y no se trata de una renovación o alienación sino de una simplificación del repertorio. Apenas existen nuevas melodías venidas de fuera que se hayan incorporado a este repertorio de bailes. Así, éste ha permanecido invariable desde, al menos, adonde llegan los recuerdos de los que ahora lo bailan e interpretan.

Por último, se constata que la mayoría de los nombres de las danzas catalogadas en Urfa provienen de la lengua kurda. De los veintidós nombres listados por Üzümcü¹⁴, al menos diez son de origen kurdo y otros cinco son usados alternativamente en sus versiones kurda y turca. Con ello, mi intención no es afirmar que estas sean danzas “de origen kurdo”, pues estoy lejos de cualquier enfoque teórico que otorgue exclusividad sobre productos culturales a determinadas etnias¹⁵, sino, más bien, que al menos los más recientes portadores fueron en su mayoría los kurdos de la zona. Esto es del todo significativo ya que, desde la llegada al poder del partido islamista moderado AKP, Urfa es una de sus más fieles votantes. Aunque ha ido creciendo en los últimos comicios, el apoyo al partido kurdo (HDP)¹⁶ en esta ciudad es comparativamente bajo. Pese a que la mayoría de su población actual es de origen kurdo, en sus calles esta lengua apenas se oye, en contraste con ciudades cercanas como Mardín o Diyarbakir. Y es que Urfa es reconocida en Turquía como uno de los lugares en que los kurdos, siendo

¹¹ En muchos casos la banda de música viene incluida en el contrato que se hace con el salón de bodas que acoge la celebración, teniendo cada salón de bodas una banda fija contratada.

¹² Es importante saber que este tipo de fiestas comunitarias hoy en día duran entre tres y cuatro horas y, salvo treinta minutos en los que se come (en caso de que sea una celebración con comida, *yemekli*), consisten exclusivamente en bailar y observar a los que bailan.

¹³ Este segundo término tiene en Urfa connotaciones negativas, pues para los habitantes de la ciudad explicita un prejuicio popular que identificaría a los músicos de bodas con la etnia gitana. La aceptación social de la etnia gitana es aún nula y la pertenencia a esta es un tabú en esta ciudad.

¹⁴ Şükrü Üzümcü: *Şanlıurfa Halk Oyunları*. Şanlıurfa, Şurkav, 2005, pp. 40-49.

¹⁵ Para un estudio sobre la naturaleza híbrida de la música tradicional turca, refiérase a Christina Hough: “Obscured Hybridity: The Kurdishness of Turkish Folk Music”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, 15 (2010), <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/15/piece/480>

¹⁶ Aunque se siga haciendo, es discutible que se pueda seguir denominando “partido kurdo” al HDP. Históricamente se le ha llamado así pues lo fundaron kurdos y durante años representó únicamente a esta parte de la población de manera explícita. Sin embargo, en los últimos años este partido ha vivido una serie de transformaciones internas en la dirección de una política más pluralista. Hoy en día otras comunidades étnicas y religiosas se identifican con él, y el propio partido explicita menos su “kurdeidad” y más su pluralismo.

mayoría, han sido más fuertemente asimilados por el modelo turco, habiendo olvidado muchos de ellos su lengua materna en mayor o menor grado y quedando en ellos poco interés por reivindicarla. Urfa es, más bien, un bastión de conformismo con la tradición política turca. En un lugar así, el apego a estas danzas tradicionales no deja indiferente al observador. En ellas sigue habiendo una impronta de un pasado que a otros niveles se ha borrado, un puente a una realidad anterior que nos hace pensar que, en el subconsciente de la mayoría de los habitantes de Urfa, “bailar” no se reduce a una simple diversión.

Comprender la vigencia mediante una mirada a la danza misma

El análisis del conjunto de los *halay* que se bailan en Urfa me ha permitido identificar una serie de características particulares que ayudan a comprender mejor la naturaleza de estos bailes y, con ello, su rol en tanto que puente simbólico entre el pasado y el presente.

En primer lugar, las filas de *halay* están organizadas internamente. Cualquiera puede entrar y salir de la fila cuando quiera, pero hay ciertas normas que han de ser respetadas. Una de las más importantes establece una jerarquía dentro de la propia fila, otorgando un mayor rango a los puestos cercanos a la cabeza del *halay* y descendiendo éste conforme nos alejamos de ella. Es decir, una persona de alto rango en un grupo social, un clan o una familia, o las personas en cuyo honor se realiza la celebración, tenderán a bailar en posiciones cercanas a la cabeza de la fila. Por ejemplo, teniendo en cuenta el respeto que se profesa a las personas entradas en edad en esta cultura, en una fila de *halay* habrá siempre una tendencia a encontrar personas de más edad a la cabeza, descendiendo la media de edad de los participantes hacia la cola. Otro ejemplo es el del huésped o visitante de fuera (*misafir*), cuya importancia hace que los anfitriones estén obligados a asegurarse de que baila cerca de la cabeza. Son jerarquías sociales que en la vida real solían estructurar, a modo de esqueleto, las relaciones internas de la *aşiret*. Estas jerarquías están en la fila del *halay* tanto o más presentes de lo que lo están hoy en día en la vida misma.

En segundo lugar, mientras que los pasos de las danzas se repiten una y otra vez de manera constante, en ciertos momentos la persona que está a la cabeza puede desprenderse del grupo para realizar un solo improvisado a partir de una serie de figuras predeterminadas; por su parte, el grupo sigue avanzando con la coreografía base hasta que la persona que improvisa se vuelve a unir a él. Este momento de improvisación es uno de los pocos en los que el baile puede vestirse de cierto individualismo, pues en la fila no hay libertad ninguna de movimientos. Además, estos momentos de improvisación están reservados exclusivamente a los hombres, lo que entona por completo con el reparto de roles entre mujeres y hombres en esta cultura, según el cual la mujer se debe a la vida doméstica y además representa el honor de la familia, siendo sus salidas muy limitadas y siempre controladas. El hombre, sin embargo, tiene derecho a salir sin dar demasiadas explicaciones de con quién o a dónde sale, pues el honor de la familia no se mide en sus hombres, sino que es defendido por ellos. Esta economía del movimiento de géneros, profundamente ligada a valores religiosos y culturales, se ve claramente reflejada otra vez en el *halay*, su doble coreográfico.

Por otra parte, cuando se observa un *halay* en Urfa, llama la atención el poderoso efecto de “organicidad” que éste produce. La fila baila como si fuera un solo cuerpo, como una larga serpiente. Es habitual que el *davulcu* se acerque a la fila para tocar con mayor énfasis a los pies de alguno de los participantes. De este participante y de los que bailan a su lado se espera también que den una propina al músico y que bailen con mayor énfasis mientras éste permanezca frente a ellos, pero de nuevo el efecto es el de un lagarto que agitara uno de sus brazos y lo volviera a plegar. Son momentos en los que la intensidad de la música y la danza aumentan, pero sin embargo el baile tiene vías para canalizar esta energía de manera también orgánica. Este efecto de unión es un claro reflejo de la unidad de facto de los clanes, en los que

la identidad de los miembros del clan consiste más en su pertenencia a él y no tanto en su carácter individual. En Urfa tradicionalmente una *aşiret* o un clan entero vota al mismo partido o al mismo candidato en las elecciones. Además, la endogamia es una práctica comúnmente aceptada casi como un valor cultural, para el escándalo de sólo unos pocos. En el *halay*, es el grupo, la *aşiret*, la familia, o el clan el que baila, como un solo cuerpo, y bailando es la manera en la que el clan, en tanto que tal, celebra y aprueba el acontecimiento que lo reúne. Participar es además demostrar o afianzar una vez más tu pertenencia al clan.

En cuarto lugar y en relación con esta organicidad, hay algo que sin excepción se encuentra en el curso de todo *halay*: cada miembro masculino del clan, sobre todo los ya casados, lleva en su bolsillo un fajo de billetes, a menudo dólares¹⁷, que a lo largo de la fiesta dejarán caer sobre la cabeza de las personas en cuyo honor se realiza la ceremonia o de personas importantes de la familia, mientras éstas están bailando. Ello puede leerse como un acto de ostentación individual así como de apoyo al grupo. Aún más, tras muchas entrevistas y mucha observación en trabajo de campo, me inclinó por una lectura que propondría que el mensaje enviado es: “lo que es mío es del grupo”, “mi honor y mi dinero son el honor y el dinero del grupo”, es decir, que la ostentación es también del grupo mismo, pero mostrada a través de una persona en particular, o, lo que es lo mismo, una ostentación de la comunidad a través del individuo¹⁸.

Por último, no pasa inadvertido el hecho de que las celebraciones comunitarias en Urfa consisten fundamentalmente en bailar *halay*. En las bodas celebradas en ciudad es más probable encontrarse con momentos donde se realizan otro tipo de actividades, como, por ejemplo, sentarse a comer o las ceremonias de partir la tarta o el matrimonio civil. Por el contrario, cuanto más cerca del formato de boda rural, las ceremonias se simplifican y la presencia de la danza es cada vez mayor, tanta que en la mayoría de los casos no se hace otra cosa durante toda la celebración. Podría decirse que es como si la verdadera ceremonia fuera el propio baile. Además, participar es casi un deber de los asistentes, de quienes se espera que se metan en la fila a bailar al menos una vez. Esto indica un cierto valor “performativo”¹⁹ de la danza, pues con ella la comunidad aprueba y acoge el nuevo estado de cosas. En el caso de un matrimonio o una fiesta de compromiso, esta aceptación de la comunidad es a su vez necesaria para que éstos se puedan hacer efectivos. Es decir, un matrimonio no aprobado por la comunidad es tradicionalmente considerado nulo o ilegal, lo que nos muestra en qué medida el *halay* –en tanto que esencia de la ceremonia – es el sello coreográfico de ésta, el momento y el modo en el que el matrimonio se hace oficial.

En resumen, bailar en Urfa es mucho más que un mero entretenimiento. Se trata de una práctica en la que valores y factores culturales, tales como la jerarquía, los roles de género, la organicidad comunitaria, el compromiso y la ritualidad, se encuentran inscritos en la danza.

¹⁷ La divisa usada en Turquía es la nueva lira turca (YTL). La razón de que se usen dólares es que esta divisa tiene billetes de 1 con lo cual cambiar el dinero a billetes de un dólar produce un fajo de billetes mayor.

¹⁸ Muchos de mis entrevistados me han asegurado que se sienten incómodos con esta tradición, pues les parece muy vulgar, pero que cuando llega la hora de ir a una boda no hacerlo está mal visto. Esto deja ver las connotaciones morales que tiene este acto social.

¹⁹ En el sentido en que J. L. Austin hablaba de los enunciados performativos o realizativos en su teoría de los actos de habla; véase John Langshaw Austin: *How to do things with words*. Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 4-7. Utilizo el anglicismo “performativo”, proveniente de “performative”, más a menudo que “realizativo”, debido a las connotaciones escénicas que el primero posee, más acordes aquí con el contexto. El segundo término es más comúnmente elegido en las traducciones al castellano de la teoría de los actos de habla de J. Austin.

Interpretación de la vigencia

Entre los habitantes de Urfa el gusto por el baile es generalizado y la popularidad del *halay*, inmensa. Sin embargo, como se ha visto más arriba, en estas danzas hay mucho más en juego que simple diversión. Saber bailarlas no sólo consiste en conocer los pasos e interpretarlas al estilo local, sino también en conocer todas esas reglas no escritas que hay que tener en cuenta a la hora de bailar. Estas reglas no son sino los lazos por los que la vida y las estructuras sociales se anudan y se inscriben en la danza. Son estructuras que, como se ha visto, están en crisis en la realidad. Dicho de otro modo, bailar aquí es un proceso “performativo” que nos devuelve a lo más autóctono, a lo más “nuestro”. Conectando con la perspectiva geomusicológica de la etnocoología²⁰, propongo entender el ritmo como un cimiento musical simbólico que actualiza un anclaje que nos restituye, por medio del *halay*, al lugar al que pertenecemos. Es un movimiento que nos remite a un “terreno” propio, al que el acceso en la realidad se desvanece. De esta manera se comprende la anacrónica y extraordinaria vigencia de la danza tradicional en una ciudad como Urfa, donde las circunstancias han acelerado el proceso de cambio y de pérdida de referencias sociales. Los bailes aquí son de una naturaleza muy especial, pues la cultura y las estructuras sociales han dejado su inscripción en ellos, y a ellos se aferra la comunidad cuando tiene que contrarrestar un vacío.

Consecuencias de la vigencia

Los bailes regionales han sido objeto de un proceso de institucionalización y folklorización de tintes nacionalistas desde la fundación de la República turca, tal y como explica Arzu Öztürkmen²¹. Como resultado de este proceso de compilación, selección y fijación de danzas en un repertorio turco nacional, dirigido por el estado, el anhelo de lo “nacional imaginado” ha desembocado finalmente en un género o práctica escénica nueva que Öztürkmen llama *folklor oynama*²² (baile folklórico). Este baile posee un carácter propiamente nacional, pues nace como fruto de “las dinámicas creadas por la consolidación del estado-nación turco”²³. Bajo este nuevo género se organiza un repertorio nacional, canonizado en el entorno urbano en Turquía después de un largo proceso de exclusión y selección en el que la danza se “fija, pule y exhibe”²⁴.

Desde el año 2001, la práctica escénica *folklor oynama*, conocida oficialmente en Turquía como *Türk Halk Oyunları* (Bailes Populares Turcos), es representada por la Federación de Bailes Populares de Turquía, T.H.O.F. (*Türkiye Halk Oyunları Federasyonu*), un organismo creado y financiado por el ministerio de deporte y juventud turco. Esta institución y su repertorio apadrinado se auto-proclaman garantes de autenticidad y corrección, teniendo como objetivo el de “proteger” y “transmitir [los bailes populares turcos] a las nuevas generaciones de una manera correcta”²⁵. Además, la actividad de las instituciones, acogidas bajo la bandera del

²⁰ Véase Jérôme Cler: “Pays de danseurs, et de rythmes boiteux”, en *Deleuze épars, approches et portraits*, A. Bernold y R. Pinhas (eds.). Paris, Hermann, 2005, yayla.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/pays_de_danseurs.pdf y *Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*. Paris, Geuthner, 2011.

²¹ Arzu Öztürkmen: *Türkiye’de Folklor ve Miliyetçilik [Folklore y nacionalismo en Turquía]*. Estambul, İletişim, 1998.

²² Arzu Öztürkmen: “Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal”, *Yearbook for Traditional Music*, 33 (2001), pp. 131-35.

²³ *Ibid.*, p. 133.

²⁴ José Martí: “La tradición evocada: folklore y folklorismo”, en *Tradición oral*, E. Gómez Pellón (ed.). Santander y Oiartzun (Guipúzcoa), Universidad de Cantabria y Sendoa Editorial, 1999, pp. 81-107.

²⁵ Resumen de los objetivos de la Federación de Bailes Populares de Turquía: <http://thof.gov.tr/tarihce/>

THOF, consiste también en la formación de profesores para el entrenamiento y de grupos de baile en cada región del país, que representarán un repertorio folklórico regional – preestablecido aunque sujeto a ampliación – en concursos o en actos públicos.

Históricamente, esta gestión institucional no ha sabido permanecer en contacto con las fuentes actuales de tales repertorios. Ello ha originado dos realidades paralelas en el mundo del baile tradicional: las danzas folklorizadas institucionalizadas (*okullu* o “de escuela”) y las danzas populares “de barrio” (*mahalli oyunlari*)²⁶, con una clara distancia entre unas y otras²⁷. Los *mahalli oyunlari* han sido dejados de lado, como un género pobre y descuidado, contándose con los dedos de una mano los intentos de acercamiento mediante trabajo de campo o los de colección, siendo pocos los que se han hecho monitorizados y planificados por organismos estatales. Por esta misma lógica, las danzas folklorizadas se convirtieron en objeto cultural arrancado de su contexto “en el mundo” y se las redujo a una supuesta realidad “en sí” que se autoproclamaba como referente original.

En Urfa, la situación no ha sido diferente a la del resto de Turquía en este aspecto. Sin embargo, la fuerza y presencia real de las danzas “no folklorizadas” (o *mahalli*) a pie de calle, descrita más arriba, ha puesto en crisis el valor de la institución folklorista en tanto que garante de autenticidad y corrección, mostrando que en realidad ésta se había alejado del objeto de su estudio y de aquello cuya autenticidad pretende garantizar y cuyo valor aspira a proteger. En los últimos veinte años, el trabajo de una serie de estudiosos de la ciudad, en la mayoría de los casos guiados por su propia iniciativa, ha ayudado a volver a acercar las danzas a su fuente. En Urfa es especialmente remarcable la figura de Şükrü Üzümcü, quien proviene de los círculos folkloristas estatales y ha sabido abrir los ojos a la pluralidad y la riqueza coreográfica en Urfa. Şükrü Üzümcü fue además pionero en denunciar este distanciamiento entre la danza “de barrio” (*mahalli*) y la de escuela (*okullu*)²⁸. En varias ocasiones desde el año 1996, este entrenador de danzas populares y juez de la federación ha viajado al entorno rural de la región para recuperar nuevas coreografías tradicionales e intentar ampliar y corregir el repertorio existente.

En el año 2007, las actividades de Üzümcü alcanzaron su punto más álgido cuando organizó una competición de bailes regionales con financiación gubernamental, a la que llamó “competición de pueblos” (*Köy Yarışması*). Fue un acto sin precedentes en Urfa y con apenas un par de ejemplos en Turquía, y en ningún caso como iniciativa estatal sino de un individuo que supo bajarse del tren institucional para acercarse de nuevo a la danza en el mundo. Lo interesante es que en él se convocó a grupos de toda la región a participar con la condición de

²⁶ Şükrü Üzümcü en una entrevista personal en noviembre de 2014: “En los setenta, después, cuando empiezan los concursos, ¿qué pasó?, pues que cualquiera que supiera algo, en las ciudades, se convertía en profesor de bailes regionales. Y esta gente no estaba preparada para enseñar coreografías, pasos. Y además había que adaptarse al molde del concurso: un determinado número de minutos, entradas salidas, prisa. Lo que pasó es que los bailes se modificaron y se trastocaron sin que la gente se diera cuenta. En los 85-90 se empieza a hablar de bailar *mahalli* [de barrio] o bailar *okullu* [de escuela], y entonces se empieza a ver que *mahalli* es mucho más bonito y el *okullu* más robótico. Ahí se empieza a preguntar uno qué sentido tiene bailar *okullu*, donde no puede uno expresarse ni darle el estilo que merece. Sólo lo puedes dar en el *mahalli*”.

²⁷ Las razones de este distanciamiento son analizadas por Öztürkmen desde el análisis histórico del uso de patrones de escena (floor patterns); véase A. Öztürkmen: *Türkiye’de Folklor ve...* y “Politics of National Dance in Turkey...”

²⁸ Şükrü Üzümcü en una entrevista personal que le hice en noviembre de 2014: “Después del 96 intento que esta diferencia entre bailar *mahalli* (de barrio) y *okullu* (de escuela) se borre, intento hacer que se olvide justamente acercando el *okullu* al *mahalli* [...]. Este el baile, no el *de escuela*, éste es el baile. El baile es lo que se baila en el pueblo”.

ser mayor de cincuenta años. La idea era lanzar una mirada a esas danzas no folklorizadas, a las danzas “en el mundo”, y para hacerlo se pidió a los participantes que se subieran a escena en el marco de un concurso de bailes regionales. Es decir, por primera vez se “exhibieron” en Urfa danzas no folklorizadas, precisamente en tanto que danzas “en el mundo”. Aunque la finalidad era doble – por un lado, motivar a la gente a acercarse a las danzas populares y, por otro, despertar conciencia de la riqueza de las danzas en la región – lo que en realidad se consiguió fue que la propia institución posara la mirada sobre la danza “de barrio” a la que había dado tradicionalmente la espalda, siendo en realidad su razón de ser. Pese a todo, la falta de mecanismos internos a la propia institución para absorber nueva información hizo que poco se filtrara de los resultados de aquel experimento en el funcionamiento y los contenidos de ésta. Sin embargo, al menos en Urfa, la tendencia ya está marcada y, al menos a pie de calle, los especialistas están tornando la mirada a la práctica real, prescindiendo cada vez más de las polvorientas coreografías folklorizadas.

Conclusiones

La propia naturaleza de las danzas tradicionales en Urfa, así como ciertas reglas relativas a su ejecución hacen que su práctica tenga la propiedad de activar mecanismos simbólicos que permiten actualizar categorías y roles sociales y culturales en crisis en la actualidad, lo que explica la vigencia casi anacrónica de la que disfrutaban en la región. Esta vigencia de la danza tradicional no folklorizada, en tanto que danza “en el mundo”, puede actuar como un mecanismo de resistencia a la institucionalización y la folklorización de las danzas, poniendo en evidencia las contradicciones que la institución instauro cuando ésta se autoproclama referente dancístico estático y “en sí”. En Urfa, esto ha cambiado la dirección en la que la relación de dependencia se edificaba, provocando que algunos representantes de la institución vuelvan la mirada a las danzas “en el mundo” y generando a su vez un debate metodológico sin precedentes relativo al funcionamiento de la propia institución.

REFERENCIAS

- AUSTIN, John Langshaw: *How to do things with words*. Oxford, Clarendon Press, 1962.
- BRUINESSEN, Martin van: *Agha, shaikh and state: The social and political structures of Kurdistan*. London, Zed Books, 1992.
- CLER, Jérôme: “Pays de danseurs, et de rythmes boiteux”, en *Deleuze épars, approches et portraits*, A. Bernold y R. Pinhas (eds.). Paris, Hermann, 2005; yayla.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/pays_de_danseurs.pdf
- : “Temps vécu et temps musical en milieu yörük de Turquie méridionale”, en *Le temps Ottoman*, François Georgeon (ed.). Leiden, Brill, 2011, pp. 343-70.
- : *Yayla, Musique et Musiciens de Villages en Turquie Méridionale*. Paris, Geuthner, 2011.
- EROL, Ayhan: “Music, power and symbolic violence: The Turkish state’s music policies during the early republican period”, *European Journal of Cultural Studies*. SAGE, 15, 1 (2012), pp. 35-52.
- HOUGH, Christina: “Obscured Hybridity: The Kurdishness of Turkish Folk Music”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, 15 (2010), <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/15/piece/480>
- KÉVORKIAN, Raymond H. y PABOUDJIAN, Paul B.: *1915 Öncesinde Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeniler [Los armenios en el Imperio Otomano antes de 1915]*. Istanbul, Aras Editions, 2012.
- KORKMAZ, Mehmet: “Çifte standardın adı Kürdübesk: Özü Kürt, Sözü Türk”, en *Kürt müziği, dansları ve şarkıları*, Mehmet Bayrak et al. (eds.). Ankara, Özge, 2002, pp. 39-48.
- MARTÍ, José: “La tradición evocada: folklore y folklorismo”, en *Tradición oral*, E. Gómez Pellón (ed.). Santander y Oiartzun (Guipúzcoa), Universidad de Cantabria y Sendoa Editorial, 1999, pp. 81-107.

- NÜFUS ETÜTLERİ ENSTITÜSÜ [Instituto de estudios de población]: *Türkiye Göç ve Yerinden olmuş nüfus araştırması*, [Investigación sobre la migración y los desplazamientos de población en Turquía]. Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2006.
- ÖZTÜRKMEN, Arzu: *Türkiye'de Folklor ve Miliyetçilik*. [Folklore y nacionalismo en Turquía] Estambul, İletişim, 1998.
- : "Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal", *Yearbook for Traditional Music*, 33 (2001), pp. 131-35.
- SEGAL, Judah Benzion: *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*. İstanbul, İletişim Yayınları, 2002 (primera edición original *Edessa, the Blessed City*. Oxford, Clarendon Press, 1970).
- ÜZÜMCÜ, Şükrü: *Şanlıurfa Halk Oyunları*. Şanlıurfa, Şarkav, 2005.

LA MÚSICA, SUS PALABRAS Y LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

JUAN CARLOS JUSTINIANO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Con mayor o menor fortuna, los caminos de la Musicología y la Filología han llegado a encontrarse en numerosas ocasiones. No obstante, si atendemos a aspectos más concretos que impliquen la colaboración interdisciplinar, como en lo que concierne al léxico musical, el diagnóstico resulta crítico: rápidamente se puede concluir que ha sido un campo que tradicionalmente ha despertado escaso interés. En este contexto, este artículo demuestra que el estudio de los diccionarios o enciclopedias puede aportar una inestimable ayuda para medir el pulso intelectual y cultural de una comunidad lingüística en un momento determinado. Así pretende perfilar las problemáticas e implicaciones fundamentales que encierra la inclusión de una alta cantidad de voces relacionadas con la música en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).*

Palabras clave: *Léxico de la música, Lexicografía, RAE, Diccionario de la Real Academia (DRAE), Pensamiento musical.*

Existe un amplio consenso acerca de que uno de los medios más efectivos para medir el grado de conocimiento que ha alcanzado una nación, tanto en materia de ciencias como de artes, puede consistir en el análisis de los diccionarios o repertorios enciclopédicos que cada colectividad haya visto publicados. Éstos pretenden codificar el sentir general de las sociedades en su interior y, sometidos a una lectura integral y analítica, pueden aportar una valiosa ayuda para medir el pulso intelectual y cultural de una comunidad lingüística en un momento determinado. En el ámbito que aquí nos ocupa, estamos convencidos de que el estudio histórico del léxico de la música enriquece inestimablemente el discurso historiográfico de la musicología a la vez que contribuye a entender el desarrollo de los cambios conceptuales que operan en el pensamiento musical. Superando los límites cronológicos del siglo XVIII, época que vio nacer al primer diccionario académico, el *Diccionario de autoridades*, resulta obligado dedicar una breve reflexión sobre lo mucho que está pendiente por estudiar acerca del tratamiento lexicográfico de las palabras de la música tanto en los repertorios enciclopédicos como en los diccionarios generales de lengua. El deseo de que las siguientes páginas sirvan como llamada de atención a este respecto ha sido el gran estímulo que ha motivado su redacción.

Se puede decir abiertamente que no existe una tradición de diccionarios de terminología musical como tal en español. Sí encontramos a partir de mediados del siglo XIX, e incluso antes, obras denominadas *diccionarios de música*¹; sin embargo, su contenido se asemeja más al

¹ Es extensa la lista de este tipo de repertorios cuya nómina comienza con Fernando Palatín: *Diccionario de música* (Sevilla, 1818). Ángel Medina (ed.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990. Otros títulos destacados son (por orden cronológico de publicación): Antonio Fargas y Soler: *Diccionario de Música ó sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte, y de los instrumentos*

del género enciclopédico que al de diccionario terminológico en tanto que la nómina de nombres propios (compositores, músicos, intérpretes, etc.) conforma el grueso de las obras y puesto que no se pretende establecer un método lexicográfico sistematizado. No obstante, en este artículo se investiga la recepción del fenómeno musical como campo del saber, por lo que se obvia el análisis este tipo de repertorios enciclopédicos o técnicos redactados por intérpretes de música, compositores o musicólogos. En este sentido, los diccionarios generales de lengua, en tanto que aspiran (habitualmente) a ofrecer una imagen fija de una época, se muestran especialmente esclarecedores dado su carácter periférico y pretendidamente universal. Así se apuntan sólo algunas de las cuestiones que la Real Academia Española tiene pendientes en relación con el léxico de la música desde la publicación de su *Diccionario de autoridades*² (1726-1739) y que no han sido solventadas a lo largo de casi trescientos años y veintitrés ediciones.

El nacimiento de la Academia y el *Diccionario de Autoridades*

En 1713, tras la sanción real de Felipe V, se formalizó definitivamente la actividad de la Real Academia Española. La corporación original estaba compuesta por un selectísimo grupo de humanistas que desde 1711 se reunía periódicamente en el palacio de la Plaza de las Descalzas de Madrid, propiedad de Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena y, a la sazón, primer director de la Academia³. La principal tarea y mayor empresa que se fijó la recién nacida Academia no fue otra que “fijar la léngua que (haviendo tenido à la Latina por Madre, y despues con la variedad de domínios padecido la corrupción que notória) se había pulido y adornado en el transcurso de los tiempos, hasta llegar à su última perfección en el siglo passado”⁴.

músicos antiguos y modernos, según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania. Barcelona, J. Verdaguer, 1852; Carlos José Melcior: *Diccionario Enciclopédico de la Música.* Lérida, Imp. Barcelonesa de Alejandro García, 1859; Baltasar Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881. Reed. J. Torres, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1986; José Parada y Barreto: *Diccionario Técnico, Histórico y biográfico de la Música.* Madrid, B. Eslava, 1868; Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países, enriquecido con más de 11,500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas, é inglesas más usuales.* Barcelona, V. Berdós, 1894; María Luisa Lacal de Bracho: *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico.* Madrid, Estenotipia y Tipografía San Francisco de Sales, 1899; Albert Torrellas, Eduardo Nicol y Jaime Pahissa: *Diccionario de la Música Ilustrado.* Barcelona, Central Catalana de publicaciones, 1920; y Joaquín Pena e Higinio Anglés: *Diccionario de la Música Labor.* Barcelona, Labor, 1954.

² El título completo del primer diccionario de la Academia consiste, como era usual en la época, en una larguísima fórmula enunciativa: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua.* El motivo del rebautizo de este como *Diccionario de autoridades* se debe a su peculiar y llamativa característica que no comparte con el resto de ediciones posteriores del *DRAE* y que radica en la cita sistemática de fragmentos extraídos de diversos textos de autores de prestigio. De este modo los académicos pretendieron demostrar la riqueza del léxico castellano a partir de criterios independientes y objetivos.

³ Un artículo en el que sintetiza de manera sucinta el origen y devenir histórico de la Academia es: Luis Alberto Hernando Cuadrado: “El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y su evolución”, *Verba*, 24, 1997, pp. 387-401.

⁴ Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vols. Madrid, Gredos, 1984, p. v.

Los académicos consideraron, no sin razón, que el estadio más refinado de la lengua castellana (el canon lingüístico o la norma culta) se había alcanzado con los grandes autores del periodo áureo: los siglos XVI y XVII. La confección de un gran diccionario se convirtió, por tanto, en la principal y más importante tarea de la primera corporación. La magna obra, en seis tomos de tamaño folio, se terminó de imprimir en 1739, trece años después de la aparición del primer volumen (1726) y veintiséis desde el comienzo del trabajo. Los académicos españoles tomaron como modelos lexicográficos más inmediatos a los dos grandes corpus publicados hasta la fecha: el *Dictionnaire de l'Académie française* (1687) y el *Vocabolario italiano* redactado por la Accademia della Crusca florentina en 1612. Así lo reconocen los propios académicos en la planta del glosario; sin embargo, el diccionario español acabaría superando en mucho a sus dos principales referentes. Como se ha señalado en numerosas ocasiones, la modernidad y superioridad de *Autoridades* frente a sus homólogos se expresa en aspectos como: 1) el manejo sistemático de citas textuales destinadas a ilustrar el uso y el significado de las palabras – las propias *autoridades* que prestan el nombre al Diccionario; 2) la amplitud cronológica y heterogeneidad de éstas, que no sólo se ciñen a la lengua áurea sino a toda clase de fuentes textuales⁵; y 3) su apertura ideológica – en un verdadero afán descriptivo – a variantes de lengua, habla y, por supuesto, al léxico facultativo incluyendo la música⁶.

En primer lugar hay que destacar que la incorporación de voces de especialidad en los diccionarios generales de lengua ha constituido, desde siempre, uno de los capítulos más problemáticos de la praxis lexicográfica. Hasta qué punto y en qué proporción deben los términos especializados figurar en los repertorios léxicos generales sigue siendo un debate de difícil solución que no se ha resuelto de manera definitiva a lo largo de las sucesivas ediciones del *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*⁷. Como señala Dolores Azorín, “desde las primeras manifestaciones de la historia de la lexicografía, diccionarios generales de la lengua, en abierta contradicción con el carácter atemático que les es propio, suelen acoger en proporciones variables las voces procedentes de los ámbitos especializados”⁸. Ante semejante dificultad, la primera Corporación resolvió que “De las voces propias pertenecientes à Artes liberales y mecánicas [...] se ponen solo las que han parecido mas comunes y precisas al uso, y que se podían echar menos”⁹.

Sin embargo, y pese a adoptar un criterio en apariencia restrictivo, lo cierto es que *Autoridades* acabó registrando, cuantitativa y cualitativamente, una representación más que considerable de voces relacionadas con la música: 725 exactamente. Cualquiera que hojee con cierta atención las páginas del diccionario pronto observará que, junto a términos de la música que los académicos consideran “se podían echar menos,” aparecen una multitud de auténticos tecnicismos y de voces altamente especializadas de teoría musical dudosamente recibidas en el

⁵ A diferencia del caso florentino, en el que prácticamente sólo aparecen las *autoridades* de Dante, Petrarca y Boccaccio; el diccionario de la Academia exhibe una ejemplar modernidad al recurrir a todo tipo de fuentes textuales que van desde el *testamento de una señora de Trujillo* hasta el más hermético tratado científico.

⁶ A diferencia del *Dictionnaire de l'Académie française*, que no recoge voces ni de las ciencias ni de las artes.

⁷ Supone un hito a este respecto la IX edición del *DRAE* de 1843, cuyo prólogo se dedica por entero a intentar delimitar hasta qué punto deben incluirse las voces facultativas en el *Diccionario de la Corporación*. Sin embargo, en la actualidad se sigue incurriendo en las mismas contradicciones que caracterizaron a *Autoridades*. Al menos es así en lo referido al léxico de la música.

⁸ Véase Azorín Fernández: *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 201 y ss.

⁹ Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de Autoridades...*, p. xi.

uso común de la lengua. En este sentido, el glosario final de *Autoridades* demuestra, al menos en lo referente al campo de la música, las contradicciones en que incurre la planta del primer diccionario de la Corporación en relación con su contenido, así como las disfunciones y equívocos que provocó la vaguedad del desiderátum formulado por los académicos respecto al lenguaje especializado. De igual manera, el léxico especializado será, históricamente, el gran perjudicado a lo largo de las sucesivas ediciones del diccionario de la Academia. Ello seguramente obedece a la dificultad de mantener el equilibrio en los diccionarios de lengua generales entre la obligada incorporación de términos “comunes” y la entrada indiscriminada de voces especializadas.

No resulta aleatoria la elección del corpus de *Autoridades* para el análisis de la presencia del léxico de la música en los diccionarios de lengua ya puesto que probablemente es el que mayor cabida ha dado a este léxico especializado¹⁰. En un estudio más amplio se ha comprobado que resultan especialmente interesantes las cuestiones de corte lingüístico – aquellas que tienen que ver con el tratamiento formal del léxico de la música – así como las conclusiones que se derivan del contenido de los artículos y del seguimiento de las fuentes manejadas por los primeros lexicógrafos que, en definitiva, traduce el pensamiento estético que subyace en las páginas del *Diccionario de autoridades*.

Limpia, fija y da esplendor: trescientos años de la RAE

Este trabajo no tiene la pretensión, ni mucho menos, de elevar el *DRAE* a la categoría de diccionario de terminología musical. Sin embargo, sí es conveniente reivindicar la información que este gran corpus general de la lengua española puede aportar a la historiografía musical, aunque sea de manera accidental. Como se ha señalado, el carácter periférico y su posición prudentemente alejada de la primera línea del enfrentamiento teórico convierten a los diccionarios de lengua en testimonios privilegiados e idóneos para evaluar el papel de la música dentro del pensamiento general de las sociedades. Para bien o para mal, la aparente extralimitación que cometieron los primeros académicos con respecto al léxico de la música allá por el siglo XVIII tiene su reflejo en la actualidad. La conclusión es que resulta más que necesario denunciar el enorme olvido que ha sufrido el léxico musical por parte del repertorio académico de manera injusta y durante demasiado tiempo. Una rápida consulta de la edición del *DRAE* de 2001 muestra cómo algunos de los vocablos que iban perdiendo vigencia, e incluso cayendo en desuso ya en el siglo XVIII, siguen apareciendo tres siglos después de manera un tanto discutible en el diccionario de referencia del español. Es éste el caso de voces como “diatónico”, cuya definición resulta lejanísima en la actualidad: “dicho de uno de los tres géneros del sistema musical: Que procede por dos tonos y un semitono”. De la misma manera parecen un tanto fuera de lugar las subentradas “diatónico cromático” o “diatónico cromático enarmónico”. Estos tres ejemplos, que para más gravedad no aparecen ni siquiera marcados diacrónicamente, son sospechosamente similares a los de *Autoridades*, lo que más allá de demostrar lo desfasado del artículo indica que la inercia histórica y el peso de la tradición – que impide no tanto añadir nuevos vocablos sino eliminar otros – son dos de los mayores aspectos a corregir de la práctica lexicográfica de la Academia.

¹⁰ Tenemos noticia por Azorín Fernández de que la edición del *DRAE* de 1992 recoge 512 voces con la marca *Mús.* (Azorín Fernández: *Los diccionarios del español...*, p. 302). A simple vista podría decirse que es menor en número, y más aún porcentualmente, al registro de *Autoridades*. Sin embargo, dada la inexistencia de marcas diatécnicas en *Autoridades*, estos números serían matizables, por lo que no estamos a disposición de comparar ambos corpus ya que no queremos adentrarnos en discusiones teóricas de corte lexicológico.

Es cierto que confeccionar diccionarios es una tarea descomunal y penosa, y que en ocasiones los usuarios de la lengua exigen a estos repertorios una sistematización propia de las ciencias exactas sin ser conscientes de que la lengua es un sistema dinámico, vivo, cambiante y difícil de capturar. A pesar de que la informática y las nuevas tecnologías facilitan, cada vez más, la tarea de precisar y mejorar el resultado de los repertorios lexicográficos¹¹, la relación de la música con la Academia ha sido históricamente inexistente. Estudios como los de Azorín Fernández¹² (que toma como referencia la vigesimoprimer edición del *DRAE*, la antepenúltima de 1992) han cuantificado el peso de las voces marcadas diatécnicamente en el diccionario académico. La autora concluye que se registran 512 términos musicales y que la música es así la segunda disciplina artística por detrás de la arquitectura en número de apariciones muy por delante de la pintura, la escultura o el cine. Sin embargo, actualmente entre los académicos encontramos filólogos, juristas, gente de ciencia, dramaturgos, cineastas, etc., pero ningún sillón ha sido reservado para la música en trescientos años de historia de la Corporación excepto cuando Barbieri ocupó en 1892 y durante dos escasos años el sillón H mayúscula. Tuvo que haber, por otra parte, algo de juego del destino cuando al único académico reconocido por su erudición musical le fue asignado el sillón de la consonante que, al menos en español normativo, no representa sonido alguno.

REFERENCIAS

- AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores: *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
- FARGAS Y SOLER, Antonio: *Diccionario de Música ó sea esplicación y definición de todas las palabras técnicas del arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona, J. Verdager, 1852.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto: “El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y su evolución”, *Verba*, 24 (1997), pp. 387-401.
- LACAL DE BRACHO, María Luisa: *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid, Estenotipia y Tipografía San Francisco de Sales, 1899.
- MELCIOR, Carlos José: *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Lérida, Imp. Barcelonesa de Alejandro García, 1859.
- PALATÍN, Fernando: *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, Ángel Medina (ed.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990.
- PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario Técnico, Histórico y biográfico de la Música*. Madrid, B. Eslava, 1868.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países, enriquecido con más de 11,500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas, é inglesas más usuales*. Barcelona, V. Berdós, 1894.
- PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954.
- Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vols. Madrid, Gredos, 1984.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881. Reed. J. Torres, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1986.
- TORRELLAS, Albert, NICOL, Eduardo y PAHISA, Jaime: *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona, Central Catalana de publicaciones, 1920.

¹¹ Nos referimos a herramientas como los bancos de datos del español (CORDE, CREA o CORPES XXI), que recogen cientos de millones de palabras y nos ayudan a estimar la vitalidad, el uso y los contextos de las palabras en el lenguaje escrito.

¹² Azorín Fernández: *Los diccionarios del español...*, pp. 298 y ss.

LOS DISCURSOS DE LEGITIMIDAD EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA

EDUARDO LESTE
Universidad Complutense

Resumen:

La historia de la música electrónica es, en muchos casos, una historia de búsqueda de legitimidad. Este artículo expone algunos casos en los que la música electrónica ha tenido que afrontar ciertos estigmas asignados por otros géneros y explora cuáles han sido las estrategias de legitimación de este tipo de música en distintos países para, posteriormente, compararlas con el caso español. Mediante la aplicación de un enfoque bourdiano, este texto muestra las similitudes discursivas empleadas en distintos territorios, marcadas por la reclamación de un espacio en el mundo del arte y la cultura. Además, este tipo de análisis permite profundizar en las razones que operan detrás de cambios de etiquetas tales como “bakalao” o “música electrónica”.

Palabras clave: *música electrónica, bakalao, legitimidad, experiencia musical, etnografía.*

Hoy día la “música electrónica” está ampliamente aceptada tanto en Europa como en Estados Unidos. Se puede escuchar en cualquier emisora de radio y a cualquier hora de la mano de, por ejemplo, Lady Gaga, Enrique Iglesias o Depeche Mode. Lo mismo ocurre en las discotecas, donde no es raro que suene algún clásico de The Chemical Brothers o lo último de Daft Punk. Incluso uno puede decir que va al festival Sónar de Barcelona a disfrutar del “mundo de la cultura”. La “música electrónica” ya es legítima, tiene derecho a existir, y decir que Kraftwerk es uno de los grupos más influyentes del siglo XX no es ningún disparate para la mayoría de críticos musicales. Sin embargo, esto no siempre ha sido así, ni es aplicable a todos los géneros.

Durante mucho tiempo la guitarra se opuso al sintetizador. Uno de los muchos ejemplos que se podrían poner de esta oposición es el de la “Disco Demolition Night”. La música disco, bailada en sus inicios por un público muy heterogéneo (que incluía gays, latinos, negros, heterosexuales o lesbianas), se fue abriendo paso a lo largo de los años setenta hasta llegar a convertirse en “mainstream” a finales de la década. Su éxito no haría más que aumentar con el estreno de la película “Fiebre del sábado noche”, protagonizada por John Travolta haciendo de Tony Manero, un joven blanco heterosexual que arrasaba en las pistas de la discoteca Odisea 2001. La fiebre del disco fue tal que los seguidores del rock empezaron a temer por la desaparición de su género favorito. Uno de ellos fue Steve Dahl, guitarrista y profesional de la radio. En 1978 Dahl trabajaba para la WABX, una estación de radio especializada en rock, situada en Indiana (EE.UU.). Le iba bien, su programa funcionaba, y otra estación de rock, la WDAI, le hizo una oferta que, tras una intensa negociación con la WABX, aceptó. Ya en Chicago, donde se encontraba la emisora de su nuevo trabajo, Dahl protagonizó su “Steve Dahl’s Rude Awakening Show”. Sin embargo, no tuvo el éxito esperado y la pujanza del disco hizo que su nueva empresa decidiera dejar su línea editorial rockera para abrazar la nueva moda. Steve, guitarrista y rockero convencido, fue despedido y contratado por la WLUP. El joven locutor nunca olvidaría este suceso y, desde finales de 1978, emprendería desde su nuevo programa en la WLUP una

intensa campaña para desprestigiar la música disco. La campaña, que estuvo acompañada de la creación de una asociación anti-disco llamada “The Insane Coho Lips” (algo así como el “brazo armado” de Dahl), incluía la promoción del acoso a una furgoneta de sus antiguos empleadores o la ocupación de locales donde, por aquel entonces, se ponía disco. No es de extrañar entonces que, cuando Mike Veeck, director de promociones de los Chicago White Sox, y sus nuevos jefes le ofrecieron llevar a cabo un acto promocional antidisco en su estadio, Steve aceptara. El evento tendría lugar el 12 de julio de 1979 en el Comiskey Park, estadio de los Chicago White Sox, en uno de los descansos del partido que les enfrentaba a los Detroit Tigers. Para participar sólo había que llevar un vinilo de música disco y pagar una entrada simbólica de 0,98 dólares. En estas condiciones miles de enfervorecidos detractores del disco asistieron al evento, invadieron el campo y tuvieron que ser dispersados por los antidisturbios en medio de los aplausos de los que habían asistido al partido de *baseball*. Para estas personas, seguidoras del rock, la música disco era una música sin alma y repetitiva. Tiempo después no han faltado voces que han denunciado el carácter racista y homófobo de esta campaña antidisco, aduciendo que lo que de verdad les molestaba es que fuera una música de “negros y gays” que ponía en riesgo su identidad de blancos heterosexuales¹.

Sea como fuere, la “Disco Demolition Night” es sólo un ejemplo de la oposición del rock a la electrónica. Otro caso fue el del *Brit Pop*, que apareció poco después el fenómeno del *Acid House* en Inglaterra. Surgido del *Balearic Beat*, este movimiento cultural vivió su apogeo a finales de los años ochenta y principios de los noventa, época en la que miles de jóvenes se congregaban para bailar música electrónica en *raves* y clubes, como por ejemplo el *Shoom*. Parca en palabras, pero no en significados, esta música provocó innumerables reacciones e incomprensiones dentro del mundo de la cultura anglosajona del momento. Difícilmente identificable con individuos concretos y marcada por un carácter multicultural, el *Acid House* generó muchas más incertidumbres que respuestas en tiempos de aumento de la inmigración, de inestabilidad laboral y de desafío feminista². La reacción, en forma de *Brit Pop*, fue recuperar los instrumentos tradicionales (guitarra, bajo y batería) en contraposición a la música electrónica y rediseñar la identidad británica en torno al rock de grupos como The Beatles, The Who, The Kinks o The Rolling Stones. Esto era, para ellos, lo auténticamente británico y no una masa heterogénea bailando como locos en un hangar. Esta nueva identidad sería respaldada sin reservas por las instituciones, muy especialmente por el Partido Laborista.

La inquietud ante el incipiente fenómeno de la música electrónica no sólo estuvo protagonizada por la reacción del rock en los países anglosajones. Los principales medios de comunicación de Inglaterra, especialmente los más sensacionalistas, no dudaron en poner el grito en el cielo ante la expansión de la cultura de la música electrónica entre sus jóvenes. Titulares como “Londres enloquecida por el éxtasis”, “De fiesta hasta la muerte” o “Culto mortal” hicieron las delicias de un público con ganas de noticias que comentar y, probablemente, de muchos de los *ravers*³. La imagen que se proyectaba en los medios era, en muchas ocasiones, la de auténticas orgías en las que se pervertía hasta a la más casta de las adolescentes británicas. La presión mediática, junto con la muerte de una chica de veintiún años en una *rave*, hizo que el gobierno aprobara la llamada *Bright Bill*, una ley que, amparándose en el descanso de los vecinos, en la supuesta distribución de drogas en las fiestas y en riesgos de seguridad, imponía sanciones ejemplares para los organizadores de “reuniones privadas” sin licencia. La respuesta por parte de los protagonistas de la escena *Acid House* fue, primero,

¹ Tim Lawrence: “Disco and the Queering of the Dance Floor”, *Cultural Studies*, 25, 2 (2011), pp. 230-43.

² Para más información, véase Jeremy Gilbert y Ewan Pearson: *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós, 2003.

³ Sarah Thornton: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press and Backwell, 1995, p. 134.

escandalizarse por lo que hacían medios convencionales e instituciones, pero poco después empezaron a producir estudios sociales o culturales como los de Mathew Collin⁴ o Simon Reynolds⁵.

En España la “música electrónica” tuvo que afrontar un proceso parecido, aunque con ciertas particularidades. En nuestro país no hubo prácticamente “música electrónica”⁶ hasta 1994 o 1995. Desde la óptica de una parte de los seguidores de esta música, antes de esa fecha o no había nada o lo que había era lo que se denominaba “bacalao” o “bakalao”, que no era entonces “música electrónica”. Se trataba de un género que no importaba a nadie desde un punto de vista social o cultural salvo a sus protagonistas. Una rápida búsqueda por las hemerotecas digitales de los diarios más importantes de tirada nacional de los años ochenta y principios de los noventa, *ABC*⁷ y *El País*⁸, apenas arroja resultados en los que se mencione el término. En el segundo de estos diarios sólo se encuentra una noticia en 1993, la cual, en vísperas del concierto de uno de los grupos más influyentes de la “música electrónica”, decía: “Front 242 fabricará esta noche ‘bakalao’ en directo”⁹. En *ABC*, por su parte, no se ha encontrado nada en su sección de cultura. Lo que ocurre es que, en España, la música “bakalao” no tenía la entidad suficiente para ser entendida como parte de la cultura. No era un género musical legítimo. Digamos que la tinta se reservaba para grupos “serios”, como los Rolling Stones o Bruce Springsteen.

Dentro de nuestras fronteras, en medios de comunicación convencionales, a finales de los ochenta y en los albores de los noventa o no se hablaba de esta música o, como mucho, se hablaba de forma muy confusa, como un eco lejano de lo que estaba pasando en Inglaterra con el *Acid House*. De esta forma, encontramos titulares como éstos: “*Acid House*, el nuevo combinado de ‘rock’ y drogas que toma el testigo del punk”¹⁰. Esta noticia, que fue acompañada de unas pocas más en otros medios, es de un número del *ABC* de noviembre de 1988, y hablaba del fenómeno insular, pero en ningún caso lo relacionaba con el surgimiento de un fenómeno cultural en todo el país.

Durante los años que van de 1987 al 1989, si se hablaba de algo adyacente a este fenómeno, era de drogas, pero sin vincularlas a ningún fenómeno cultural preciso. Muy interesante resulta el hecho de que esta temática no siempre tuvo un enfoque negativo o sensacionalista. Los pánicos morales no llegarían hasta 1992 o 1993¹¹. De hecho, en agosto de 1987 *El País* publicaba un extenso reportaje titulado “Pólvora de amor y éxtasis”¹². El texto, surgido a raíz de las primeras incautaciones de MDMA en España, hablaba de las cualidades sensuales de la sustancia e incluía un pequeño escrito de Antonio Escohotado llamado “Fármaco de síntesis”¹³, que mencionaba las opiniones de varios especialistas estadounidenses que apuntaban su potencial terapéutico. Pocos días después, el mismo periódico publicaba un editorial titulado “Éxtasis”¹⁴, que especulaba con los efectos y la legalidad de la sustancia, pero en ningún caso la asociaba con una subcultura:

El éxtasis cuesta 2.000 pesetas por tres o hasta seis horas de efecto: quienes lo consumen declaran la realidad de su efecto, que les hace ser más comunicativos, no sólo en el acto amoroso,

⁴ Mathew Collin: *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. London, Profile Books, 2009.

⁵ Simon Reynolds: *Energy Flash*. Barcelona, Contra, 2014.

⁶ El término aparece entrecomillado porque, tal y como se verá más adelante, esta etiqueta posee connotaciones especiales en el caso de España.

⁷ <http://hemeroteca.abc.es/>

⁸ <http://elpais.com/diario/>

⁹ *El País*, 4-XI-1993.

¹⁰ *ABC*, 9-XI-1988.

¹¹ Juan F. Gamella y Arturo Álvarez Roldán: *Las rutas del éxtasis*. Barcelona, Ariel, 1999, p. 203.

¹² *Ibid.*, p. 186.

¹³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴ *Ibid.*, p. 189.

sino también en sus relaciones de amistad, conversaciones, confesiones, actividades artísticas o intelectuales¹⁵.

La lista de noticias con este tono siguió tanto en éste como en otros medios informativos, pero lo que verdaderamente interesa es que en ninguno de ellos se ha podido encontrar la asociación entre éxtasis y “bakalao”. Más bien, estos medios establecieron una relación con la contracultura estadounidense nacida a finales de los años sesenta y principios de los setenta en California. El éxtasis era una droga relativamente *cool*, segura y no regulada con precisión en España¹⁶.

El idilio, o la benevolencia, de la prensa española con el éxtasis no duraría mucho. La expansión del consumo en España empezó a hacerse notorio en los años siguientes, entre 1990 y 1992, años en los que comenzaron a llegar las primeras noticias de muertes asociadas al éxtasis en *raves* de Gran Bretaña. La interpretación mediática cambió y aquí ya sí se produjo una asociación con un tipo de música y de discotecas. El mismo diario *El País* decía en 1992 que “una droga denominada ‘de diseño’ arrasa en las discotecas bakalao”¹⁷. La asociación entre música *bakalao*, drogas y sexo (como en el caso británico) no hizo más que aumentar en los medios en los meses siguientes y en 1993 llegaría un nuevo elemento: los accidentes de tráfico.

Si a finales de los ochenta era *El País* quien llevaba la voz cantante sobre la información del éxtasis, a principios de los noventa, un periódico de reciente creación, *El Mundo*, tomaría el relevo, poniendo de moda un concepto llamado “la ruta del bakalao”, que supuestamente iba de Madrid a Valencia. Así, en julio de 1993, este diario decía: “La ruta del bakalao. Las carreteras de Madrid a Valencia se convierten cada fin de semana en una senda suicida”¹⁸. Para los medios, y la sociedad en general, poco importaba que se pasara del New Beat al trance o cuáles eran las condiciones sociales que llevaban a miles de jóvenes a emprender esta aventura cada fin de semana, lo que importaba eran los desfases, los accidentes de tráfico y las drogas. Si acaso se hablaba de esta música, se la tachaba de machacona, repetitiva o directamente de ruido. El estigma del *bakalao* y la presión mediática llegó a ser tal que algunos de los que hoy son emblema de la “música electrónica” en España reniegan de este fenómeno.

Estrategias de legitimación

Frente a los ataques del rock, la incompreensión mediática y la presión política los distintos protagonistas de estas escenas (el disco en Nueva York, el *techno* en Detroit o el “bakalao” en España) se han desarrollado diferentes estrategias de legitimación de la música electrónica, pero casi siempre con un común denominador: el derecho a ser cultura.

Para ver estas estrategias empezemos más o menos por el principio y vayámonos a Belleville, Detroit, donde tres jóvenes negros empezaron a experimentar y divagar sobre música después de escuchar discos de Kraftwerk como “Autobahn” o “Trans Europe Express” (influidos a su vez por grupos del rock psicodélico de Detroit como MC5 y The Stooges). Estos jóvenes eran Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson. Se conocieron en un instituto de Belleville y Juan, que era el mayor, introdujo en el mundo de la música europea a sus dos compañeros. Los tres escuchaban no sólo los discos de Kraftwerk, sino también del krautrock alemán, de grupos como *Neu!* o *Faust*. Los “Tres de Belleville”, como los llamó Reynolds, estaban muy interesados en la música de baile, pero la trataban con la seriedad propia del arte y del rock. Tanto es así, que May decía:

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

Nosotros nos echábamos en el sofá con las luces apagadas y escuchábamos discos de Kraftwerk, Funkadelic, Parliament, Bootsy y Yellow Magic Orchestra e intentábamos entender de verdad qué pensaban cuando hacían esa música. Jamás nos lo tomamos como un entretenimiento, para nosotros era filosofía seria¹⁹.

Como Simon Reynolds señala, es una incógnita por qué toda esa música europea, “fría y sin funk”, tocó la fibra de la juventud negra de Detroit y Chicago. Atendiendo a las explicaciones de los propios protagonistas, el crítico británico apunta en dos direcciones. Por un lado, Chicago y Detroit, dos ciudades con un gusto especial por la música disco, habrían visto cómo cesaban las producciones norteamericanas, más o menos después del *Disco Sucks*. Este vacío dejado en la producción fue suplido con la importación de *eurodisco* (Moroder entre ellos) y *Synth Pop* europeo del estilo de Visage, Yello o Yazoo. Como curiosidad, todos estos discos fueron mezclados a modo “cut and mix” por DJs como Frankie Knuckles en The Warehouse de Chicago, dando lugar a posteriori a lo que se conoció como música *house*, que nacería como un revival de la música disco. La segunda causa del triunfo de esta música blanca entre los jóvenes negros de Detroit la sitúa Reynolds en boca de sus propios protagonistas. Atkins decía que trabajar en la industria del automóvil de Detroit significaba estar en condiciones de igualdad con los blancos. Un blanco no cobraba más que un negro, y blancos y negros habían luchado juntos en el sindicato por sus derechos y condiciones laborales. Para Atkins, parece que negros y blancos compartían unos gustos comunes: viajaban, leían, iban a clubes de movilidad social ascendente y compraban la revista *GQ*. Reynolds, por tanto, no observa en su actitud una estrategia de legitimación basada en la música. Sin embargo, de las páginas de su libro se puede observar esta estrategia. Unas páginas más adelante Reynolds recoge unas palabras de Saunderson, que da una visión más crítica al decir que Belleville era una zona del West Side bastante racista porque era una zona “buena”. Con este detalle, no es difícil pensar que los tres adolescentes mencionados se vieran en la necesidad de adoptar los intereses y gustos de los blancos a fin de poder equipararse a ellos en su barrio y diferenciarse de otros negros. La interpretación sociológica del fenómeno pasaría, por tanto, por una estrategia de cooptación y de búsqueda de distinción. El propio Atkins parece reconocerlo en otra parte del texto, cuando dice que la eurofilia de los jóvenes de clase media era “un intento de distanciarse de los chavales de las casas de protección oficial, del gueto”²⁰. Querían ser distintos, auténticos y formar parte del mundo de la cultura. Era su forma de legitimarse.

La búsqueda de la distinción²¹, de una u otra forma, se encuentra con bastante frecuencia dentro del mundo de la “música electrónica”. A este respecto, Thornton²² nos presenta a una juventud, protagonista del *Acid House*, con unos criterios claros de diferenciación. Pese a su ideario de unidad y fraternidad, los *clubbers* ingleses discriminaron a otros colectivos mediante los criterios de selección en puerta o mediante el control de la información (los *flyers* y la información de las *raves* eran para los que estaban en la escena, no para todos). Su intención, y casi obsesión, fue diferenciarse del “mainstream”, al que consideraban poco original, regido por las leyes del mercado y, por tanto, poco auténtico. La búsqueda de la legitimidad en la Inglaterra del *Acid* y *post Acid* pasó, por tanto, por la búsqueda de la distinción y por toda una producción literaria²³. Por cierto, el primer paso que tomaron fue dejar de hablar de *Acid House* para hablar de *techno*.

Toda legitimación requiere definición y distinción de los demás. El caso de España de nuevo tiene sus singularidades pero, en general, las estrategias de legitimación son muy parecidas a las anglosajonas y pasan siempre por la búsqueda de la distinción y de la autenticidad. Como

¹⁹ S. Reynolds: *Energy Flash...*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ Pierre Bourdieu: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

²² S. Thornton: *Club Cultures...*

²³ Véanse S. Reynolds: *Energy Flash...* y M. Collin: *Altered State...*

particularidad se puede destacar la reacción que protagonizaron los empresarios de la noche valenciana ante el acoso de los medios de comunicación²⁴, pero en este caso aparecieron como una asociación de empresarios de la industria del ocio y no de la cultura. No se presentaron como estandartes de una cultura distinta. Quienes sí lo hicieron unos años más tarde, y lo consiguieron, fueron Ricard Robles, Enric Palau y Sergi Caballero con el Festival Sónar. El estigma del *bakalao* y el desconocimiento general que afrontaban a la hora de iniciar su andadura con el festival fue resuelto posicionándose como actividad cultural y definiéndose en contraposición a sus hermanos “malditos”, los *bakalas* de los polígonos. Sónar debía distinguirse de su entorno inmediato en términos de música electrónica y esta era la *makina*, el *bakalao*. Es aquí donde se produce un cambio en las etiquetas. Mientras en Inglaterra, para poder legitimarse, se abandonó el nombre de *Acid House* para tomar el de *techno*, en España se dejó de hablar de *bakalao* para hablar de “música electrónica” (del *tecno* al *techno*, y de *bakala* a



Ilustración 1. Cartel del primer festival Sónar de Barcelona, 1994

clubber). El primer paso para diferenciarse es llamarse de otra manera.

Los responsables del festival Sónar se definieron como cultura desde el principio y así, Sergi Caballero, en su segunda edición de 1995, decía a *El País*: “Sonar es una plataforma global de intercambio y exhibición, no una juerga, con paellas y gazpacho”²⁵ (¿Se referiría a las paellas que se ofrecían a veces en algunas discotecas valencianas como NOD?). Este cambio hacia el mundo de la cultura se observa no sólo en sus palabras, sino también en la estética y contenido de sus *flyers*. El primero de ellos, de 1994, supuso una ruptura con cualquier tipo de línea estética que se hubiera usado en España para promocionar algo relacionado con la música electrónica. Mientras que en su entorno inmediato se recurría a logos con alas o muñequitos de aspecto marciano, Sergi Caballero se descolgó con una imagen que recuerda, por su color y textura, a alguna imagen de transición del cine surrealista, casi como quien quiere introducir una escena o sensación onírica (Ilustración 1). En cualquier caso, la imagen juega con lo abstracto y apela estéticamente a motivos muy diferentes a los que se habían usado con anterioridad. Además, el *flyer* rezaba en inglés, “Advanced Music Meeting”, lo que suponía toda una declaración de intenciones y referencias (se abría al público internacional, hacía un guiño a la cultura anglosajona de la que venía la mayoría del *techno* que iban a programar y, en un país en el que el uso del inglés es algo que se considera “cool”, se posicionaba en una línea innovadora).

Otra fuente importante a la hora de entender la estrategia de legitimación de Sónar y la música electrónica que lo rodea es su historia, contada por Javier Blánquez en la revista *Playground*²⁶ con motivo del vigésimo aniversario del festival. Blánquez se remonta a 1991 para recrear un escenario sociocultural en el que estaban, por un lado, los seguidores del rock alternativo como el de Nirvana, entre los que parece que posteriormente conseguiría adeptos la “cosa electrónica”, como Blánquez mismo la denomina. Por otro lado, se encontraban los “bakalas” o “pelados”. En España, según Blánquez, “la cosa electrónica” no existía y “mientras en Inglaterra tenían *raves*, aquí teníamos *afters* en discotecas de polígono”²⁷. Lo que había dentro de nuestras fronteras era “*la ruta del bakalao*, que iba de Madrid a Valencia”²⁸. España era un país “aislado” al que ni llegaba el *techno* de Detroit, ni el

²⁴ Joan M. Oleaque: *En éxtasi: drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de “la festa.”* Barcelona, Ara Libres, 2004.

²⁵ *El País*, 13-VI-1995.

²⁶ Javier Blánquez: *Sónar, la historia completa*, http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Sonar-historia-completa-parte_5_1093740618.html (consultado: 01-IV-2015)

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

house de Chicago ni el *trance* del norte de Europa. Así, “... las corrientes más elegantes y experimentales a duras penas cruzaban los Pirineos y apenas aparecían en la prensa”²⁹.

Salvo excepciones, sigue Blánquez, lo que triunfaba era lo comercial de los recopilatorios de “Máquina total”, del sello comercial Max Music, que incluso pensaba en expandirse por Estados Unidos. Como dice el autor de la historia del festival Sónar, la música electrónica “de calidad” era cosa de una “minoría selecta”, muy distinta de la masa de paletos que seguía el “bakalao”:

De esta situación surgió una clara división, sobre todo interiorizada por quienes compraban discos de importación y se tomaban la molestia de viajar a Londres a comprar discos – como Sideral y tantos otros acumuladores de perlas –: era la división entre la buena música electrónica y la mala. La buena era la que ahora tiene el estatus respetable y mítico, la de sellos como Warp, Nu Groove o Transmat, la de artistas por entonces populares como The Orb, The KLF o Aphex Twin; la mala era la de los ‘pelados’ y los recopilatorios chungos; música ambiental y flotante, romántica y compleja, contra música machacona, fácil y demasiado aficionada a versionar temas conocidos en la cultura pop con el sustento de un chunda-chunda por debajo o una voz por encima (estábamos en la edad dorada de las ‘cantaditas’)³⁰.

En este contexto, en 1994, Sergio Caballero, Enric Palau y Ricard Robles iniciaron su proyecto de expansión de la “buena música”, de la música *underground*, de la música para la gente alternativa. Bajo el paraguas del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Sergio Enric y Palau diseñaron un festival como un evento simultáneamente lúdico y experimental con un “alto valor filosófico”³¹. Esta primera edición de Sónar contaría con la asistencia de 6.000 personas y entre sus logros estaría hacer comprender la figura del DJ:

Pero más importante fue un hecho todavía incomprendido, pero que se iría asimilando con posterioridad: en la cultura electrónica, el DJ era una figura con estatus principal, con categoría de creador y prescriptor, y no como un simple *selector*. Empezó a comprenderse, en definitiva, que el centro de la experiencia musical era el DJ³².

Las aportaciones del Festival Sónar, no se restringirían a la reclamación de la figura del DJ como un músico con valor artístico, sino que además: “[...] aquel país corrupto, en crisis y aparentemente desinteresado por la novedad, demostró que todo aquello era falso, que había vigor, ganas por descubrir, por conectarse al futuro y al cosmopolitismo, por crecer hacia el futuro”³³.

Del discurso de Javier Blánquez a cuenta de la historia del festival Sónar se infiere con claridad la estrategia de legitimación de la “música electrónica”. Delimita su identidad en torno a la producción musical de sellos discográficos de Detroit, Chicago, Reino Unido y la contrapone a la de los makineros que escuchan “Máquina total”. Lo auténtico, lo *underground* (Transmat, The KLF, Jeff Mills, Laurent Garnier, Sonar), se contrapone a lo comercial, lo *mainstream* (encarnado en Max Music). También se hace muy patente su posicionamiento al lado de la cultura el arte y la filosofía, como cuando dice que el festival tenía “alto valor filosófico y experimental”. No deja de recordarnos este argumento al empleado en Detroit por los “Tres de Belleville”.

Este posicionamiento en el plano de la cultura también lo adoptaría Oscar Mulero, una de las figuras emblemáticas del *techno* español. En una entrevista concedida en *Madrid Music Days* en 2014, preguntado por lo que le aportaba Biolive, uno de sus últimos trabajos, consistente en un espectáculo audiovisual en un teatro, este productor y DJ decía: “Es algo clave para legitimar mi posición, no como DJ de *techno*, pero sí como músico general dentro de la música electrónica”³⁴. Biolive se trataba de una

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=kU_ux9IBgj0 (consultado: 10-IV-2015)

experiencia audiovisual que quería explorar el lado más “artístico” de la música electrónica y no tanto el de la pista de baile. La estrategia de legitimación queda clara. Ante la incompreensión, el prejuicio y el acoso institucional y mediático de la música electrónica a mediados de los años noventa, la única manera de legitimarla era reclamarla como cultura, como arte. Había que equipararla al rock o al jazz. Ésta fue la respuesta ante el ataque y la incompreensión del “bakalao”. Para poder ser considerada musicalmente válida había que hacer arte y *lives*, como en el rock. Quizás este sea el motivo de que tantos DJ’s en la actualidad lleven camisetas con grupos legendarios de rock, a modo de reclamar su cultura.

El hecho de que Sónar se haya definido en contraposición a lo *bakala* no quiere decir que los *bakalas* no hicieran (o hagan) lo mismo. De hecho, la lógica de la estrategia de éstos no es distinta de la de todos los demás ejemplos que se han mencionado en este artículo. En el caso de los que participaron en la escena de la “música electrónica” de finales de los ochenta y principios de los noventa, el principio diferenciador actúa de la misma manera, sólo que difiere el grupo frente al cual se definen. Las personas que incluyo dentro de este grupo, el de los *bakalas*, que a su vez es bastante heterogéneo, suelen definirse por su gusto por la música *E.B.M.*, el *Synth Pop*, el *New Beat*, el *After-Punk* y el *trance* de los primeros años noventa. Éstas son las músicas que usan para definir su identidad como colectivo frente a otras músicas como el “minimal”, “lo comercial” o “lo que se hace ahora”³⁵. Ellos mismos afirman que “como amante del Trance y de las discotecas de la época me choca escuchar temas míticos como Substance - Urban Sea, pinchados por Mulero en The Ömen etc. y que aquí se mezclen con cantaditas de corte comercial”³⁶.

Lo nuestro es arte y lo de los demás son productos de masas. Es el mismo discurso que se ha observado en los casos del *techno* de Detroit y del Festival Sónar de Barcelona. Esta lógica jerarquizante de las experiencias del arte o de la cultura es algo que no deja de recordar las teorías de Adorno y Horkheimer³⁷, quienes establecieron una división entre el arte (Mozart) y la música popular (el pop).

Conclusiones

La “música electrónica”, o música *dance*, o *bakalao*, o *disco*, o como quiera llamarse, ha tenido que afrontar un duro proceso de legitimación a lo largo de su historia. Siempre ha ido acompañada de menosprecio y de un estigma racial, homófobo o cultural. Los propios protagonistas del proceso son los que han intentado resolver la coyuntura, generalmente intentando posicionarse en el entorno de la cultura y, con ello, distinguirse de otros muchos estilos, tendencias y géneros musicales. De hecho, diversos factores muestran que es probable que en este proceso de legitimación estas músicas hayan tenido que renunciar a algunas de sus características para tomar otras, acercándose con esto a otros géneros musicales, como el rock.

REFERENCIAS

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max: *Filosofía de la nueva música*. Madrid, Akal, 2003.

³⁵ En muchas ocasiones los grupos se definen musicalmente, pero no tanto por estilos sino por épocas: los que vivieron los años ochenta frente a los que vivieron los noventa; los que vivieron la primera mitad de los noventa frente a los que vivieron la segunda mitad. Para cada uno de ellos lo suyo “es música” y no lo de los demás. Los que iban a Psicódromo se sitúan frente a los que iban a Pont Aeri, los que iban a Attica frente a los que iban a Liquid, y los que iban a Nature en contra de los que iban a Specka.

³⁶ Comentario extraído de mi propia etnografía digital.

³⁷ Theodor Adorno y Max Horkheimer: *Filosofía de la nueva música*. Madrid, Akal, 2003.

- BLÁNQUEZ, Javier: *Sónar, la historia completa*, 2003, http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Sonar-historia-completa-parte_5_1093740618.html (consultado: 01-IV-2015).
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- COLLIN, Matthew: *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. London, Profile Books, 1998.
- GAMELLA, Juan F. y ÁLVAREZ ROLDÁN, Arturo.: *Las rutas del éxtasis*. Barcelona, Ariel, 1997.
- GILBERT, Jeremy y PEARSON, Ewan: *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós, 2003.
- LAWRENCE, Tim: "Disco and the Queering of the Dance Floor", *Cultural Studies*, 25, 2 (2011), pp. 230-43.
- OLEAQUE, Joan M.: *En èxtasi: drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de "la festa"*. Barcelona, Ara Libres, 2004.
- REYNOLDS, Simon: *Energy Flash*. Barcelona, Contra, 2004.
- THORNTON, Sarah: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press and Blackwell, 1997.

EL MUSICOGRAMA COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA LA AUDICIÓN MUSICAL EN LA ESO. ESTUDIO Y REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

CRISTINA LÓPEZ GÓMEZ
Universidad de Granada

Resumen: Este estudio investiga aplicaciones y metodologías de la pedagogía y la didáctica musical. Parte de la observación del musicograma desde el análisis de las fuentes disponibles. Para ello, se examina concepto de Audición Musical Activa y las aportaciones que el musicograma puede hacer al respecto. El planteamiento de este recurso didáctico se realiza desde las aportaciones de los autores más relevantes que delimitan el uso y la aplicación el mismo. Finalmente se plantea la influencia de las TICs, permitiendo delimitar qué es un musicograma y qué hay más allá de él para así estudiar si el uso de la terminología es correcto. El estudio y práctica de este recurso ha hecho que la autora concluya que es poco valorado y estudiado a pesar de las grandes aportaciones que puede hacer al estudio y práctica de la música.

Palabras clave: musicograma, educación musical, recurso didáctico, audición musical activa.

Revisión bibliográfica a modo de introducción.

La audición musical es un proceso que implica la participación activa del oyente para lo cual son necesarias una experiencia y un aprendizaje previos. La actividad a que nos referimos ha sido considerada en muchas ocasiones negativa (“la música debe ser escuchada en silencio”) y, en otras, demasiado difícil de conseguir (“esta música no les interesa”). Ayudar a los oyentes a ser conscientes de lo que escuchan parece una tarea difícil¹.

Estas palabras de Jos Wuytack dan fe de la dificultad de plantear la audición musical en las aulas. Sin embargo, esto no debe ser un impedimento para realizar audiciones en las clases: existen numerosos medios que, según se presenten, pueden llegar a ser muy atractivos para los alumnos. La audición musical tiene un papel fundamental en el aprendizaje de la música, y es por ello que se han de buscar medios que acerquen las obras a los alumnos. Uno de estos medios es el musicograma.

Jos Wuytack, creador de este recurso, es el primero que nos habla de los musicogramas, explicándolos detalladamente en su *Audición musical activa. Libro del profesor*², así como en artículos³ y en las entrevistas⁴ realizadas que aportan información de su método. M^a del Carmen

¹ Jos Wuytack: *Audición musical activa: libro del profesor*. Porto, Associação Wuytack de Pedagogía musical. 1998. p. 13. La primera publicación fue en 1992 en neerlandés (*Actief Muziek Beluisteren*). En español la primera edición es de 1996 y la segunda de 1998.

² *Ibid.*

³ Jos Wuytack: “El musicograma”, *Música y Educación*, 1 (1990), pp. 57-62; Jos Wuytack: “Puesta al día de las ideas educativas de Carl Orff”, *Música y Educación*, 11 (1992), pp. 27-38; Jos Wuytack: “Audición musical activa con el musicograma”, *Eufonía*, 47 (2009), pp. 43-55.

Aguilar⁵, por otro lado, plantea un musicograma muy diferente a la propuesta de Wuytack, al estar orientado a niveles educativos superiores. Estos dos autores han sido los únicos en proponer su propio modelo de musicograma, aunque otros, como Mendoza⁶ y Azorín⁷, han seguido tratando este recurso.

En cuanto a la aplicación de este recurso en las aulas, tanto en Educación Primaria como en Secundaria, lo más habitual es que se planteen actividades haciendo uso del musicograma. En la mayoría de publicaciones sobre el tema⁸, no existe una explicación del recuso, lo que puede suponer un problema a la hora de la aplicación. Las fuentes más abundantes, con respecto a esta temática, son las publicaciones de revistas, entre las que se pueden destacar, diversas aportaciones importantes al recurso en Eufonía y Música y Educación⁹. En cuanto al uso del musicograma en las TICs¹⁰, se encuentran pocas fuentes bibliográficas al ser éste un tema reciente. La más destacable es la publicación de Honorato¹¹ que da el nombre al recurso, hablando de musicomovigrama¹².

La audición musical activa: aportaciones del musicograma como recurso didáctico

En la audición, a diferencia de los otros sentidos, existen dos denominaciones dependiendo de si se presta atención al fenómeno sonoro: podemos oír, otra cosa es escuchar. Por lo tanto, para escuchar debemos intervenir activamente. Esto no es fácil, y menos aún en música ya que vivimos en un mundo con hiperestimulación musical. En este sentido, Palacios asegura que “el ser humano occidental es víctima del exceso. Acosado por la información, consumidor y consumido, es alguien que camina entre el ruido”¹³. Montoro va más allá afirmando que el silencio ha sido relegado¹⁴.

Es aquí donde cobra importancia la educación auditiva. Los medios de comunicación han invadido los hogares acercándonos al estilo nocivo del espectáculo mediático, convirtiéndonos en espectadores pasivos y acríticos. A la hora del ejercicio de la docencia, debe tomarse en cuenta para aplicarlo en clase. En cuanto a las funciones musicales, la identificación de las características musicales es el paso previo a la comprensión y la valoración del silencio como

⁴ Pascual Pastor: “Entrevista a Jos Wuytack”, *Eufonía*, 57 (2013), pp. 99-111; Ángel Müller: “Entrevista sobre educación musical”, *Diferencias*, 9 (1999), pp. 28-31.

⁵ Véase María del Carmen Aguilar: *Aprender a escuchar música*. Madrid, Antonio Machado libros, 2002.

⁶ José Mendoza Ponce: “El musicograma y la percepción de la música”, tesis doctoral. Universidad de Huelva, 2010. Ésta es una de las fuentes más completas en nuestro país.

⁷ José Manuel Azorín Delado: *Audiciones y musicogramas. Concepto, selección y análisis*. Madrid, Bubok, 2012.

⁸ Entre las que podemos destacar como más completas: Celia Egea: *Rock & Orff. Beatles- Carlos Santana: propuestas para la interpretación en el aula*. Barcelona, Graó, 2003 y M^a Dolores Rey Gómez y M^a Celia Rico Martín: *Musicogramas, educación primaria*. Madrid, San Pablo, 2004.

⁹ Las más destacables son: Juan José Gordillo “Musicograma actividad musical que aproxima a los pequeños al desarrollo personal y creativo”. *Eufonía*, 29 (2003), pp. 89-102; Juan Hernández: “La otra partitura”. *Eufonía*, 3 (1996), pp. 73-87

¹⁰ Tecnologías de la información y comunicación, a seguir: TICs

¹¹ Ramón Honorato Martín: “Trabajando con musicomovigramas”, *Revista de la Lista Europea de Música en Educación*, 8 (2001), pp. 47-52.

¹² La diferencia entre éstos y el musicograma se plasma en Juan Carlos Montoya Rubio, Víctor Manuel Montoya Rubio y José Miguel Francés Ariño: “Musicogramas con movimiento. Un paso más en la audición activa”, *Ensayos*, 24 (2009), pp. 97-113.

¹³ Fernando Palacios: *Hablar de escuchar*. Vitoria, AgrupArte, 2010, p. 3.

¹⁴ M^a Pilar Montoro. *Audiciones musicales activas para el aula*. Madrid, Editorial CCS, 2004, p. 7.

algo necesario para la reflexión. Todo esto permitirá formar futuros oyentes cualitativos y a la vez desarrollar la creatividad de los alumnos.

Dentro del ámbito de la audición musical existen autores relevantes que hablan del uso de los medios extramusicales. Por ejemplo, ya en 1946¹⁵, es decir, mucho antes de que Wuytack acuñara el término “musicograma” por primera vez (1972)¹⁶, Willems alegaba que “deben proscribirse los medios extramusicales: colores, dibujos, cuentos, etc. que desvían la atención del niño del fenómeno sonoro”¹⁷. Asimismo, explicita su rechazo hacia todos los elementos extramusicales en su planteamientos didáctico, ya que considera que “la naturaleza del sonido es de por sí lo bastante rica como para retener el interés del niño”¹⁸, por lo que no se precisa de elementos ajenos para activar el atractivo de la música. Evidentemente, esto demuestra que Willems era contrario al uso del musicograma aunque esto lo escribiera antes de que éste fuera definido con claridad.

En línea con la anterior definición de musicograma, Copland en 1939¹⁹ afirmaba que lo más importante para entender la música, es escucharla, y es que parece mentira que en las aulas de música en muchas ocasiones lo menos que se hace es escuchar música, ya que para ello se necesita una experiencia y un aprendizaje previos. En su opinión, el mínimo exigible es que el auditor sea capaz de reconocer una melodía. Ésta, quedará más afianzada cuanto más implicación se tenga en ella: “podemos hacer más honda nuestra comprensión de la música sólo con ser unos oyentes más conscientes y entrenados, no alguien que se limita a escuchar, sino alguien que escucha algo”²⁰.

Además, Copland define tres planos de escucha. El primero es el plano sensual, que se da cuando se escucha sin analizar, es decir, por puro placer. El segundo es el plano expresivo, que se refiere al poder de expresión de la música, el cual en muchos casos no puede explicarse con palabras ya que es una sensación. Finalmente, en el plano puramente musical, se realiza un análisis musical en el que se toman en cuenta: las melodías, el ritmo, timbre, la armonía y los demás parámetros musicales. A esto añade que “nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental ya que se hace instintivamente”²¹. De estos tres planos de la audición activa, según han sido definidos por Copland, el más interesante para este estudio es el plano puramente musical. En él, se necesita una respuesta estructural por parte del oyente para que el recurso del musicograma sea totalmente válido para la educación, aunque evidentemente no se deben desechar los demás.

El musicograma: definición y fundamentación

Fomentar la audición activa y reflexiva no es sin más poner música en el aula, sino planear la audición de una obra como una estrategia de descubrimiento. Es aquí donde hace aparición el musicograma, una metodología destinada a la audición musical activa en niños y jóvenes no músicos.

¹⁵ Edgar Willems: *L'oreille musicale*. Fribourg, Pro-musica, 1946.

¹⁶ Jos Wuytack: *Aktief Muziek Beluisteren*. Leuven, De monte, 1972.

¹⁷ Edgar Willems: *Educación musical: guía didáctica para el maestro*. Buenos Aires, Ricordi, 1966, p. 8.

¹⁸ Edgar Willems: *El oído musical: La preparación auditiva del niño*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 15.

¹⁹ Aaron Copland: *Cómo escuchar la música*. Madrid, FCE, 2003. Traducido del texto original: *What to listen for in music*. New York. Mac Graw-Hill Books. 1939, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

Para definirlo, se hace necesario en primer lugar analizar la semántica de la palabra:

El término musicograma fue encontrado por analogía con las palabras electrocardiograma (registro gráfico de las corrientes eléctricas originadas en el corazón) o encefalograma (registro gráfico de las corrientes eléctricas originadas en el encéfalo). Estos registros son una representación espacial de la actividad del corazón y del encéfalo durante un periodo de tiempo determinado. De modo análogo, el musicograma será un registro de los acontecimientos musicales, una representación espacial del desarrollo dinámico de una obra musical²².

La gran dificultad de la audición musical estriba que no podemos vislumbrar la estructura completa de la obra de manera sincrónica, dado que la percepción musical ocurre en el transcurso del tiempo. Desde la psicología evolutiva se ha defendido que el desarrollo de la visión en las edades educativas, se desarrolla de forma más completa frente a la audición. Es por esto que Willems afirma que en muchas ocasiones es normal tratar de tomar contacto con el mundo sonoro a través de la mirada, lo que lleva a una desviación de la atención y mantener la concentración exige un gran esfuerzo. La razón de esto es que vivimos en una cultura de lo visual²³. Siguiendo líneas similares, Wuytack define que la clave de la percepción auditiva puede ser la percepción visual, ya que ésta hace que, aunque nos detengamos en los detalles, podamos ver simultáneamente la totalidad²⁴. Además, la percepción auditiva se basa en un estímulo que se desvanece rápidamente, por lo tanto, la memoria será necesaria, y ésta será mucho más efectiva si se unen varios sentidos²⁵. Estos motivos son los que realmente fundamentan el musicograma.

Por su parte, Aguilar afirma que el proceso de percepción auditiva, que combina la audición con la memorización necesita algún sistema de representación gráfica de lo percibido para apoyar el proceso²⁶. Por lo tanto se puede decir que la base de este sistema es que a través de la percepción visual se mejora la percepción musical. De este modo los oyentes sin formación que no pueden seguir una partitura pueden comprender una representación visual más general de la forma y de los elementos musicales. De todas maneras se debe tener en cuenta que no sustituye ni mucho menos a la partitura y que no todas las obras son susceptibles a ser presentadas en un musicograma.

Las definiciones de musicograma son numerosas ya que cada autor tiene su propia visión del recurso. En este trabajo se ha partido de la definición de su creador, Jos Wuytack, quien concreta que un musicograma es “como una representación esquemática del desarrollo de la música”²⁷. Esta definición no llega a ser del todo clara ya que en ella hay que obviar demasiados elementos como para no necesitar una explicación posterior. Mendoza Ponce, por su parte, define musicograma de una forma mucho más precisa y completa:

²² J. Wuytack: *Audición musical...*, p. 56.

²³ E. Willems: *El oído musical...*, p. 42.

²⁴ J. Wuytack: *Audición musical...*, p. 47. Con respecto a esto, Aguilar y Mendoza Ponce explican cómo Meyer aplica la teoría de la *Gestalt* a la música. Meyer defiende que los principios de la percepción (tendencias de agrupaciones básicas, innatas y universales) que habitualmente se aplican a la visión, pueden aplicarse en general a los principios perceptivos. Véanse M. C. Aguilar: *Aprender a...* y J. Mendoza Ponce: *El musicograma...*, p. 35.

²⁵ Naturalmente sólo si se recuerda un tema musical se podrán reconocer sus variaciones. Así los tres tipos de memoria están presentes en el proceso de percepción: memoria icónica transitoria, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo que deposita los conocimientos de forma permanente. Para más información, véase: María Teresa Orozco Alonso: *Psicología de la música*. Madrid, Editorial Grupo5, 2013, pp. 16-17.

²⁶ M. C. Aguilar: *Aprender a...*, p. 13.

²⁷ J. Wuytack: *El musicograma...*, p. 37.

El musicograma es un instrumento didáctico que ayuda a percibir lo más relevante de las obras mediante unos esquemas visuales en los que podemos plasmar esos elementos. El musicograma es una representación visual de la música en la que podemos señalar todo aquello que consideremos necesario para el oyente. Básicamente, se trata de crear un código significativo de figuras y colores que nos permita utilizar siempre los mismos elementos para representar la estructura de la pieza y, sobre ella, los demás parámetros musicales²⁸.

Esta definición deja patente que la notación musical convencional es sustituida por un simbolismo más sencillo y accesible que puede ser entendido por los oyentes no músicos. Basándose en los principios psicológicos de la percepción, todos los elementos musicales, al igual que la forma, son indicados mediante colores, figuras geométricas o símbolos que son usados como un código fijo, es decir, siempre son empleados los mismos elementos para la representación.

Es asimismo fundamental, que la representación visual no sugiera imágenes no musicales al oyente, por lo que el uso de las figuras geométricas, los símbolos y del color es lo más adecuado. Aunque la claridad del musicograma es evidente, ciertos autores, como por ejemplo Hernández Freixinós, matizan esta aclaración:

Si es demasiado evidente, esta “otra partitura” despertará poca curiosidad (nos gusta que la música, o su representación plástica, nos sorprenda). Si es absolutamente indescifrable, provocará en nosotros un rechazo. (Queremos adivinar qué pasará después y controlar, de alguna manera, lo que nos gusta.) Debe haber, pues, un equilibrio entre lo sorprendente y lo esperado. (Música es repetir... pero música es variar...)²⁹.

Las ventajas del uso del musicograma son principalmente dos. Por un lado, presenta una visualización global y sencilla de la obra que permite que el alumno se sitúe musicalmente en el conjunto de la obra, llevándole a una comprensión formal. En esta representación espacial la horizontalidad refleja el recorrido temporal. Por otro lado, la coincidencia vertical de signos con la anterior refleja la simultaneidad de sonidos, situando así al oyente, en el momento determinado. De este modo, se pueden ver al mismo tiempo todos los elementos de la música que susciten interés.

Este interés debe ser mantenido en todo momento, algo difícil ya que la atención sostenida no se demanda sino que se tiene que provocar. Ésta es una de las razones por las que se aconseja que la audición dure de uno a tres minutos; se trata de una duración corta que permitirá que la atención durante el desarrollo completo del musicograma sea posible³⁰. Además, para mantener la atención es fundamental decidir de antemano qué elementos van a ser estudiados en cada obra, lo que debe ser el resultado de una minuciosa planificación por parte del profesor, quien siempre debe tener en cuenta la idoneidad de la obra a sus propósitos y al alumnado. Esta desintegración de elementos, además, ofrece la posibilidad de destacar aquello que el profesor necesite para sus alumnos en cada momento, haciendo una vivencia de la escucha musical que puede tener muchas expresiones ya sean desde la expresión vocal, verbal, corporal o instrumental.

Todos los autores mencionados, dejan claro que el musicograma no sustituye la partitura, ni pretende hacerlo. El musicograma es solamente un medio de apoyo en el cual la notación es

²⁸ J. Mendoza Ponce: *El musicograma...*, p. 23.

²⁹ Juan Hernández Freixinós: “La otra partitura”, *Eufonía*, 3 (1996), pp. 73-87.

³⁰ Este máximo temporal de tres minutos para mantener la atención no sólo lo defiende Wuytack, sino que también es defendido por los otros autores más relevantes que han escrito sobre el musicograma como M. C. Aguilar: *Aprender a...*; J. Mendoza Ponce: *El musicograma...*; y J. M. Azorín Delgado: *Audiciones y...*

sustituida por un simbolismo mucho más accesible para los oyentes no músicos. Por lo tanto, se trata de elaborar un esquema simple basado en un sistema de símbolos que pueda ser entendido por los no músicos con el objetivo final de aprehender la estructura total de la obra. Esta comprensión formal de la obra es precisamente una de las finalidades más claras del musicograma. Como se ha comentado más arriba, el musicograma nos permite la desintegración de los elementos musicales. Por una parte, esto ayuda enormemente al estudio específico de estos elementos y, por otra, será fundamental en la posterior integración de todos ellos, esto es, el modo de ir del todo a las partes y de las partes al todo. Hay que tener en cuenta que lo que se pretende es la percepción de la totalidad y no una suma de impresiones separadas, por lo que los aspectos auditivamente menos perceptibles no serán indicados. Esto se fundamenta en las teorías psicológicas de la *Gestalt*, como ya se ha comentado más arriba³¹. Es por ello que los aspectos auditivamente menos perceptibles de los que estamos hablando, no tienen representación en el musicograma. De ello resulta que el recurso no cuente con muchos detalles con la finalidad de que no puedan surgir complicaciones y dificultades de comprensión. El modelo de Aguilar³², sin embargo, contiene muchos detalles, pero se ha de tener en cuenta que su modelo es para etapas educativas altas.

A pesar de que cada autor usa el musicograma adaptándolo a sus propias necesidades y adopta un código específico, en general se pretende que sea un código muy simple basado en símbolos, colores y figuras geométricas, aunque no existe una fórmula general ya que cada obra tiene características propias. De todas maneras, ciertos autores usan dibujos³³, algo que como hemos visto más arriba está en contra del modelo de Wuytack.

A la hora de plantearnos el uso de este recurso en las aulas debemos tener en cuenta el nivel de abstracción del alumnado ya que antes de los siete años sería bastante difícil. Es por esto que Wuytack recomienda su uso a partir de esa edad. Además, afirma que su empleo tiene éxito en primaria aunque cuando más puede explotarse es en secundaria. Con respecto a la edad a la que el empleo del musicograma es más adecuado y efectivo, sin embargo, no existe un consenso, encontrándose propuestas metodológicas para cursos de Infantil hasta la Universidad. En líneas generales se defiende que, siempre y cuando se adapte el musicograma a la etapa educativa en la que nos encontramos, éste puede ser usado.

En todos los casos el musicograma parte de la realización del profesor. Esto es debido a que debe haber un estudio completo de la obra antes de su plasmación en el musicograma. El único modelo que se sale de esta norma es el de Aguilar, cuyas características hacen posible que en este caso sean los propios alumnos los que realicen el musicograma. Así participan mucho más activamente en la audición y toman parte en un trabajo que podría considerarse sólo del profesor.

Además, este recurso es interesante para trabajarlo en grupo ya que las aportaciones de cada uno pueden ser muy productivas sobre todo a edades más avanzadas en las que cada uno puede sostener su propia opinión o cambiarla después del diálogo ya que las discrepancias con el resto del grupo le ayudará a razonar. El docente tendrá su propia versión pero puede considerar nuevos elementos que aparezcan y tendrá que dar explicación de las dudas.

³¹ Refiérase a la nota a pie de página nº 24.

³² Véase M. C. Aguilar: *Aprender a...*

³³ Es habitual el uso de dibujos en las propuestas didácticas. Por ejemplo: Ana María Porcel Carreño: "La audición en la escuela", *Innovación y experiencias educativas*, 41 (2011), pp. 49-51; Matilde Peiteado Rodríguez: "La audición musical activa", *Magister*, 11 (1993), pp. 44-59; M^a Pilar Montoro: *Audiciones musicales activas para el aula*. Madrid, Editorial CCS, 2004.

El musicograma en las TICs

Uno de los medios más productivos para atraer la atención de los alumnos es el uso de los recursos audiovisuales que servirán para presentar una actividad atractiva y motivadora, ya que conectan los intereses del alumnado mediante elementos cercanos a ellos. Es aquí donde nos encontramos con los musicomovigramas definidos por Honorato Martín como “musicogramas con movimiento para el acercamiento intuitivo a la música y para el desarrollo de la apreciación musical activa de diferentes fragmentos de música”³⁴. Martín fue, además, uno de los primeros que comenzó a desarrollar estos musicomovigramas para sus actividades docentes dentro del Proyecto Grimm³⁵. Según Montoya, Montoya y Francés³⁶, se han registrado varios tipos³⁷:

1. Musicogramas registrados en formato de vídeo sin ningún tipo de movimiento: en ellos se suele trabajar el timbre. No presenta diferencias con respecto al musicograma mural, por lo que reciben el nombre de musicogramas y no de musicomovigramas.
2. Musicogramas que incluyen algún tipo de movimiento o animación indicando el devenir de la obra: éstos se suelen centrar en la forma musical. Hay cierto movimiento de los símbolos, el cual puede realizarse con el seguimiento de un dedo o con cambio de proyecciones.
3. Musicomovigramas: Calificados por Montoya, Montoya y Francés como “más allá de los símbolos”, establecen una conexión entre música e imagen, por lo que estos serían musicomovigramas propiamente dichos. Estos últimos acercan el atractivo audiovisual a los alumnos, lo que abre fuentes inagotables de expresión musical a través de lo visual.

Conclusiones

En base a mi análisis, considero que el recuso del musicograma no está suficientemente difundido, debido principalmente a que las publicaciones al respecto carecen de rigor científico. En ellas no se analizan los datos dando muestra de los resultados satisfactorios de su uso. Otro de los problemas es el uso de una terminología errónea, ya sea porque se pone nombre de musicograma a aquello que no lo es, o porque no hace uso del término musicograma cuando sí podría aplicarse perfectamente al recurso que se está usando. Además, el empleo de la palabra musicomovigrama es muy reducido, observándose que muchos autores los denominan erróneamente.

Quizás una futura investigación pueda arrojar más luz acerca del uso del musicograma en las aulas y, sobre todo, acerca de si es una herramienta eficaz para enseñanza auditiva de los alumnos. La integración de las TICs en las aulas ha hecho que se valore el musicograma (convirtiéndolo en el musicomovigrama) y quizás veamos en los años que nos siguen una revalorización de este recurso, ya que en mi opinión, es uno de los mejores recursos disponibles para la audición activa porque nos permite trabajar aquellos aspectos musicales en los que nos sea necesario incidir y que consideremos relevantes para la educación musical de los alumnos.

³⁴ R. Honorato Martín. “Trabajando con musicomovigramas...”, p. 48.

³⁵ La información completa sobre el proyecto puede consultarse en: <http://educacontic.es/blog/proyecto-grimm>

³⁶ J. C. Montoya Rubio, V. M. Montoya Rubio y José Miguel Francés Ariño: “Musicogramas con movimiento...”.

³⁷ Este estudio analiza numerosas fuentes de youtube por lo que se encuentran varios ejemplos para cada tipo de musicomovigrama.

REFERENCIAS

- AGUILAR, M^a del Carmen: *Aprender a escuchar música*. Madrid, Antonio Machado libros, 2002.
- AZORÍN DELADO, José Manuel: *Audiciones y musicogramas. Concepto, selección y análisis*. Madrid, Bubok, 2012.
- COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar música*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003. Traducido del texto original: *What to listen for in music*. New York. Mac Graw-Hill Books. 1939.
- EGEA, Celia: *Rock & Orff. Beatles-Carlos Santana: propuestas para la interpretación en el aula*. Barcelona, Editorial Graó, 2003.
- GORDILLO, Juan José: “Musicograma: actividad musical que aproxima a los pequeños al desarrollo personal y creativo”, *Eufonía*, 29 (2003), pp. 89-102.
- HERNÁNDEZ FREIXINÓS, Juan: “La otra partitura”, *Eufonía*, 3 (1996), pp. 73-87.
- HONORATO MARTÍN, Ramón: “Trabajando con musicomovigramas”, *Revista de la lista Europea de Música en Educación*, 8 (2001), pp. 47-52.
- MENDOZA PONCE, José: “El musicograma y la percepción de la música”, tesis doctoral. Universidad de Huelva, 2010.
- MONTORO, M^a Pilar: *Audiciones musicales activas para el aula*. Madrid, Editorial CCS, 2004.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos, MONTOYA RUBIO, Victor Manuel y FRANCÉS ARIÑO, José Miguel: “Musicogramas con movimiento. Un paso más en la audición activa”, *Ensayos*, 24 (2010), pp. 97-113.
- MÜLER, Ángel: “Jos Wuytack: Entrevista sobre educación musical”, *Diferencias*, 9 (1999), pp. 28-31.
- OROZCO ALONSO, María Teresa: *Psicología de la música*. Madrid, Editorial grupo 5, 2013.
- PALACIOS, Fernando: *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. Las Palmas, Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1997.
- : *Hablar de escuchar*. Vitoria, AgrupArte, 2010.
- PASTOR, Pascual: “Entrevista a Jos Wuytack”, *Eufonía*, 57 (2013), pp. 99-111.
- PEITEADO RODRIGUEZ, Matilde: “La audición musical activa”, *Magister*, 11 (1993), pp. 44-59.
- PORCEL CARREÑO, Ana María: “La audición en la escuela”, *Innovación y experiencias educativas*, 41 (2011), pp. 49-51.
- REY GÓMEZ, M^a Dolores y RICO MARTÍN, M^a Celia: *Musicogramas, educación primaria*. Madrid, San Pablo, 2004.
- WILLEMS, Edgar: *L'oreille musicale*. Fribourg, Pro-musica, 1946.
- : *Educación musical: I guía didáctica para el maestro*. Buenos Aires, Ricordi, 1966.
- : *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1996.
- : *El oído musical: La preparación auditiva del niño*. Barcelona, Paidós, 2001.
- WUYTACK, Jos: *Aktief Muziek Beluisteren*. Leuven, De monte, 1972.
- : “El musicograma”, *Música y Educación*, 1 (1990), pp. 57-62.
- : “Puesta al día de las ideas educativas de Carl Orff”, *Música y Educación*, 11 (1992), pp. 27-38.
- WUYTACK, Jos y BOAL PALHEIROS, Graça: *Audición musical activa. Libro del profesor*. Porto, Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1998.
- : “Audición musical activa con el musicograma”, *Eufonía*, 47 (2009), pp. 43-55.

CARACTERIZACIÓN MUSICAL DEL TOPOS DE LA MUERTE EN LAS PRIMERAS ÓPERAS ESPAÑOLAS DE LA ESCENA MADRILEÑA DECIMONÓNICA (1868-1878)

FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

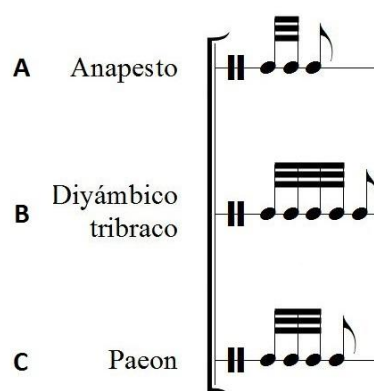
Resumen: La figura musical de la muerte, identificada con determinados motivos rítmicos, fue utilizada ya desde el siglo XVII en las tragédies lyriques compuestas por Lully y Rameau. El uso de dichos motivos se extendió a las óperas del siglo XIX, siendo ampliada su función, originalmente ilustrativa, para adquirir también un carácter premonitorio y retrospectivo, primero en obras de Cherubini, Spontini, Paër y Mayr, y, después, en algunas de las óperas de Meyerbeer, Berlioz, Halèvy, Mercadante, Bellini, Donizetti, Pacini, Verdi y Wagner.

Esta larga tradición no fue ajena a los compositores de las primeras óperas decimonónicas escritas en castellano para los teatros de Madrid. En este estudio se analiza la presencia del motivo de la muerte en obras como Fernando IV ‘El Emplazado’ de Zubiaurre, Guzmán el Bueno de Bretón, Mitrídate de Emilio Serrano, o las óperas de Chapí. El análisis constatará su uso polivalente, desde la mera descripción del drama hasta el desligamiento respecto al mismo.

Palabras clave: ópera española, muerte, siglo XIX.

Definición y usos del *topos* musical de la muerte en la ópera

El término “figura musical de la muerte” fue acuñado por el musicólogo Frits Noske¹ para referirse a un motivo rítmico consistente en varias figuras musicales de corta duración seguidas por otra figura más larga. Esta figura se explicita a través de tres variantes bien diferenciadas que él mismo clasifica, basándose en los pies métricos grecolatinos (Ejemplo 1).



Ejemplo 1. Variantes rítmicas de la “figura musical de la muerte” según F. Noske

¹ Frits Noske: *The Signifier and the Signified: studies in the operas of Mozart and Verdi*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 171-214.

*Variantes del motivo o figura musical de la muerte*²

Estos motivos han sido un lugar común en la expresión musical de la idea de la muerte tanto de forma explícita como, más tarde, implícita. Se trata de un *topos* musical, un estereotipo, que, proveniente de la tradición, ha transmitido una idea o asociación persistente a lo largo del tiempo. La asociación de estos motivos con el tema de la muerte no es de carácter excluyente, pues pueden aparecer ligados a escenas de guerra y de batalla y utilizadas en marchas militares (como es el caso del anapesto), a situaciones de estremecimiento, miedo o turbación (motivo b) o a los usos ceremoniales relacionados con la fanfarria (paeon)³.

Como el propio Noske sugiere⁴, la figura musical de la muerte podría tener su origen en los cortejos fúnebres que acompañaban al féretro y en las ejecuciones capitales, que incluían un tambor que interpretaba en ostinato y a modo de marcha fúnebre redobles que finalizaban en una nota de mayor duración. Esta tradición, conocida por toda la población, sería utilizada por los compositores asociando la presencia de la figura musical al tema de la muerte, de forma que sería perfectamente identificada por el público, tanto en su significante como en su significado.

Aunque no realiza un estudio exhaustivo de la presencia del motivo en la ópera, Noske muestra algunos de los ejemplos más representativos en los que aparece, retrotrayéndose a las *tragedies lyriques Amadis y Armide* de Lully, *Hippolyte et Aricie* y *Darnaus* de Rameau y *Alceste* de Gluck, con una clara predilección por los tipos a) y c). A partir de 1780, los gluckistas y el compositor de origen alemán Mayr introdujeron la tipología b) y la extendieron, junto con los tipos a) y c), a la Península itálica⁵, mientras que, en territorio francés, hubo un uso más restringido del motivo de la muerte⁶. A partir de Mayr, los compositores italianos comenzaron a utilizar el motivo de la muerte de una forma sistemática, de manera que “en la mayoría de los casos, la figura de la muerte funciona meramente como ilustración de ciertas palabras o situaciones”⁷. En esta línea se encuentran algunas de las óperas de Bellini, Donizetti, Mercadante y *Saffo* de Pacini⁸, así como las primeras óperas de Verdi hasta llegar a *Macbeth*, donde la figura de la muerte asume una función estructural, restringiendo el compositor su uso como ilustración explícita de lo que acontece. A partir de *Macbeth*, Verdi daría distintos usos al motivo de la muerte, ampliando su uso tradicional para otorgarle una verdadera función dramática, interviniendo como factor anticipatorio y también retrospectivo, como expresión de odio y venganza, como elemento ilustrativo de la psicología de los personajes, como recurso para conseguir un ambiente ominoso, como elemento irónico o paradójico e, incluso, paródico⁹.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibid.*, pp. 171-72.

⁴ Frits Noske: “Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner”, en *La drammaturgia musicale*, Lorenzo Bianconi (ed.). Bologna, Il Mulino, 1986, p. 257.

⁵ *Idem.*

⁶ En el ámbito francés, el uso de la figura de la muerte fue más restringido, destacando, a partir de 1780, las obras *Démophon* (1788), *Médée* (1797) y *Les deux journées* (1800) de Cherubini, *La Vestale* (1807) de Spontini y *La mort d'Adam* (1809), *La Juive* (1835) de Halévy, y *Les Huguenots* (1836) de Meyerbeer. Para más información, véase: F. Noske: “*The Signifier and the Signified...*”, pp. 173-84.

⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, pp. 184-214.

La presencia del motivo de la muerte en las primeras óperas escritas en castellano para la escena madrileña

En el presente estudio se analiza la presencia de la figura de la muerte (tanto en su contexto musical como dramático) en las primeras óperas serias escritas en castellano entre 1868, fecha en la que tuvo lugar el primer concurso para la implantación del género en España, y 1878, momento en el que Ruperto Chapí, el compositor más prolífico y destacado del género en el contexto madrileño, renunció a los intentos por fundar el género lírico nacional a través de la ópera para dedicarse a la zarzuela y el género chico.

Fruto de un concurso convocado en 1868 por un grupo de músicos y editores¹, surgieron las primeras óperas decimonónicas escritas en castellano, obteniendo el primer premio la ópera *Atahualpa* de Enrique Barrera y *Don Fernando IV 'El Emplazado'* de Valentín María de Zubiaurre, y quedando en segundo lugar *El puñal de Misericordia* de Rafael Aceves y Antonio Llanos y *La Venganza* de los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal. Actualmente sólo se conservan la obra de Zubiaurre² la de los hermanos Grajal³, las cuales se analizan a continuación.

Una Venganza, ópera en 3 actos de los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal

La partitura de los hermanos Grajal, en correspondencia con el carácter del libreto de Mariano Capdepón (Cuadro 1)⁴, plagado de referencias a la muerte, destaca por el uso frecuente de la figura de la muerte en sus dos primeros actos, tanto en su uso exógeno como endógeno. No obstante, aquí se analizan los ejemplos más relevantes en los que se presenta el motivo con funciones diversas.

En el nº 2 (*Tempo di mezzo* de la cavatina), el recitativo del Conde con Nuño muestra el motivo en su variante a) en las cuerdas mientras Nuño cuenta cómo Aurora cree que murió su padre. Esta alusión explícita a la muerte está complementada, más adelante y en el mismo recitativo, con un uso implícito del motivo: mientras el Conde pronuncia “Dueño seré de su hermosura”, aparece la variante b) (cc. 207-11), aludiendo al fatal desenlace que provocará esta decisión.

La obra se ambienta en la ciudad de Toledo del siglo XIV. La trama presenta las disputas que surgen en mitad de un círculo amoroso compuesto por el Conde de Trastámara, Gonzalo (su paje) y Aurora (estos dos últimos se corresponden en su sentimiento amoroso). El Conde logrará casarse con ella chantajeándola con la vida de su padre, a quien tiene apesado. Por su parte, Sancho, escudero del Conde pero de quien quiere alcanzar venganza, pues deshonoró a su esposa, provoca a Gonzalo para que le dé muerte. Éste cede y envenena al Conde, sin conocer su verdadera identidad hasta momentos antes de expirar: se trataba de su padre.

Cuadro 1. Argumento de *Una Venganza*

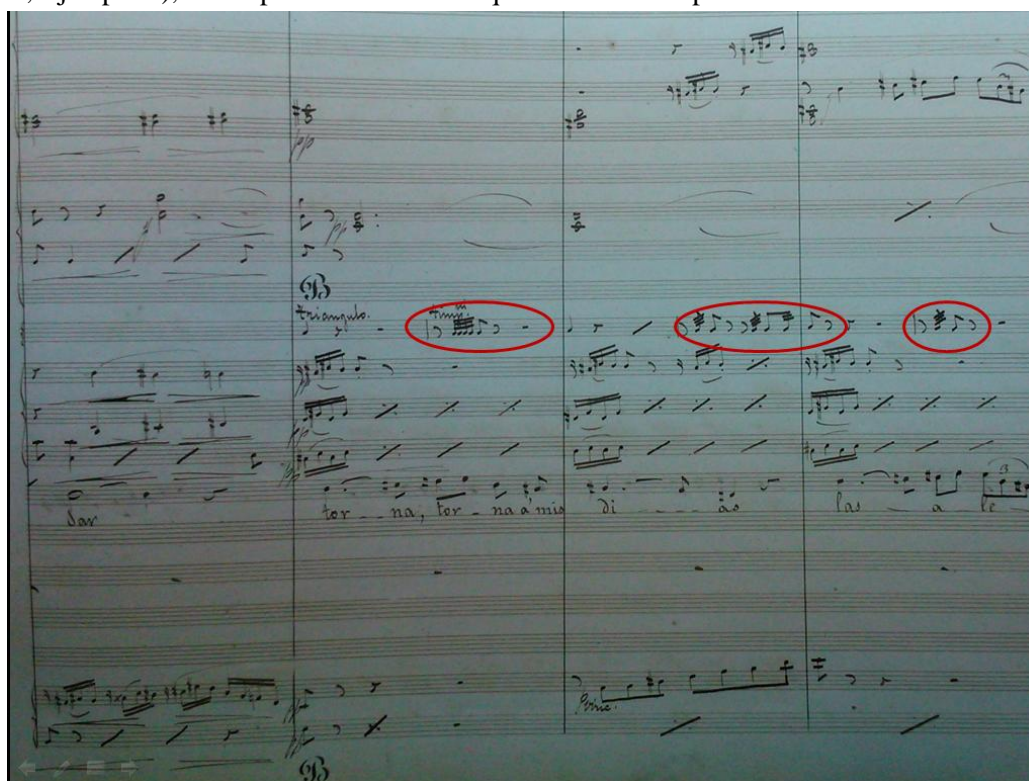
¹ A finales del año 1867, salió a la luz en la *Revista y Gaceta Musical* un certamen convocado por Emilio Arrieta, Antonio Romero (músico y editor), Hilarión Eslava, Bonifacio Eslava (empresario y editor), Monasterio, Saldoni, Remigio Calahorra y el tenor Aquiles di Franco para premiar las mejores óperas en castellano y de nueva creación que se presentasen. La finalidad sería la de conseguir formar repertorio operístico nacional para que fuera siendo aceptado por el público y, más tarde, sirviera como modelo para nuevas composiciones y, así, conseguir activar el mecanismo de creación del nuevo género. Véase: *Revista y Gaceta musical*, 08-XII-1867, pp. 262-63.

² Valentín M^a de Zubiaurre: *Fernando IV 'El Emplazado'*, ópera en 3 actos; en el ERESBIL (E-RE), E/ZUB-05//V-01; también en Museo Nacional del Teatro (E-Mat), nº catálogo 252.

³ Manuel y Tomás Fernández Grajal: *Una Venganza*, ópera en 3 actos; en CEDOA-SGAE (E-Msa), Leg. 24, nº 356 (completa); también en E-Mat, nº catálogo 793 (sólo los actos 1º y 2º).

⁴ Mariano Capdepón: *Dramas líricos*, 2ª ed. Madrid, R. Velasco, 1904, pp. 1-36.

En el siguiente número (nº 3, aria de Aurora ‘Piadoso cielo’) la figura de la muerte, en su variante b) es interpretada exclusivamente por los timbales; aparece con un carácter irónico e, incluso, premonitorio: “Torna a mis días las alegrías / La dulce calma vuelve a mi alma⁵” (cc. 57-61; Ejemplo 2), una esperanza de Aurora que nunca se cumplirá.



Ejemplo 2. M. y T. Fernández Grajal: *Una Venganza*, Acto I, nº 3, aria de Aurora ‘Piadoso cielo’, cc. 56-59

Tras varias reapariciones del motivo, destaca su presencia al final del nº 5 (cc. 158-63), cuando Sancho promete vengarse del Conde (“Si la sangre generosa que brotó la herida abierta hoy al fin tu frente impura manchará”), combinado en los cornetines y oboes con los timbales en contrapunto.

Ya en el segundo acto, nº 8 (duetto Aurora/Conde), la entrada en escena de Gonzalo en el *Tempo di mezzo* es acompañada de la figura de la muerte nuevamente en los cornetines (cc. 106-09), con un significado implícito: Gonzalo hallará su venganza, pero a un alto precio. En la *Cabaletta* que sigue, el Conde expresa a Aurora que deberá fingir desdén hacia Gonzalo, momento en el que el motivo a) vuelve a aparecer, en la tonalidad de Do menor, nuevamente en los cornetines (cc. 244-52). Resulta interesante cómo el tema de esta sección, enunciado en Do menor, se transforma en su segunda exposición en Do Mayor. Pero no se trata únicamente de un cambio tonal, sino que también se aprecia una transformación en la significación del motivo de la muerte: su ritmo de aparición aumenta progresivamente para enlazar con la nueva sección en modo mayor, cambiando la sensación auditiva del augurio de muerte a la solemnidad, pues se asemeja al ritmo propio de una marcha militar o conmemorativa.

El siguiente número destaca por el relato de Sancho, construido a partir de la figura de la muerte, que se extiende en su variante a) durante dieciséis compases (cc. 131-46) mientras cuenta la historia que le sucedió con el Conde, quien deshonró a su mujer. La presencia de esta figura se acentúa al final del *racconto*, expuesta en forma de las variantes c) – b) – c), alternativamente, y bajo la forma de escalas ascendentes (cc. 187-98), generando una tensión

⁵ La sección se repite musicalmente dos veces, variando el texto, aunque su significación no cambia.

que llega a su clímax en los dos últimos compases, donde el motivo se presenta contrapuntísticamente bajo las palabras “La mató”.

En el final del acto se hace, asimismo, un uso recurrente del motivo, con una función destacada en la musicalización del drama: en su variante b), aparece por primera vez cuando el Conde pide a Aurora que confiese su amor por él, en presencia de Gonzalo: “Responde” (cc. 155-64). Vacilante, Aurora contesta “Yo no le amé jamás” aludiendo a Gonzalo. Esta confesión obtiene la respuesta del timbal, que interpreta también la variante b) en *pianissimo* (cc. 166-74), acompañado exclusivamente por los fagotes y las trompas segundas como sustento armónico. La desconsolación de Gonzalo también está marcada por la variante b), a la cual sucede la variante a) en los cornetines en el momento en que se lanza contra Aurora con un puñal en la mano (cc. 197-99). Pocos compases más adelante (cc. 247-55), la variante a) vuelve a aparecer, esta vez en el registro grave de los violines primeros, para dar expresión a dos situaciones: Gonzalo maldice el matrimonio de Aurora y el Conde, mientras Beltrán le recuerda que su hora está cerca y el resto de aldeanos lo acusa de traidor.

Fernando IV ‘El Emplazado’, ópera en 3 actos de Valentín María de Zubiaurre

El drama, escrito por Castelvechchio (primer acto) y Palermi (actos segundo y tercero)⁶, se desarrolla en la ciudad de Martos (Jaén) a principios del siglo XIV. A pesar de la idoneidad tanto de la trama (Cuadro 2) como del propio cuerpo textual para hacer uso de la figura de la muerte, ésta no aparece, ni mucho menos, con la misma profusión con la que se encuentra en *La Venganza*. Ya en el acto II, la *scena* que introduce al terceto de la cárcel (nº 3) viene precedida por la variante b), justo antes de que Estrella pronuncie las palabras “¡Horrible suerte! ¡Hado funesto, impío!” (c. 7). A lo largo del terceto en sí, ella explica que imploró al rey para pedirle justicia, momento que es acompañado por la misma variante del motivo de la muerte en las cuerdas (cc. 105-08). Aquí el motivo tiene una clara función dramática: Fernando nunca mostrará piedad; la condena a muerte es inevitable.

La última aparición de la figura de la muerte en el acto II no explicita el ajusticiamiento de los hermanos Carvajal, como sería esperable, sino que ocurre en otro momento más representativo, aunque también explícito. El pregonero, ha anunciado la fatal condena ante el pueblo, el cual muestra signos de sublevación ante la injusticia cometida. De entre los presentes aparece Estrella, que acusa al rey de su cruenta acción. Los hermanos aparecen entonces, acompañados del verdugo y de los soldados del rey, momento en el que aparece la figura de la muerte, en su variante c), interpretada por el timbal (cc. 145-72). En este caso, la función del motivo sería la que presentaba en su origen, es decir, para marcar el ritmo de la marcha fúnebre en las ejecuciones capitales.

El último acto, tal y como ocurría en muchas de las óperas italianas de la década de los treinta y cuarenta, presenta una mayor presencia de la figura de la muerte. Una variante del

El eje argumental se desarrolla a partir del triángulo amoroso que surge entre D. Pedro, Estrella y el Rey Fernando. El amante de la protagonista es D. Pedro, pero el monarca ha puesto también sus ojos en ella y su hermano Rodrigo, fiel al rey e interesado en que ella acceda al trono por los beneficios que le reportará, consigue sobornar a unos pretendidos testigos para que declaren contra D. Pedro, con lo que será acusado de traición. Ante la negativa de Estrella de acceder al matrimonio con el rey, éste condenará a muerte a D. Pedro y a su hermano. En el último instante, éste maldice al rey: sería emplazado en un plazo de treinta días. Tras varios intentos infructuosos de conseguir la mano de Estrella, el rey, lleno de ira, se lanza contra ella con un puñal en la mano; el espectro del propio D. Pedro evita el crimen y conduce a Fernando al averno.

Cuadro 2. Argumento de *Fernando IV ‘El Emplazado’*

⁶ Ricciardo Castelvechchio y Ernesto Palermi: *Fernando IV ‘El Emplazado’, drama lírico en 3 actos*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1871.

motivo b) se presenta justo en el momento en el que aparece D. Pedro ante Fernando, mientras lo advierte: “Vengo a anunciarte que el plazo de tu vida ha terminado”. A esta escena siguen los rezos del coro fuera de escena, que rezan por la vida del rey acompañados por el sonido del órgano y por la figura de la muerte, que aparece imponente y con mayor claridad que nunca, esta vez en su variante a) (hasta entonces no había aparecido), interpretada por las cuerdas durante veintisiete compases mientras el rey Fernando es conducido por el espectro de D. Pedro (cc. 225-52; Ejemplo 3).

The image shows a musical score for Example 3. It consists of seven staves. The top three staves are vocal lines for three voices, all in Spanish. The lyrics are: "E - ter - no Dios que pró - vi - do ri - ges la Tie - rra in - gra - ta,". The bottom four staves are string accompaniment. The score includes dynamic markings such as "cresc." and "f".

Ejemplo 3. V. M. de Zubiaurre: *Fernando IV 'El Emplazado'*, Acto III, Final. cc. 225-28

Mitrídates, ópera en 3 actos de Emilio Serrano y Ruiz

Los hijos de Mitrídates, Sifares y Farnaces, se han enamorado de su prometida e intentan seducirla tras extenderse la noticia de que el héroe griego ha muerto en batalla. Pero Mitrídates ha sobrevivido, y a su regreso se percató de los sentimientos de sus hijos hacia su prometida, así que los arresta. Farnaces planea traicionar a su padre con el apoyo del ejército romano, que ha ido a rescatarlo de la prisión; Sifares finge apoyarles. Mitrídates, al enterarse de que su hijo Sifares también apoya a los romanos, ordena a un esclavo, en presencia de Monima, que le dé muerte. Ella pretende suicidarse bebiendo de una copa envenenada que el mismo Mitrídates ha preparado para vengarse de su infidelidad. Mientras tanto, él ha ido a combatir a los romanos y ha resultado gravemente herido, descubriendo que, en realidad, su hijo Sifares había peleado de su lado. Antes de morir, bendice el amor de su hijo con Monima.

El libreto, escrito por Mariano Capdepón⁷ se inscribe en el reinado de Mitrídates VI (132-63 a.C.), y está fundamentada, como otras muchas óperas de otros compositores, en la obra de Racine (Cuadro 3). La partitura de Emilio Serrano, al igual que las de Zubiaurre, presenta un uso moderado de la figura de la muerte, no implicando un uso común a las óperas de la primera mitad del siglo. Así, el motivo no aparece al final de la ópera, en el momento de la muerte de Mitrídates: él muere de forma honorable, como un héroe y con el alma en paz, pues ha sido piadoso con su hijo Sifares, quien le fue leal hasta el último momento. Aquí, el motivo de la muerte como fatal destino, como algo temido, no tiene cabida. Su uso se asocia, sin embargo, en el final del segundo acto, a la reacción airada de Mitrídates, cuando se percató del engaño de su hijo Farnaces (“Villano! Te

Cuadro 3. Argumento de *Mitrídates*

⁷ M. Capdepón: *Dramas líricos...*, pp. 303-30.

comprendo!”), momento en el que vuelve a aparecer el motivo a), en los timbales (cc. 61-63). Seguidamente, Mitrídates pide a Monima que lo acompañe ante el ara para efectuar su unión, pero ella vacila: “¡ah, le amas!” responde él, momento en el que vuelve a salir a la luz el motivo, en su variante a), en el viento metal (cc. 78-80). En este caso, podemos ver cómo la figura de la muerte se asocia a la idea de deslealtad o traición. En los últimos momentos del segundo acto vuelve a presentarse el motivo, nuevamente en su variante a) e interpretado por clarines, cornetines, trombones y fígle, acompañando el momento de mayor tensión entre los protagonistas (cc. 238-50).

Guzmán el Bueno, *ópera en un acto de Tomás Bretón*

La escena de esta pequeña ópera, con libreto de Antonio Arnao⁸, se desarrolla en Tarifa, en 1294 (Cuadro 4). La figura de la muerte está presente en diversos momentos, pero el más destacado se desencadena cuando María consulta con Guzmán qué hacer, a lo que responde, *con resolución*, “Seré leal”. En ese momento, la figura de la muerte aparece en las cuerdas, el viento-metal, los timbales y la caja (cc. 1-8 del *Enérgico y Maestoso* – nº 4, *Scena, terceto e invocación*; Ejemplo 4) y, seguidamente, en toda la orquesta (cc. 9-10). Tal presencia del motivo no cesa en los compases siguientes (cc. 13-30 del *Enérgico y Maestoso*)⁹, acompañando a Guzmán mientras se acerca a la bandera de Castilla. Después de pronunciar sus palabras más crudas y conmovedoras, aparece el motivo (variante b) con el acento invertido) alternativamente en los timbales y en las cuerdas hasta el final del número, lo que supone un total de sesenta y tres compases en los que, interrumpidamente, aparece la figura de la muerte (cc. 251-310).

Los musulmanes, con apoyo del infante D. Juan, han sitiado la ciudad, y han capturado al hijo de Guzmán y María, pero éste confía en la promesa del rey, quien llegará con refuerzos en breve. Hassan, mensajero, se presenta en el castillo, exponiendo las condiciones de D. Juan: deberá entregar Tarifa a cambio de la liberación de su hijo. Guzmán, que jamás sacrificará su honor por amor, sube a la torre más alta del castillo y lanza su propia daga hacia el campamento musulmán, exclamando: “Por si no tiene acero, ahí va mi daga”. Guzmán jura vengarse.

Cuadro 4. Argumento de *Guzmán el*

⁸ Antonio Arnao: *Dramas líricos*. Madrid, Medina y Navarro, 1875, pp. 81-102.

⁹ En los dos últimos compases (cc. 29-30), a los timbales y bombo se le unen los violines y violas en la interpretación del motivo de la muerte.

Ejemplo 4. T. Bretón: *Guzmán el Bueno*, Acto I, nº 4, cc. 1-4 del *Enérgico y Maestoso*

La hija de Jefté, ópera en un acto de Ruperto Chapí

Chapí también conocía el uso tradicional de la figura de la muerte, pues la utilizó en todas y cada una de sus primeras cuatro óperas. No obstante, se destaca su uso en las compuestas a lo largo de su pensionado en Italia y Francia. La primera de ellas, *La hija de Jefté*, compuesta en 1875 durante su estancia en Roma sobre libreto de Arnao¹⁰, es de tema bíblico (Cuadro 5), lo cual será determinante en el uso moderado de la figura de la muerte.

Uno de los momentos en los que destaca la presencia del motivo tiene lugar en el nº 3 (dúo Seila/Rubén), con un significado implícito, apareciendo ligado exclusivamente al personaje de Seila, que tiene una fatal premonición. Asimismo, la referencia a su padre, así como la tan deseada unión con Rubén, están circundadas del motivo de la muerte, como se explicita en la siguiente intervención de Seila, también apoyada por la variante b) (cc. 72-77). Irónicamente, las noticias de la llegada victoriosa de Jefté están apoyadas por un anticipo de la melodía de la marcha e himno que aparecerá en el siguiente número, pero también por el motivo de la muerte, expuesto en los timbales en su variante a) en contradicción con la efusividad del momento, que es explicitada por el resto de la orquesta (cc. 244-46; Ejemplo 5).

La trama, como sucedía con muchas obras románticas, comienza con una premonición de Seila, quien en sueños ve cómo, después de casarse con su amado Rubén, le es arrebatada la vida. Su padre, Jefté, que regresa triunfante de su lucha contra el faraón Amón, prometió sacrificar ante Jehová a quien primero entrase por la puerta de su casa, siendo Seila la que primero lo recibe, quien termina suicidándose desde una colina.

Cuadro 5. Argumento de *La hija de Jefté*

¹⁰ A. Arnao: *Dramas líricos...*, op. cit., pp. 81-102.

Ejemplo 5. R. Chapí: *La hija de Jafet*, Acto I, n° 3, cc. 244-46

Como es de esperar, el último número es más rico en el uso del *topos*. No obstante, no está ligado ni al trágico momento en el que Seila entra por la puerta de su casa (Chapí recurre a figuraciones rápidas, séptimas disminuidas, trémolo en las cuerdas, etc.) ni al acto de inmólación. El motivo (variante a)) aparece en el concertante propiamente dicho (*Andantino quasi allegretto*, cc. 73-95 y 123-25), en especial al final del mismo, con carácter mordaz, en el instante en el que Seila sube la colina (cc. 236-43), interpretado al unísono por la totalidad del viento-metal y los timbales mientras acompaña el tema de la marcha e himno, pero esta vez en modo menor y a modo de marcha fúnebre, mostrando así el triunfo transformado en tragedia.

La muerte de Garcilaso, ópera en un acto de Ruperto Chapí

Garcilaso tiene un mal presentimiento y su esposa, Elena (Constanza en el libreto de Arnao), que comparte el augurio de Garcilaso, va a visitarlo al campamento para estar a su lado. La batalla se desata fuera de escena y Garcilaso, aunque victorioso, cae de la torre malherido. Carlos V propone ajusticiar a los prisioneros, pero el escritor, antes de expirar, pide su perdón.

Cuadro 6. Argumento de *La muerte de Garcilaso*

Los dos cuadros en que está dividido el libreto, escrito por Arnao¹¹, narran el asalto por parte de las tropas de Carlos V a la villa de Fréjus (Cuadro 6). De las cuatro primeras óperas de Chapí, por su temática y estructuración interna, ésta es la que más uso hace de la figura de la muerte. Aunque se encuentra ya al inicio de la sinfonía, interpretada en *pianissimo* por los timbales, cabe destacar su uso irónico al final del tercer número (cc. 110-15), apareciendo en los cornetines y en los timbales (variante b) para ilustrar el sentimiento de esperanza que encontramos tanto en

Elena como en Garcilaso.

A partir del cuarto número la figura aparece conexplícito, aunque su presencia destaca verdaderamente en el número final, que incluye una marcha fúnebre, así como un rezo a modo de *Miserere*. Desde el comienzo de la marcha, el tambor interpreta la variante c) en *pianissimo*

¹¹ *Ibid.*, pp. 17-38.

(cc. 1-34), acompañando al cortejo como presumiblemente sucedía en su función primigenia; pero aquí, junto al papel del tambor marcando el paso de la marcha destaca también la presencia del motivo, en su variante b), tanto en las cuerdas como en el viento-metal (cc. 45-56). Finalmente, el rezo al féretro de los monjes que cantan al unísono es también acompañado por el motivo, interpretado en su variante b) por las cuerdas y timbales (cc. 126-32); más tarde, cuando el canto se transforma en polifónico, es el viento-metal el que sustente a los timbales, dándole un carácter más grave y profundo (cc. 134-41).

Roger de Flor, *ópera en tres actos de Ruperto Chapí*

La obra, compuesta por Chapí entre 1877 y 1878 durante sus estancias en Milán y París, está basada en el libreto de Mariano Capdepón (Cuadro 7)¹².

En esta última ópera de juventud, Chapí hizo un uso bastante contenido de la figura de la muerte. Ésta aparece de forma clara en el final del segundo acto, en los timbales en *pianissimo* a lo largo de cincuenta compases, intercalando las palabras preocupantes y desgarradoras de María, que sospecha de la conjura contra Roger (cc. 59-108). Las palabras tranquilizadoras de Roger hacia su esposa al final de la escena (“No temas. Pronto tu esposo volverá”) generan nuevamente la aparición del motivo, también en *pianissimo* y alternando las variantes b y a en los timbales y clarines.

El libreto se centra en la expedición de mercenarios almogávares (al frente de los cuales estaba Roger de Flor) que envió Federico de Sicilia en 1303 para ayudar al emperador bizantino Andrónico II Paleólogo en la lucha contra el turco. El enfrentamiento entre los personajes surge a raíz matrimonio concertado entre Roger y María (sobrina de Andrónico), de la que está enamorado Basila. Éste conspira con la ayuda de los turcoples y del hijo del emperador contra Roger, para lo que organizan un “festín” de bienvenida, a lo largo del cual le dan muerte. Tras expirar en los brazos de María, los almogávares

Cuadro 7. Argumento de *Rofger de Flor*

Conclusiones

La larga tradición que hay detrás del uso de este motivo no fue ajena a los compositores de las primeras óperas decimonónicas escritas en castellano para los teatros de Madrid. En efecto, en las obras de Zubiaurre, los hermanos Grajal, Bretón, Serrano y Chapí, puede apreciarse claramente la presencia de la figura de la muerte. Su uso no solo fue implícito actuando como ambientación musical o describiendo el momento en sí mismo de la expiación, sino que adquirió una verdadera función dramática, sirviendo a modo de premonición o de aviso, apareciendo asociada a algún personaje, ilustrando decisiones cuyas consecuencias le llevarán a la muerte, o alcanzando un carácter irónico.

REFERENCIAS

- ARNAO, Antonio: *Dramas líricos*. Madrid, Medina y Navarro, 1875.
- BRETÓN, Tomás: *Guzmán el Bueno, ópera en un acto*; E-Mn, M.Bretón/40/1 (partitura orquestal autógrafa).
- CAPDEPÓN, Mariano: *Dramas líricos*, 2ª ed. Madrid, R. Velasco, 1904.
- CASTELVECCHIO, Ricciardo y PALERMI, Ernesto: *Fernando IV ‘El Emplazado’, drama lírico en 3 actos*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1871.
- CHAPÍ, Ruperto: *La hija de Jefe, drama lírico en un acto*; E-Mc S/1071 (partitura orquestal autógrafa).
- : *La muerte de Garcilaso, drama lírico en un acto*; E-Mc M/555 (partitura orquestal autógrafa).
- : *Roger de Flor, ópera en 3 actos*; E-Mn M.Chapí/84 (partitura orquestal autógrafa).

¹² M. Capdepón: *Dramas líricos...*, pp. 395-427.

- FERNÁNDEZ GRAJAL, Manuel y Tomás: *Una Venganza, ópera en 3 actos*; E-Msa Leg. 24, n° 356 (partitura orquestal autógrafa); también E-Mat 793.
- NOSKE, Frits: *The Signifier and the Signified: studies in the operas of Mozart and Verdi*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 171-214.
- : “Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner”, en *La drammaturgia musicale*, Lorenzo Bianconi (ed.). Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 255-75.
- Revista y Gaceta musical*, 08-XII-1867.
- SERRANO Y RUIZ, Emilio: *Mitrídate, ópera en 3 actos*; E-Mc S795-7 (partitura orquestal autógrafa).
- ZUBIAURRE, Valentín M^a de: *Fernando IV 'El Emplazado', ópera en 3 actos*; E-RE E/ZUB-05//V-01 (partitura orquestal autógrafa); también E-Mat 252.

LA DIMENSIÓN MUSICAL DE LA JÁCARA: FUENTES ESCRITAS Y TRADICIÓN ORAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII*

LUIS MARTÍNEZ CAMPO
Universidad de Salamanca

Resumen: “Jácara” es uno de esos términos polisémicos que da origen a páginas y páginas de discusiones terminológicas y derrocha acepciones en cualquier diccionario, pero todas tienen algo en común: los jaques (rufianes) como protagonistas y el ambiente del hampa como escenario. Hoy conservamos fuentes literarias y musicales del siglo XVII que dan muestra de la amplia difusión que tuvo el término. Pero la interrelación entre las distintas dimensiones (literaria y musical) de la jácara plantea varios problemas de estudio.

Desde la tipología de las fuentes y la dificultad que plantean los nombres de las danzas y bailes del siglo XVII, hasta la importancia de la improvisación y la tradición oral en la perpetuación de ciertos tonos o esquemas musicales, la reconstrucción de la dimensión musical de la jácara desde sus orígenes supone un reto para el que este estudio pretende ser un primer paso.

Palabras clave: jácara, danza, tradición oral, teatro, siglo XVII.

La palabra “jácara” durante el siglo XVII hace referencia a una realidad con dos dimensiones distintas, la literaria y la musical, que tienen como punto en común la temática del hampa, con los rufianes y la jerga de germanía. En la dimensión literaria existen jácara poéticas y jácara teatrales (*entremesadas*). Las primeras se encuentran dentro de una tradición de romances de germanía que comienza a principios del siglo XVI y cristaliza en la publicación de los *Romances de germanía* (1609) de Juan Hidalgo. Posteriormente, esta tradición pasaría a utilizar la palabra “jácara” tras un complejo proceso de cambio de significados y significantes¹. Las jácara teatrales confirman el salto a las tablas de las jácara poéticas, estableciendo un género propio que era conocido en el siglo XVII como *jácara entremesada*². Este artículo explora la dimensión literaria de las jácara en poco detalle³, centrándose especialmente en su dimensión musical.

* Esta investigación forma parte de mi Trabajo de Fin de Máster para el Máster Universitario en Música Hispana (Universidad de Salamanca), donde muchos de los aspectos tratados en el presente artículo serán desarrollados más ampliamente.

¹ La palabra *jácara* es acuñada como un neologismo por Cervantes en el *Coloquio de los perros* (1613). Para más información, refiérase a Elena Di Pinto: “Jácara de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácara)”, en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, José María Díez Borque (ed.). Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 217-42.

² María Luisa Lobato: *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 2014, p. 153.

³ Para más información sobre la dimensión literaria de la jácara del siglo XVII, refiérase a *Ibid.*.

Se han conservado fuentes musicales con el título *xácara* o *jácara*. Estas fuentes son de tres tipos: tonos humanos profanos, villancicos-*jácara*⁴ y series de diferencias en libros de guitarra y arpa. Del primer grupo solamente nos ha llegado un ejemplo⁵ – dos si contamos el identificado por Stein⁶ dentro de la ópera *Celos aún del aire matan*. Del segundo grupo se conservan mayoritariamente pliegos de villancico cuyas coplas se titulan *jácara*, es decir, los textos que se cantaban. Las partituras se encuentran en papeles sueltos, desperdigadas por toda la geografía catedralicia de España e Hispanoamérica. Por último, las *jácaras* en los libros de guitarra han sido ampliamente estudiadas por Esses⁷, Russell⁸ y Arriaga⁹, entre otros autores.

Tradicionalmente, la mayoría de los estudiosos han dado por sentado que muchas de las *jácaras* poéticas y teatrales iban acompañadas de música¹⁰. Sin embargo, surgen diversos interrogantes con respecto a las fuentes musicales y su relación con las textuales. En primer lugar, en algunos casos las referencias en las fuentes son explícitas¹¹, pero en otros, el vínculo entre las dos dimensiones no se puede verificar documentalmente. Además, la interrelación entre música y literatura desde los orígenes de la poesía de temática germanesca no está demasiado clara. Así como las *jácaras* poéticas vienen de una tradición anterior, los ejemplos de *jácara* en las fuentes musicales aparecen por primera vez a mediados del siglo XVII. No existe certeza, por tanto, de si la dimensión musical de la *jácara* es posterior a la literaria, o de si solamente lo son las fuentes conservadas. Dicho de otra forma, ¿cuándo se puede empezar a hablar de *jácaras* y música conjuntamente? La respuesta no es ni sencilla ni, por supuesto, concreta. Resulta imposible establecer una fecha exacta para una práctica musical que parece, como se verá a continuación, haberse servido de la tradición oral¹². En cualquier caso, el primer paso para esclarecer estas cuestiones es investigar la mencionada problemática con las fuentes.

⁴ Término acuñado en Leonardo Waisman: “Una aproximación al villancico-*xácara*”, ponencia presentada en la *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Santa Fe, 22/25-VIII-1996.

⁵ “No hay que decirle al primor”, coplas *jácara* del tono anónimo *Floremitas que al alba*, recogido en el manuscrito titulado *Libro de tonos humanos*, 1655-56. E-Mn, M-1262, ff. 253^v-254^r.

⁶ “Noble en Tinacria naciste”. No tiene la palabra *jácara* en el título, aunque por ciertas características musicales la autora lo considera como tal. Véase: Louise K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993. pp. 230-33.

⁷ Maurice Esses: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and Background, Music and Dance*, vol. I. Stuyvesant, Pendragon Press, 1992.

⁸ Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar No. 4”*: *Commentary*, vol. 1. Urbana, University of Illinois Press, 1995.

⁹ Gerardo Arriaga: “La *jácara* instrumental en la música española del Barroco”, en *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 179-94.

¹⁰ Tradición iniciada en Emilio Cotarelo y Mori: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly Baillièrre, 1911.

¹¹ Los ejemplos más claros son las *jácaras* entremesadas de Luis Quiñones de Benavente: *Joco seria Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos. En Doze Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras....* Madrid, 1645.

¹² Para la utilización del concepto “tradición oral” en vez de “música popular”, véase Giuseppe Fiorentino: “*Folia*”: *el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, Reichenberger, 2013, pp. 15-17.

La música y los textos

Uno de los principales problemas a la hora de relacionar ambas dimensiones de la jácara tiene que ver con la diferencia de tipología de fuentes literarias y musicales. Desde el punto de vista literario, los estudios actuales hablan de jácara poéticas, jácara teatrales (o *entremesadas*), jácara *a lo divino* y jácara como coplas de villancico. Todas ellas pueden ser de tipo narrativo o dialogado. Las fuentes musicales, por sus características, pueden clasificarse en vocales profanas, religiosas e instrumentales. Las dos primeras tipologías no se diferencian exclusivamente por los textos, sino que también conllevan otros entornos, otros compositores y otros intérpretes.

Esta relación se complica por el hecho de que cualquier pieza literaria cantada es un complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical¹³. De hecho, aunque formen una nueva entidad sistémica, es posible distinguir características de los sistemas originarios. Por ejemplo, los tonos *a lo humano* y *a lo divino* poseen estos sobrenombres tanto por la naturaleza de sus textos como por su uso. Por lo general, los conocidos como tonos *a lo humano* son piezas musicales con usos profanos (festivos, conmemorativos, etc.) que se interpretaban en entornos palaciegos, teatrales y populares. Por otro lado, los tonos *a lo divino* son composiciones de temática religiosa que pueden ser de nueva creación o escritos a partir de tonos profanos que han pasado por un proceso de *contrafactum*, es decir, por un cambio de texto. Este proceso, utilizado en muchas jácara y conocido como *divinización*, se empieza a generalizar en el primer tercio del siglo XVII. Aunque no se conozca música alguna para ella, la famosa *Carta de Escarramán a la Méndez* (romance de temática germanesca considerado más tarde como una jácara poética¹⁴ y precedente de las mismas) tiene una versión *a lo divino* bastante temprana: el *Romance de Escarramán, vuelto a lo divino*, escrito por Lope de Vega y difundido en el pliego *Segunda parte del desengaño del hombre* (Salamanca, 1613)¹⁵. Este ejemplo ilustra cómo las diferencias de una jácara podrían cambiar dependiendo del nivel semiótico: el texto funciona igual desde un punto de vista estructural, aunque los personajes y la temática cambian relativamente; por otro lado, la música podría ser exactamente la misma para las dos jácara o podría ser totalmente distinta. Es decir, cada nivel semiótico es en parte independiente del otro.

La improvisación y la transmisión oral

La relevancia que se ha de conceder a las fuentes musicales conservadas es relativa. Seguramente, mucha de la música que acompañaba a las jácara poéticas y teatrales no se perdió, sino que simplemente nunca se llegó a escribir. Por lo tanto, hay que tomar las fuentes musicales como una pequeña parte de una realidad musical mucho más amplia.

Son muchas las muestras que evidencian la importancia de la improvisación en el siglo XVII. Sin ir más lejos, uno de los tratados de guitarra que contiene diferencias sobre la jácara, *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, lo pone de manifiesto. El autor indica en el “Prólogo al deseoso de tañer”: “sobre cada uno de los veinte y quatro

¹³ Rubén López Cano: “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”, en *Actas del V y VI Congresos de la SIBE – Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona, SIBE, 2002, pp. 191-210; versión digital disponible en: www.lopezcano.net

¹⁴ Aunque Quevedo no la tituló “jácara”, sí lo hizo posteriormente su editor José Antonio González de Salas: *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*. Madrid, 1648.

¹⁵ M. L. Lobato: *La jácara en el siglo de oro...*, p. 82.

Passacalles, y demás sonos, te enseñaré a que te inventes tantas diferencias como quisieres”¹⁶. Con “inventar diferencias” Gaspar Sanz no alude a otra cosa que a la habilidad para improvisar sobre Pasacalles (y otros esquemas) que quiere transmitir al lector de su tratado. A esto hay que añadir la intención expresa del último libro: “[...] otro [libro] más extenso, que solo será para los Musicos que quisieren acompañarse, y tocar sobre la parte”. Es decir, para enseñar a acompañar e improvisar sobre un esquema musical o partitura.

Por su parte, Lucas Ruiz de Ribayaz, en el “prologo al curioso Lector” de su tratado *Luz y norte musical*¹⁷, ofrece muchas claves sobre la música que contiene su publicación (danzas y diferencias). En primer lugar, habla del nivel de difusión de esta música, siendo muy “ordinaria”, conocida por todo el mundo, tanto que “hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican”. En segundo lugar, alude a la importancia de la transmisión oral en la perpetuación de dichos esquemas musicales, ya que esta música “aún se tañe, y canta, no es más que de memoria”. Asimismo hace referencia a la escasa educación musical, exclusiva de los entornos religiosos, ya que hay poca gente que lea música “exceptuando a algunos, que saben la Musica de Canto de Organo”. Por último, el interés del autor por llegar al público aficionado, a aquellos que se encuentren “donde no ay Maestro” es manifiesto; esto corrobora la popularidad de la música incluida en el libro.

Una evidencia más de la importancia de la transmisión oral es la expresión “cantar al tono de...”, que aparece en muchas fuentes literarias, especialmente en cancioneros literarios y pliegos sueltos. En ellas se encuentran algunos poemas precedidos de la inscripción “cantase al son de...”, que alude al uso de *tonos* populares, muy difundidos y conocidos, para poner música a textos literarios. Emilio Ros-Fábregas ha analizado este fenómeno en los cancioneros de finales del siglo XV y principios del siglo XVI¹⁸. De acuerdo con sus investigaciones, era relativamente común encontrarse en el título de algunas coplas “Cantanse [estas coplas] al son que dize ‘aquel pastorcico madre que no viene’” o “cantanse al son de ‘la zorrilla con el gallo’”¹⁹, ambos ejemplos tomados de las *Coplas* (1485) de Ambrosio Montesino.

Esta práctica, ya difundida desde finales del siglo XV, se seguiría utilizando bien entrado el siglo XVII. Se han conservado varias fuentes donde aparece la expresión “cantar en tono de jácara”. Es ejemplo de ello la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, una de las seis jácaras que Luis Quiñones de Benavente incluye en su *Jocoseria* (1645). Después de la discusión entre dos de los personajes, una de las acotaciones indica: “Haze que se vá, y canta Juliana en tono de Jacara”²⁰. Otra muestra de esta práctica es el entremés *La Perendeca* (1639), de Agustín Moreto, donde de nuevo una acotación reza: “Salen cantando en tono de jácara Marica y Perendeca con sus mantellinas”²¹. Conociendo el significado que ya tenía esta expresión desde hacía tiempo, es de esperar que las actrices conocieran el “tono de jácara”. A

¹⁶ Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674; en E-Mn M-1884, f. 4^v.

¹⁷ Lucas Ruiz de Ribayaz: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*, Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo (eds.). Madrid, Alpuerto, 1982 [1677].

¹⁸ Emilio Ros-Fábregas: “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: se canta al tono de...”, *Revista de Musicología*, 16,3 (1993), pp. 1505-14.

¹⁹ Emilio Ros-Fábregas, “Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel”, en *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, Barbara F. Weissberger (ed.). Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 83-107.

²⁰ L. Quiñones de Benavente: *Joco seria Burlas veras...*, f. 109^v.

²¹ *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. 2, María Luisa Lobato (ed.). Kassel, Reichenberger, 2003, p. 283.

este respecto es revelador el estudio de Álvaro Torrente²², quien intenta reconstruir dicho tono para poner música a la *Carta de Escarramán a la Méndez*.

Las danzas y los bailes

Cuando se habla de “danza” y “baile” en España se hace referencia a dos cosas distintas. Desde el siglo XVI, pero especialmente durante el siglo XVII, se encuentran múltiples testimonios de ello. La distinción más habitual tiene que ver con criterios sociales y morales. La danza estaba asociada por lo general a la aristocracia, era estilizada y siempre se utilizaba como sinónimo de decoro. Por el contrario, los “bailes” se relacionaban con las clases bajas y, por tanto, con un estilo de interpretación más libre caracterizado por movimientos más agitados. De hecho, multitud de autores ponen de relieve su carácter “salvaje” e incluso lascivo. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), escribe una entrada para *danza* y otra para *baile*. Cuando habla de “*dança*” dice que “antiguamente había muchas diferencias de danças”, describiendo algunas de sus características sin atender a juicios de ningún tipo. En cambio, cuando define “*bayle*”, destaca que su carácter inmoral era algo heredado del pasado y debatido en el momento: “El Bailar no es de su naturaleza malo, ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brio; pero estan reprovados los bailes descompuestos y lascivos: especialmente en las yglesias y lugares sagrados, como está dispuesto por muchos Concilios y Canones”²³.

Por su parte, el poeta e historiador Rodrigo Caro (1573-1647) pone de relieve esta diferencia en *Días geniales o lúdricos* (ca. 1626), un tratado sobre costumbres y celebraciones populares: “Mas volviendo á nuestro baile, digo que la diferencia entre la danza y él, es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos”²⁴. González de Salas establece una diferenciación coreográfica entre ambos conceptos en su comentario a la *Poética* de Aristóteles: “Las *Danças* son de movimientos mas medidos y graves, y en donde no se usa de los braços, sino de los pies solos; los *Bailes* admiten gestos mas libres de los braços, y de los pies juntamente”²⁵. Hay que subrayar que, aunque la diferenciación se refiere aparentemente a los movimientos del cuerpo, hay una consideración social subyacente. González de Salas continúa afirmando que “las *Danças* serian mas propias de la Tragedia” y que “despues se confundio, y admitio la Tragedia *Danças* y *Bailes*”. Es decir, este autor ahonda en los orígenes de la tragedia griega en busca de una idea de “pureza”, donde las danzas estilizadas acompañaban al género por excelencia.

Por último, en los tratados escritos por “maestros de danzar” no se encuentran alusiones a posibles diferencias entre los conceptos de baile y danza²⁶. Esquivel Navarro, en su *Discurso sobre el arte danzado* (1642), distingue, eso sí, entre *danzas de cascabel*, aborrecidas por los maestros y “de muy inferior lugar” y *danzas de cuenta*. La primera “es para gente que puede salir a dançar por las calles” mientras que la segunda “es para Principes, y gente de reputacion,

²² Álvaro Torrente: “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?”, en *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 157-77.

²³ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611, f. 115^r.

²⁴ El manuscrito autógrafo del autor no se ha conservado. La cita es de la edición moderna (Madrid, 1978) reproducida en M. Esses: *Dance and Instrumental Diferencias...*, p. 346.

²⁵ José Antonio González de Salas: *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, 1633, p. 119.

²⁶ Véase M. Esses: *Dance and Instrumental Diferencias...*, p. 349.

como lo tengo dicho, y probado en este Tratado”²⁷. Aparte de esto, Esquivel Navarro no hace ningún tipo de distinción coreográfica.

Mismos bailes, distintos nombres. Mismos nombres, distintas danzas

La mayoría de la música instrumental en el siglo XVII en España se relacionaba de una forma u otra con las danzas y los bailes. Si bien la diferenciación entre danza y baile parece tener que ver más con temas coreográficos, usos y lugares de interpretación, se plantea otra cuestión que atañe directamente a la música: la confusión entre los nombres y las realidades a las que éstos aluden. Un asunto que a priori puede parecer tan extramusical crea, no obstante, muchos problemas al estudiar la música de danza. De hecho, parece ser un problema con el que también tuvieron que lidiar en el siglo XVII tanto los poetas y eruditos que hablaban de dichas danzas, como las autoridades que las sancionaban y prohibían.

Maurice Esses²⁸ ha observado que, por lo general, había danzas que compartían muchos parámetros. Sin embargo, entiende que las similitudes no son una justificación en sí misma para obviar los nombres. Por lo tanto, en principio hay que considerar que nombres distintos implican danzas distintas. Por otro lado, la cuestión del nombre no alude solamente a confusiones entre las danzas con denominación distinta, sino también a las realidades o dimensiones a las que alude un mismo término. Según Esses, estas diversas dimensiones pueden ser:

- Coreografía
 1. Estilo coreográfico general
 2. Pasos o *mudanzas* coreográficas específicas
 3. Supuesta procedencia de la danza
 4. Personajes representados por los bailarines
- Letra (poesía)
 5. Forma de la poesía
 6. Tema de la poesía
 7. Primer verso o título de un poema en concreto
- Música
 8. Instrumento acompañante
 9. Compás (medida) y forma
 10. Una melodía específica
 11. Un esquema armónico-rítmico específico

De esta forma, pueden existir danzas que tienen una sola dimensión, danzas que poseen varias e incluso danzas que adquieren o pierden dimensiones a lo largo del tiempo. En el caso de la jácara, parece que al principio solamente designaba la temática de la poesía, después pasó a designar un esquema armónico-rítmico o (aunque poco probable) una melodía específica, y por último una dimensión coreográfica. En todo este proceso parece que la jácara no perdió ninguna de sus dimensiones. De hecho, se podría añadir una no contemplada por Esses: un género de teatro breve.

Por otra parte, podría haber sido ser que varias danzas compartiesen sólo una dimensión pero no las demás. Éste parece ser el caso de las danzas “Rastro, Jácara, Zaravanda y Tárraga” de las que Esquivel Navarro habla en su tratado, donde dice que “estas quatro piezas son una mesma cosa”²⁹. Ruiz Mayordomo estudia este caso y concluye, sin meterse en temas

²⁷ Juan Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, 1642, ff. 44^v-45^r.

²⁸ Véase M. Esses: *Dance and Instrumental Diferencias...*, p. 545.

²⁹ J. Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado...*, f. 30^v.

estrictamente musicales, que según las fuentes conservadas la Zarabanda y la Jácara son lo mismo desde el punto de vista coreográfico³⁰.

También cabe la posibilidad de que un mismo nombre designase dos danzas distintas en dos momentos cronológicos diferentes. Esses pone como ejemplo *el caballero*, término que aludía a dos danzas sin ninguna conexión aparente: una popularizada en el siglo XVI y otra en el siglo XVII.

El Escarramán

Aplicando los conceptos anteriores, nos encontramos una danza con distinto nombre pero que comparte varias dimensiones con la jácara: el *Escarramán*. La figura del Escarramán como personaje y como baile conforma una tradición que ha sido analizada exhaustivamente, especialmente en el primer aspecto, por Elena di Pinto³¹. Esta autora sigue la pista del rufián por las obras dramáticas y poéticas del Siglo de Oro³², editando además tres obras pertenecientes a lo que llama “tradición escarramanesca”³³. Desde el punto de vista musical, Di Pinto nos habla del baile del *Escarramán* y de dos posibles variantes de éste, uno “nuevo” y uno “viejo”. También trata los problemas de los nombres y las dimensiones a las que aluden, planteándose una posible relación entre el *Escarramán* y la jácara.

Este vínculo, se basa en varios parámetros. En primer lugar, se aprecia en la temática de los textos, compartiendo ambientes, lenguaje y personajes (el propio Escarramán es un personaje de jácaras). En segundo lugar, se conservan testimonios escritos donde se alude al *Escarramán* como baile, cronológicamente anteriores a las alusiones a jácara como baile o poesía. Esto se complementa con descripciones del Escarramán como baile “antiguo” y con un escrito de la Inquisición que dice que “se cantan jácaras y el Escarramán, y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia”³⁴. En tercer lugar, se conoce la prohibición del *Escarramán* en la “Reformación de Comedias” de 1615. Este dato puede ser significativo, ya que este es el momento en el que la palabra “jácara” empieza a aludir a una realidad concreta. La ordenanza, promulgada por el Consejo de Castilla, dice así:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos, ni deshonestos, o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y los bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çaravandas, carreterias, y qualesquier otros semejantes a estos. (...) y no inventen otros de nuevo semejantes, con diferentes nombres³⁵.

Aunque Di Pinto solamente hable de esta prohibición como una cita del baile del *Escarramán*, hay que destacar la coincidencia cronológica con el surgimiento de la palabra “jácara” Este hecho es aun más revelador si además tenemos en cuenta la frase “no inventen otros de nuevo

³⁰ María José Ruiz Mayordomo: “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, *Edad de oro*, 22 (2003), pp. 283-307.

³¹ Elena Di Pinto: *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2005.

³² Algunas de las primeras intervenciones dramáticas del personaje son en el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla* y en el entremés de Cervantes *El rufián viudo llamado Trampagos*.

³³ Las obras son *El gallardo Escarramán* comedia semiburlesca de Salas Barbadillo, *Los celos de Escarramán*, comedia burlesca anónima (inédita) y el *Auto sacramental de Escarramán*, auto sacramental anónimo (inédito).

³⁴ Escrito posterior a 1663. Recopilado por Paz y Meliá (1890) y citado en E. Di Pinto: *La tradición escarramanesca...*, p. 31.

³⁵ Documento nº 6 de los Reglamentos de teatros (14-III-1615y 8-IV-1615), reproducido en John Earl Varey y Norman David Shergold: *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*. London, Tamesis, 1971, p. 56.

semejantes, con diferentes nombres”. ¿Podría ser “jácara” el nuevo nombre dado a lo que se conocía hasta entonces como *Escarramán*, para de esta forma evitar la prohibición del Consejo de Castilla?

El posible parentesco del *Escarramán* con otras danzas queda ya patente en el baile de Quevedo *Los valientes y tomajonas*: “Veis aquí a *Escarramán*, / gotoso y lleno de canas, / con sus nietos y biznietos / y su descendencia larga”³⁶. Es interesante la visión del personaje de *Escarramán* como un anciano, lo cual puede apuntar a una visión por parte de Quevedo acerca de la antigüedad del baile. Remarcable es también la genealogía de bailes (*Ay, ay, ay; Ejecutor de la vara; Rastro viejo;...*) que nos dibuja el poeta, salida de los matrimonios con la Zarabanda y la Chacona.

Sobre estas dudas puede arrojar un poco de luz el estudio de Valdivia³⁷, en el que se plantea la reconstrucción musical del *Escarramán*. Valdivia lo engloba dentro de un grupo de bailes que tuvieron una notable difusión y que han pervivido hasta hoy día en versiones de texto y cifras de rasgueado. Para desempolvar dicho baile, el autor localiza, en dos tratados de guitarra del florentino Antonio Carbonchi³⁸, dos fuentes de música para guitarra con los títulos de “Escaramanz” y “Scaramanze”. Es cuanto menos curioso que la única alusión en una fuente musical al *Escarramán*, personaje tan característico de la poesía hispana, se encuentre en una fuente italiana. Más llamativo es incluso cuando uno se pone a revisar las fuentes italianas para guitarra de cinco órdenes (que son muchas) y no encuentra por ninguna parte más referencias a dicho baile³⁹. Valdivia relaciona ambas versiones del *Escarramán* con el esquema musical de la jácara, utilizando como nexo las *Jácaras por 5 que es la E*, recogidas en el *Livro donde se veran pazacalles* de Antonio de Santa Cruz.

Por último, la existencia de un *tono* específico que podría haber acompañado al baile del *Escarramán* parece también evidenciarse por la presencia de la expresión “tono de *Escarramán*” en algunos textos dramáticos. Por ejemplo, en la comedia de Lope de Vega *¿De cuándo acá nos vino?* (1615) el personaje de Beltrán alaba las cualidades de algunas fregonas⁴⁰, de tal forma que al amasar el pan hacen un “(...) triquititruque, / que puede causar asombro / a un maestro de capi[lla], / cantar lo de *Escarramán*”⁴¹. Es digno de mención el hecho de que hable del *Escarramán* y no de otro *tono*, aludiendo a la posible inmoralidad de este baile: el ruido causado por la fregona puede hacer que un maestro de capilla (representante, no se olvide, de la música más “seria” y religiosa) cante un tono popular de decencia reprochable por los moralistas⁴².

Como se ve, al igual que la jácara, el *Escarramán* plantea muchos retos de estudio relacionados con las distintas dimensiones a las que alude el nombre, así como con la tradición

³⁶ Francisco de Quevedo: *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*, Ignacio Arellano (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

³⁷ Francisco Alfonso Valdivia: “La música de El valiente *Escarramán*: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico”, *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16 (2012), pp. 25-29.

³⁸ Los tratados son *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese* (Florencia, 1640) y *Le dodici chitarre spostate* (Florencia, 1643).

³⁹ Entre estos tratados se encuentran los de Montesardo, Colonna, Sanseverino, Milanuzi, Abatessa, Millioni, Foscarini, Corbetta, Pesori y Granata.

⁴⁰ Criada que trabaja en un mesón, taberna o similar.

⁴¹ Lope de Vega: *¿De cuándo acá nos vino?*, Delia Gavela (ed.). Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 325-27.

⁴² Un ejemplo de condena moral del *Escarramán* y la *chacona* es el de Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias en el qual se declara sin don lícitas* (1618). Recogido en M. Esses: *Dance and Instrumental Diferencias...*, p. 484.

oral y los intercambios culturales “hacia abajo” y “hacia arriba”⁴³. Es difícil establecer una conexión directa entre ambos nombres, pero hay muchas evidencias de que al menos los dos bailes compartían algunas dimensiones. Podría ser que la palabra “jácara” comenzara, en la década de 1610, a aludir a un tipo de baile que hasta entonces era llamado *Escarramán*. Por otro lado, podría tratarse de dos nombres distintos que aludían a una misma realidad, palabras que convivieron en un momento histórico; *Escarramán* parece referirse solamente a un personaje y un baile asociado al mismo, mientras que “jácara” alude a mayores a un corpus literario. Por último, cabría la posibilidad de que tanto el *Escarramán* como la jácara fueran *variantes* (no *versiones*)⁴⁴ de un mismo tono⁴⁵.

Conclusiones

El estudio de las fuentes musicales y literarias de la jácara aún plantea muchas incógnitas acerca de la relación entre sus dimensiones literaria y musical. Asimismo, queda por esclarecer el funcionamiento del esquema musical de la jácara, así como los parámetros y características musicales que lo definen⁴⁶. En este trabajo se ha pretendido dar respuesta a algunos de los interrogantes que presenta la dimensión musical de la jácara, sin entrar directamente en el análisis musical de las fuentes. Sin duda, futuras investigaciones serán necesarias para responder éstas y otras cuestiones.

REFERENCIAS

- ARRIAGA, Gerardo: “La jácara instrumental en la música española del Barroco”, en *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 179-94.
- BURKE, Peter: *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000 [1997].
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly Baillièrre, 1911.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611.
- DI PINTO, Elena: “Jácaras de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácaras)”, en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, María Díez Borque (ed.). Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 217-42.
- : *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2005.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan: *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, 1642.
- ESSES, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and Background, Music and Dance*, vol. I. Stuyvesant, Pendragon Press, 1992.
- FIorentino, Giuseppe: “Folía”: *el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, Reichenberger, 2013.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio: *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanias*. Madrid, 1648.

⁴³ Expresión utilizada para aludir a los intercambios entre las subculturas erudita y popular en Peter Burke: *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000 [1997], p. 164.

⁴⁴ Sobre las diferencias entre *variante* y *versión*, véase Rubén López Cano: “Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente”, en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. I. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, pp. 193-204.

⁴⁵ Para otra visión sobre la posible relación entre la jácara y el *Escarramán*, véase la sección “El tono de jácara”, en Luis Martínez: “La jácara en el siglo XVII. Literatura y música entre las fuentes escritas y la tradición oral”, Trabajo de Fin de Máster (inédito). Universidad de Salamanca, 2015, pp. 70-73.

⁴⁶ Un primer acercamiento al tema se puede encontrar en *Ibid.*, pp. 65-70.

- : *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, 1633.
- Libro de tonos humanos*, 1655-56.
- LOBATO, María Luisa. *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 2014.
- LÓPEZ CANO, Rubén: “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”, en *Actas del V y VI Congresos de la SIBE – Sociedad de Etnomusicología*. Sabadell, Barcelona: SIBE 2002, pp. 191-210; versión digital disponible en www.lopezcano.net
- : “Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente”, en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. I. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, pp. 193-204.
- Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. 2, María Luisa Lobato (ed.). Kassel, Reichenberger, 2003.
- MARTÍNEZ, Luis: “La jácara en el siglo XVII. Literatura y música entre las fuentes escritas y la tradición oral”, Trabajo de Fin de Máster (inédito). Universidad de Salamanca, 2015.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía burlasca. Tomo II: Jácaras y Bailes*, Ignacio Arellano (ed.). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: *Joco seria Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos. En Doze Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras...* Madrid, 1645.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: se canta al tono de...”, *Revista de Musicología*, 16, 3 (1993), pp. 1505-14.
- : “Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel”, en *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, Barbara F. Weissberger (ed.). Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 83-107.
- RUIZ MAYORDOMO, María José: “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, *Edad de oro*, 22 (2003), pp. 283-307.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. Madrid, 1677.
- RUSSELL, Craig H: *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar No. 4”: Commentary*, vol. 1. Urbana, University of Illinois Press, 1995.
- SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674.
- STEIN, Louise K: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TORRENTE, Álvaro: “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara?’”, en *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.). Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 157-77.
- VALDIVIA, Francisco Alfonso: “La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico”, *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16 (2012), pp. 25-29.
- VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman David: *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*. London, Tamesis, 1971.
- VEGA, Lope de: *¿De cuándo acá nos vino?*, Delia Gavela (ed.). Kassel, Reichenberger, 2008.
- WAISMAN, Leonardo: “Una aproximación al villancico-xácara”, ponencia presentada en la *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Santa Fe, 22/25-VIII 1996.

LUIS GUITARRA EN LA CANCIÓN DE AUTOR ESPAÑOLA: ¿UN LENGUAJE PREEVANGELIZADOR EN LA MÚSICA DE VALORES?

ENRIQUE MEJÍAS RIVERO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Los nuevos aires eclesiales llegados al calor del Concilio Vaticano II abrieron las puertas a nuevos lenguajes, a nuevas formas de acercar los valores del Evangelio a una sociedad en constante cambio. Este artículo se centra en la obra del cantautor cristiano madrileño Luis Guitarra, cuya pretensión es ir más allá del paradigma positivista aún imperante. A través del análisis de sus canciones, cotejadas con los textos bíblicos, se descubre un “lenguaje preevangelizador en la música de valores”. Su música, por tanto, prepara el terreno a la experiencia de Dios a través de la actualización del mensaje evangélico, accesible – de este modo – a todo público (creyentes, no creyentes y alejados de la fe). Además, sus canciones suponen un punto de inflexión en la tradicional organología eclesial, donde la guitarra adquiere un papel protagonista, en detrimento del sempiterno órgano. Nuevos escenarios, como centros culturales, salones parroquiales, cárceles, entre otros, advierten nuevos espacios para la transmisión, en definitiva, de la fe que subyace en la obra de Luis Guitarra.*

Palabras clave: *Luis Guitarra, cantautor, Concilio Vaticano II, música cristiana, lenguaje preevangelizador.*

Introducción

Este artículo se centra en la figura del cantautor cristiano Luis Guitarra (Imagen 1). Más concretamente, observa su obra dentro del contexto de la canción de autor española y como ejemplo paradigmático de la inserción de – lo que en este trabajo se ha considerado – un “lenguaje preevangelizador” en la denominada música de valores.

En base a este análisis, este trabajo pretende abrir una ventana a un terreno todavía virgen en la musicología española. Hasta el momento los estudios realizados sobre música católica española postconciliar no se han detenido concienzudamente en este tipo de músicas y autores, necesarios para comprender mejor un campo donde todavía sigue primando un fuerte componente positivista. Tal y como señala Miguel Ángel Roig-Francolí, la musicología española sigue tendiendo a estar basada “en la acumulación, presentación y observación de textos y datos, al margen de su interpretación crítica, centrándose en esquemas cronológicos evolutivos y lineales [...] sin olvidar que ello no constituye el objetivo final sino el medio para

llegar a conclusiones que nos permitan un mejor conocimiento y profundización en un estilo y período musical concreto...”¹.

En aras de posibilitar el entendimiento de este “lenguaje preevangelizador”, se recorren algunos de sus aspectos más fundamentales, tales como su conceptualización, su ubicación en el contexto eclesial, los orígenes históricos de la canción de autor y, finalmente, el análisis, como estudio de caso, de una de las canciones más representativas de Luis Guitarra, así como la recepción de la obra de este cantautor en general.



Imagen 1. Luis Guitarra

El concepto de lenguaje preevangelizador

Ciertas premisas conceptuales emergen como necesarias a la hora de abordar con claridad el objeto de estudio de este trabajo. Especialmente relevante en este contexto son las nociones de “lenguaje preevangelizador” y “música de valores”.

¿Qué se entiende por “lenguaje preevangelizador”?

Por lenguaje preevangelizador debe entenderse aquél que prepara el terreno a lo religioso, con un lenguaje no explícito, y que se dirige especialmente a los no creyentes y alejados de la fe. De hecho, suele estar inserto en una primera fase – dentro de las varias fases de la evangelización denominada “Acción Misionera”, nomenclatura ésta bastante convencional y extendida². Luis Guitarra ofrece una definición propia de este concepto:

Yo pienso que ese lenguaje de la preevangelización, que es siempre más sutil, más global, más indirecto [...], surge de las formas y expresiones más humanas, que no sentían la necesidad de mostrar la huella de Dios de forma explícita en sus creaciones. Son canciones que hablan de los derechos humanos, la amistad, la paz, la justicia, el amor [...] pero no explícitamente de Dios o de

¹ Miguel Ángel Roig-Francolí: “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”, *Revista de Musicología*, 18 (1995), pp. 11-25; citado en Paulino Capdepón Verdú: “La musicología. Razones para el optimismo”, *Scherzo*, 203 (2005), pp. 3-4.

² Emilio Alberich Sotomayor y Ambroise Binz: “*Catequesis para adultos*”. Quito, Ediciones ABYA-YALA, (2005), p. 48.

un sentimiento religioso. Sin embargo, son canciones que conectan muy bien con el Evangelio porque el Evangelio también habla de estos temas³.

Este tipo de lenguaje se concreta en un tipo de música comúnmente denominada “música de valores”, cuyas características esenciales son las siguientes:

- El autor pretende transmitir ciertos valores, concienciar, sensibilizar.
- Las letras tratan de la justicia social, la amistad, la paz, el amor, los derechos humanos. También cuentan historias de gente real.
- Conecta muy bien con el mensaje del Evangelio, aunque no explícitamente.

A modo de resumen, la Tabla 1 ilustra el lugar que ocupa, en la actualidad, este lenguaje preevangelizador en el contexto eclesial más general y dentro de las fases de la evangelización, así como sus principales características. Asimismo muestra cómo en la actual música católica se mantienen activos multitud de autores y grupos musicales, y cómo cada uno de ellos se encuentra inserto en una de las tres categorías de música cristiana: litúrgica, religiosa y de valores. Conviene recalcar que no se trata de un marco estático y cerrado, existiendo el trasvase de autores de una a otra categoría. No existen, por tanto, límites absolutos, como se verá más adelante.

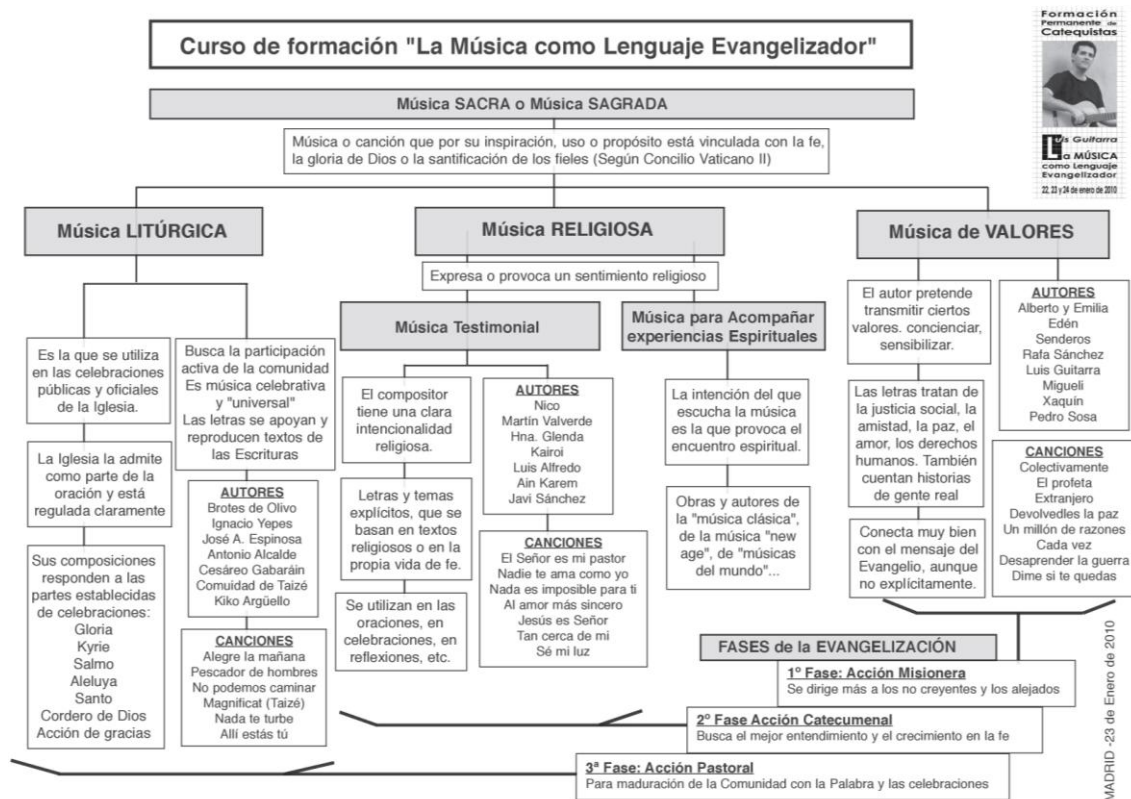


Tabla 9. El “lenguaje preevangelizador” en el contexto eclesial: tipos de música, representantes y características⁴

³ Entrevista a Luis Guitarra, realizada 20-IV-2010.

⁴ Cuadro explicativo presentado por Luis Guitarra en el curso “La música como lenguaje evangelizador”, impartido 22/24-I-2010.

¿Qué es la “música de valores”?

Tal y como se ha insinuado en el epígrafe anterior, en el contexto de la música católica, la “música de valores” se define como aquella inserta en la fase misionera, que es la primera fase del proceso de evangelización, y cuyo mensaje no es explícitamente cristiano pero conecta muy bien con el mensaje del Evangelio. De hecho, ha sido definida como música

con la que, a través de sus letras o de un lenguaje musical intencionado, el autor pretende comunicar o educar en determinados valores que, sin duda, pueden influir en el comportamiento y vida moral del oyente o, al menos, sirvan de interpelación. Por ejemplo canciones que hablen de justicia, paz o tolerancia. Algo de esta música, si se nombra explícitamente, puede ser considerada música religiosa, pero la gran parte se ha de incluir en otra clasificación más amplia y no reactiva (“música de valores”), por pretender un mensaje enmarcado en un humanismo no explícitamente religioso⁵.

El lenguaje preevangelizador de Luis Guitarra en contexto

La canción “protesta” o de “autor” en los orígenes de este lenguaje preevangelizador

En la obra de Luis Guitarra se distinguen claras influencias de la denominada “canción de autor” o “canción protesta”, nacida, según señala Luis Torrego Egido en *La España de la década de los sesenta del presente siglo* (entienda el lector siglo XX, puesto que la obra está editada en 1999):

El 9 de diciembre de 1961 se desarrolla en Barcelona una “sesión extraordinaria dedicada a la poesía de la Nova Canço”, según el programa de aquel acto. En realidad aquella sesión era el primer recital de la *nova canço*. La presentación de esta nueva canción fue el primer paso de un movimiento que tendría un gran desarrollo no sólo en Cataluña, sino en prácticamente toda España, si bien es cierto que con más fuerza en algunos lugares que en otros [...]⁶.

Sería precisamente en los setenta cuando la canción de autor se convertiría en una realidad, si bien entonces se hablaba más de “canción protesta”⁷. Por aquel entonces, sus más claros exponentes eran Raimon, Luis Llach, Serrat, María del Mar Bonet, Paco Ibáñez, Vainica Doble, Luis Pastor, Labordeta, Víctor Manuel, y Aute. Durante los siguientes años, estas canciones sufrirían en la mayoría de los casos una clara transformación, perdiendo peso su lado reivindicativo y de protesta para establecerse en una posición menos comprometida socialmente y más de acuerdo con las exigencias del mercado discográfico.

En la entrevista realizada al cantautor madrileño Luis Guitarra, éste dejó de manifiesto la influencia ejercida de la “canción de autor” española y, especialmente, latinoamericana, en su modo de hacer musical, señalando a Silvio Rodríguez (Imagen 2), Víctor Jara, Mercedes Sosa y Pablo Milanés como los autores que más huella le han dejado, sin querer olvidarse de los Beatles y Simon & Garfunkel, con los que comenzó a cantar y tocar la guitarra.

⁵ Borja Iturbe Sánchez de Movellán: “Música religiosa, católica y cristiana”, *Portal de Música San Pablo (PMC)*, - http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=2 (consultado: 31-VII-2015).

⁶ Luis Torrego Egido: “*Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*”. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p.1.

⁷ Luis Guitarra: “Música y compromiso social”, *Portal de Música San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=9 (consultado: 30-VII-2015).



Imagen 2. Silvio Rodríguez en concierto⁸

Concilio Vaticano II: Sacrosanctum Concilium. Un antes y un después en la música católica

Este fenómeno músico-social de la canción de autor tuvo también su proceso paralelo entre artistas creyentes vinculados y comprometidos con la Iglesia. El Concilio Vaticano II⁹ (Imagen 3) supuso un nuevo amanecer para la música católica, en general, y para la española, más en particular. La incorporación de la lengua vernácula al culto oficial, la aceptación de nueva instrumentación – junto con el tradicional y sempiterno órgano de tubos – y la participación de los fieles en el canto, *grosso modo*, supusieron una auténtica revolución musical católica que, todavía hoy, sigue su cauce. Al calor de los nuevos cambios nacieron cantautores y grupos que dieron un nuevo giro a la realidad musical católica española.



Imagen 3. Ceremonia de apertura del Concilio Vaticano II¹⁰

En este contexto, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* (4-XII-1963) sobre la sagrada liturgia, se convirtió documento señero, marcando un antes y un después en la música católica. Así, todos los documentos emanados del Concilio han tenido

⁸ Fuente: blogsdelagente.com

⁹ Concilio ecuménico de la Iglesia católica, celebrado entre 1962 y 1965.

¹⁰ http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Archivo:Ceremonia_apertura_Concilio_Vaticano_II.jpg

implicaciones para el trabajo de compositores contemporáneos de la música católica. El cambio más directo fue establecido por la *Constitución Sacrosanctum Concilium*, sobre la Sagrada Liturgia, especialmente en el capítulo VI artículos 112 al 121 que trata la música sagrada: (S.C. Art.112). La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente, porque el canto sagrado, unido a las palabras constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne¹¹.

El lenguaje preevangelizador en la música de Luis Guitarra

Luis Martín – conocido artísticamente como Luis Guitarra – es un cantautor madrileño nacido en 1968, perteneciente a la generación de cantautores que se da a conocer a mediados de los años noventa del siglo XX. Fue además uno de los precursores de un sistema alternativo de distribución denominado “El precio lo pones tú”¹², que ha conseguido aunar música y solidaridad, posibilitando la financiación y realización de proyectos de desarrollo humano.

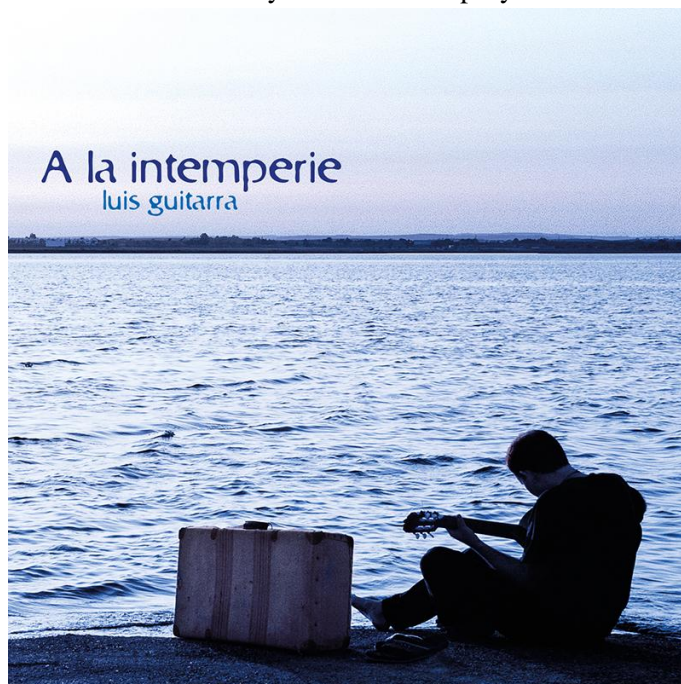


Imagen4. Portada de *A la intemperie* de Luis Guitarra¹³

Luis Guitarra se inició en la música desde muy joven¹⁴, ingresando en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria (Madrid), finalizando sus estudios de Grado Medio, en la especialidad de guitarra clásica – junto con el resto de asignaturas complementarias – en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente realizó cursos complementarios de guitarra moderna con Pepe Milán y de canción de autor con Pedro Guerra, en la Escuela de Música Creativa (EMC), al mismo tiempo que cursó la carrera de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha compartido escenarios con muy diversos y reconocidos artistas del

¹¹ Olga Cecilia Bustamante Arismendi: “La música católica desde el Concilio Vaticano II”, *Portal de Música Católica (PMC)*, -http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=22 - (consultado: 25-V-2015)

¹² Para más información sobre la idea y el lema “El precio lo pones tú”, consúltese: www.luisguitarra.com/04_recursos/preciolibre.html

¹³ www.luisguitarra.com/02_discos/06_ALaIntemperie/images/aLaInterperie_PORTADA_800px.jpg

¹⁴ Para mayor información sobre su recorrido biográfico, refiérase a la página web oficial de Luis Guitarra: www.luisguitarra.com

panorama musical español (como Víctor Manuel, Luis Eduardo Aute, Ismael Serrano, por citar tan sólo algunos). Recientemente ha visto la luz “*A la intemperie*” (Imagen 4), su último trabajo discográfico, el quinto desde su primero “*Como tú, como yo*” (1995).

¿Música conectada con la liturgia?

Curiosamente, Luis Guitarra aspira, intencionadamente, a que no exista una conexión demasiado fuerte entre su música y la liturgia a la que acompaña. Como él mismo señala,

De momento no he pretendido nunca hacer música litúrgica que se identificara claramente a las partes de las misas o de las celebraciones. Es decir en mi intencionalidad no hay mucha conexión, pero sí es cierto que hay canciones mías que se cantan o se escuchan en las misas (“Vengo cansado” de canto de entrada, “Sois la Sal” de final o de comunión, “Los favoritos de Dios” en el ofertorio...). También tengo otros tres temas “Por ti madrugo”, “Saciaré tu sed” y “Pongo mi vida en tus manos” basados en oraciones o textos de la Biblia que se cantan con cierta frecuencia en celebraciones religiosas¹⁵.

Como se ha indicado más arriba, no quedan claros los límites que sitúan a uno u otro autor en una determinada categoría musical. Ello se debe no sólo a la posición del compositor (en el caso de Luis Guitarra, él mismo declara sus intenciones claramente no litúrgicas), sino también, y esto ocurre con mucha frecuencia, a la propia elección del público creyente. Éste suele decidir las canciones que formarán parte de las diversas secciones de la misa. Es de este modo que una canción que muestra un lenguaje preevangelizador, como es el caso de las de Luis Guitarra, puede llegar a ser parte integrante de la liturgia.

“¿Quién?”, una canción con un lenguaje preevangelizador

La canción “¿Quién?” pertenece al disco “*¿Quién nos puede dar lo que nos falta?*” (2001) de Luis Guitarra, y es una de las más emblemáticas del cantautor. A continuación se reproduce su letra:

¿Quién escucha a Quién cuando hay silencio?
¿Quién empuja a Quién, si uno no anda?
¿Quién recibe más al darse un beso?
¿Quién nos puede dar lo que nos falta?
¿Quién enseña a Quién a ser sincero?
¿Quién se acerca a Quién nos da la espalda?
¿Quién cuida de aquello que no es nuestro?
¿Quién devuelve a Quién la confianza?

¿Quién libera a Quién del sufrimiento?
¿Quién acoge a Quién en esta casa?
¿Quién llena de luz cada momento?
¿Quién le da sentido a la Palabra?
¿Quién pinta de azul el Universo?
¿Quién con su paciencia nos abraza?
¿Quién quiere sumarse a lo pequeño?
¿Quién mantiene intacta la Esperanza?

¿Quién está más próximo a lo eterno:
el que pisa firme o el que no alcanza?
¿Quién se adentra al barrio más incierto
y tiende una mano a sus “crianzas”?
¿Quién elige a Quién de compañero?

¹⁵ Entrevista Luis Guitarra, realizada 20-IV-2010.

¿Quién sostiene a Quién no tiene nada?
¿Quién se siente unido a lo imperfecto?
¿Quién no necesita de unas alas?
¿Quién libera a Quién del sufrimiento?
¿Quién acoge a Quién en esta casa?
¿Quién llena de luz cada momento?
¿Quién le da sentido a la Palabra?
¿Quién pinta de azul el Universo?
¿Quién con su paciencia nos abraza?
¿Quién quiere sumarse a lo pequeño?
¿Quién mantiene intacta la Esperanza?¹⁶

En esta canción que Luis Guitarra escribió en uno de sus viajes al continente africano, el cantautor madrileño invita a través de sus interrogantes a adentrarse en el universo de la interioridad, desde la cual encuentra sentido este lenguaje de la pre-evangelización, como ayuda para el encuentro del sentido profundo de la vida en Jesús. Es aquí donde el valor de la sutileza, la insinuación delicada y la introspección juegan un papel esencial para proponer el Evangelio.

Resulta interesante detenerse en esta relación existente entre música e interioridad. En primer lugar, la elección de un tempo lento posibilita esa preparación previa necesaria para descender a lo más profundo de la persona desde donde puede darse el encuentro personal consigo mismo y la consiguiente apertura a la trascendencia. Además, el interrogante que plantea Luis Guitarra es el mismo que expuso el mismo Jesucristo hace más de dos mil años a sus discípulos. La Historia no ha terminado aún de responderlo: “Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?” (Mt 16, 15). A esto Cristo respondería: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida” (Jn 14, 6).

Dando un paso más allá “¿Quién?” es una pregunta que, el amante del dato, puede rastrear a lo largo de toda la Biblia católica desde el Antiguo hasta el Nuevo Testamento. Por razones obvias no es posible la detención en todas ellas pero sí, al menos, ofrecer algunas referencias bíblicas donde el lector pueda comprobar esta estrecha vinculación existente. Por ejemplo, en Mt 8, 27 se encuentra la siguiente frase: “¿Quién es éste, que hasta los vientos y el mar le obedecen?” En Mt 13,55 se señala: “¿No es éste el hijo del carpintero?” Ese “¿Quién?”, por tanto, encuentra su respuesta en Jesucristo. De nuevo, las citas bíblicas fundamentan esta realidad, como es el caso de Hch 9,5, capítulo de la conversión de Saulo, donde se lee: “Saulo preguntó: “¿Quién eres, Señor?” La voz respondió: “Yo soy Jesús, a quien tú persigues”.

La letra completa de esta canción de Luis Guitarra bien podría decirse que es asimismo una actualización también de la parábola bíblica del buen samaritano en Lc 10, 25-37, donde Jesús responde sobre quién es el prójimo, ese “quién” que cubre esas necesidades vitales. En ella se descubre que el verdadero prójimo (próximo) es aquel que – parafraseando la canción – “tiene una mano a sus crianzas”, aquel que se acerca al otro poniéndolo como centro, devolviéndole así su dignidad humana.

Por tanto, si el lector se dispone a desmenuzar la letra y escudriñar los entresijos que en ella subyacen, siguiendo las indicaciones aquí planteadas, se encontrará con este lenguaje de la interioridad que, si bien no es patrimonio de lo religioso, encuentra en éste su máximo sentido. Su primer verso deja de manifiesto esta realidad refiriéndose al silencio como requisito necesario para la escucha del otro.

En el plano más puramente musical, la elección de la tonalidad de La menor no es baladí. Ella evoca nostalgia, búsqueda del sentido de pertenencia, introspección, etc. El uso de acordes

¹⁶ Fuente: www.luisguitarra.com/02_discos/02_quien/letras.html#6

con tensiones e invertidos, propios del estilo de Luis Guitarra, colorean ese itinerario que se propone al oyente no conforme con su realidad y en constante búsqueda. La sencilla estructura AB (estrofa-estribillo) de esta canción – habitual en la canción de autor – facilita el centrar la atención en el contenido literario de la canción, rico en matices y evocador de una realidad accesible desde este lenguaje de la pre-evangelización.

Recepción de la música de Luis Guitarra

En cuanto a la acogida de la música de Luis Guitarra entre su público, son muchas las referencias que se encuentran en prensa y en internet que recogen el éxito de su música, desde los más jóvenes hasta gente adulta. Curiosamente, su público incluye a personas no creyentes, quienes han encontrado en sus canciones letras que cuentan historias que les tocan de cerca y consiguen conectar con su universo emocional y afectivo.

Si bien es verdad que sus canciones están compuestas con vistas a ser acogidas por un público relativamente amplio, no deja de ser menos cierto que su contenido en muchas ocasiones pasa a formar parte de cantos que son acogidos en ciertas partes de la liturgia. Estas canciones también han sido valoradas en instituciones educativas donde se le requiere para charlas-concierto y talleres con alumnos de Bachillerato. Recientemente, el último trabajo discográfico de este cantautor – “*A la intemperie*” – ha ganado el *Premio David 2015* en la categoría de mejor CD. El propio Luis Guitarra comenta la acogida que ha tenido su música entre el público:

La verdad es que [está siendo acogida] bastante bien. Es un privilegio el poder cantar lo que uno ha sentido y ha escrito, y mayor privilegio es ver como esas canciones gustan y sirven a los otros.

Sí es cierto que mis canciones se aprovechan y gustan más a los “mayores de edad” que a los niños o adolescentes, porque seguramente suponen un esfuerzo intelectual o emocional que a ciertas edades no suele realizarse.

Cuando canto ante auditorios totalmente nuevos en las dos o tres primeras canciones la gente está un poco a la defensiva para ver “de qué va este tipo” pero a partir de esas primeras canciones suelen entrar muy bien en el concierto y en la dinámica de los temas y se dejan seducir por la poesía y por las historias que canto y que tienen que ver mucho con la vida de cualquier ser humano. Cuando canto ante auditorios que ya conocen los CDs esa entrega es ya desde el comienzo, con lo cual es aún mayor la acogida¹⁷.

Conclusiones

Este trabajo tan sólo ha pretendido ser una primera aproximación a la canción de autor española postconciliar, donde el estudio de caso de Luis Guitarra aporta una gran riqueza para entender este lenguaje de la pre-evangelización, lo que supone, en definitiva, una actualización del mensaje evangélico. La riqueza de esta música justifica por sí sola la reivindicación de ser tenida en cuenta en la actual musicología española. Aún quedan por analizar muchos aspectos de una realidad necesitada de un estudio.

¹⁷ Entrevista Luis Guitarra, realizada 20-IV-2010.

REFERENCIAS

- BUSTAMANTE ARISMENDI, Olga Cecilia: “La música católica desde el Concilio Vaticano II”, *Portal de Música Cristiana San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=22 (consultado: 25-V-2015).
- CABADO, Rogelio: “Músicos para el siglo XXI”, *Revista de Espiritualidad*, 261 (2006), pp.701-32.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La musicología. Razones para el optimismo”, *Scherzo*, 203, (2005), pp. 3-4.
- GUIARRA, Luis: “Música y compromiso social”, *Portal de Música Cristiana San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=9 (consultado: 31-VII-2015).
- : “¿Solidaridad o espectáculo?”, *Portal de Música Cristiana San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=11 (consultado: 10-IX-2015).
- ITURBE SÁNCHEZ DE MOVELLÁN, Borja: “Música católica, religiosa y cristiana”, *Portal de Música San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=2 (consultado: 31-VII-2015).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Maite: “La música cristiana en la pastoral. Reflexiones y recursos”, *Imágenes de la fe*, Ed. PPC, 436, (2009), 32 pp.
- MEJÍAS RIVERO, Enrique: “VII Encuentro de Música y Evangelización”, *Portal de Música Cristiana San Pablo (PMC)*, http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=28 (consultado: 7-IX-2015).
- SOTOMAYOR, Emilio Alberich y BINZ, Ambroise: “*Catequesis para adultos*”. Quito, Ediciones ABYAYALA, (2005).
- TORREGO EGIDO, Luis: “*Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*”. Madrid, Ediciones de la Torre, (1999).

ORÍGENES DE LOS FONDOS DE LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID: APROXIMACIÓN A SU PRIMER INVENTARIO MUSICAL¹

SARA NAVARRO LALANDA
Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Resumen: *A través del presente estudio establece el marco contextual de los orígenes de la biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid tomando en consideración su normativa y reglamentación, el personal encargado de velar por este patrimonio y aquel que podía beneficiarse del mismo así como la procedencia de sus primeros fondos, siendo estudiado este último aspecto a través del análisis del primer inventario realizado en el centro, tanto desde una perspectiva cuantitativa como cualitativa.*

Palabras clave: *Biblioteca, Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, Inventario, Reglamentos.*

Orígenes de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid

La biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina se instituiría con el objetivo, desde sus orígenes, de disponer de una colección de partituras musicales manuscritas e impresas que fuera acrecentándose según las necesidades del centro, lo que obligaría a reunir el personal y los medios necesarios para mantener su funcionamiento.

Encargados, cometidos y funciones del personal de la nueva institución

Ya en el primer reglamento interior de la institución (16 de septiembre de 1830), se indica que el centro contaría con un archivero, cuya función en los primeros años sería ejercida por Pedro Albéniz², quien por mandato de la reina María Cristina de Borbón se trasladaría a París para adquirir las obras que nutrieran las bibliotecas tanto del Palacio Real como del Conservatorio español³.

¹ Debe tenerse en cuenta que el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) en la época se denominaba Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina.

² Véase Ramón Sobrino y Gemma María Salas Villar: “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 633-40; Margarita Navarro: “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología*, XI (1988), p. 240.

³ Nótese que, como ya refleja Benard (Hélène Benard: “El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*,

Este reglamento establecía como obligación del archivero copiar las partituras preciosas que le ordenara el director del centro y permitir el examen de las obras custodiadas a quienes lo desearan, aunque para copiarlas sería necesaria orden escrita del director⁴. Para una correcta organización de la biblioteca debería llevar en perfecto orden dos índices: uno de obras impresas o manuscritas anteriores a la fecha de apertura del establecimiento, y un segundo, de las posteriores. Esta última normativa no debió cumplirse, puesto que se ha conservado un único índice con ambas tipologías de obra.

La normativa del conservatorio no permitía extraer – ni consentir que se extrajera – ningún documento del archivo sin orden del director, restringiendo su uso al establecimiento. En caso de incumplimiento de esta normativa, el archivero sería penalizado con quince días de descuento de sueldo la primera vez, treinta la segunda, y pérdida de la plaza en la tercera ocasión que esto se produjese. Esta reglamentación debió ser más flexible en años posteriores ya que existen cuartillas de papel con indicaciones a modo de anotaciones de piezas que no han sido devueltas a la biblioteca y que estaban catalogadas en el índice de 1831, lo que hace pensar que se trataba de una colección en uso⁵. Incluso en la década de 1860, fue redactado un cuaderno con registros de los libros prestados a profesores durante el curso escolar⁶, por lo que parece que sí tuvo lugar un préstamo real, aunque no se tiene noticia de quiénes y desde cuándo se tuvo acceso a dichos fondos.

Para finalizar con el argumento del préstamo de material musical, hay asimismo que mencionar que otros conservatorios de la época, como el Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Nápoles⁷, eran igualmente restrictivos. De hecho, existen testimonios, incluso, de épocas posteriores, solicitando que se fuera un poco menos rígido en este asunto para que estudiosos y aficionados pudieran tener acceso a la documentación conservada en el conservatorio:

En este momento quiero regresar a Florimo, y recordar que el arte está muy agradecido por su entrega en las gestiones [de la biblioteca], esperando que coopere directamente a que los reglamentos del Colegio de música fueran más liberales y menos restrictivos, con respecto al archivo, permitiendo a los estudiantes, profesores y aficionados poder consultar los libros que fueron reunidos allí con tanta dedicación, aunque la regulación actual no ayuda a la buena enseñanza, sino que hace que sea muy difícil el acceso a los estudiosos y a los aficionados⁸.

Begoña Lolo (ed.). Madrid: SEdeM, 2001, p. 379), Wenceslao Muñoz, secretario de la dirección del establecimiento, estaría a cargo del archivo de gobierno. En él custodiaría, con la debida distribución e índices, no sólo los documentos de toda clase, sino también las obras literarias o libros que formaban la pequeña biblioteca que estaría destinada al uso exclusivo del centro y no del público. Muñoz ejercería este cargo hasta 1852, momento en el cual Rafael Hernando le sustituiría.

⁴ Margarita Navarro: “La Biblioteca del Real Conservatorio ...”, p. 240.

⁵ En el índice de 1831 aparecen una serie de hojas sueltas manuscritas, y de fecha posterior a la confección del mismo, que muestran la existencia de ejemplares perdidos o que no han sido devueltos.

⁶ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc), *Métodos utilizados por los profesores durante el curso escolar y cuaderno de libros prestados (1869-1870)*.

⁷ En el presente trabajo se establece un discurso comparado con este conservatorio por tratarse de la fuente más cercana de referencia de la reina María Cristina de Borbón, princesa de la corte napolitana y fundadora del conservatorio español. Además, se trata de una de las primeras instituciones que el propio conservatorio tomó como modelo para su establecimiento, tal y como se desprende de la real orden mandando reunir los reglamentos de los conservatorios de música de Nápoles, París y Milán (E-Mc, AHA, Leg. 1/2).

⁸ Michele Ruta: *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*. Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1877, pp. 61-62. Traducción libre realizada por la

Procedencia del repertorio y tratados pedagógicos

El origen de la biblioteca del Real Conservatorio que se instituyó en Madrid no provenía de fondos de bibliotecas ya asentadas con anterioridad, como aconteció en la biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella de Nápoles⁹, ya que no existían centros educativos estatales que precedieran a esta institución¹⁰. Los fondos del conservatorio español se iniciarían, por tanto, a la par que la institución, contando con el interés del centro de crear esta colección tanto desde el punto de vista normativo como desde su actividad práctica diaria.

En los capítulos X, XII y XIII del Reglamento del 16 de septiembre de 1830, según ya expone Navarro, se determinan a modo normativo los distintos sistemas de entrada de repertorio a la institución:

De todas las piezas que se impriman en España, el editor o el autor han de entregar dos ejemplares a esta Biblioteca [...]

El producto de conciertos no gratuitos debe de tener el exclusivo destino del surtido y fomento del Archivo Musical y Literario del Conservatorio [...]

El Director formará y aumentará sucesivamente el Archivo con arreglo a la base 19 de las dictadas por S.M.¹¹.

El artículo anterior referido a la entrega obligatoria por parte del autor, editor o impresor de libros y papeles impresos a las bibliotecas tendría su precedente en la Real Orden del 15 de octubre de 1716, en que se obligaba a la Biblioteca Real a entregar un ejemplar encuadernado de todo material que se imprimiese, teniendo continuidad con posterioridad en la ya Biblioteca Nacional a través del Real Decreto de 1896. El caso que nos ocupa, sería por tanto, una ampliación de los decretos antedichos para el ámbito musical, siendo un método de depósito legal que permitiría dotar a la biblioteca del conservatorio con obras de nueva edición. Esta Real Orden sería ampliamente difundida a través del *Diario de avisos de Madrid*, que redactaría la siguiente noticia para dar a conocer la normativa:

autora del artículo. A continuación se muestra el texto original: “Per ora voglio tornare a Florimo, e rammentare che l’arte intera gli è grata per le cure spese, e solamente da lui si aspetta che direttamente si cooperi perchè i regolamenti del Collegio di musica fossero più liberali, e meno ristrettivi, riguardo all’Archivio, col dare agio agli studenti, ai maestri, ed agli amatori di poter consultare i volumi che quivi furon raccolti con tanta abnegazione, già che il regolamento attuale mal corrisponde al bene dell’insegnamento; stante che ne rende difficilissimo l’accesso agli studiosi ed agli amatori”.

⁹ Caso contrario fue la constitución de la Biblioteca de San Pietro a Majella de Nápoles que se establece de forma institucional en 1791 gracias a la fundación de Saverio Mattei en el Archivo del Conservatorio de la Pietà dei Turchini (Mauro Amato: “La biblioteca del conservatorio ‘San Pietro a Majella’ di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi”, en *Francesco Florimo e l’ottocento musicale. Atti del convegno. Morcone, 19-21 aprile 1990*, vol. 2. Rosa Cafiero e Marina Marino, (ed.). [s.e.], Jason Editrice, 1999, pp. 645-69), siendo en 1826 cuando se trasladará desde San Sebastiano a su actual emplazamiento en San Pietro a Majella (El 18 de octubre de 1826 se redacta un informe en el que se permite el traslado de “cosse musicali” de San Sebastiano a San Pietro a Majella, según Archivo Histórico del Conservatorio de Música San Pietro a Majella de Nápoles (I-Nc), Ministeriali, 1826, 70.18.).

¹⁰ M^a. del Carmen Casas: “El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: los fondos de la biblioteca”, *Cuaderno de trabajo. 2. El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: Estado de la cuestión* (1994), pp. 183-87. Tómese de referencia el texto citado por aportar una visión evolutiva de los fondos y colecciones de la biblioteca a gran escala: *Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del conservatorio de Madrid*. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música – Biblioteca, 1981.

¹¹ Margarita Navarro: “La Biblioteca del Real Conservatorio ...”, p. 240.

En conformidad de lo que S.M. el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) se ha servido manifestar en el artículo 18 de la real orden fecha 14 de noviembre último, inserta en la gaceta de esta corte el día 25 del mismo los señores autores ó editores de obras musicales entregarán a la mayor brevedad en el archivo de dicho real conservatorio de música María Cristina dos ejemplares de las que se hayan publicado desde la fecha de la citada real orden; entendiéndose lo mismo para los sucesivos¹².

Otra de las fuentes de ingreso de material en la biblioteca del conservatorio español procedió de la aplicación de la normativa en que se indicaba que todas las empresas de los teatros de España remitirían al conservatorio, cuando éste lo exigiera, la partitura de toda composición musical que hubiesen representado. El conservatorio, por su parte, no podía hacer uso público de las piezas que copiara para su archivo, debiendo devolver éstas sin tardanza¹³. Nótese cómo la relación con la edición de obras teatrales sería más amplia en Nápoles, donde se debía entregar una copia de todas las partituras que fueran representadas al archivo musical del conservatorio¹⁴, aunque según las referencias continuas de época no parece que este procedimiento se cumpliera de forma sistemática¹⁵.

Por otra parte, deben advertirse las acciones prácticas realizadas para implementar material musical en la biblioteca del conservatorio. En este sentido, los fondos para dotar a la biblioteca de repertorio procederían tanto del Ministerio de Hacienda, que concedería cantidades económicas importantes, como se expone en el Real Decreto de 18 de Abril de 1834¹⁶, como del producto de los conciertos no gratuitos, que tendrían, como ya ha sido comentado, el exclusivo destino del surtido y fomento del archivo musical y literario del conservatorio¹⁷. Las compras del material musical, que se realizarían con los fondos anteriormente citados, tendrían lugar tanto en los talleres y almacenes madrileños (Lodre, Mintegui, Hermoso, Carrafa, Wirmbs, Tejada o José León) como en establecimientos extranjeros tales como la casa Ricordi de Milán¹⁸ o Simon Richault en París¹⁹.

Otro escenario que estuvo estrechamente relacionado con la incorporación de nuevas piezas fue el campo de la edición musical. Según expone Hélène Benard²⁰, en el conservatorio de Madrid tuvieron lugar varias iniciativas individuales que, aunque finalmente no se llevaron a cabo debido a la inestabilidad económica del conservatorio en los primeros años, conviene tenerlas en consideración. Para el estudio de esta cuestión debe partirse del interés de

¹² *Diario de avisos de Madrid*, 6-II-1831, p. 1.

¹³ *Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina. De orden superior*. Madrid, Imprenta real, 1831, p. 31.

¹⁴ I-Nc, 1824, 1602 [42].

¹⁵ I-Nc, 1824, 1605 [45].

¹⁶ Hélène Benard: “El archivo histórico-administrativo...”, pp. 388-89. Benard muestra que las listas detalladas de compra de obras musicales se produjeron en los años 1834, 1843, 1844, 1845, 1850 y 1854. Véase *Reales órdenes e índice general de los expedientes, según legajos, y su correspondiente numeración desde el día 15 de Julio de 1830. 18 de Abril 1834*. En esta Real Orden se recomienda al Ministro de Hacienda la solicitud del director del conservatorio, pidiendo “41.400 reales para compra de 414 óperas para la enseñanza y otra *idem* en la que se concedan 20.700 reales para aquel objeto”.

¹⁷ E-Mc, *Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina. De orden superior...*, p. 62.

¹⁸ Sara Navarro Lalanda: “La diffusione nello scenario spagnolo del lavoro di stamperia di Giovanni Ricordi nel periodo di fondazione del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina”, *Gli spazi della musica*, 3, 2 (2014), pp. 18-44.

¹⁹ Sara Navarro Lalanda: “Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias”, tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

²⁰ Hélène Benard: “El archivo histórico-administrativo...”, pp. 388-89.

Piermarini, como director del conservatorio, por crear un establecimiento de calcografía dependiente del propio establecimiento. A fin de llevar a cabo este proyecto, ya en el año 1831 realizó un estudio sobre los materiales y costes para evaluar su posible instalación²¹, aunque tras analizar la complejidad de los presupuestos que le fueron presentados, entre los que se encuentra el de Casimiro Monier²², desecha tal posibilidad por considerarlo muy engorroso y de poca utilidad. Sin embargo, la iniciativa de Piermarini despertaría el interés entre los profesionales madrileños del ramo, de ahí las solicitudes de León Lodre²³ o de la casa Marquerie²⁴. Éstas y otras propuestas posteriores, como el proyecto de la calcografía firmado por el Ministro de Hacienda Ballesteros, serían desestimadas. En la práctica, la relación del conservatorio con el mundo editorial en los primeros años se limitaría a la publicación por la Imprenta Real de algunos de sus documentos normativos y pedagógicos, tales como el primer reglamento de la institución²⁵ o el tratado pedagógico de composición de José Joaquín Virués y Spínola, siendo, por otra parte, los programas de conciertos del establecimiento publicados por la Imprenta de Repullés²⁶.

Por último, no hay que olvidar en cuanto a entrada de material musical los fondos procedentes de donaciones que, junto al resto de las adquisiciones antes mencionadas, han dado lugar a una biblioteca heterogénea en relación a la tipología de material²⁷.

Índice alfabético de los fondos musicales del Real Conservatorio de Música y Declamación M^a Cristina de Madrid (1831- 1834)

A modo de síntesis contextual del siglo XIX, es posible mencionar la existencia de al menos tres inventarios o libros de registro de las fuentes documentales musicales de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El inventario más antiguo, que es el objeto de estudio del presente artículo, data de 1834 y reúne la obra adquirida entre los años 1831 a 1834²⁸. En segundo lugar se encuentra un inventario no sistemático de una fecha cercana a

²¹ *Idem.*; Luis Robledo Estaire: “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 189-238; Elena Magallanes Latas: “El intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música de María Cristina en tiempos de Piermarini”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – AEDOM, 2012, pp. 299-308.

²² E-Mc, Leg. 1/71.

²³ Elena Magallanes Latas: “El intento de creación...”, p. 304.

²⁴ *Ibid.*, pp. 307-08; E-Mc, Leg. 2/148.

²⁵ E-Mc, Leg. 1/50.

²⁶ E-Mc, Leg. 1/73. Véanse como ejemplos los siguientes documentos: *Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumple años de la entrada en Madrid de su augusta Protectora doña María Cristina de Borbón, reina amadísima de España en los días 11, 12, 13, 14, y 15 de Diciembre...* Madrid, Imprenta de Repullés, 1831; *Discurso inaugural pronunciado a la Real presencia de SS.MM.CC. el Señor Don Fernando VII y su augusta esposa la Señora doña María Cristina, reyes amadísimos de España, por el director Don Francisco Piermarini el día 2 de Abril de 1831, en la... apertura del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1831; F. Castrillón Enciso: *Los enredos de un curioso*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.

²⁷ Tómese como ejemplo la colección cedida por el Rey Amadeo de Saboya.

²⁸ E-Mc, *Índice alfabético de las obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina, publicado después de la erección del mismo*. Madrid, 1831-1833 (203 p.). s/sig.

1847²⁹ y, por último, hallamos el *Catálogo general de las obras que constituyen la Biblioteca de la Escuela de Música y Declamación* fechado el 1 de octubre de 1884³⁰.

El primer índice mencionado se conserva actualmente en el archivo documental del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Al estudiar sus registros desde un punto de vista cuantitativo, se observa que consta de 476 entradas, aunque se debe advertir que, en ocasiones, una entrada o voz del índice se corresponde con varias piezas. [Ejemplos: Sinfonías (cuatro) de Wranitzky; Imagen 1].

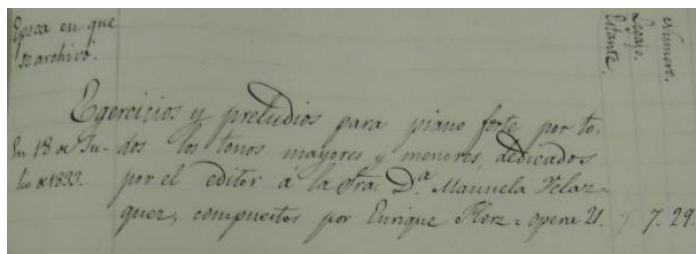


Imagen 1. Ejemplo interno del índice de 1834 del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina

La ordenación del índice sigue un criterio alfabético, teniendo en cuenta la forma, género de las piezas o primera letra del título de la obra sin tomar como referencia artículos determinados o indeterminados (Apéndice, Tabla 1). Asimismo, como muestra la Imagen 1, en cada registro se indica la fecha de archivo, en el margen izquierdo, y el estante, legajo y número de cada pieza, en el margen derecho.

La conformación del inventario se llevó a cabo entre marzo del año 1831 y abril de 1834. Las obras fueron archivadas y registradas en este documento progresivamente a través de una labor continuada en el tiempo, aunque en algunos periodos se introdujeron un mayor número de entradas, destacando, por ejemplo, el mes de agosto de 1833 (Apéndice, Tabla 2). Desde el punto de vista cuantitativo, puede indicarse que el año 1833 fue en el que se archivó una mayor cantidad de obras (321 registros), siguiendo en orden decreciente por el número de entradas los años de 1831 (86 registros), 1832 (67 registros) y 1834 (2 registros).

Por otra parte, la localización del material musical, indicado en las partituras e inventario con la información referida al estante, legajo y número, permite comprobar que, por lo general, las obras estaban ubicadas en función de la fecha de entrada en el archivo a excepción de alguna casuística particular en que se toma en consideración otros factores, tales como la autoría, género y quizá la disponibilidad de espacio físico específico en la biblioteca.

Espejo de la sociedad del momento: autoría, géneros, intérpretes y dedicatorias

Tras el análisis de los autores en relación a su nacionalidad se advierte que la biblioteca se nutrió en sus inicios de un cuerpo mayoritario de obra de procedencia italiana, siguiendo en función de su cuantía el repertorio de autoría española, aunque en estrecha relación con Italia ya que la gran mayoría de estas obras lo constituyen reelaboraciones de las operas italianas más afamadas del momento, que dan lugar a tandas de rigodones, temas con variaciones y fantasías, entre otros géneros (Apéndice, Tabla 3). Por otra parte, aunque se trata de un hecho casi anecdótico, se encuentran composiciones de autoría francesa, en gran parte pedagógicas, junto a piezas de

²⁹ E-Mc, Libro 182. *Inventario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Incluye inventario de efectos muebles de uso, libros, instrumentos musicales, efectos de capilla, efectos de teatro y maquinaria, trages [sic.] y efectos de escena y música.* s.f. (posiblemente datará de 1843).

³⁰ E-Mc, *Catálogo general de las obras que constituyen la Biblioteca de la Escuela de Música y Declamación.* Madrid, 1º de Octubre de 1884. 986 p., s/sig.

autores clásicos vieneses (Mozart, Haydn y Beethoven). También están incluidos un autor checo y una obra de un compositor polaco, esta última para piano, instrumento rey del romanticismo, que ya en estos primeros años de la década de 1830 estaba asentado en la corte madrileña.

Efectuando un análisis cuantitativo por tipología de material musical presente en este primer inventario, tal y como queda descrito en la Tabla 4 incluida en el Apéndice a este artículo, se observa que el repertorio vocal constituye el grupo más numeroso (283 registros). Arias de óperas (89), cavatinas (80) y dúos (51) son las tipologías más numerosas, mientras que en los grupos minoritarios se encuentran ocho óperas completas con plantilla orquestal. En segundo lugar se sitúa el género instrumental con punto de referencia repertorio vocal, que da lugar tanto a reducciones como a reelaboraciones de las propias obras musicales en forma de variaciones, fantasías o rigodones, entre otras tipologías de piezas (110 registros). Junto a este grupo, se hallan, igualmente, obras instrumentales de nueva creación, es decir, que no se basan en repertorio ya compuesto (66 registros), y tratados pedagógicos (17), que pueden clasificarse en métodos de instrumento, solfeo y composición.

Más revelador, sin embargo, resulta el análisis del papel – y la funcionalidad – desempeñado por el material musical estudiado en la sociedad de la época. Partiendo del análisis de la tipología de este material en vinculación con la actividad propia del centro, es decir, de la función estrictamente pedagógica, debe constatarse la presencia de una serie de métodos musicales destinados a servir como guía para la educación de los alumnos del establecimiento. No se debe olvidar que la biblioteca formaba parte del primer centro estatal de enseñanza musical en España, por lo que no resulta extraño encontrar tratados tanto de materias teóricas como instrumentales, tales como el *Método fácil y progresivo para aprender a tocar la guitarra* por el Profesor D. A. Dhuy; *Método de Bugle o clarín de llaves*, compuesto por A. Culet; el *Solfeo o nuevo método de música* de Rodolphe; el *Tratado de contrapunto fugado, escrito en italiano por el Maestro Angel Moriggi, dado a luz y dedicado a los alumnos del Real e Imperial Conservatorio de Música de Milán por Bonifacio Asioli y traducido por el Conde de Moretti*; o la *Cartilla harmonica* de Virués.

Estos ejemplos son, casi en su totalidad, de procedencia francesa o italiana³¹, a excepción de la cartilla de Virués titulada *Geneuphonia, o Generación de la biensonancia musical*, obra escrita por el citado mariscal de campo de los ejércitos nacionales, dedicada a María Cristina de Borbón, y adoptada por la clase de composición del conservatorio³². Este afán español de querer enseñar con los métodos extranjeros más prestigiosos, seguramente fruto de los viajes que los profesores del centro realizaban, no se produce, por el contrario, en el conservatorio napolitano. En este sentido, la descripción que realiza Michele Ruta de cómo la educación italiana debe guardar la memoria del arte nacional y, por tanto, no deben ser utilizados métodos alemanes o franceses, es sintomática de una postura contraria a la nuestra:

Teniendo el convencimiento, sostengo que, al educar a nuestra juventud con nuestros métodos, y acostumbRANDOLos desde la infancia a meditar sobre esas obras, repitiendo su forma de expresión, de concebir, de jugar/developar [...]; alimentándolos con esos acentos, con esas disposiciones, con esos criterios, conseguiremos imprimir en sus sentimientos una forma de entender el arte, que aunque hermosa no es la nuestra, destruyendo las fuentes puras del arte italiano. En resumen, si enseñamos a nuestros alumnos con métodos alemanes o franceses, nosotros corrompemos a la

³¹ Beatriz Montes: “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XX (1997), pp. 467-78; Beatriz Montes: “Histoire du conservatoire royal de musique de Madrid (1830-1874). Les enjeux politiques et socio-culturels d’une institution européenne”, tesis doctoral. Université de Tours, 2001.

³² Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, [s.n.], 1855-1859. Reed. Madrid, ICCMU, 2007, p. 340.

juventud; el arte nuestro con el transcurrir del tiempo, al hacerlo, se convertirá en un recuerdo glorioso³³.

Se debe tomar en consideración que Italia vivía en este momento su renacimiento musical a través de la ópera, y que Francia, en particular París, era el centro pedagógico musical por excelencia tras la Revolución Francesa. Tras lo expuesto, hay que recordar que el conservatorio de Madrid había sido construido con la finalidad de ocupar con músicos españoles las plazas de cantores y maestros de los teatros españoles de ópera italiana para así no incurrir en los “costosos tributos pagados a los extranjeros”³⁴ – refiriéndose, en particular, a las compañías de ópera italianas. Por ello, no es de extrañar que, en relación al material didáctico, los currículos del Conservatorio madrileño se vieran nutridos en los primeros años con los métodos de instrucción vocal provenientes de Italia y Francia, así como con repertorio de concierto propiamente dicho, en este caso mayoritariamente de nacionalidad italiana. Asimismo, en referencia a la salida profesional de los alumnos, es natural que el centro se mantuviera en contacto directo con los teatros de ópera y comedias españoles a fin de cubrir con los egresados del conservatorio las necesidades de estos centros³⁵.

Para conseguir que los estudiantes adquirieran la necesaria soltura ante el público que les permitiera dar el salto al terreno profesional, los conservatorios solían disponer de teatros propios dedicados a la formación y exhibición de sus alumnos. De ello es ejemplo la propuesta de edificación del teatro de música del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles de 1827³⁶, que tendría finalmente su aprobación el 14 de febrero de 1829, comenzando las representaciones en el mismo año tras concluirse las obras de construcción³⁷.

De igual forma, se tiene constancia no sólo de la presencia de un teatrino en el conservatorio madrileño, sino también de la petición que, a modo de real orden, se publicaría en 1830 aprobando la necesidad de formación de un repertorio variado para dicho establecimiento³⁸. Esta iniciativa de fomentar una formación práctica en los estudiantes a través de su contacto con el público iría creciendo con los años y con ello la urgencia de dotar al conservatorio de las infraestructuras necesarias³⁹.

³³ Citado en *Idem*. Traducción libre realizada por la autora del artículo. A continuación se muestra el texto original: “Avendo io questo convincimento, sostengo che, educando i nostri giovani con metodi non nostri, ed abituandoli fin dall’infanzia a meditare su quelle opere, a ripetere quella maniera di fraseggiare, di concepire, di svolgere, di tessire; nutrendoli con quegli accenti, con quelle disposizioni, con quei criteri, finiremo per inoculare nel loro sentimento una maniera di concepire l’arte, quantunque bellissima, non nostra, distruggendo le pure fonti dell’arte italiana. Insomma, educando i nostri addiscenti con metodi tedeschi o francesi, noi intedeschiamo ed infranciosiamo la gioventù; e l’arte nostra coll’andar del tempo, così facendo, diverrà una gloriosa memoria”.

³⁴ *Ibid.*, p. 327.

³⁵ S.Navarro Lalanda: “Un modelo de política musical...”, p. 574.

³⁶ I-Nc, Ministeriali, 1827, 18.7.

³⁷ I-Nc, Ministeriali, 1829, 13.14.

³⁸ *Reales Órdenes e índice general de los expedientes, según legajos y su correspondiente numeración desde el día 15 de Julio de 1830. Real orden 8 de Febrero 1830*; la denominación específica utilizada en esta real orden es “Gran salón de música”. En el mismo documento (8-II-1830) la denominación específica utilizada ante este mismo aspecto es “teatrino del conservatorio”.

³⁹ Nótese como ejemplo la inauguración en 1852 del salón teatro de la institución en: *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, p. 157.

Por otra parte, la relación del conservatorio de Madrid con los teatros públicos era un hecho, tanto por la labor ejercida por los profesores del conservatorio como por constituir la salida profesional de sus alumnos. Incluso en los tiempos de mayor debilidad del centro, fruto de las guerras carlistas, se advierte cómo, en aras de obtener algún beneficio económico para el establecimiento y mostrar su apoyo a la Corona, los miembros del conservatorio tomarían la determinación, impulsada por el director del centro, de realizar funciones patrióticas en los teatros de la corte⁴⁰.

En correspondencia directa con las representaciones de estos teatros, se observa cómo los intérpretes de las óperas lograban tal fama que sus nombres eran incluidos como reclamo en los títulos de las piezas publicadas en los talleres madrileños. Estas anotaciones quedarían recogidas, igualmente, en el índice estudiado en este artículo. Entre los intérpretes citados se incluyen, como ejemplo, Adelaida Tosi, Emma Albertazzi, Enrichetta Carl, Enrichetta Meric Lalande, Fanny Eckerlin, la Sra. Pasta, Antonia Campos o el maestro Rubini.

La presencia de los artistas citados en las partituras y, por ende, en el mencionado inventario, muestra la importancia de estos grandes divos como polo de atracción del público, dando un marchamo de calidad a la propia obra con su interpretación y posibilitando, al mismo tiempo, obtener dos datos relevantes. En primer lugar, la existencia de estos intérpretes permite identificar la representación específica y el teatro de corte madrileño que da lugar a la partitura archivada en la biblioteca. Por otra parte, esta información nos indica el tiempo estimado de entrada del repertorio en el archivo del centro pedagógico una vez puestas en escena las óperas en dichos teatros, comprobándose que las representaciones que alcanzaban renombre y popularidad eran inmediatamente publicadas y puestas a la venta en talleres y almacenes de música madrileños, llegando al archivo del conservatorio, por lo general, tan sólo con un mes de diferencia tras su estreno.

Gran parte de estas obras serían publicadas pensando en un nuevo público propio del escenario burgués del siglo XIX, para el cual se crearía un repertorio específico denominado “música doméstica” o “de salón”. En este sentido, y en lo concerniente al repertorio instrumental de nueva creación de la biblioteca, destacan mayoritariamente obras para pianoforte (30), que comprenden mazurcas, estudios o divertimentos entre otras tipologías de piezas que serán denominadas con un sin fin de calificativos propios del período romántico a tratar. En género instrumental basado en obra vocal, por otro lado, destacan las piezas para piano a modo de rigodones, variaciones, fantasías y valeses, junto a obras a solo para guitarra y alguna partitura para flauta.

Este nuevo público burgués, a su vez, se encuentra presente en los títulos de partituras, reflejándose en el índice de la biblioteca, en este caso a través de las dedicatorias. Por lo general, los destinatarios de estos homenajes solían ser alumnos (fundamentalmente de género femenino), sirviendo el ofrecimiento de estas partituras – generalmente obras impresas – tanto como presente a su alumnado, como para patrocinar la labor de estos autores como profesores. De igual modo, se han conservado dedicatorias realizadas por compositores y editores, que comenzaban a estar atentos a ciertas técnicas y estrategias de venta.

En lo que respecta al repertorio instrumental, debe tenerse presente que, aunque en Madrid en este primer tercio del siglo XIX no predominaba la composición para música de cámara, en

⁴⁰ E-Mc, *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina*, p. 114; para más información, véase Sara Navarro Lalande: “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: conciertos externos realizados por su alumnado”, en *Actas I Encontro Ibero America de jovens musicólogos*. Lisboa, Tagus-Atlanticus Associação cultural, 2012, pp. 1008-23, <http://www.musicologiacriativa.com/#!actas/cxbq>

el inventario de 1831 se encuentran trece quintetos del autor francés Reicha, junto a algunos tríos y cuartetos. Este repertorio, al igual que la música orquestal (sinfonías), tiene una presencia minoritaria en estos primeros años de la biblioteca.

Por último, también se localizan obras ligadas a la interpretación de la música sacra, que era otra salida profesional de aquellos alumnos que ejercerían la labor de músico. La preocupación por este repertorio, del cual provenían la mayor parte de los maestros que impartieron docencia de este centro madrileño, no es manifiesta en los primeros años de actividad del centro, como se desprende del hecho de que de este periodo daten exclusivamente un *Te Deum* y una misa en la obra litúrgica, y, entre el repertorio paralitúrgico, tan sólo cinco cantatas. Pudiera ser que esto tuviera que ver con la pervivencia aún en este periodo del magisterio de las capillas musicales, característica diferenciadora de la situación española. En el escenario napolitano, por el contrario, que se observa una gran presencia de esta tipología de repertorio musical en el *Conservatorio di Musica San Pietro a Majella* de Nápoles, donde era considerado como una forma de elevar el sentimiento nacional a través del resurgir del antiguo esplendor de este estilo:

Este género, a través del conservatorio, debe convertirse en digno, para su representación en las iglesias y permanecer fiel a nuestra tradición artística y nacional. La música se hizo grande en Italia eclesiásticamente, y este importante ramo del arte tiene que volver a su antigua gloria⁴¹.

A modo de conclusión

La biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina cumplió una finalidad funcional en la época ligada a las actividades orgánicas del centro, constituyendo en la actualidad la memoria patrimonial de la cultura musical de dicho periodo histórico.

La reglamentación de la institución y la documentación de la práctica diaria de época que conforma el archivo institucional del centro han permitido reconstruir su realidad. En referencia a la recepción y gestión de las obras en la biblioteca, se ha podido observar una procedencia múltiple: entrega obligatoria por parte de editores o autores de las obras impresas en España, préstamo de partituras de los teatros para la copia de material por solicitud, impresión por la Imprenta Real u otras imprentas menores, o bien compra de repertorio y obra pedagógica.

El primer inventario de la biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina ha sido estudiado desde una perspectiva cuantitativa, realizando un estudio de la datación de los registros individuales de entrada del repertorio. Esto ha permitido comprobar que la inserción de material se produce de forma escalonada y no con un crecimiento constante, alcanzando en 1833 su momento de mayor recepción de material musical (321 registros). De igual modo, la información referida a su ubicación en la época (estante, legajo y número) ha permitido comprobar que las obras se encontraban localizadas en la biblioteca en función de la fecha de entrada, a excepción de alguna casuística particular en que se toma en consideración otros factores tales como la autoría, género y quizá la disponibilidad de espacio físico específico de la institución.

El estudio de la tipología y procedencia del material musical del inventario constata la supremacía del género musical profano y, en particular, de nacionalidad italiana. Estas obras

⁴¹ Michele Ruta: *Storia critica delle condizioni...*, p. 173. Traducción libre de la autora del artículo. Se indica a continuación el texto original: “Questo genere deve, per cura del Conservatorio divenire degno del tempo e della nostra tradizione artistica e nazionale. La musica si fece grande in Italia ecclesiasticamente; e questo ramo importante dell’arte deve ritornare all’antico splendore”.

representadas en los teatros de la corte fueron editadas en versión orquestal manuscrita o publicadas a modo de reducción por los almacenes de música madrileños una vez puestas en escena. Este repertorio, junto a los tratados pedagógicos y una cantidad ínfima de sinfonías, sería la base que permitiría formar a los estudiantes destinados a ocupar las plazas de los teatros españoles. De ello se colige que una de las finalidades primordiales del Conservatorio era dotar de las plantillas de músicos necesarios en los teatros y abaratar los costosos tributos pagados a las compañías de ópera extranjeras. En segundo lugar, por número de obras, destacan los géneros instrumentales basados en repertorio vocal, música de salón que sería interpretada en las veladas de sociedades culturales y recreativas junto a obra para piano de nueva creación entre las que figuran mazurcas, estudios o divertimentos entre otras obras menores para piano y música de cámara, en su mayoría de procedencia francesa. Este repertorio incluido en el primer inventario del conservatorio de la ciudad es el reflejo de la sociedad madrileña del segundo tercio del siglo XIX, ya que nos aporta información no sólo de los destinatarios de estas piezas musicales, sino también, a través de las dedicatorias de las obras mencionadas en el inventario, de los intérpretes más afamados de la época, dejando aflorar lo que sería el inicio del divismo.

No menos reveladoras son las significativas diferencias encontradas entre las bibliotecas de los conservatorios napolitano y español, las cuales dan fe de la excepcionalidad del centro madrileño. Dichos centros han sido comparados en cuanto a su gestión y en relación al repertorio, funcionalidad y recepción. En contraste con el Conservatorio María Cristina, debe advertirse que en Nápoles se exigiría la utilización de tratados y métodos pedagógicos nacionales, se potenciaría la inserción de obra litúrgica, en mayor medida, y sería obligatorio entregar una copia de todas las obras representadas en los teatros (y no sólo de aquellas que fueran requeridas por el centro pedagógico).

REFERENCIAS

- AMATO, Mauro: “La biblioteca del conservatorio ‘San Pietro a Majella’ di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi”, en *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990*, vol. 2. Rosa Cafiero e Marina Marino (eds.). [s.e.], Jason Editrice, 1999, pp. 645-69.
- BENARD, Hélène: “El archivo histórico- administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (ed.). Madrid: SEdeM, 2001, pp. 377-93.
- CASAS, M^a. del Carmen: “El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: los fondos de la biblioteca”, *Cuaderno de trabajo. 2. El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: Estado de la cuestión* (1994), pp. 183-87.
- CASTRILLÓN ENCISO, Félix.: *Los enredos de un curioso*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.
- Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del conservatorio de Madrid*. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música – Biblioteca, 1981.
- MAGALLANES LATAS, Elena: “El intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música de María Cristina en tiempos de Piermarini”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – AEDOM, 2012, pp. 299-308.
- MONTES, Beatriz: “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XX (1997), pp. 467-78.
- : “Histoire du conservatoire royal de musique de Madrid (1830- 1874). Les enjeux politiques et socio-culturels d’une institution européenne”, tesis doctoral. Université de Tours, 2001.

- NAVARRO LALANDA, Sara: “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: conciertos externos realizados por su alumnado”, en *Actas I Encontro Ibero America de jovens musicólogos*. Lisboa, Tagus-Atlanticus Associação cultural, 2012, pp. 1008-23, <http://www.musicologiacriativa.com/#!actas/cxbq>
- : “Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón- Dos Sicilias”, tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- : “La diffusione nello scenario spagnolo del lavoro di stamperia di Giovanni Ricordi nel periodo di fondazione del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina”, *Gli spazi della musica*, 3, 2 (2014), pp. 18-44.
- NAVARRO, Margarita: “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología*, XI (1988), pp. 239-50.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), pp. 189-238.
- RUTA, Michele: *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*. Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1877.
- SOBRINO, Ramón y SALAS VILLAR, Gemma María: “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 633-40.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, [s.n.], 1855-1859. Reed. Madrid, ICCMU, 2007.

Fuentes documentales

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc)

- *Catálogo general de las obras que constituyen la Biblioteca de la Escuela de Música y Declamación*. Madrid, 1º de Octubre de 1884. 986 p., s/sig.
- *Índice alfabético de las obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina, publicado después de la erección del mismo*. Madrid, 1831-1833 (203 p.). s/sig.
- Leg. 2/148 (21-IV-1835).
- Leg. 1/50.
- Leg. 1/71.
- Leg. 1/73.
- Libro 182. *Inventario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Incluye inventario de efectos muebles de uso, libros, instrumentos músicos, efectos de capilla, efectos de teatro y maquinaria, trages [sic.] y efectos de escena y música*. s.f. (posiblemente datará de 1843).
- *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina*.
- *Métodos utilizados por los profesores durante el curso escolar y cuaderno de libros prestados (1869-1870)*.
- *Reales órdenes e índice general de los expedientes, según legajos, y su correspondiente numeración desde el día 15 de Julio de 1830. 18 de Abril 1834*.

Archivo Histórico del Conservatorio de Música San Pietro a Majella de Nápoles (I-Nc)

- 1824, 1602 [42].
- 1824, 1605 [45].
- Ministeriali, 1826, 70.18.
- Ministeriali, 1827, 18.7.
- Ministeriali, 1829, 13.14.

Diario de avisos de Madrid, 6/II/1831, p. 1.

Discurso inaugural pronunciado a la Real presencia de SS.MM.CC. el Señor Don Fernando VII y su augusta esposa la Señora doña María Cristina, reyes amadísimos de España, por el director Don Francisco Piermarini el día 2 de Abril de 1831, en la... apertura del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid, Imprenta de Repullés, 1831.

Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumple años de la entrada en Madrid de su augusta Protectora doña María Cristina de Borbón, reina amadísima de España en los días 11, 12, 13, 14, y 15 de Diciembre... Madrid, Imprenta de Repullés, 1831.

Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina. De orden superior. Madrid, Imprenta real, 1831.

APÉNDICES

LETRA	TÉRMINO ¹	Nº REG	
A	Aria/Air	87	
	Arieta/Ariette	6	
B	Baile ruso	1	
	Biblioteca filarmónica para instrucción (tratado)	1	
	Bolera	1	
C	Cavaleta	4	
	Canción	6	
	Cantata	4	
	Cantos	3	
	Canzoneine	1	
	Capricho	4	
	Cartilla harmónica (tratado)	1	
	Cavatina	56	
	Colección (Rigodones y vales; Canciones españolas y americanas; De piezas escogidas extraídas de óperas; Sinfonías para pianoforte)	2; 3; 1; 1	
	Composición fúnebre	1	
	Contradanzas	1	
	Contrapunto riguroso a cuatro	1	
	Coro (operas)	17	
	Cours complet pour l'enseignement du fortepiano / Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el pianoforte	2	
	Cuadro general metódico comparativo de las extensión de todos los instrumentos [...]	1	
	Cuarteto	2	
	D	Despecho (canción española)	2
		Día de caza a los ciervos	1
Divertimentos		1	
Duetto/ Duetto		61	
E	Eco de la ópera italiana (Colección piezas escogidas arregladas para pianoforte)	12	
	Escuela de solfeo (tratado)	1	
	Ejercicios y preludios para pianoforte	1	

¹ En esta columna se indican los términos que a modo alfabético han servido para realizar la división del inventario. Dentro de un mismo término se han realizado subdivisiones que vienen definidas en la columna siguiente indicando el número de registros (Nº REG), siendo separados por punto y coma.

F	Fantasías /Fantaisie	3
	Farsa	1
	Final (ópera)	3
G	Galopada	1
	Geneuphonia (tratado)	1
H	Himno	5
I	Introducción (ópera; método)	3; 1
M	Marcha (fúnebre; ópera)	1; 5
	Método (piano; guitarra; bugle)	1; 1; 1
	Motivos (ópera arr.)	1
	Mazurca	3
	Melodrama	1
	Misa	1
N	Noche de carnaval	2
	Nocturnos	1
O	Opera (bufa; seria; -)	2;1;2
	Overtura	1
P	Passeggiata	3
	Preghiera (ópera)	2
	Principios elementales de la música (tratado)	1
	Plegaria (ópera)	2
	Polaca	4
Q	Quintetos	12
R	Recuerdos de la Tosi (po purrí para piano o arpa)	3
	Romanza /Romance	9
	Rondó (ópera; -)	13; 1
	Rigodones	7
	Rondino	1
	Recitativo	1
S	Scena	3
	Sinfonia (opera; -)	4; 7
	Sonata	2
	Solo	2
	Soneto	1
	Stretta	1
Solfeos	2	
T	Tanda de rigodones	10
	Terzettino /Terceto /Tríos	10
	Tratado de contrapunto fugado	1
	Te Deum	1
Tema con variaciones	1	
V	Vals	10
	Variaciones	7
C	Cavatina	26
P	Polaca	1

Tabla 1. Términos por los que es introducido alfabéticamente los registros en el Índice 1834 del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina

AÑO	MES	PIEZAS/MES	PIEZAS/AÑO
1831	Marzo	2	86
	Abril	18	
	Mayo	17	
	Junio	11	
	Julio	9	
	Agosto	13	
	Septiembre	6	
	Noviembre	4	
	Diciembre	3	
1832	Enero	11	67
	Febrero	5	
	Marzo	5	
	Abril	11	
	Mayo	4	
	Junio	2	
	Julio	12	
	Agosto	5	
	Septiembre	2	
	Octubre	3	
	Noviembre	-	
	Diciembre	7	
1833	Enero	4	321
	Febrero	23	
	Marzo	9	
	Abril	8	
	Mayo	4	
	Junio	4	
	Julio	7	
	Agosto	223	
	Septiembre	32	
	Octubre	-	
	Noviembre	7	
	Diciembre	-	
	1834	Enero	
Febrero		-	
Marzo		2	

Tabla 2. Clasificación cronológica de registros del Índice del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina

NAC ¹	AUTOR	Nº OB
I	ASSIOLI, Bonifacio	1(6)+ 1
	BASILI, Francesco	1
	BELLINI, Vincenzo	16
	BERTINI, Natale	1
	BERTONI, [Ferdinando Gasparo]	1(6)
	BONFICHI, Paolo	1
	CARAFÀ, Michele	1
	CELLI, Filippo	1
	CIMAROSA, Domenico	5
	COCCIA, [Carlo]	4
	CORDELLA, Giacomo	1
	CRESCENTINI, [Girolamo]	1(6)
	DELUCA, Giovanni Batista	1
	DONIZETTI, Gaetano	7
	FIORAVANTI, Valentino	2
	[FIT]	1
	GATTI, [Luigi Maria Baldassarre]	1
	GENERALI, Pietro	1
	GORDIGIANO, Luigi	1
	GUGLIELMI, Pietro [Carlo]	1
	LAVIGNA, Luigi	2
	[M. y G., F.]	1
	MANFROCE, Nicola	4
	MARCHESSI, Tommaso	1
	MAYER, Simone	15
	MAYERBEER, Giacomo	6
	MERCADANTE, Saverio	10+ 1(3)
	MILILOTTI	1
	MOMBELLI, Domenico	1
	MORLACCHI, Francesco	5
	MOSCA, Luigi	7
	NICOLINI, Giuseppe	3
	[Nº. N.]	2
	PACINI, Giovanni	24
	PAËR, Ferdinando	7
	PAVESI, Stefano	5
PETIBON, A.	1	
PORTOGALLO, Marco	2	
PUZZI, [Giovanni]	1(4) + 1	
RABITTI, [G. B.]	1	
RADICATI, [Felice Alessandro]	1	
RAIMONDI, [Pietro]	3	
RICARDI	1	
ROSSINI, Gioacchino	54	
RUSSO, Raffaele	5	
SARMIENTO, Giulio	2	

¹ I = Italia; E= España; F= Francia; A= Austria; P= Polonia; RC= República Checa. La existencia de dos letras separadas por slash (/) indica que se trata composiciones basadas en la obra de un autor de nacionalidad X, siendo el autor que crea dicha obra de nacionalidad Y. Por otra parte, los números entre paréntesis corresponden al número de piezas de un mismo registro del índice.

	SARTI, Giuseppe	1	
	SOLIVA, Carlo	1	
	VACCAJ, Nicola	3 + 2(6)	
	VIGANO, [Salvatore]	1	
	ZAMBONI, [Giovanni]	1	
	ZINGARELLI, [Nicola Antonio]	1	
E	ALBÉNIZ, Mateo	1	
	ALONSO Y CASTILLO, Mariano	2	
	ALONSO, H.	1	
	BASILY, Basilio	2	
	CARNICER, Ramón	4+ 1(2)	
	CÓRDOBA, A. F. de	1(3)	
	GOLFIN, J.	2	
	L., C.	1	
	MASARNAU, Santiago	6	
	MEDECK, Santiago	2	
	NONÓ, José	1	
	PICAZO, Ceferino	1	
	SIENRRA, Ramón de la	2	
	SOBEJANO AYALA, José	6	
	TRESPUENTES, José	1	
	VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de	2	
	XIMENO, Roman	1	
	F	COLLINET	1
DAUPRAT, [Louis François]		1(6)	
DHUY, [Adolphe Le]		1	
DUVERNOY, [Frederic]		1	
GALLAY, [Jacques François]		2	
LABARRÉ, Theodore; JEUNE, Mengal		1	
LOLLI, Antonio		1(6)	
MONTGEROULT, [Hélène de]		1	
REICHA, Antoine		7 (6)	
STHUMZ, [Jacques]?	1		
A	BEETHOVEN, Ludwig van	1	
	HAYDN, Joseph	1(2)+ 1(23)	
	HERZ, Enrique [Henri]	1	
	HUMMEL, Johan Nepomuk/ MASARNAU (trad)	1	
	MOZART, Wolfgang Amadeus	1+ 1(3)	
	WEIGL, [Joseph]	1	
	WINTER, Pietro de	2	
	P	WANSKY, Juan	1
	RC	WRANITZKY, Paul	1(4)
E/E	CARNICER, Ramón/ S., R.	1	
	Motivos españoles/ CARNICER, R.	1	
	Sinfonia/GUERVOS, Juan	1	
I/I	BELLINI, Vincenzo /ROSSI, T. B.	1	
I/E	BELLINI, Vincenzo/ MASARNAU, Santiago	1	
	BELLINI, Vincenzo/ URCULLU, Leopoldo de	1	
	DONIZETTI, G. / G[olfin]. J.	1	
	GENOVES, [Tomás]/ CASTILLO, L.	2	

MERCADANTE, S. / GOLFIN, J.	1	Operas varias/ VILLALVA, F.	2	
Operas varias/ AVILA, A. de	1	ROSSINI, Gioachino/ M. .C., F.	1	
Operas varias/ SOBEJANO AYALA, José	1	ROSSINI, Gioachino/ CARNICER, Ramón	1	
Operas varias/ BASILY, Basilio	1	Varios/BELLUZI, Andrés	2	
Operas varias/ BELLUZI, Andrés	1	I- E	PIERMARINI, Francesco	1
Operas varias/ ESPIN Y GUILLEN, Joaquín	1	F/E ed	CULET, A.	1
Operas varias/ G[ARCÍA], A.	5	F/E	RODOLPHE/Trad. cast	2
Operas varias/GOLFIN, J.	5	F/E/I	ASIOLI, Bonifacio/MORETTI(trad cast)/MORIGGI, Angel (trad it)	1
Operas varias/ J., F.	5	-	VVAA	1(7) + 21
Operas varias/MEDECK, Santiago	1	-	ANONIMO/ NO INDICADO	103 + 1(12) + 5(6) + 1(3)
Operas varias/ NONÓ, José	3			
Operas varias/ R. M., J.	2			
Operas varias/S., Ramón	1			
Operas varias/URCULLU, Leopoldo de	3			

Tabla 3. Autores recogidos en el Índice 1834 del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina

ÑO	MÉTODOS			REPERTORIO														TOTAL
				VOCAL				INSTRUMENTAL										
				PROFANO			SACRO	INSTRUMENTAL					INSTRUMENTAL BASADO EN ÓPERA					
				I	CMP	SF		FR/OP	OP	C/E	PF	G	T	CA	O	PF	F	
1831	2	3	3	12	4	2	-	3	1	1	2	2	36	5	9	1	86	
1832	1	-	-	8	-	-	-	14	-	-	-	-	37	-	6	1	67	
1833	4	1	3	237	4	7	7	13	1	-	20	9	14	-	1	-	321	
1834	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	
TOTAL CAMPO	7	4	6	259	8	9	7	30	2	1	22	11	87	5	16	2	476	
TOTAL ÀREA	17			276			14	66					110					

Tabla 4. Clasificación del repertorio y tratados del índice de 1834 de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina¹

¹ Las abreviaturas hacen referencia a métodos de Instrumentos (I), Composición (CMP) e iniciación al lenguaje o Solfeo (SF). En el repertorio vocal se encuentran opera (FR/OP), Óperas completas (OP), incluido en este apartado el melodrama *Enredos de un curioso*, y Canciones españolas (C/E). En el género instrumental, por su parte, está compuesto por repertorio para Piano (PF), Guitarra (G), Trompa (T), Música de cámara (CA), Orquesta (O) y Flauta (F).

LE PUBBLICHE FESTE: **MUSICAL PERFORMANCES AND PROPAGANDA** **STRATEGIES IN JACOBIN MILAN (1796-1799)**

ALESSANDRA PALIDDA
Cardiff University, School of Music

Abstract: *Following the unstable consequences of the Napoleonic wars, Lombardy saw its political layout entering a quick transitional phase. While supposedly republican forms of government replaced former states, the new governors aimed at both wiping out every trace of the past and introducing a new palette of values through a carefully regulated plan of control and propaganda. Performing arts such as theatre, opera and music played a major role within this project, but new genres and occasions of performance were also created.*

In this context, republican feasts, based on the model imported from early-1790s Paris, acquired a great importance: planned and realized by dedicated governmental commissions, they took place with increasing frequency and required huge expenditures of time, money and labour. Musical performances, interestingly combining pre-existing, modified and newly commissioned repertoires, were paired with various propaganda strategies, thus creating new cultural products and events.

This paper, making use of several primary sources coming from Milanese archives, will proceed from a carefully reconstructed historical and social context to the detailed description of some of the celebratory events that took place in republican Milan.

Keywords: *Republican feasts, Jacobin triennium, Napoleonic Milan, Music and Propaganda*

‘On the 15th of May, 1796, General Bonaparte made his entry into Milan at the head of that young army which had shortly before crossed the Bridge of Lodi and taught the world that after all these centuries Caesar and Alexander had a successor. The miracles of gallantry and genius of which Italy was a witness in the space of a few months aroused a slumbering people’: with these words begins *The Charterhouse of Parma*, which opens on 15 May 1796, the very day of Napoleon’s entry into the city of Milan¹.

Stendhal’s words, although not completely reliable in terms of historical veracity, effectively evoke the atmosphere of surprise and admiration of the people of Milan at the deeds of the *Armée d’Italie* (Figure 1). In fact, under the leadership of Napoleon Bonaparte, this *Armée* had quickly risen from a discouraged and badly equipped battalion appointed with patrolling a peripheral corner of the European map to the army who triumphantly defeated both the King of Savoy and the Emperor’s soldiers and conquered Lombardy over a time span of barely a

¹ Stendhal (Marie-Henri Beyle): *La Chartreuse de Parma*, Ernest Abravanel (ed.). Genève, Cercle du Bibliophile, 1969, p. 9.

month². The “legend of Napoleon” – as the historian Jean Tulard commented – was born years before his exile on the island of St. Helena, more precisely during his triumphant campaigns in the Italian valleys³.



Figure 1. Entrata dei Francesi a Milano [Entry of the French in Milan], 15-V-1796⁴

After the last Austrian battalions had been defeated at the memorable battle on the Bridge of Lodi (Figure 2), Archduke Ferdinand of Hapsburg-Este, the last Hapsburg Governor of Milan, fled Lombardy and sought refuge first by his father-in-law in Modena, then in his native Vienna⁵. The capital was left with no defence apart from a small cohort of soldiers barricaded in the Sforza Castle and a provisional government which, despite including some of the brightest citizens, was incapable of undertaking any useful measure⁶.

A handful of French supporters started to coyly show their allegiance by inciting the population to rejoice at the forthcoming arrival of a saviour, and even vandalizing imperial symbols and monuments⁷. As the notable intellectual and politician Melchiorre Gioia would remember, Milan, though not having suffered from any fights or riots, was already full of debris⁸. In the meantime, unrestrained panic took the majority of Milan’s citizens: public

² See Jean Tulard: *Napoleone. Il mito del salvatore*. Milano, Rusconi, 1989, pp. 93-94; Ettore Verga: *Storia della vita milanese*. Milano, Libreria milanese, 1996, p. 184; and Ettore Rota: “Milano napoleonica”, in *Storia di Milano*, vol. XIII, G. Treccani degli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 18-19.

³ J. Tulard: *Napoleone...*, p. 99.

⁴ Source: *Tre secoli di vita milanese*, A. Bertarelli and A. Monti (eds.). Milan, Hoepli, 1927, Fig. 299. The original engraving is kept in Milan, Civica raccolta delle stampe ‘Achille Bertarelli’ (I-Mrsb).

⁵ Giovanni De Castro: *Milano e la Repubblica Cisalpina giusta le poesie, le caricature ed altre testimonianze dei tempi*. Milano, F.lli Dumolard, 1879, p. 60.

⁶ See E. Rota: “Milano napoleonica...”, p. 30; and Franco Fava: *Storia di Milano*, vol. II. Milano, Meravigli, 1981, pp. 10-12.

⁷ A bust of Leopold II collocated in the Palace of Broletto was removed and reduced into pieces; see F. Fava: *Storia di Milano...*, p. 8.

⁸ G. De Castro: *Milano e la Repubblica Cisalpina...*, pp. 68-69.

prayers and processions aimed at invoking divine protection against the army of revolutionary antichrists were the only remedy that ecclesiastic authorities could devise⁹.

A few days later, on Pentecost Sunday, the entry of Napoleon and his *Armée* sanctioned the end of an era and marked the beginning of a new one: after almost a century of rather peaceful and uninterrupted domination by the Hapsburgs of Austria, Lombardy was now entering a quick and yet deeply transitional phase, its government being about to repeatedly change over a time span of barely twenty years¹⁰. In this paper, I will focus on the years running from 1796, the year of the Napoleonic occupation, until 1799, when the first Republican phase (also called ‘the Jacobin triennium’ for its violent republican propaganda) ended and Lombardy was temporarily re-conquered by the Austro-Russian armies¹¹.

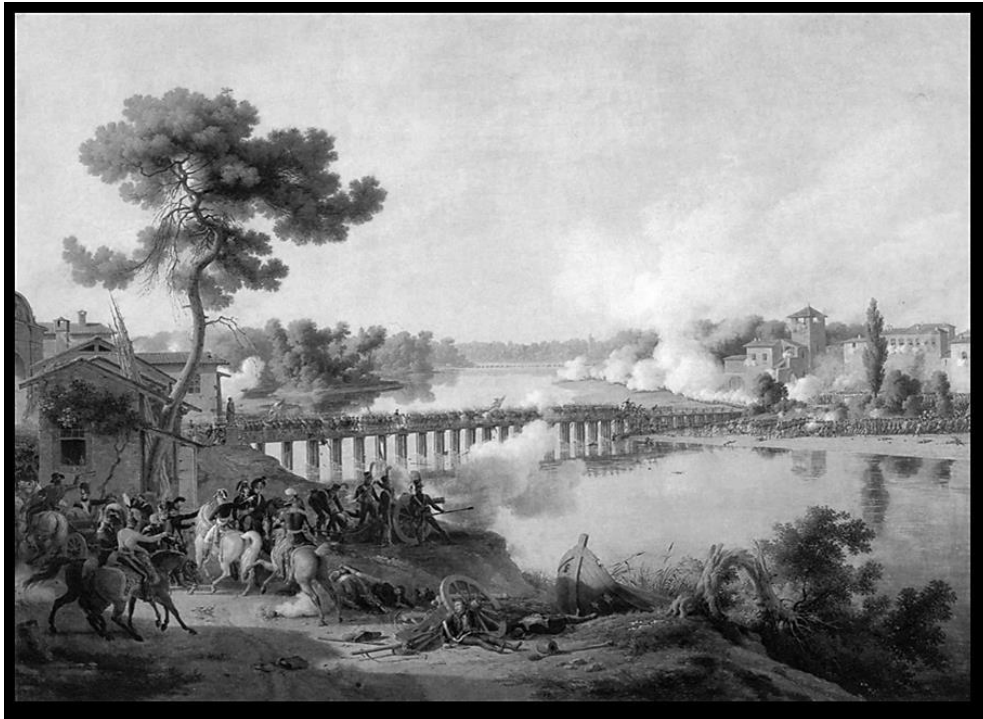


Figure 2. Painting by Louis-François, Baron Lejeune showing the battle on the bridge of Lodi, 10-V-1796¹²

Immediately after taking control of Milan and its region, the French authorities turned Lombardy into a republican province under the protection of the French Republic: the façade of

⁹ Refer to E. Rota: “Milano napoleonica...”, p. 22; J. Tulard: *Napoleone. Il mito del salvatore...*, p. 95; and Carlo Moiraghi: *Napoleone a Milano: 1796-1814. Storia, testimonianze e documenti*. Brescia, Megalini, 2001, p. 14. See also Giuseppe Gorani’s memoirs in *Storia di Milano dalla sua fondazione all’anno 1796*, vol. IV: *destinato a trattare la storia di Milano sotto la dominazione tedesca, dal 1700 al 1796*, A. Tarchetti (ed.). Roma, Laterza, 1989, pp. 289-90.

¹⁰ While Lombardy had been subjected to the Hapsburgs of Austria quite firmly from 1706 onwards, the Napoleonic invasion would open a rather instable season. A first republican phase (1796-1799) was in fact followed by thirteen months of Austrian restoration (1799-1800) and by a further republican government (1800-1802) leading to the proclamation of the Italian Republic (1802). The latter lasted, however, for only three years: the Kingdom of Italy was proclaimed in 1805 and would last until the Congress of Vienna (1814). For further historical information, see C. Moiraghi: *Napoleone a Milano...*, pp. 11-12.

¹¹ Augusto Vicinelli: *Il Parini e Brera*. Milano, Ceschina, 1963, pp 227-28.

¹² Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

freedom and non-invasion could barely hide the truth lying underneath, that of a military occupation leading to a systematic exploitation of all available resources and riches¹³. In any case, the people's enthusiasm for witnessing such a unique historical moment, the legends that already surrounded the figure of Napoleon, and the general apathetic attitude of the Milanese towards their governors positively contributed to a first reaction that has been described as, if not warm, at least quite unproblematic¹⁴.

Naturally, the new governors were perfectly aware of the instability implied by the current situation: those who had ruled for almost a century (also unquestionably triggering the region's steady development in many fields) had to be now depicted as tyrants and oppressors, while all elements and traces of the previous government had to be disgraced or destroyed¹⁵. At the same time, a new palette of political and social values had to be inoculated to a people who had not experienced a republican form of government in centuries, and was probably not ready for it¹⁶. In this context, a carefully-organized plan of control and propaganda became one of the main necessities of the French governors, who invested a massive amount of funds and labour in order to control and transform every aspect of Milan's social and cultural life totally.

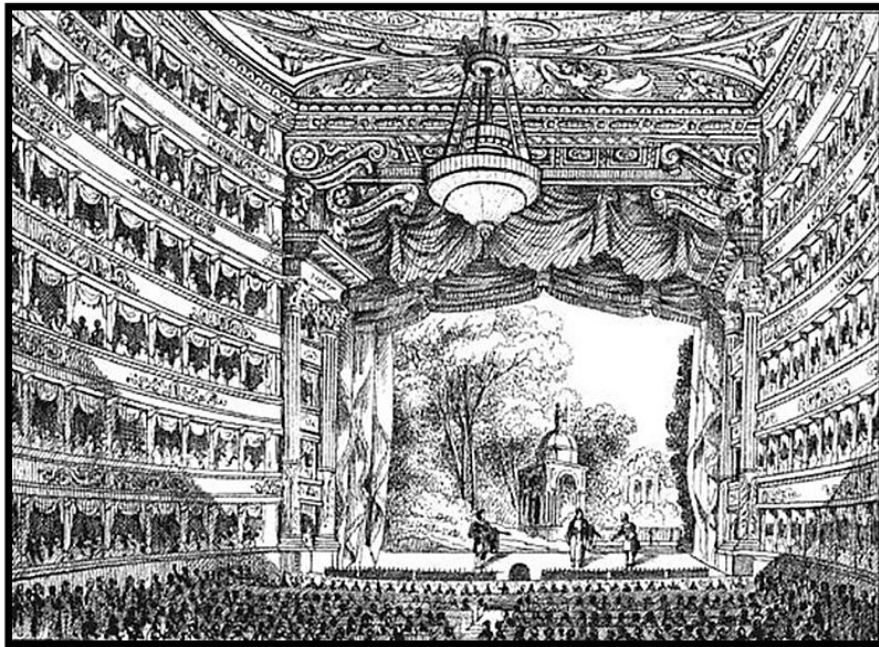


Figure 3. Engraving showing the interior of La Scala in the early 1800s¹⁷

¹³ Massimo D'Azeglio: *I miei ricordi*. Sesto S. Giovanni, Barion, 1928, p. 40; F. Fava: *Storia di Milano...*, p. 21; and E. Verga: *Storia della vita milanese...*, pp. 183-85.

¹⁴ See C. Moiraghi: *Napoleone a Milano...*, pp. 14-15; and G. De Castro: *Milano e la Repubblica Cisalpina...*, p. 78.

¹⁵ For a brief account of the benefits of the Hapsburg reforms, see, among many others, A. Vicinelli: *Il Parini e Brera...*; Silvia Cuccia: *La Lombardia alla fine dell'Ancien Regime: ricerche sulla situazione amministrativa e giudiziaria*. Firenze, La Nuova Italia, 1971; Richard Schober: "Gli effetti delle riforme di Maria Teresa sulla Lombardia", in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli and Gennaro Barbarisi (eds.). Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 201-14; and Carlo Capra and Domenico Sella: *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*. Torino, UTET, 1984.

¹⁶ C. Moiraghi: *Napoleone a Milano...*, p. 12.

¹⁷ Source: *Notizie storiche e descrizione dell' I. R. Teatro alla Scala*. Milano, Salvi, 1856, Tav. 2.

An important step was certainly that of subjugating pre-existing cultural and artistic forms to the new propaganda needs. Mainly thanks to the Hapsburg policies and to the extraordinary interest shown by some of its wealthiest inhabitants, Milan had developed quite a significant musical milieu throughout the second half of the 18th century, most especially regarding operatic performances¹⁸. While both instrumental and sacred music were widely practised (the cathedral's musical chapel and the symphony tradition arguably constituting some of the most prestigious experiences the city could offer)¹⁹, La Scala opera house, although not yet a major creative centre if compared to other Italian venues, offered a first-class opera and ballet season (Figure 3)²⁰.

Additionally, this opera house had also rapidly become the main gathering place for the upper class, with going to opera unquestionably being the main and more complex social experience available at the time²¹. Moreover, in Milan, differently from any other known case, the aristocrats had contributed significantly in financial terms to the constructions of the theatre. Subsequently, they had become co-owners of the theatrical space, having been rewarded with ownership of their boxes and with an unusual degree of control on the contents of the operatic and ballet seasons²². The relationship between the theatre, the government, and the citizens was indeed stronger in Milan than in other Italian city²³.

La Scala (and Milan's previous opera house, the Regio Teatro Ducale) also constituted a very visible space where people's moods, inclinations, and opinions were traditionally expressed and could consequently be observed and monitored²⁴. Public figures and members of the government and of the Imperial House were a constant presence at the opera, the latter's loge being interestingly positioned in the very centre of the tier, clearly visible by everybody (Figure 4)²⁵. The attendance of this or that person to a particular performance and people's

¹⁸ Giorgio Taborelli: *Milano capitale della musica*. Roma, Editalia, 2000, pp. 118-19; and Giuseppe Barigazzi: *La Scala racconta*, Silvia Barigazzi and Franco Pulcini (eds.). Milano, Hoepli, 2010, pp. 4-5.

¹⁹ See Charles Burney: *The Present State of Music in France and Italy*. London, Becket, 1773, pp. 79-80; and Cesare Fertonani, "Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento", in *L'amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini*, vol. II, Gennaro Barbarisi et al. (eds.). Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 859-60.

²⁰ Roberta Carpani: "Il teatro musicale a Milano: aspetti istituzionali nell'ultimo decennio del Ducale", in *L'amabil rito...*, vol. II, p. 767; and Mariangela Donà: "Milan", in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> (accessed: 18-IX 2015).

²¹ Carlo A. Vianello: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Milano, Libreria Lombarda, 1941, pp. 169-70; and Nanda Torcellan: "I luoghi della sociabilità", in *Il laboratorio della modernità: Milano tra austriaci e francesi*. Milano, Skira, 2003, p. 92.

²² See *Notizie storiche e descrizione dell' I. R. Teatro alla Scala*. Milano, Salvi, 1856, pp. 8-9; Pompeo Cambiasi: *La Scala 1778-1889: note storiche e statistiche*. Milano, Ricordi, 1889, pp. 345-59; and G. Barigazzi: *La Scala racconta...*, p. 24.

²³ Kathleen Hansell: "Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771-1776: a musical and social history", PhD diss. University of California, Berkeley, 1980, p. 159.

²⁴ Giovanni Seregini: "La cultura milanese del Settecento", in *Storia di Milano*, vol. XII, G. Treccani degli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, p. 634.

²⁵ *Notizie storiche e descrizione ...*, p. 16; and G. Barigazzi: *La Scala racconta...*, p. 24. Also, the State Archive of Milan still contains some of the original receipts that the aristocrats were issued when paying their contribution to the constructions of La Scala and were consequently granted the ownership of their boxes; see I-Mas, Spettacoli Pubblici P.A., folders 17-19.

subsequent reactions were observed as attentively as the performance itself, as well as carefully recorded within chronicles and newspapers, later on becoming a topic for public debate²⁶.

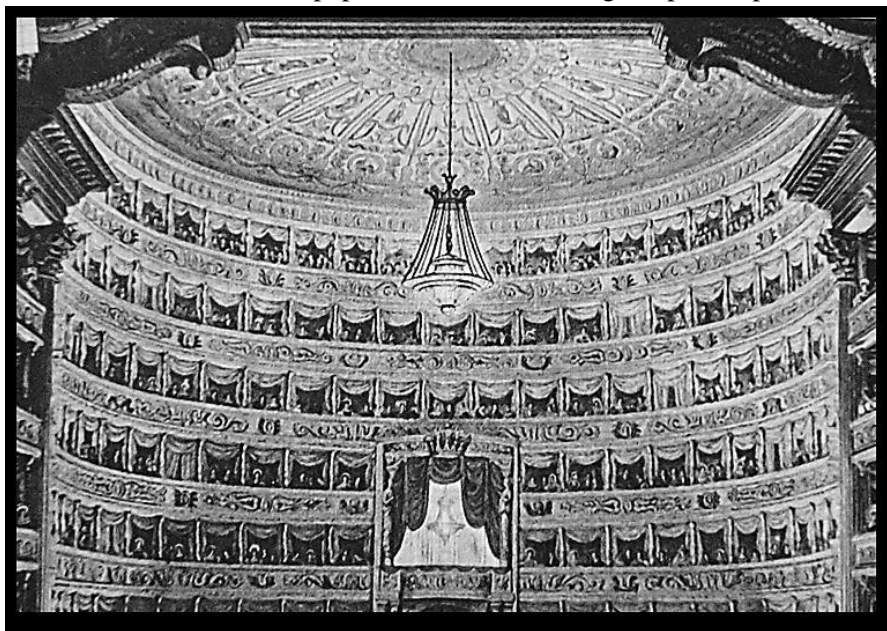


Figure 4. Late- 18th-century engraving showing the interior of La Scala opera house seen from the stage²⁷

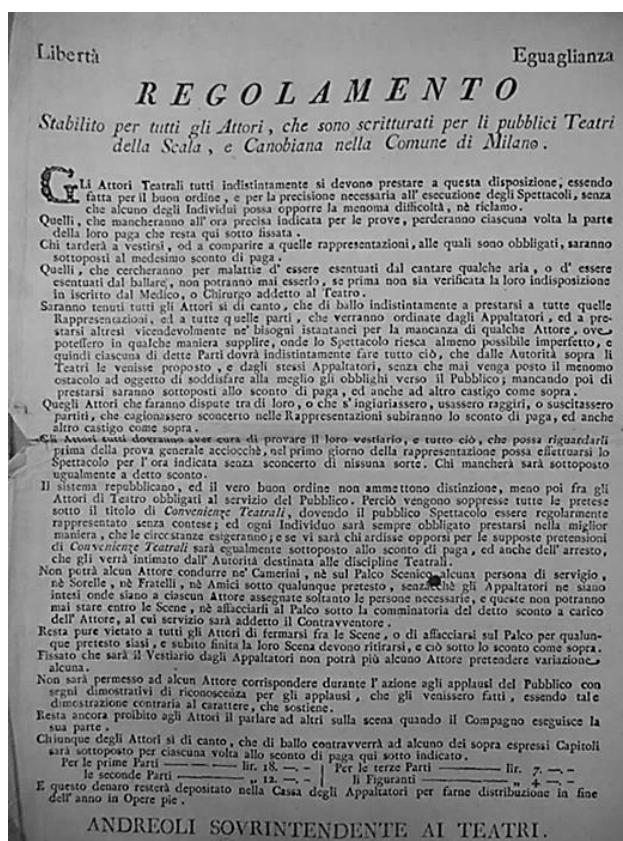


Figure 5. Regolamento [List of rules] for theatre performers²⁸

²⁶ See e.g. the references to the attendance of public figures contained within several entries in Pompeo Cambiasi: *Rappresentazioni date al Regio Teatro alla Scala in Milano 1778-1870*. Varese, Ubicini, 1870.

²⁷ Source: G. Taborelli: *Milano capitale della musica...*, p. 154.

Milan's opera houses had also already seen some musical performances expressly dedicated to celebrate and solemnise dynastic events related to the House of Hapsburg, even if those performances had been quite sporadic and highly standardized²⁹. Therefore, in the context of Milan, the opera house can be considered, if not already a highly politicized venue, at least as the most regularly attended and visible one, ideally perfect for the city governors' self-reaffirmation of power and the dissemination of newly informed cultural products³⁰.

The French authorities thus started to progressively control the operatic performances and the opera house, e.g. by choosing librettos whose subject matter would fit the new republican propaganda³¹, by reducing the vast power of performers³², and by trying to break the opera house's aristocratic matrix through a slow and careful democratising process³³. However, a radical and swift change of the theatrical practices that had been in force for decades was not feasible, even more so within a propaganda strategy based on freedom and non-invasion and with an audience, like the Milanese one, famous for its conservatism and extraordinary involvement in theatrical management³⁴.

Consequently, the Napoleonic government also aimed at introducing new contexts for celebrating the Republic. The Italian campaign (still triumphantly on-going), the idolisation of Napoleon both as a military hero and as the saviour of the oppressed, and the administration of a completely new system of values (such as freedom, equality among the social classes, and the right of political participation) demanded dedicated celebratory occasions whose venue had to be set beyond the walls of the opera house, and whose model could not be traced back to the sporadic celebrations held by the Austrian governors in the occasion of particularly important dynastic events. Instead, the characteristics of these celebrations had to be inferred from a completely new model coming from revolutionary France, namely that of the great republican

²⁸ Milan, State Archive (I-Mas), Spettacoli Pubblici P.A., folder 17.

²⁹ Mariangela Donà: *La musica a Milano nel Settecento* (unpublished typescript), p. 15; and K. Hansell: *Opera and ballet...*, pp. 52-54.

³⁰ Remo Giazotto: *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*. Pisa, Akademos, 1990, p. 32; and Monica Nocciolini: "Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica", *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX, 1 (1995), p. 6.

³¹ The librettos were mostly chosen for the more prestigious *opere serie*; see titles such as *La congiura pisoniana* (Carnival 1797; Figure 6), *Gli Orazi e i Curiazi* (Carnival 1798), *La città nuova* (Autumn 1798, Figure 7), and *Il trionfo di Clelia* (Carnival 1799). The topics selected for the ballets were even more evidently connected to republican propaganda: see e.g. *Lucrezia* (Autumn 1796), *Lucio Giunio Bruto* (Carnival 1797), *Il General Colli in Roma* (Carnival 1797), *Il buon patriota* (Lent 1797), *I patrioti repubblicani* (Autumn 1797), *L'Italia regenerata* (Carnival 1798), and many others. For further investigation, see Giuseppe Chiappori: *Serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali testri di Milano 1776-1818*. Milano, Silvestri, 1818.

³² See the *Regolamento* [list of rules] introduced by the new superintendent to public theatres already in 1796 and contained in the State Archive of Milan [I-Mas, Spettacoli Pubblici P.A., folder 17], detailing the role of performers as servants of the State and abolishing all their existing privileges (Figure 5). The document has also been mentioned in R. Giazotto: *Le carte della Scala...*, pp. 35-36.

³³ The government was e.g. lowering the price of tickets to the opera house, introducing free performances and making some of the aristocrats' boxes available to the common people if their owners did not turn up before a certain time; see R. Giazotto: *Le carte della Scala...*, pp. 33-35, and the documents contained in the State [I-Mas, Spettacoli Pubblici P.A., folders 17-18] and La Scala Archives [I-Ms, folders MAN and T].

³⁴ Mariangela Donà: "Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi", *Analecta Musicologica*, 14 (1974), p. 271; and Francesco Degrada: "Le esperienze milanesi di Mozart: una rivisitazione critica", in *L'amabil rito...*, vol. II, pp. 732-33.

feasts that had taken place, starting from the early 1790s in the streets of Paris, all around France³⁵.

With that model as a guide, just a few weeks after the occupation, the French government of Lombardy created another special commission, entitled *Commissione per le Pubbliche Feste* and appointed with every aspect of the organisation of republican feasts in Milan. The amount of documentation still kept in the State Archive of Milan (I-Mas) witnesses both the importance attributed to this commission's work and the extraordinary amount of funds, facilities, and labour made available and employed in the process of organising and realising these events, as well as their main characteristics³⁶. Generally, it can be observed that republican celebratory events started to take place as early as the summer of 1796 and continued until 1799, when the Austrian army managed to temporarily re-conquer Milan.

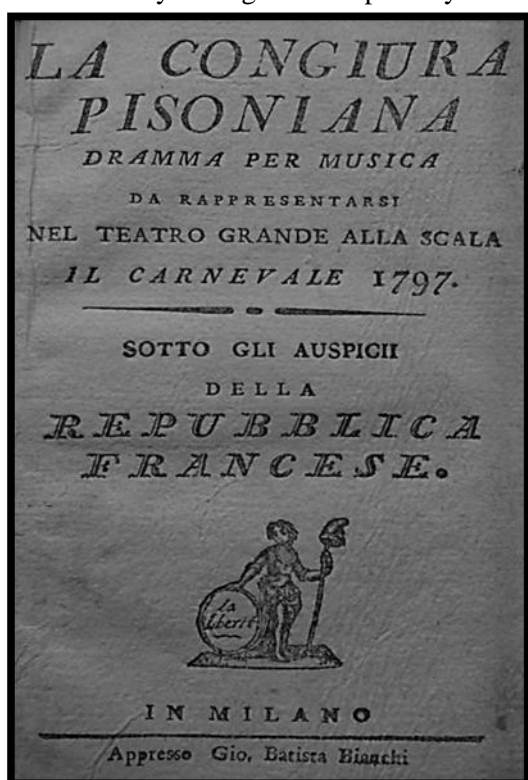


Figure 6. Title page of the libretto for *La congiura pisoniana*, Carnival 179³⁷

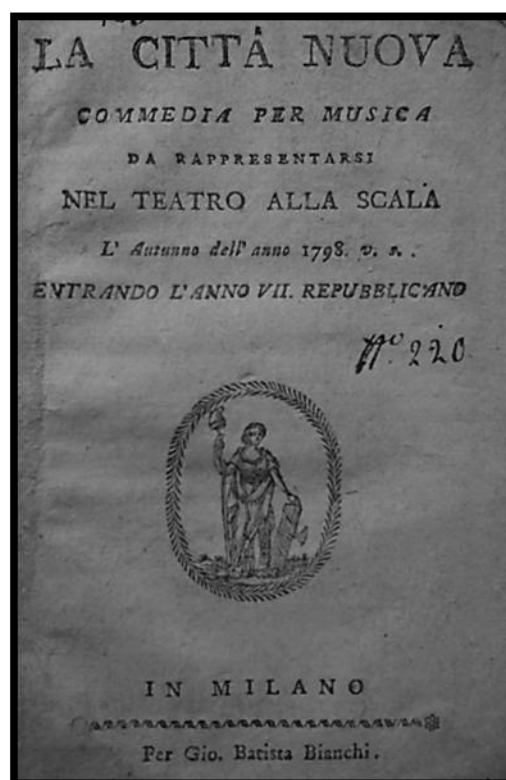


Figure 7. Title page of the libretto for *La città nuova*, Autumn 1798³⁸

Feasts and events organized by the French authorities in order to reassert and promote their system of values started to be introduced with increasing frequency, almost programmatically replacing more traditionally celebrations that were related, for instance, to religious occasions. At the same time, dates marking the anniversaries of events connected to the French revolution and the Italian campaign, in lieu of the feasts of Saints and other traditional occasions, started to

³⁵ For the theoretical basis of these celebrations, see Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire: 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976, pp. 238-40; and Fernando Mastropasqua: *Le feste della Rivoluzione francese: 1790-1794*. Milano, Mursia, 1976.

³⁶ The majority of relevant documents are contained in the folders labelled [Spettacoli Pubblici P.A. 1 and 2] in I-Mas.

³⁷ Milan, Biblioteca Nazionale Braidense (I-Mb), RACC.DRAM.6085 008.

³⁸ Milan, Biblioteca Nazionale Braidense (I-Mb), RACC.DRAM.3875.

be published within calendars and almanacs, which in turn were mostly directed towards the common people, almost in order to change the very perception of the time³⁹. The very term *fiesta* [feast], previously used almost always in association with religious occasions and symbols, started to be exclusively associated to public celebrations dictated from above and having clear political overtones⁴⁰.

Republican feasts offered the occasion of great celebratory events capable of engaging the whole people, no longer divided in social classes, but rather represented in all of its multiple components. The former division between aristocracy, bourgeoisie, and lower classes was gradually replaced with the more natural one between men, women, children, and the elderly. The people thus gathered together were invited to celebrate values, such as patriotism, brotherly love, and virtue, which were

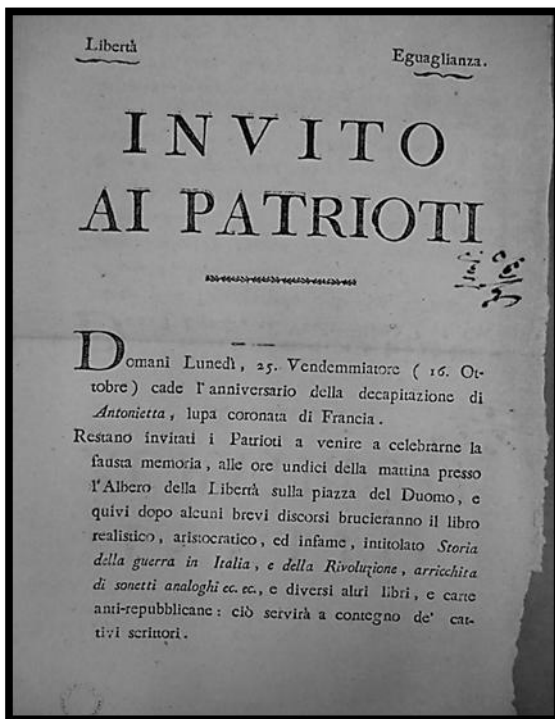


Figure 8. Poster inviting all the patriots (citizens) to a republican celebration in the first anniversary of Marie Antoinette's beheading, 24 Vendémiaire Year IV (15-X-1796)⁴¹

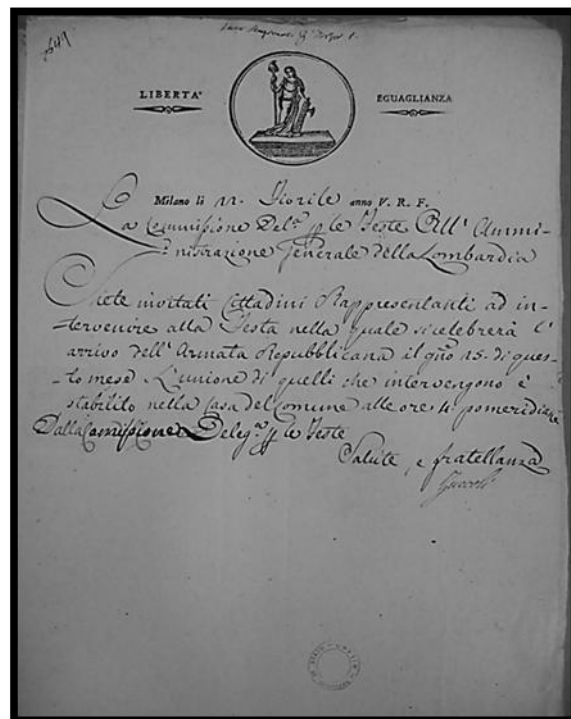


Figure 9. Letter inviting military and government officers to the public celebrations organized for the arrival of the Republican army. 11 Floréal Year V (30-IV-1797)⁴²

considered to be shared rather than solipsistic, and thus healthy, in striking contrast to the excesses and the lies staged by theatre⁴³.

³⁹ See the almanac printed and distributed in Milan in 1797 and kept in the Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) under the collocation [SQ+I 17].

⁴⁰ Enea Balmas: "Dalla festa di corte alla festa giacobina", in *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Paolo Bosisio (ed.). Roma, Bulzoni, 1989, pp. 138-39.

⁴¹ Milan, State Archive (I-Mas), Spettacoli Pubblici P.A., folder 1.

⁴² Milan, State Archive (I-Mas), Spettacoli Pubblici P.A., folder 2.

⁴³ The role of the feast in abolishing the differences between social classes (and thus its superiority to theatre) had already been described by Jean-Jacques Rousseau in his *Considérations sur le gouvernement de Pologne*; see M. Ozouf: *La fête révolutionnaire...*, p. 239.

The well-defined boundaries between categories, such as scene, spectacle, and theatre, were programmatically loosened in order to reach a new form of inclusive, expressive, and formative entertainment⁴⁴: for the first time since the Renaissance, elements such as public feasts, street theatre, and urban landscape got closer and ultimately merged⁴⁵. The abundance of symbolic and allegoric elements that triggered the joy of communion and sharing turned the feasts into utopian events, de-theatralized and highly ritualized, where the degree of participation was, theoretically, the same for performers and the audience⁴⁶. This form of self-contemplation, also characterized by a warm and spontaneous participation, constituted, according to the revolutionary French governors, “le plus magnifique des spectacles” [the greatest of all spectacles]⁴⁷.

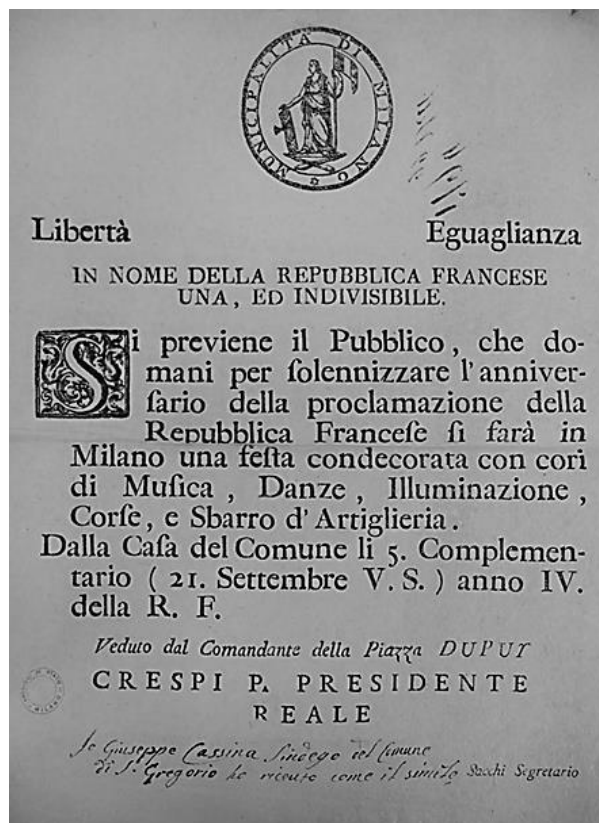


Figure 10. Poster inviting all citizens to a public feast with music, dances, lightning, races, and gunfire. 5 Complémentaire Year IV (21-IX-1796)⁴⁸

In Milan, for instance, posters and proclamations inviting all citizens or all patriots (interestingly becoming synonyms) to public celebrations were affixed in every corner of the city (Figures 8, 9, and 10), to reach the maximum level of visibility possible among the common people, the bourgeoisie, and the peasants. At the same time, public figures, intellectuals, and military officers were repeatedly invited to these events via private letters, meticulously compiled by secretaries and clerks: the participation of every single member of the society was thus requested, and almost demanded, with an interesting degree of insistence

⁴⁴ Alain Pillepich: *Milan capitale napoléonienne: 1800-1814*. Paris, Lettrage, 2001, pp. 392-94.

⁴⁵ Sirio Ferrone: “La danse fut suspendue, ce ne furent qu’embrassements, ris, santés, caresses”, in *Lo spettacolo nella Rivoluzione...*, pp. 27-29.

⁴⁶ F. Mastropasqua: *Le feste della Rivoluzione francese...*, p. 21.

⁴⁷ M. Ozouf: *La fête révolutionnaire...*, p. 238.

⁴⁸ Milan, State Archive (I-Mas), Spettacoli Pubblici P.A., folder 1.

which can with all probability be attributed to the novelty and the unfamiliarity of the republican celebrations among the majority of citizens. Moreover, the French governors aimed not only at celebrating a new corpus of shared values, but also at glorifying the regime for its goodwill and attention towards those who had previously been excluded, discriminated and oppressed, i.e. the lower urban classes and peasants. While musical theatre on the bright stage of La Scala was still essentially shaped around the higher classes, public feasts were programmatically presented as mainly dedicated to the entertainment of the people. Significantly, among the aristocracy's vices listed on the columns of *Il Termometro politico* in June 1796⁴⁹, there were also annoyance towards the people's joy and revulsion for public spectacles⁵⁰. Therefore, the feasts organized and advertised always included a varied and rather erratic mixture of artistic and celebratory events, together with elements aimed at gaining mass acceptance, such as food distribution and, most of all, forms of popular entertainment. Posters, notes and invoices, often including quite detailed descriptions of the celebrations, picture them as interestingly multi-layered events containing elements pertaining to different fields and traditions.

This celebratory purpose demanded the combination of all artistic and expressive means available, most typically instrumental and vocal music, musical theatre, patriotic oratory, and sumptuous transformation/decoration of public spaces. Celebration and exaltation constituted the ultimate purpose to which all arts and their elements had to be subjugated: regarding music, for instance, the feasts saw several combinations of pre-existent, modified, and newly commissioned repertoire, juxtaposed without any concern for authenticity or originality. An account of the music performed during one of the first republican feasts, celebrated in Milan's public gardens on 17 Mésidor Year IV (5-VII-1796, less than a month after Napoleon's arrival), appeared on the columns of *Il Termometro politico*, where the feast was described as follows:

The feast already promised has been happily celebrated from 7pm until the break of dawn [...]. The whole area of the public gardens was completely covered with torches and tricolored lamps. Towards the deep end, once could find two big pavilions, both for decoration and for the People's entertainment. On one side, within a recess in the wall, there was a colossal image of Liberty, painted and decorated with lights. Going further, two great ensembles competed in playing various appropriate vocal and instrumental pieces. On one side, French bands made republican marches resound around; on the other, a choir of male and female voices [...] repeatedly sang the very celebre song written by a Neapolitan patriot about human rights, but set to new, energetic music [...].

Within a more secluded area, a free theatre offered the more tranquil patrons the calm entertainment of the scene while, at the ground floor of an elaborately-decorated lodge, two instrumental ensembles invited the brightest youth to dance. The People flooded the roads, the most serene joy painted on their faces⁵¹.

A more detailed list of the different pieces of music needed for another feast celebrated a couple of months later, in September 1796, can be extrapolated from an invoice that was sent to

⁴⁹ *Il Termometro politico* was one of the most interesting newspapers of the Jacobin triennium. It was directed by the controversial writer, librettist, and *homme de théâtre* Francesco Saverio Salfi; see Davide Daolmi: "Salfi alla Scala", in *Salfi librettista*, Francesco Paolo Russo (ed.). Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 133-34; and *Termometro politico della Lombardia*, vol. I, Vittorio Criscuolo (ed.). Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1989, pp. 7-9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹ D. Daolmi: "Salfi alla Scala...", pp. 121-22. Interestingly, the journalist also mentioned that the aristocracy chose not to take part in the described feast.

the members of the organising committee by a private citizen who had provided some goods and services (Figure 11). This document shows that twenty-five choristers, supported by an orchestra of thirty-six players, and by eleven extra players coming from the band of the *Guardia Nazionale* [National Guard], performed different pieces of music, some pre-existent, some especially composed: two hymns, a certain number of choral pieces coming from two different operas (the first unspecified, the second being *Il Re Teodoro in Venezia* by Paisiello), and several instrumental symphonies and marches.

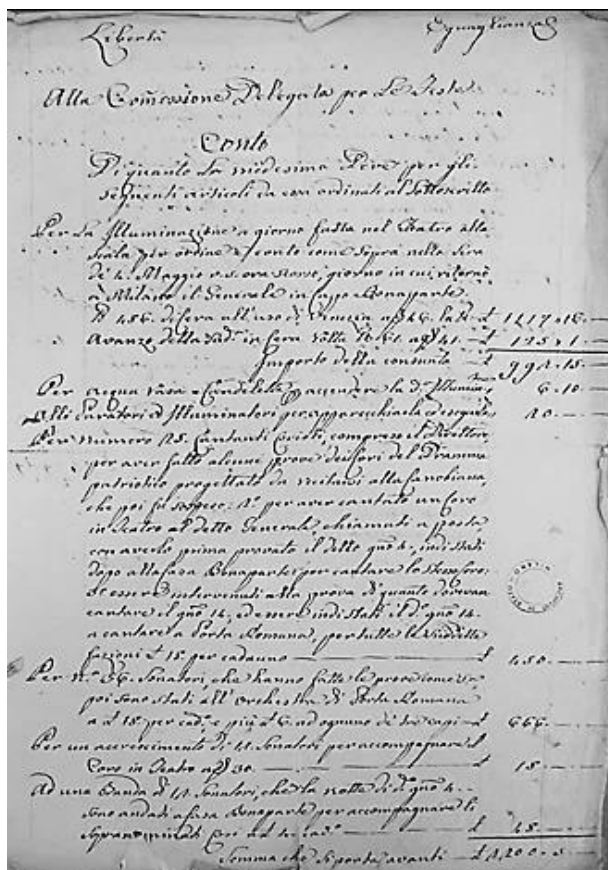


Figure 11. Conto [invoice] forwarded to the Commission for the Public Feasts regarding the expenses occurred for the production of music during the May 1799 celebrations. VI/VII-1797⁵²

With all these different elements carefully and organically organised to create complex events, public feasts also aimed at breaking the traditional separation between the venues traditionally reserved for theatrical performances (seen as artificial and highbrow) and the public spaces. A peculiar interference between theatre and city, overcoming the problem of the innate falsehood of theatrical performances, was thus created⁵³. New performative spaces were thus identified in various parts of the city, and were often modified with the introduction of republican elements and renamed to better suit propaganda needs⁵⁴.

⁵² Milan, State Archive (I-Mas), Spettacoli Pubblici P.A., folder 1.

⁵³ Paolo Bosisio: "Un poeta al servizio di un nuovo modello di spettacolo: le cantate di Vincenzo Monti", in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. III, Gennaro Barbarisi and William Spaggiari (eds.). Milano, Cisalpino, 2006), pp. 246-47.

⁵⁴ See e.g. the erection of Trees of Liberty in some of the city's most visible and celebrated spaces such as *Piazza Duomo* [Cathedral Square] and *Piazza della Scala* and the aforementioned destruction of

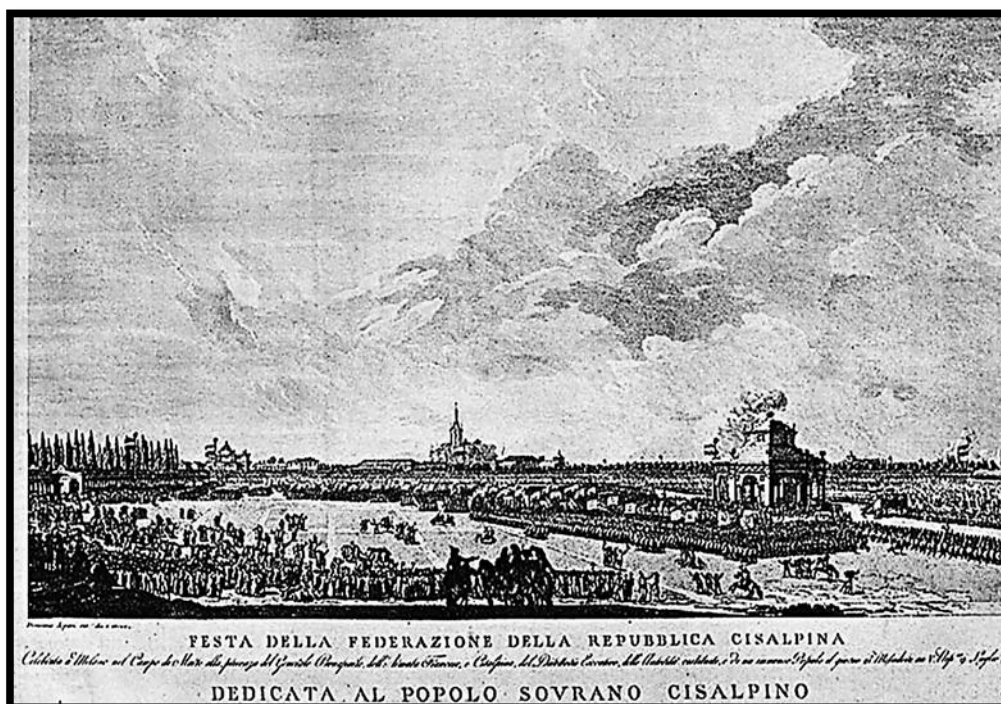


Figure 1: The aptly renamed *Campo della Federazione* [Field of the Federation] during the feast for the anniversary of the proclamation of the Cisalpine Republic in 1798⁵⁵

Conclusions

In re-thinking the urban space and associating it to new images, symbols, and values, all vastly different from the imperial ones, the French authorities arguably aimed at controlling and transforming the people's perception of their own city.

The abundance of scholarly works on the spectacle in the French Revolution and the subsequent interest for the public feasts did not translate into a proportional amount of research dedicated to similar events being organised in the Napoleonic-occupied territories, although the profusion of sources available in the Milanese archives show the utmost importance that these celebrations had in the social, historical, political, and artistic context of French-governed Milan. The reconstruction of these new spectacles' main features, and of the bond between them and the contemporary society, may cast new light on a context that, despite its distinctiveness and interest, has been often neglected in scholarly research. At the same time, the study of the complex interaction between art, society, and propaganda in these years may help enhance our holistic knowledge and understanding of the subsequent, often hyper-studied, and stereotyped periods.

REFERENCES

BALMAS, Enea: "Dalla festa di corte alla festa giacobina", in *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Paolo Bosisio (ed.). Roma, Bulzoni, 1989, pp. 137-55.

imperial symbols; see F. Fava: *Storia di Milano...*, p. 14; and E. Verga: *Storia della vita milanese...*, pp. 187-88.

⁵⁵ Angelo Ottolini: "La vita culturale nel periodo napoleonico", in *Storia di Milano*, vol. XIII, G. Treccani e gli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, p. 94. The original engraving is kept in Milano, Museo del Risorgimento.

- BARIGAZZI, Giuseppe: *La Scala racconta*, Silvia Barigazzi and Franco Pulcini (eds.). Milano, Hoepli, 2010.
- BOSISIO, Paolo: “Un poeta al servizio di un nuovo modello di spettacolo: le cantate di Vincenzo Monti”, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. III, Gennaro Barbarisi and William Spaggiari (eds.). Milano, Cisalpino, 2006, pp. 245-61.
- BURNEY, Charles: *The Present State of Music in France and Italy*. London, Becket, 1773.
- CAMBIASI, Pompeo: *Rappresentazioni date al Regio Teatro alla Scala in Milano 1778-1870*. Varese, Ubicini, 1870.
- CAMBIASI, Pompeo: *La Scala 1778-1889: note storiche e statistiche*. Milano, Ricordi, 1889.
- CAPRA, Carlo and SELLA, Domenico: *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*. Torino, UTET, 1984.
- CARPANI, Roberta: “Il teatro musicale a Milano: aspetti istituzionali nell’ultimo decennio del Ducale”, in *L’amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini*, vol. II, Gennaro Barbarisi et al. (eds.). Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 767-808.
- CHIAPPORI, Giuseppe: *Serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali testri di Milano 1776-1818*. Milano, Silvestri, 1818.
- : *Termometro politico della Lombardia*, Vittorio Criscuolo (ed.). Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1989 [1798].
- CUCCIA, Silvia: *La Lombardia alla fine dell’Ancien Regime: ricerche sulla situazione amministrativa e giudiziaria*. Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- DAOLMI, Davide: “Salfi alla Scala”, in *Salfi librettista*, Francesco Paolo Russo (ed.). Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 133-34.
- D’AZEGLIO, Massimo: *I miei ricordi*. Sesto S. Giovanni, Barion, 1928.
- DE CASTRO, Giovanni: *Milano e la Repubblica Cisalpina giusta le poesie, le caricature ed altre testimonianze dei tempi*. Milan, F.lli Dumolard, 1879.
- DEGRADA, Francesco: “Le esperienze milanesi di Mozart: una rivisitazione critica”, in *L’amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini*, vol. II, Gennaro Barbarisi et al. (eds.). Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 731-50.
- DONÀ, Mariangela: “Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi”, *Analecta Musicologica*, XIV (1974), pp. 268-85.
- DONÀ, Mariangela: ‘Milan’, in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> (accessed: 18-IX-2015).
- DONÀ, Mariangela: *La musica a Milano nel Settecento* (unpublished typescript, Biblioteca Nazionale Braidense, I-Mb).
- FAVA, Franco: *Storia di Milano*, vol. II. Milano, Meravigli, 1981.
- FERRONE, Sirio: “La danse fut suspendue, ce ne furent qu’embrassements, ris, santés, caresses”, in *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Paolo Bosisio (ed.). Rome: Bulzoni, 1989, pp. 27-49.
- FERTONANI, Cesare: “Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento”, in *L’amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini*, vol. II, Gennaro Barbarisi et al. (eds.). Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 859-927.
- GAZOTTO, Remo: *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*. Pisa, Akademos, 1990.
- GORANI, Giuseppe: *Storia di Milano dalla sua fondazione all’anno 1796*, vol. IV: *destinato a trattare la storia di Milano sotto la dominazione tedesca, dal 1700 al 1796*, A. Tarchetti (ed.). Roma, Laterza, 1989.
- HANSELL, Kathleen: “Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771-1776: a musical and social history”, PhD diss. University of California, Berkeley, 1980.
- MASTROPASQUA, Fernando: *Le feste della Rivoluzione francese: 1790-1794*. Milano, Mursia, 1976.
- MOIRAGHI, Carlo: *Napoleone a Milano: 1796-1814. Storia, testimonianze e documenti*. Brescia, Megalini, 2001.
- NOCCIOLINI, Monica: “Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica”, *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX, 1 (1995), pp. 5-30.

- OTTOLINI, Angelo: “La vita culturale nel periodo napoleonico”, in *Storia di Milano*, vol. XIII, G. Treccani degli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 401-40.
- OZOUF, Mona: *La fête révolutionnaire: 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976.
- PILLEPICH, Alain: *Milan capitale napoléonienne: 1800-1814*. Paris, Lettrage, 2001.
- ROTA, Ettore: “Milano napoleonica”, in *Storia di Milano*, vol. XIII, by G. Treccani degli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 3-348.
- SCHÖBER, Richard: “Gli effetti delle riforme di Maria Teresa sulla Lombardia”, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli and Gennaro Barbarisi (eds.). Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 201-14.
- SEREGNI, Giovanni: “La cultura milanese del Settecento”, in *Storia di Milano*, vol. XII, G. Treccani degli Alfieri (ed.). Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 569-639.
- STENDHAL (Marie-Henri Beyle): *La Chartreuse de Parma*, Ernest Abravanel (ed.). Genève, Cercle du Bibliophile, 1969.
- TABORELLI, Giorgio: *Milano capitale della musica*. Roma, Editalia, 2000.
- TORCELLAN, Nanda: “I luoghi della sociabilità”, in *Il laboratorio della modernità: Milano tra austriaci e francesi*. Milano, Skira, 2003, pp. 91-99.
- TULARD, Jean: *Napoleone: Il mito del salvatore*. Milano, Rusconi, 1989.
- VERGA, Ettore: *Storia della vita milanese*. Milano, Libreria milanese, 1996.
- VIANELLO, Carlo A.: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Milano, Libreria Lombarda, 1941.
- VICINELLI, Augusto: *Il Parini e Brera*. Milano, Ceschina, 1963.
- : *Notizie storiche e descrizione dell' I. R. Teatro alla Scala*. Milano, Salvi, 1856.

EL FESTIVAL INTERCÉLTICO DE COSTA RICA¹

MARÍA ROSA PAMPILLO
Universidad de Aveiro, Portugal

Resumen: Este estudio etnomusicológico se centra en el Festival Intercéltico de Costa Rica. En su primera edición (octubre, 2012) reunió a un público aproximado de más de tres mil personas. El desafío colocado a esta investigación consistió en estudiar un fenómeno que ocurre (situado) en San José, pero que hace referencia a una geografía mucho mayor, con músicos de diversas proveniencias (Costa Rica, España, Irlanda y México) y repertorios asociados a otros lugares. La interrogante inicial pretende contestar a la pregunta: ¿Por qué un Festival Intercéltico en Costa Rica?

Sustentada en estudios de autores como Martin Stokes, Philip Bohlman, Ulf Hannerz, Tim Creswell y James Clifford, entre otros y utilizando el método etnográfico, mediante el trabajo de campo multisituado (Galicia y Costa Rica), esta investigación reveló que el festival ha generado una ebullición musical en Costa Rica: gran interés entre músicos y público, nuevos grupos y repertorios, aumento de los músicos en tránsito e introducción de nuevos instrumentos.

Palabras clave: Festival Intercéltico, músicos en tránsito, contraposición global-local, trabajo de campo multisituado.

El Festival Intercéltico de Costa Rica tuvo su primera edición en octubre de 2012. Desde entonces, este evento se ha desarrollado con una periodicidad anual, -en jornadas de un día de duración (siete horas aproximadamente), teniendo lugar sus actividades principalmente en la provincia de San José, en el Centro Nacional de Cultura, dentro del Programa “Enamorate de tu ciudad”, del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. Desde su inicio, tuvo una afluencia de público de miles de personas. En él convergen músicos de diferentes proveniencias: Costa Rica, España, Irlanda y México, unas geografías que parecen estar en expansión y que no corresponden exactamente al espacio de circulación de la llamada “música celta” y mucho menos al centro a partir del cual ella irradia.

El concepto de “música celta” se presenta como conflictivo. Para empezar, ¿qué es la “música celta”? James Porter, hace referencia a las dificultades que surgen alrededor del término celta: “Invocar el término ‘celta’, por supuesto, ha sido siempre cuestionable, porque el concepto ha

¹ El contenido de este documento fue presentado oralmente el 15-IV-2015, en las VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos, celebradas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La investigación sigue abierta, en curso. Conforme avanza, los nuevos resultados y conclusiones se han compartido en congresos y conferencias en otras instituciones superiores como, la Universidad Autónoma de Barcelona (First Conference in Ethnomusicology and Anthropology of Music, Facultad de Filosofía y Letras, 3-VII-2015) y la Universidad de Costa Rica (Escuela de Artes Musicales, 24-VIII-2015). También han sido expuestos dentro del programa de actividades culturales de la Casa de España de Costa Rica y la Asociación Lar Galego de Costa Rica (13-VIII-2015).

sido acribillado con implicaciones lingüísticas, culturales e ideológicas. Si eso es así, ¿qué podría transmitir la idea mucho más específica aún de “música celta”?”²

En este contexto, y antes de exponer mis argumentos, me veo obligada a aclarar cuál es el concepto de “música celta” que estoy utilizando dentro de esta investigación. Como punto de partida, adopto la definición que hace Scott Reiss de “música celta”, dentro de un concepto activo y dinámico, acorde a las características de esta investigación: “¿Qué es la “música celta”? ¿Es la música tradicional de Irlanda, Escocia, Gales, Bretaña y otras naciones que comparten la herencia de los antiguos celtas? ¿O es algo aparte, que podría entenderse como la interacción con esas músicas tradicionales y las comunidades que las producen?”³. En este mismo respecto, cito de nuevo a Porter:

Las músicas celtas, sea cual sea la definición que se aplique a ellas, nunca han existido aisladamente, y la búsqueda de un ‘puro’ Celtismo musical es un afán poco realista. Hoy en día, las asociaciones ‘pan-célticas’ son un asunto aparte. Son de origen reciente, y son parte de una tendencia mundial en muchos tipos diferentes de actividades musicales a lo largo de las últimas décadas⁴.

Martin Stokes y Philip Bohlman, en el prefacio al libro que editan, *Celtic Modern*⁵, hablan sobre la conveniencia que tuvo la utilización del término Celtismo, al ampliar el imaginario Celta, limitado hasta entonces a Gran Bretaña e Irlanda, por un panorama global que comenzó a cambiar hacia los años noventa. Así, en este volumen se incluyen ensayos de otros autores que relatan experiencias con “música celta” en Europa, Norte América y Australia. Sin embargo, toda esa expansión fuera del territorio del supuesto origen de la cultura celta, señalada por los autores del libro, se refiere sobre todo al espacio de emigración de irlandeses y sus descendientes. El caso que presento en este estudio, se encuentra, sin embargo, fuera de ese ámbito y por eso requiere un análisis particular. Como Reiss señala, la “música celta” ha sufrido un continuo proceso de descontextualización, con una base territorial no específica, sino más bien repartida por diversos continentes:

La “música celta” también reside dentro de un conjunto de creencias sobre el patrimonio y las imágenes de la autenticidad y de la historia. Pero estas creencias no están ancladas a un terreno, son imaginarias. La comunidad virtual de “música celta” se diferencia de otras comunidades musicales

² “Invoking the term ‘Celtic’, of course, has always been questionable because the concept is riddled with linguistic, cultural and ideological implications. If that is so, what might the much more specific notion of ‘Celtic music’ convey?”; James Porter: “Introduction: Locating Celtic Music (and Song)”, *Western Folklore*, 57, (1998), p. 205.

³ “What is Celtic Music? Is it the traditional music of Ireland, Scotland, Wales, Brittany, and other nations that share the heritage of the ancient Celts? Or is it something separate, that might be understood as interacting with those traditional musics and the communities that produced them?”; Scott Reiss: “‘Tradition and Imaginary’: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon”, en *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Martin Stokes, y Philip Bohlman (eds.). Maryland, Scarecrow Press, 2003, p. 145.

⁴ “Celtic Musics, whatever the definition applied to them, have never existed in isolation, and searching for a ‘pure’ musical Celticity is an unrealistic pursuit. Present-day, “pan-Celtic” confluences are a different matter. They are of a recent origin, and are a part of a worldwide trend in many different kinds of musical activity over the last few decades”, J. Porter: “Introduction...”, p. 210.

⁵ Martin Stokes y Philip Bohlman: “Introduction”, en *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Martin Stokes, y Philip Bohlman (eds.), Maryland, Scarecrow Press, 2003, p. 1.

en su ausencia de localización. O más bien el lugar evocado en esta comunidad no se refiere a un espacio real.⁶

Sin embargo, en esta música existe una supuesta “unidad imaginada”, que es otorgada por los símbolos, la vestimenta, los instrumentos utilizados y, por supuesto, la música interpretada. Según Gutiérrez, en su estudio sobre la identidad, para manifestar esa “unidad” identitaria (imaginada) en los grupos, “se plantean ciertos elementos que permiten reconocer a los ““propios””: ciertas uniformidades de comportamiento, de puntos de referencia fijos, de rituales, de imaginario, que abarcan al grupo”⁷.

El Festival Intercéltico recurre a determinadas uniformidades en el proceso de construcción de sus representaciones. El cuestionamiento que planteo consiste en saber por qué lo hace, dado el hecho de que Costa Rica no integra la geografía de la supuesta “música celta”. En realidad, se puede hablar de cómo el fenómeno de la “música celta”, que empezó siendo “local” (Gran Bretaña e Irlanda) ha ido evolucionando en una escala planetaria hasta convertirse en una manifestación musical “global” (Europa, América y Oceanía), desarrollada en “geografías polisituadas”, como es el caso del Festival Intercéltico de Costa Rica: “La música es socialmente significativa en gran parte, porque proporciona medios por los cuales las personas reconocen las identidades y los lugares y las fronteras que los separan”⁸.

Pero, ¿en qué consiste ese proceso? Para Morán, “Los procesos de globalización están estrechamente vinculados con el movimiento de información y el movimiento de personas”. En esta afirmación es palpable la evolución de lo “local” hacia lo “global” que tuvo lugar en el fenómeno de la “música celta”. De hecho, el estudio realizado aquí revela que la convergencia de esas dos líneas, a saber: los medios de información y el movimiento de personas, fue la que condujo al surgimiento del Festival. Según Moran, “Kearny encuentra que la literatura sobre la globalización apunta hacia cómo la producción, el consumo, las comunidades, la política y las identidades se separan de los espacios locales”⁹. Es precisamente mediante esta separación de su espacio “local” inicial, que el fenómeno de la “música celta” llegaría a Costa Rica. De todas formas, y a diferencia de las experiencias sobre la expansión del Celtismo por los emigrantes irlandeses que citan Stokes y Bohlman¹⁰, el caso de este Festival es muy distinto. Los grupos de músicos costarricenses implicados en su creación y desarrollo no tenían una conexión familiar ni ancestral con la supuesta cultura celta ni con el Celtismo. Sin embargo, en su entorno local en Costa Rica, buscaron los medios para acercarse y ser parte de este fenómeno global, pero sin renunciar a aquello que los definía como costarricenses. Esto se ve plasmado en una entrevista realizada al Sr. Eduardo Oviedo, gaitero y miembro fundador del grupo costarricense de

⁶ “Celtic music also resides within a set of beliefs about heritage and images of authenticity and history. But these beliefs are not grounded, they are imaginal. The virtual community of Celtic Music differs from other musical communities in its lack of place. Or rather the place evoked in this community does not refer to an actual space”; S. Reiss: “Tradition and Imaginary...”, p. 163.

⁷ Guillermo Gutiérrez: “Identidades Locales/ Redes de Cultura Globalizada. Argentina”, http://www.iceph.org.ar/pdf/identidades_locales_redes_globalizadas.pdf (consultado: 1-VIII-2015).

⁸ “Music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognize identities and places, and the boundaries which separate them”; Martin Stokes: “Introduction”, en *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Martin Stokes (ed.). Oxford, Berg, 1994, p. 5.

⁹ Luis Rodolfo Morán Quiróz: “Cosmopolitismo, migración y comunidades transterritoriales: cultura global y culturas locales”, *Espiral*, VII (1997), p. 27, <http://www.redalyc.org/pdf/138/13870902.pdf> (consultado: 1-VIII-2015).

¹⁰M. Stokes y P. Bohlman: “Introduction...”, p. 2.

“música celta” *Peregrino Gris*, quien comentaba acerca de cómo combinaban en el grupo la “música celta” con sus experiencias musicales locales (costarricenses):

[...] Estamos tomando esos elementos para hacer música original nuestra, como viéndonos desde el punto de vista que yo soy un centroamericano que está aquí en Costa Rica y que yo puedo usar esos instrumentos y la forma en que se tocan para hacer yo mi propia composición musical [...] ¹¹.

Esta contraposición global-local, que considero fundamental para esta investigación, está continuamente presente en los acontecimientos de este Festival. ¿Qué entendemos por global? ¿Qué entendemos por local? Para Sarup ¹² es importante distinguir que los lugares no son estáticos, sino que siempre están cambiando. Esta concepción dinámica y activa de lo “local” es llevada por Stokes (2007) al ámbito musical:

Las músicas confinadas a localidades ahora circulan alrededor de todo el mundo. Las músicas que languidecían en la oscuridad de los archivos son ahora accesibles con el click de un ratón. Las músicas que una vez se percibieron como extrañas y extravagantes ahora resultan familiares. Las prácticas musicales que estaban aisladas ahora interactúan con otras, produciendo nuevos híbridos llenos de energía, paisajes sonoros globales ¹³.

Estas afirmaciones, unidas a lo expuesto por Gutiérrez, me llevan a entender que, en la actualidad, los límites entre lo global y local son cada vez más difusos. En cada viaje que realizamos, nos enfrentamos continuamente a esa contraposición global vs. local. Buscamos experiencias globales, pero cargadas de lo local. Esa contraposición queda plasmada en el Festival Intercéltico de Costa Rica, donde un grupo de músicos, decidieron crear una serie de experiencias globales: un festival de “música celta”, con músicos provenientes de diversas geografías (Irlanda, México, Galicia y Costa Rica), pero con una sede física en San José y con músicos costarricenses como anfitriones.

Sin embargo, llegados a este punto del análisis, los términos global o local no son los que mejor describen los acontecimientos que ocurren en torno al Festival, debido a que claramente demarcan una base territorial y estática, que no se corresponde con las realidades de este evento. Por ello, es más adecuado describirlo como un fenómeno de “lugares en tránsito” debido a la circulación continua que realizan las representaciones territoriales a través de los músicos participantes, así como por la tendencia al dinamismo territorial que se manifiesta en este Festival.

El concepto de “lugares en tránsito” tiene un papel preponderante dentro en este estudio, en cuanto a la movilidad de los músicos y sus representaciones de diferentes geografías. Este término evoca concepciones vinculadas a las personas y a la movilidad dinámica de las culturas, por encima de aquellos conceptos de local y global, que hacen referencia a una base territorial fija. Los lugares en tránsito están presentes en los músicos participantes, que funcionan como portadores de lugares, puesto que los territorios existen en nosotros mismos. Cada vez que hacen “música celta”, estos músicos logran evocar esos lugares en tránsito, para que estén allí

¹¹ Entrevista realizada a Eduardo Oviedo, gaitero y miembro fundador del grupo Peregrino Gris, en una casa privada en Moravia, San José Costa Rica (6-I-2015).”

¹² Madan Sarup: “Home and Identity”, en *Travellers’ Tales. Narratives of Home and Displacement*, George Robertson, et al. (eds). New York, Routledge, 1994, p. 96.

¹³ “Musics confined to localities now circulate across the globe. Musics that languished in archival obscurity can now be accessed at the click of a mouse. Musics once perceived as foreign and outlandish have become familiar. Isolated musical practices now interact with others, producing energetic new hybrids, global soundscapes”; Martin Stokes: “On Musical Cosmopolitanism”, *The Macalester International Roundtable Paper*, 3 (2007), p. 1.

presentes. De esta manera, es así como las músicas y las culturas son vistas como realidades en tránsito.

Para comprender más ampliamente estas ideas, debemos colocarnos frente a uno de los conceptos fundamentales de esta investigación: “los músicos en tránsito”. La vida de un músico suele implicar movimiento: giras, conciertos, clases maestras, conferencias. Como estudiante y profesional, mi propio recorrido musical refleja esa realidad. He sido y continúo siendo un músico en tránsito. En este momento, mi vida musical profesional transcurre entre España, Portugal y Costa Rica.

Esta movilidad de los músicos, que no es un asunto reciente, ya ha sido tratada por diversos autores como James Clifford y Ulf Hannerz, entre otros. En opinión de Cresswell¹⁴, estos músicos analizan y valoran la movilidad, en contraposición a los estudios de música que durante décadas valorizaron el espacio y el lugar. Por su parte, Clifford¹⁵ considera a los viajes como un verdadero objeto de estudio: se derriba el estudio territorial, cercado y cerrado de las culturas.

En el caso concreto del Festival Intercéltico, la movilidad de los músicos se evidencia inmediatamente, así como el tránsito de la música y los instrumentos musicales. Se plantean desafíos a nociones de enraizamiento local de las prácticas musicales y se apela al estudio de la movilidad. Este nuevo abordaje metodológico se inserta en un nuevo paradigma que, según Tim Cresswell¹⁶, comprende la movilidad: “los tránsitos humanos”. Los músicos son un ejemplo de esa movilidad.

Los principales organizadores del Festival, Eduardo Oviedo (Costa Rica; Imagen 1) y Abraham Fernández (Galicia; Imagen 2), son dos músicos en tránsito, quienes, a pesar de la distancia, se han sentido identificados musical y personalmente y han unido sus fuerzas, conocimientos e interés por el universo Celta para dar forma a este evento.



Imagen 7. Eduardo Oviedo, gaitero costarricense, organizador y fundador del Festival Intercéltico de Costa Rica¹⁷

¹⁴ Tim Cresswell: “Prefácio”, en *Músicos em movimento. Mobilidades e identidades de uma banda na estrada*, André Nóvoa (ed.). Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2010, p. 15.

¹⁵ James Clifford: *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Massachusetts, Harvard University Press, 1997, p. 39.

¹⁶ T. Cresswell: “Prefácio...”, p. 16.

¹⁷ Foto de archivo cedida por el intérprete.



Imagen 8. Abraham Fernández, gaitero gallego. Organizador y fundador del Festival Intercéltico de Costa Rica¹⁸

A pesar de todas estas justificaciones, me sigue llamando la atención que se desarrolle y tenga éxito un festival de estas características en Costa Rica. Las indagaciones que he realizado hasta ahora, han reflejado que, si bien el interés por la “música celta” en Costa Rica es un fenómeno reciente, éste es sin embargo anterior a la fundación del Festival Intercéltico.

La circulación de la “música celta” en los medios de comunicación en Costa Rica

En una entrevista que realicé a Bernal Monestel (músico costarricense, locutor de radio y dueño del Bar Mundoloco El Chante) en enero de 2015, él aseguraba que hace veinte años no se escuchaba “música celta” en Costa Rica. Como programador de radio en diversas emisoras, se preocupó por intentar cambiar este panorama, retransmitiendo, entre otras, músicas de Galicia, Irlanda y Escocia. Pensaba que alguien debía incluir esas músicas en la programación radial y que era su labor abrir ese camino.

Eduardo Oviedo, gaitero y miembro fundador del grupo costarricense de “música celta” *Peregrino Gris*, de manera individual inicialmente, y más adelante con los grupos *Azul Profundo* y *Peregrino Gris*, fue uno de los precursores en incursionar en el mundo de las gaitas y de la “música celta” en el país. Alentado por su fascinación por el mundo Celta, se puso en contacto con otros gaiteros como Kevin Ludeke o Pepe Pena, extranjeros residentes en Costa Rica, que también tocaban la gaita, pero de un modo privado.

El Festival Tolkien y la Fiesta de Bilbo y Frodo, ambos desarrollados en San José, (Costa Rica) entre los años 2004 y 2010, dentro del trasfondo global al que hacen referencia (interés por la literatura de J. R. R. Tolkien y los fenómenos surgidos a su alrededor), aportan antecedentes a la actividad local de la “música celta” en Costa Rica, por ejemplo con el taller de Gaita Medieval, impartido por Johann Solano (Festival Tolkien 2008) y la integración de la “música celta” en sus actividades, con la presencia del gaitero Ron Wallace en 2010 y el grupo *Peregrino Gris*, entre otras formaciones que estaban activas en ese momento en Costa Rica, como Iona y Seisiún.

Los movimientos de personas/músicos en tránsito

Los medios de comunicación han desempeñado un papel vital en el desarrollo de la “música celta” en Costa Rica y en la creación del Festival Intercéltico (Imagen 2). Abraham Fernández, el gaitero gallego, decidió contactar con el grupo *Peregrino Gris*, después de escucharlos por

¹⁸ Ídem.

una radio en Internet¹⁹. Abraham asegura haber quedado impresionado por la calidad de la interpretación del grupo y más aún por encontrar un interés tan fuerte en la “música celta” y en la de su tierra natal, Galicia, en un país tan distante como Costa Rica. Después de ese encuentro inicial por parte de Abraham, se mantuvieron los contactos con el grupo mediante correo electrónico. Posteriormente, y gracias a la ayuda de la Asociación Lar Galego de Costa Rica y la Xunta de Galicia, Eduardo y Abraham pudieron viajar a Galicia y Costa Rica respectivamente, iniciando así una estrecha relación musical y personal que los motivará a embarcarse en la creación del Festival Intercéltico de Costa Rica.

* * *

Este proyecto de -investigación (en curso), se caracteriza por su carácter dinámico y sincrónico, con muchos focos de atención, eventos, personajes y geografías. Dada su versatilidad, el método etnográfico se impone como el ideal para su desarrollo, pero dentro de una vertiente más específica, adecuada a las características de este estudio: el “trabajo de campo multisituado”, que encaja con las condiciones geográficas especiales de los acontecimientos, así como de su seguimiento: las actividades alrededor del Festival Intercéltico en el pasado y el presente, que obligan a dividir la atención investigativa al menos en dos direcciones: Costa Rica y Galicia. Tal y como afirma Dumont: “Podemos enfrentarnos a poblaciones móviles, incorporadas a dinámicas transnacionales con las cuales el etnógrafo debe seguir los desplazamientos, lo que implica un seguimiento de la misma población y un mantenimiento de las relaciones con los mismos individuos”²⁰.

Actualmente, estoy en contacto permanente con los organizadores del Festival, y me mantengo buscando bibliografía, historias, situaciones o personajes relacionados con el movimiento de la “música celta” en Costa Rica y en Galicia. Dados los conceptos tan contradictorios, pero a la vez actuales e interdisciplinarios, así como las interrogantes que plantea la temática de este estudio, estoy continuamente a la procura de bibliografías relacionadas con las diversas significaciones y temáticas planteadas, así como haciendo trabajo de campo de una manera constante por medio de entrevistas, observaciones participantes y asistencia a conciertos y eventos relacionados con la investigación.

¹⁹ www.airesceltas.com

²⁰ Guillaume Dumont: “Multiplicidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional”, *Encrucijadas*, (2012), p. 75.

REFERENCIAS

- CRESSWELL, Tim: "Prefácio", en *Músicos em movimento. Mobilidades e identidades de uma banda na estrada*, André Nóvoa (ed.). Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2010, pp. 15-17.
- CLIFFORD, James: *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Massachusetts, Harvard University Press, 1997, pp. 17-46.
- DUMONT, Guillaume: "Multiplicidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional", *Encrucijadas*, 4 (2012), pp. 66-80.
- GUTIÉRREZ, Guillermo: "Identidades Locales/ Redes de Cultura Globalizada. Argentina", http://www.iceph.org.ar/pdf/identidades_locales_redes_globalizadas.pdf (consultado: 1-VIII-2015).
- MORÁN QUIRÓZ, Luis Rodolfo: "Cosmopolitismo, migración y comunidades transterritoriales: cultura global y culturas locales", *Espiral*, VII (1997), pp. 21-46, <http://www.redalyc.org/pdf/138/13870902.pdf> (consultado: 1-VIII-2015).
- PORTER, James: "Introduction: Locating Celtic Music (and Song)", *Western Folklore*, 57 (1998), p. 205-24.
- REIS, Scott: "'Tradition and Imaginary': Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon", en *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Martin Stokes, y Philip Bohlman (eds.). Maryland, Scarecrow Press, 2003, pp. 145-69.
- SARUP, Madan: "Home and Identity", en *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, George Robertson et al. (eds). New York, Routledge, 1994, pp 94-104.
- STOKES, Martin: "Introduction", en *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Martin Stokes (ed.). Oxford, Berg, 1994, pp. 1-27.
- : "On Musical Cosmopolitanism", *The Macalester International Roundtable Paper*, 3 (2007), pp. 1-19.
- STOKES, Martin y BOHLMAN, Philip: "Introduction", en *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Martin Stokes, y Philip Bohlman (eds.). Maryland, Scarecrow Press, 2003, pp. 1-25.

LA NOVA CANÇÓ EN EL S. XXI

ESTHER RIERA

Resumen: *Una de las formas principales de expresión de un pueblo es la música, y dentro de ella las “canciones emblemáticas”. Éste es el caso de la Nova Cançó, caracterizada por el uso de la lengua catalana y su folklore, así como su fuerte carácter reivindicativo. Un análisis de las publicaciones referentes a la Nova Cançó en las últimas décadas revela que la gran mayoría de autores afirman que ésta desapareció entre los años 1968 y 1987. Sin embargo, algunos de los referentes actuales de música catalana defienden un marcado paralelismo entre sus canciones y los rasgos principales de la Nova Cançó originaria, adaptándose, eso sí, a los gustos, exigencias y características sociopolíticas y culturales del momento. Los resultados obtenidos a partir de las entrevistas realizadas abogan por la continuidad de la Nova Cançó en el s. XXI.*

Palabras clave: *Nova Cançó, Cataluña, s. XXI, censura.*

Planteamiento de la investigación

Este trabajo de investigación persigue los siguientes objetivos:

- Analizar la evolución de las características propias de la denominada *Nova Cançó* desde el año 1959 hasta el 2014 a partir de una selección de fuentes.
- Estudiar la posibilidad de una continuidad entre los principales referentes musicales de la *Nova Cançó* a lo largo de su historia, en base a la comparación de los principales rasgos propios de algunos de los principales referentes musicales desde el año 1959 hasta la actualidad.

A partir de este análisis se pretende dilucidar hasta qué punto existe una continuidad de la *Nova Cançó* desde sus inicios en el 1959 hasta la actualidad. A pesar de que la música y sus canciones se renuevan y evolucionan año tras año, sigue estando presente un carácter de protesta, dinamizador y de crítica a la sociedad, que resulta permanente década tras década a pesar de los cambios político-sociales ocurridos en los últimos cincuenta y cinco años en la historia de Cataluña, Comunidad Valenciana y Baleares, así como su aportación para la sociedad y su cultura.

Para ello se realiza un análisis comparativo de algunos de los principales representantes de la *Nova Cançó*, desde el año 1959 hasta los portavoces más característicos de la actualidad en el 2014, que coinciden en algunas de sus cualidades musicales, temática de las letras, dificultades surgidas, etc., adaptándose en cada momento a las demandas y rasgos sociales propios de cada momento. Por ello, el término *Nova Cançó* sigue siendo válido para los grupos del s. XXI reflejados en este proyecto.

Las fuentes esenciales para la elaboración del presente estudio, además del trabajo de campo y las entrevistas realizadas, han sido obtenidas mediante la consulta y el vaciado de

diversos archivos, publicaciones, antologías, documentales y repositorios. Asimismo, también se analizan videos, programas de radio, entrevistas, etc., que se encuentran expuestos en plataformas digitales.

La Nova Cançó

La *Nova Cançó* es el nombre con el que se conoce a un movimiento artístico y musical de Cataluña, Comunidad Valenciana y las Islas Baleares, aunque en un primer momento tuvo su principal auge en Barcelona. Este movimiento, nacido en el año 1959, se encargó de impulsar, en pleno franquismo, la reivindicación de una normalización lingüística del catalán en el mundo de la canción a la vez que denunciaba las injusticias de la dictadura franquista.

Desde los años treinta, en Cataluña existió un vacío casi total respecto a la música en catalán, limitándose ésta, al igual que el uso de la lengua, a los ámbitos más rurales, al folklore, etc. Hasta los años sesenta no se utilizó prácticamente en ningún lugar debido a la represión del momento, con una total marginación de esta música en los medios de comunicación locales, así como en el ámbito de la educación. El castellano era la única lengua permitida para la enseñanza, y el catalán estaba limitado al folklore y al hogar, siendo su uso totalmente controlado, creándose así las “*canciones emblemáticas*”, definidas como “*aquellas canciones que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinados*”¹.

A continuación se explicitan las características más significativas de la *Nova Cançó*:

- Lucha por la normalización lingüística de la lengua catalana.
- Carácter reivindicativo, de crítica social.
- Uso del folklore propio.
- Influencia de la canción francesa, italiana y del folk americano (*Leo Ferré, Georges Brassens, Domenico Modugno, Bob Dylan*).

Estado de la cuestión

En un primer momento, el término *Nova Cançó* se aplicó a todas aquellas canciones que empezaron a aparecer en catalán a partir de 1958. Sin embargo, con el tiempo el vocablo pasaría a referirse ya no sólo a cantar en catalán, sino a hacerlo de una determinada forma y expresando determinadas inquietudes. Lo más importante para este estudio es que, desde comienzos de los sesenta, el término *Nova Cançó* iría unido a una defensa manifiesta de la lengua y la cultura catalana, dormida y silenciada desde tiempos de la República.

La *Nova Cançó* nació a partir del artículo del abogado, escritor y músico Lluís Serrahima, en enero de 1959, titulado “*Ens calen cançons d’ara*”². Éste se considera el texto fundacional del movimiento:

Tenemos que cantar canciones, pero nuestras y hechas ahora. Necesitamos canciones que tengan una actualidad para nosotros. Todo el mundo ha cantado hasta ahora de las que podemos denominar de siempre, y de éstas, puede que solo las más conocidas: asimismo hemos dejado de lado magníficas que corren el peligro de ser olvidadas, y puede que por una excesiva intromisión de canciones extranjeras. Es muy loable y puede que necesaria esta intromisión de otras tierras, pero

¹ Josep Martí: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès, Deriva Editorial, 2000, p. 12.

² Lluís Serrahima: “*Ens calen cançons d’ara*”, *Revista catalana Germinàbit* (1959), p. 15.

eso nunca ha de privar que se sigan cantando las nuestras, sean tristes o alegres, sean como sean: por el hecho de ser nuestras tenemos la obligación de no olvidarlas [...]³.

El texto hace referencia a la necesidad de darle una mayor importancia a la cultura y músicas propias, en lengua catalana, sin tener por eso que dejar de lado el resto de músicas. Lo importante es no desprestigiar u olvidar la identidad musical catalana. Por ello el autor hace un llamamiento a escuchar, crear y difundir la música propia, de la tierra, en todas sus formas y temas posibles.

Además del texto de Serrahima existen dos factores importantes a añadir en la creación de la *Nova Cançó*: por un lado, la composición por parte de Raimon de su “Al vent”, primera canción considerada dentro del movimiento y, por otro, el colectivo “Els setze jutges”, que se encargó de acuñar el nombre de *Nova Cançó*, apareciendo por primera vez en público el 19 de diciembre de 1961 en el cartel de un recital con el título “La poesia de la *Nova Cançó*”. Asimismo cabe citar la aparición de la discográfica *EDIGSA* en el mismo año, 1959, impulsada por la situación de estancamiento en la que se encontraban los cantautores debido a las dificultades por las que tenían que pasar para conseguir difundir su música.

En el año 1976 Jordi Garcia i Soler en *La Nova Cançó*⁴ ya se plantea la existencia del movimiento homónimo. En este texto refleja su opinión de que la *Nova Cançó* sigue vigente y de que le esperan muchos más años de vida y desarrollo, siempre que se mantengan sus principios básicos de cantar en catalán y representar los ideales de dicho pueblo, a pesar de la existencia un gran abanico de cantantes con estilos musicales muy diferentes entre ellos:

[...] cada cosa tiene su nombre y el de canción popular catalana actual es, precisamente, el de Nova Cançó. Si a esta expresión le sacamos el significado aparente de movimiento compacto y homogéneo, si consideramos que “Nova Cançó” quiere decir, en última instancia, nueva mentalidad a la hora de escribir y componer canciones, nueva mentalidad a la hora de cantarlas, me parece que la expresión todavía es completamente válida y vigente. Y lo será, por lo que parece, durante muchos más años. Lo será, claro está, si aclaramos definitivamente que “Nova Cançó” es la que, por principio, se expresa en catalán y únicamente en catalán y hace suyas las palabras de Salvador Espriu: “Nos mantendremos fieles por siempre al servicio de este pueblo”⁵.

En *Una història de la cançó*⁶, Josep Porter Moix afirma, por su parte, que la *Nova Cançó* como tal ya no existe, a pesar de que en 1987 se contemplan multitud de grupos de habla catalana. Según el autor, estos representantes ya no mantenían las características y los ideales

³ “Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres. Tothom n’ha cantades fins ara de les que podem anomenar de sempre, i d’aquestes, potser només les més conegudes: tanmateix n’hem deixades de banda de magnífiques que corren el perill d’èsser oblidades, i potser per culpa d’una excessiva intromissió de cançons estrangeres. És molt lloable, i àdhuc necessària aquesta intromissió de d’altres terres, però això no ha de privar mai que se segueixin cantant les nostres, siguin tristes o alegres, sigui com sigui: pel fet d’èsser nostres tenim l’obligació de no oblidar-les [...]”; en *Ídem*; las traducciones al castellano de los textos en catalán que se incluyen en este artículo han sido realizadas por la autora de este trabajo.

⁴ Jordi Garcia i Soler: *La Nova Cançó*. [s.e.], Edicions 62, 1976.

⁵ “[...] cada cosa té el seu nom i el de la cançó popular catalana actual es, precisament, el de nova cançó. Si a aquesta expressió li traiem el significat aparent de moviment compacte i homogeni, si considerem que ‘nova cançó’ vol dir, en última instància, nova mentalitat a l’hora d’escriure i compondre cançons, nova mentalitat a l’hora de cantar-les, em sembla que l’expressió encara és completament vàlida i vigent. I ho serà, pel que sembla, durant molts més anys. Ho serà, és clar, si aclarim definitivament que ‘nova cançó’ és la que, per principi, s’expressa en català i únicament en català, i fa seves les paraules de l’Espriu: ‘Ens mantindrem fidels per sempre més al servei d’aquest poble’”; *Ibid.*, p. 103.

⁶ Josep Porter-Moix: *Una història de la cançó*. Barcelona, Generalitat de Catalunya – Departament de cultura, 1987.

propios de los cantautores de canción protesta, intentando cambiar los ideales de la sociedad del momento y manifestando un sentimiento de identidad colectiva iniciada en 1959: “La Canción no ha acabado. La Nova Cançó seguramente sí, porque ya no es nueva, es simplemente Canción”⁷.

Siguiendo líneas similares, Llorenç Soldevila i Balart establece que la *Nova Cançó* es un movimiento que ya no existe como tal, pero que, sin embargo, algunas de sus características más sólidas, tales como sus rasgos identitarios y reivindicativos, el uso de la lengua catalana y las influencias del folclore catalán en sus canciones, entre otras, siguen en activo⁸.

Veinte años después de su *La Nova Cançó*, Jordi García i Soler escribió una crónica en la que intentó establecer una fecha exacta de la fecha de la muerte del género, tema que ha sido fruto de múltiples debates entre expertos:

Efectivamente, todavía necesitamos canciones de ahora. Una sociedad normal, una cultura normal, una lengua normal, han de poseer siempre canciones propias de y actuales. Los catalanes las tuvimos, en cantidad y con un muy alto nivel de calidad durante muchos años, y en parte todavía las tenemos gracias a la pervivencia de unas pocas y grandes figuras que, como Raimon, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Joan Manuel Serrat o Marina Rossell, son testimonios todavía del alto nivel conseguido años atrás [...]⁹.

Aun así, y a pesar de afirmar que la *Nova Cançó* ya llegó a su fin, mediante esta publicación Soler hace un llamamiento reivindicativo de presente y futuro, señalando que actualmente la cultura catalana sigue necesitando de esas canciones, así como de representantes actuales que las impulsen y que se sumen a las figuras iniciales del movimiento.

Fernando González Lucini¹⁰ hace una reconstrucción cronológica de la historia de la *Nova Cançó* catalana y de sus principales representantes, así como de la trayectoria de éstos. Afirma que las figuras propias de la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI no forman parte de la *Nova Cançó*, aunque en algunos casos y canciones concretas se puedan observar ciertas reminiscencias propias de la *Nova Cançó* en sus primeros años.

Asimismo cabe destacar el artículo de Carlos Aragüez Rubio, “La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno”¹¹. En él, el autor afirma que la *Nova Cançó* ha “muerto” o está en proceso de extinción, siendo los fundadores del movimiento, los pocos que quedan actualmente en activo (*LLuís el Sifoner, Al Tall, Raimon, etc.*) los únicos que mantienen estas canciones y por lo tanto el movimiento. Para Aragüez no existen apenas representantes actuales que sigan los pasos de la *Nova Cançó*: el crear una canción valenciana o catalana que sirva como signo identitario del pueblo, defendiendo su cultura e idioma.

⁷ “La Cançó no s’ha acabat. La Nova Cançó segurament que sí, perquè ja no és nova, és simplement Cançó”; *Ibid.*, p. 149.

⁸ Llorenç Soldevila: *La Nova Cançó (1958-1987) Balanç d’una acció cultural*. Barcelona, L’aixemador Edicions, 1993.

⁹ “Efectivament: encara ens calen cançons d’ara. Una societat normal, una cultura normal, una llengua normal, han de menester sempre cançons pròpies de i actuals. Els catalans les vam tenir, fins i tot amb escreix i amb un molt alt nivell de qualitat, durant força anys, i en part les tenim encara gràcies a la pervivència d’unes poques i grans figures que, com Raimon, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Joan Manuel Serrat o Marina Rossell, són testimonis encara de l’alt nivell assolit anys enrera [...]”; Jordi García i Soler: *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona, Flor del vent edicions, 1996, p. 13.

¹⁰ Fernando González Lucini: *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, vol 1. Madrid, Fundación SGAE, 2006.

¹¹ Carlos Aragüez Rubio: “La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo”, *Revista de Historia Contemporánea*, 5 (2006), pp. 81-97.

Censura durante la *Nova Cançó*

La censura fue una parte fundamental dentro de la *Nova Cançó*. Con ella se pretendió no sólo evitar que se exteriorizaran las opiniones contrarias a la doctrina oficial, sino también nadie llegara a tener este tipo de opiniones. La censura fue fundamental en los medios de comunicación.

Respecto a la música, el mecanismo de la censura exigía que antes de cada concierto o grabación se presentaran ante la oficina de la censura las letras en versión original y traducida, por triplicado. El solo hecho de cantar en catalán ya era motivo para estar bajo sospecha, ser fichado y recibir una atención especial por parte de la policía.

Por ello los cantautores desarrollaron técnicas para burlar la censura lo máximo posible, como por ejemplo el uso de frases con doble sentido, metáforas, ejemplos, etc.

Aun así, el hecho de que las letras pasaran por la censura no era suficiente para que los conciertos se pudieran realizar, ya que el gobernador civil de cada provincia tenía la última palabra sobre la celebración de actos públicos.

Principales representantes

Existe una gran cantidad de cantautores dentro del movimiento de la *Nova Cançó*, por lo que aquí se citan los que más trascendencia musical han tenido a lo largo de los años:

- El valenciano *Raimon*, el cual con su canción *Al Vent* en el año 1959 impulsó el nacimiento y la evolución de la *Nova Cançó*, siendo uno de los cantautores más referentes del movimiento.
- El catalán *Joan Manuel Serrat*, el más conocido internacionalmente, aunque sólo en su etapa más catalana, es decir, hasta el año 1968, debido a su cambio musical enfocado a la canción en castellano, desentendiéndose del movimiento de la *Nova Cançó*.
- *Maria del Mar Bonet*, cantautora mallorquina y mayor impulsora del folklore dentro de la *Nova Cançó*.
- *Lluís Llach*, abanderado por excelencia de la *Nova Cançó*. Una de sus canciones más comprometidas y conocida mundialmente es *L'Estaca* (1968), la cual es un llamamiento a la unidad colectiva con el fin de librarse de las ataduras impuestas por el Estado y así conseguir la libertad.
- El alicantino *Ovidi Montllor*, cantante, actor y poeta. Probablemente sea uno de los más representativos del movimiento, a pesar de la marginación que se le dio desde la década de los setenta. Se sigue manteniendo presente en algunos ámbitos a día de hoy, a veinte años de su fallecimiento.

Evolución de la *Nova Cançó*

Los representantes de la *Nova Cançó* arriba citados siguieron actuando hasta llegar a la transición, cuando se les empezó a dejar de lado y a no contratarlos, aplicando un notable ostracismo en contra de ellos. Apenas tuvieron actuaciones durante esos años, aunque eso no impidió que siguieran grabando nuevas canciones. Esta etapa coincidió con la movida madrileña y la aparición del rock.

Justo en los noventa, sin embargo, empezaron a aparecer un gran número de cantautores y grupos que, de alguna manera y hasta día de hoy, han seguido los pasos de los artistas precedentes, adaptando sus características principales, incluyendo las sociales y políticas, a los nuevos tiempos. Algunos de estos nuevos representantes son: Feliu Ventura, Pau Alabajos, Cesk Freixas, Clara Andrés, Jordi Montañez, La Gossa Sorda, Obrint Pas, Aspenat, entre otros.

Trabajo de campo y resultados

Para comprobar la hipótesis y la evolución planteada más arriba se ha llevado a cabo un vaciado de información de la bibliografía existente sobre la *Nova Cançó* hasta la actualidad. Asimismo se contactó con los representantes de los últimos cincuenta y cinco años, realizando un total de veintiocho entrevistas individuales, divididas en dos columnas dependiendo del mayor auge de cada uno, ya sea en el s. XX o en el XXI (Tabla 1). Una vez realizadas las entrevistas se analizaron los resultados más significativos del trabajo de campo.

REPRESENTANTES S. XX	REPRESENTANTES S. XXI
Lluís Miquel (4z)	Cesk Freixas
Miquel Gil	Andreu Valor
Maria Del Carme Girau	Pau Alabajos
Vicent Torrent (Al Tall)	Miquel Gironés (Obrint Pas)
Rafa Xambó (cantautor y sociólogo)	Borja Penalba (Guitarrista)
Lluís El Sifoner	Feliu Ventura
Paco Muñoz	Josep Nadal (La Gossa Sorda)
Julio Bustamante	Kiko Tur (Aspencat)
Eva Dénia	Clara Andrés
Josep Vicent Frechina (Musicólogo)	Jaume Guerra (Obrint Pas)
Jordi Reig (Els Pavesos, Al Tall)	Jordi Montañez
Manuel Miralles (Al Tall)	Arrap
Toti Soler (Guitarrista)	Atupa
Quico Pí De La Serra	
Joan Manuel Serrat	

Tabla 10. Lista de entrevistados

Una de las preguntas más significativas que surgieron a partir de los datos obtenidos se relaciona con la posible existencia de una censura musical en la actualidad. Un 62% de los entrevistados afirma que ésta existe, un 23% lo niega y un 15% no responde. Cabe decir que en algunos casos esta censura está considerada implícita, a diferencia de en la época de la dictadura. Un 100% de los entrevistados coincide con que hay una represión de este tipo de música en los medios de comunicación.

En cuanto a la importancia que tuvo el folklore dentro del movimiento, ésta se reafirma en base a los resultados obtenidos, pudiéndose considerar una de sus características principales. Asimismo se preguntó sobre la existencia de una continuidad del movimiento, o si, por el contrario, se había producido un corte o fin del movimiento. Las respuestas de los entrevistados demuestran claramente que sí existe una continuidad de la *Nova Cançó* (Gráfico 1).

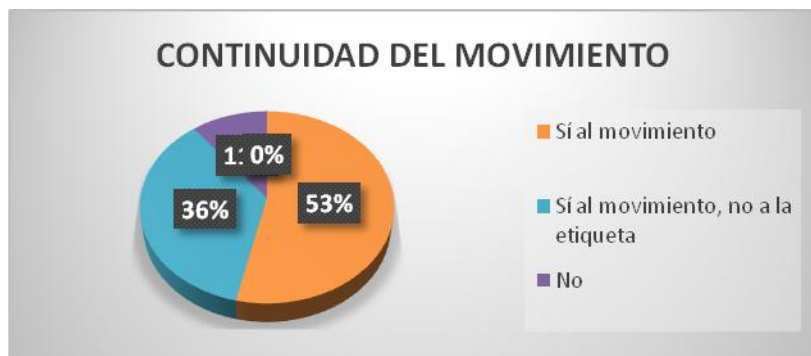


Gráfico 1. Continuidad del movimiento

Tal y como se observa en el Gráfico 1, un 36% de los entrevistados afirman una continuidad del movimiento pero no de la etiqueta *Nova Cançó*. Esta contradicción sobre el tema de la etiqueta se ha presentado en la mayoría de las entrevistas, puesto que muchos de ellos, y en especial los representantes del s. XXI, temen de una etiqueta concreta por miedo a que ésta les cierre puertas y los encasille musicalmente. A esto se le añade la masiva diversificación de estilos musicales que se ha producido en las últimas dos décadas, haciendo que los músicos actuales compongan influenciados por una gran variedad de estilos, a diferencia de en la originaria *Nova Cançó*, donde únicamente se utilizaban tres tipos de influencias musicales: la canción francesa, italiana y el folk americano.

Por último, el Gráfico 2 recoge los nombres de los mayores representantes de la *Nova Cançó* en el s. XXI según los entrevistados:

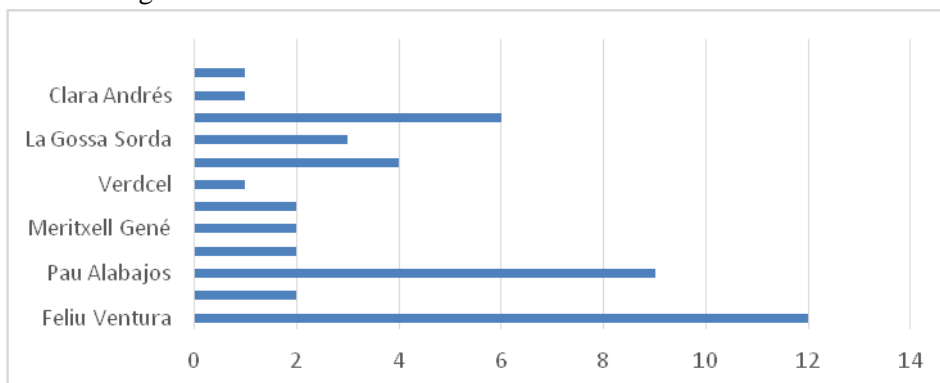


Gráfico 2. Principales representantes s. XXI

Como se observa claramente, Feliu Ventura es considerado como el mayor representante del movimiento en la actualidad, ejerciendo de nexo de unión entre ambos siglos. Se encuentra seguido de Pau Alabajos, del catalán Cesk Freixas y del grupo Obrint Pas. Sin embargo, cabe señalar la opinión de Feliu Ventura, considerado el abanderado de la *Nova Cançó* actual, está totalmente en contra de la continuidad de éste movimiento y de que existan representantes en la actualidad, afirmando que murió en la década de los ochenta y que el movimiento actual se limita a ser *Cançó*.

Reflexión final

Una vez realizadas las entrevistas y el análisis de los resultados, se puede concluir que, en opinión de los protagonistas, sí existe una evolución y continuidad de la *Nova Cançó* hasta la actualidad. Ésta se ha ido adaptando a las características socioculturales y políticas de cada momento, pero siempre ha mantenido las características iniciales del movimiento, las cuales sirven como hilo conductor de la *Nova Cançó*.

Como continuación de esta investigación se hace imperativo analizar la problemática de la etiqueta musical en este movimiento, estudiando las connotaciones negativas que ésta puede producir a dichos representantes e intentando extraer un nombre adecuado para ellos.

REFERENCIAS

- ARAGÜEZ, Carlos: *La Nova Cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme*, *Revista de Historia Contemporània*, 5 (2006), pp. 81-97.
- GARCIA I SOLER, Jordi: *La Nova Cançó*. [s.e.], Edicions 62, 1976.
- : *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona, Flor del vent edicions, 1996.
- GONZÁLEZ, Fernando: *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, vol 1. Madrid, Fundación SGAE, 2006.
- MARTÍ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès. Deriva Editorial, 2000.
- PORTER-MOIX, Josep: *Una història de la cançó*. Barcelona, Generalitat de Catalunya – Departament de cultura, 1987.
- SERRAHIMA, Lluís: “Ens calen cançons d’ara”, *Revista catalana Germinàbit*, (1959), p. 15.

FLAMENCO Y POLÍTICA EN EL SEGUNDO FRANQUISMO A TRAVÉS DE LA FIGURA DE ANTONIO GADES EN LA PELÍCULA DE JEAN NEGULESCO *THE PLEASURE SEEKERS* (1964)

ANA RODRIGO DE LA CASA

Escuela de Música “Maestro Gombau” del Ayuntamiento de Getafe, Madrid

Resumen: *La nominación de The Pleasure Seekers (1964) a los Premios Óscar en la categoría de mejor adaptación musical constituyó una clara apuesta por la conexión entre distintos géneros como el flamenco y el jazz, que son tratados a lo largo del filme en continua y estrecha relación. Antonio Gades, un año después de su debut internacional en Los Tarantos (1963) de Rovira Beleta, actúa como bailarín estrella en un momento concreto de la trama de The Pleasure Seekers. Mediante la comparación de diferentes documentos y el análisis de fragmentos de la película se reflexiona acerca de la hibridación del jazz con el flamenco y la posible intención política que la generó. En este mismo año Antonio Gades estaba actuando en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, por lo que se plantea la hipótesis de que el tratamiento que se hace del flamenco en The Pleasure Seekers, teniendo en cuenta que está producida en Hollywood, supone uno de los medios concretos de colaboración internacional que el régimen franquista en su segunda etapa utilizó dentro del engranaje de la política exterior en relación con los intereses de Estados Unidos para promocionar el desarrollo del turismo y la economía en nuestro país.*

Palabras clave: *Flamenco, política, cine, franquismo, Antonio Gades.*

Introducción

En los años sesenta la colaboración entre Estados Unidos y la España de Franco se materializó a través de una serie de intercambios de intereses económicos y políticos ya iniciados en la década anterior. Dentro del entramado de las relaciones internacionales, la cultura, y, más concretamente, la música y la danza, constituyeron un aspecto más de la construcción de la identidad nacional. El aislamiento que había sufrido el régimen franquista por su inicial apoyo al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial se fue diluyendo progresivamente mediante un discurso aperturista. Dicho discurso pretendía lavar la imagen de la dictadura, ofreciendo una imagen paternalista gracias a la cual la esencia de nuestras costumbres y de nuestra cultura había sido preservada. Al mismo tiempo, sin embargo, alardeaba de su reciente modernización que le permitía acoger las inversiones extranjeras en nuestro país y desarrollar las posibilidades de la emergente industria turística.

En esta segunda etapa del régimen franquista, el flamenco adquirió unas connotaciones políticas diferentes ya que fue revalorizado y pasó a ocupar una posición relevante dentro del

orden social y económico de nuestro país¹. La orientación aperturista adoptada por el Ministerio de Información y Turismo se encargó de ofrecer una nueva imagen de España hacia el exterior. La colaboración que se dio a partir de estos años para la difusión tanto de la música española en Estados Unidos como del jazz en España en el contexto de la Guerra Fría ha sido analizada por Iván Iglesias², cuyas ideas han inspirado el presente estudio. Se pretende averiguar si la nominación de *The Pleasure Seekers* a los Premios Óscar por la adaptación musical tuvo una intención política de colaboración entre Estados Unidos y España. Si esto fuera así, el flamenco y la participación de Antonio Gades en el filme constituirían un elemento relevante a tener en cuenta en el proyecto de construcción de la identidad nacional.

Más concretamente, el objetivo de este trabajo es determinar el papel del flamenco en la nueva orientación aperturista de la política exterior en estos primeros años de la segunda etapa del régimen franquista. La metodología empleada se basa en el análisis del catálogo oficial guía del Pabellón de España en la Feria de Nueva York, así como de fragmentos del filme *The Pleasure Seekers* de Jean Negulesco, y de *Los Tarantos* de Rovira Beleta, en el que Antonio Gades también había participado un año antes. El contenido se estructura en dos secciones: en la primera, a modo de contextualización, se profundiza en las conexiones entre los aspectos políticos e ideológicos de la proyección del régimen franquista hacia el exterior, relacionándolas con los intereses de Estados Unidos en nuestro país. En el segundo apartado se propone una reflexión acerca del modo en que estos elementos concretos se reflejan en el tratamiento musical que se hace del flamenco en relación con el jazz. Se hace un énfasis especial en la escena en la que actúan Antonio Gades y Ann-Margret para determinar si estas ideas quedan materializadas a través de su interpretación.

El intercambio cultural entre España y Estados Unidos en la década de los sesenta como estrategia política: el desarrollismo económico y el turismo norteamericano

El comienzo de la “Guerra Fría” tuvo lugar en marzo de 1947 bajo el mandato del presidente Harry S. Truman, quien declaró la intención de luchar contra el comunismo principalmente a raíz del bloqueo de la Unión Soviética a Berlín. La radicalización de la política antisoviética de Estados Unidos a partir de 1949 aumentó debido a varios factores, entre los que destacan el primer ensayo atómico soviético, la victoria de los comunistas en China y el inicio de la guerra de Corea en julio de 1950. Estos hechos provocaron un cambio de posicionamiento político hacia España, y desde el gobierno norteamericano se comenzó a justificar el régimen de Franco ante los sectores más reacios, ya que nuestro país empezó a ser visto como un lugar privilegiado como puerta hacia el Mediterráneo para establecer las bases militares estadounidenses. La prioridad estratégica frente a la ideológica provocó un giro en las relaciones con la dictadura, el cual se basó en la búsqueda de un punto de encuentro: el anticomunismo que ambas partes defendían como eje de su política y que se instauró como un objetivo común en la lucha por preservar la paz. Estados Unidos propició que España entrara de nuevo en el ámbito del comercio internacional ya que esto suponía la posibilidad de potenciar el desarrollismo turístico y económico que se dio en nuestro país, sobre todo a partir de los años sesenta en beneficio de sus propios intereses³.

¹ Pedro Ordóñez Eslava: “Qualities of Flamenco in the Francoism: Between the Renaissance and the Conscience of Protest”, en *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols Publishers, 2013, pp. 265-83.

² Iván Iglesias: “Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”, tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2010.

³ I. Iglesias: *Improvisando la modernidad...*, p. 184-89.

La creación de una imagen sobre la España franquista en Estados Unidos: La Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 y The Pleasure Seekers de Jean Negulesco (1964)

Las instituciones de ambos países propiciaron un intercambio cultural como medio de acción política. Se promovió en Estados Unidos la formación de una opinión acerca de España, por lo que es posible que quizás hubiera una intención conjunta de llevarla a cabo a través de *The Pleasure Seekers*. Para poder dar respuesta a esta hipótesis y analizar el modo en que esto se llevó a cabo, se procede al análisis de un acontecimiento que tuvo lugar en el mismo año en el que se rodó la película y que considero fundamental en el acercamiento entre ambos países: La Feria Mundial de Nueva York de 1964. Miguel García Sáez, comisario general del Pabellón de España, afirmó que este evento se celebraba como escaparate “del prestigio, de la calidad en las producciones y de la fuerza económica”⁴ de los países participantes. La Feria supuso una oportunidad que el régimen aprovechó para proyectar una imagen determinada que, como se verá más adelante, se plasmó en aspectos concretos del filme. Por todo ello se puede suponer que éste fue creado como parte de este proyecto común de colaboración.

The Pleasure Seekers (En busca del amor), dirigida por Jean Negulesco y producida por 20th Century Fox, es una comedia musical romántica que narra las aventuras de tres jóvenes norteamericanas que vienen a pasar una temporada a Madrid. En el filme, Negulesco contribuyó a difundir una idea preconcebida y estudiada acerca de nuestra cultura, basándose en su estancia en España, donde había vivido durante algún tiempo⁵. Se observa en el guión, elaborado por Edith Sommer y basado en la novela de John H. Secondari, una fiel correspondencia con las temáticas tratadas en el *Catálogo Oficial Guía del Pabellón de España* de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965⁶.

La película comienza con las letras de los créditos iniciales, de tipografía moderna, sobre un fondo en el que aparecen consecutivamente una serie de fotografías cuyo objetivo es instruir al público norteamericano acerca del arte de España, tal y como se describe en el catálogo:

Los pueblos, como los hombres, no se comprenden sin conocer su pasado. Nuestro propósito ha sido presentar en la Feria Mundial de Nueva York toda España. La de ayer y la de hoy, o mejor la de ayer para explicar la de hoy en su personalidad cultural, actitudes populares, religiosidad, fiestas y gastronomía, producciones, comercio, etc. Juntos están El Greco y Picasso; la artesanía de sabor más tradicional y las manufacturas industriales más modernas; los objetos del arte religioso creados hace siglos y las nuevas tendencias en que se renueva aquél⁷.

Además, las siguientes palabras del comisario general dejan igualmente constancia de esta intención política:

En nuestro tiempo los países no pueden permanecer aislados [...] A la aspiración de autarquía, basada en una moral de desconfianza en las relaciones entre los pueblos, ha sucedido un ambiente de fecundos intercambios, en cuyo trasfondo late la conciencia de una cooperación internacional en un mundo edificado para la paz⁸.

Esta nueva imagen de la dictadura franquista también fue utilizada por Estados Unidos ante los sectores más reacios de su propio gobierno para justificar el entonces conveniente y oportuno acercamiento a un régimen que desde la segunda Guerra Civil había sido condenado

⁴ *Catálogo oficial guía, Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España* (Prólogo de Miguel García Sáez). Madrid, Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965 – Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 2.

⁵ Véase “Negulesco estrena nueva película `española’”, s.f. Archivo de la Fundación Antonio Gades.

⁶ *Catálogo oficial guía...*; véase nota nº 4.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

por la comunidad internacional. Con este fin se construyó una imagen de lo español ligada a un modo de vida concreto, acorde con el mensaje que el régimen quería transmitir al celebrar en 1964 los “XXV Años de Paz” coincidiendo con la Feria Mundial de Nueva York. Se pretendió mostrar que, gracias a la dictadura, las costumbres y la esencia de los españoles se habían preservado tal y como habían sido siempre, debido a la paz que Franco supuestamente había proporcionado al país:

Ante el Pabellón de España se abre, en consecuencia, una importante oportunidad. Preocupación básica en su montaje ha sido acertar a resumir la personalidad de España y exponerla de forma adecuada para un gran público. España es un viejo país, tiene una historia gloriosa y rasgos muy peculiares en su entendimiento de la vida⁹.

En una escena de la película, una de las protagonistas pasea por las calles de Madrid y junto a ella se muestran los carteles anunciando los “XXV Años de Paz”¹⁰. La “personalidad de España” mencionada por el catálogo queda reflejada en otra secuencia que se desarrolla en una zona castiza de Madrid: la gente está apaciblemente sentada en la terraza de un café-bar, disfrutando del sol, conversando y en actitud contemplativa:

En España, el turista encuentra, junto a las comodidades de la técnica moderna, las bellezas de otros tiempos, los estilos de vida antiguos y esa tranquilidad y serenidad que hacen de España un país “a tempo lento”, que es justamente lo que el turista busca, como descanso a la rapidez de la vida moderna¹¹.

El acercamiento entre dos culturas a través de la música: el jazz y el flamenco

El proceso de negociación para la instalación de bases militares norteamericanas en España se potenció con la elección del presidente republicano Dwight Eisenhower en 1952 y en el año 1953 finalmente se firmaron los acuerdos militares entre ambos países. A raíz del éxito de las giras de músicos como Lionel Hampton y Louis Armstrong en Europa y sus actuaciones en España durante 1954 y 1955, se empezó a ver el potencial del jazz como un medio eficaz de propaganda para la Guerra Fría, promoviendo la visita en 1957 de la “U.S. Army Field Band” a nuestro país, la cual tuvo una acogida muy favorable por parte del público. En el bienio 1959-1960 las bases militares ya estaban terminadas e inauguradas. Se estableció un plan económico que permitió el “desarrollismo” basado en el modelo y el capital norteamericano, así como en la economía de libre mercado en la que el turismo fue uno de los pilares fundamentales¹².

La aceptación definitiva del régimen franquista en el ámbito internacional se consolidó con la visita de Eisenhower a España en 1959, evidenciándose la colaboración entre los dos países a través del intercambio cultural. A partir de entonces, la hibridación del jazz y el flamenco, que se adoptaron como los estilos musicales más representativos de cada parte, adquirió un papel fundamental en este panorama de colaboración y de aperturismo de la dictadura. El flamenco y “lo español” se difundieron en Estados Unidos a través del jazz, del mismo modo que el jazz había servido para popularizar en España “lo norteamericano”¹³.

La despolitización del jazz y el flamenco como medio de propaganda ideológica

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ Jean Negulesco (dir.): *The Pleasure Seekers/En busca del amor* [Película], EEUU, 20th Century-Fox/Impulso Records, 1964/2009, min. 17:34-17:47.

¹¹ *Catálogo oficial guía...*, p. 43.

¹² I. Iglesias: *Improvisando la modernidad...*, pp. 188-206.

¹³ *Ibid.*, pp. 187-206.

La estrecha relación entre España y Estados Unidos, en lo que a política cultural se refiere, se desarrolló a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta mediante la creación de valores y de un modo de pensar que promoviera la idea de “inocuidad ideológica del jazz”. Esta inocuidad fue paradójicamente, “una de las razones por las que en aquellos años sirvió discreta y efectivamente como propaganda para el bloque occidental de la Guerra Fría”¹⁴. Sin embargo, fue necesaria “la invención del jazz como arte autónomo”, lo que “implicaba necesariamente su despolitización para poder basar su valor únicamente en criterios estéticos”, en España esto ocurrió a finales de los años cincuenta¹⁵.

Siguiendo una estrategia análoga, la revalorización del flamenco en los años cincuenta y sesenta estuvo unida a la defensa, por parte del régimen, de una retórica pro-gitana, despojada de cualquier vinculación comunista y contestataria que lo relacionara con el andalucismo como expresión de un pueblo históricamente deprimido (a pesar del incremento de las reivindicaciones obreras y protestas llevadas a cabo incluso desde el ámbito académico a partir de 1962)¹⁶. Por el contrario, se buscó ensalzar las características estéticas y estilísticas de un arte que expresaba sentimientos universales, como se explica en el catálogo oficial del Pabellón de España dentro del apartado dedicado a los espectáculos:

Mención especial merece el típico arte “flamenco”, tanto en cante como en danza. En el texto explicativo de la publicación que el pabellón de España ha editado sobre el arte “flamenco” se sintetiza su significado en estas palabras: “El ‘flamenco’ de Andalucía es un tesoro, tanto musical como humano, por la fuerza y la estructura de su estilo, en el que la pasión, la alegría, los celos y la tragedia sirven toda la fuerza explosiva de la humanidad”¹⁷.

La “adaptación musical” nominada a los Premios Óscar: la hibridación del jazz y el flamenco en The Pleasure Seekers como parte del proyecto de colaboración cultural

El hecho de que *The Pleasure Seekers (En busca del amor)* fuera nominada a los Premios Óscar por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood en la categoría de mejor adaptación musical muestra la importancia que la idea de hibridación entre el jazz y el flamenco tuvo en este entramado de colaboraciones institucionales entre los dos países. La adaptación musical del filme estuvo a cargo de Lionel Newman con la asistencia de Alexander Courage¹⁸.

Iván Iglesias ha definido el concepto de hibridación como “un proceso creativo que consiste en la combinación consciente de elementos formales o prácticas de músicas

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵ “El jazz se había convertido en la segunda mitad de los años treinta, principalmente a través del *swing*, en un símbolo cultural estadounidense y en un emblema de libertad, igualdad racial y democracia. Paralelamente, había adquirido notables vínculos con la izquierda política norteamericana. Como tal, formó parte de muchos de los actos celebrados en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York, en beneficio de la Abraham Lincoln Brigade y del bando republicano en general durante la Guerra Civil española”. En *Ibid.*, p. 167.

¹⁶ P. Ordóñez Eslava: *Qualities of Flamenco...*, pp. 265, 267 y 270.

¹⁷ *Catálogo oficial guía* p. 75.

¹⁸ Lionel Newman había sido nominado en numerosas ocasiones a los Premios Óscar de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood en la categoría de *Mejor música (película musical)*, entre las que destacan: 1954 (junto a Alfred Newman) por *There's No Business Like Show Business*; 1956 por *The Best Things in Life Are Free*; 1958 por *Mardi Gras*; 1959 por *Say One for Me*. A partir de 1960 fue nominado en la nueva denominación del premio *Música*. “*Partitura musical- adaptación o tratamiento*” (Music “Scoring of Music – adaptation or treatment”) por *Let's Make Love* (junto a Earle H. Hagen) y en 1965 por *The Pleasure Seekers* (junto a Alexander Courage). Para más información, véase *Academy Awards Nominees and Winners*, <http://www.oscars.org> (consulta: 29-VIII-2014).

consideradas independientes para generar estructuras y prácticas musicales nuevas”¹⁹. Su análisis se centra, entre otros aspectos, en este sincretismo entre el jazz y la música española que se produjo en Estados Unidos desde mitad de los años cincuenta llevado a cabo por figuras como Lionel Hampton, Charles Mingus, Miles Davis, Gil Evans o John Coltrane. Defiende – a diferencia de la mayoría de los escasos estudios acerca de este tema – que esta hibridación no se produjo por la similitud de estructuras entre el jazz y el flamenco, “sino que tuvieron lugar en circunstancias posibilitadas en buena medida por la confluencia de los intereses del régimen de Franco y del bando occidental de la Guerra Fría”²⁰. Al analizar el filme según este planteamiento se puede observar que el tratamiento musical recurre a elementos perfectamente distinguibles tanto del jazz como de la música española y del flamenco, los cuales se intercalan en estrecha colaboración desde el comienzo. Por tanto, es posible afirmar que, en este caso, la hibridación tuvo también una clara intención política y propagandística.

Para mostrar el tratamiento de los elementos musicales en el filme, se pasa a describir algunas características específicas de cada estilo, así como la estructura general en la que están integrados. Se reflexionará asimismo acerca de la manera en la que éstos están articulados a un nivel formal, así como sobre el objetivo extramusical que se pretende lograr en relación con las ideas hasta ahora expuestas.

Flamenco, “fiesta” y turismo: The Pleasure Seekers o Los buscadores de placer

La película comienza con un acorde rasgueado de guitarra flamenca seguido de una trompeta, que realiza un motivo musical basado en el típico adorno superior e inferior de la música española en torno a la nota Mi de la escala frigia. Se repite a continuación el mismo motivo medio tono más arriba, dando paso a una variación de la melodía del tema principal de la película titulado como ésta, “The Pleasure Seekers”, acompañado por una orquesta de jazz al estilo de las *big band* de la época, formada por instrumentos de viento y percusión que realiza ritmos sincopados propios de la música cubana. Una vez que se han retirado los créditos iniciales, la música continúa cambiando de un compás cuaternario a un ternario e introduciendo elementos musicales del folclore de otras regiones de España, con los que se van fusionando los arreglos jazzísticos mediante variaciones sobre el motivo principal²¹.

¹⁹ I. Iglesias: *Improvisando la modernidad...*, p. 263.

²⁰ *Ibid.*, pp. 263-65.

²¹ J. Negulesco: *The Pleasure Seekers...*, min. 06:30-7:25.

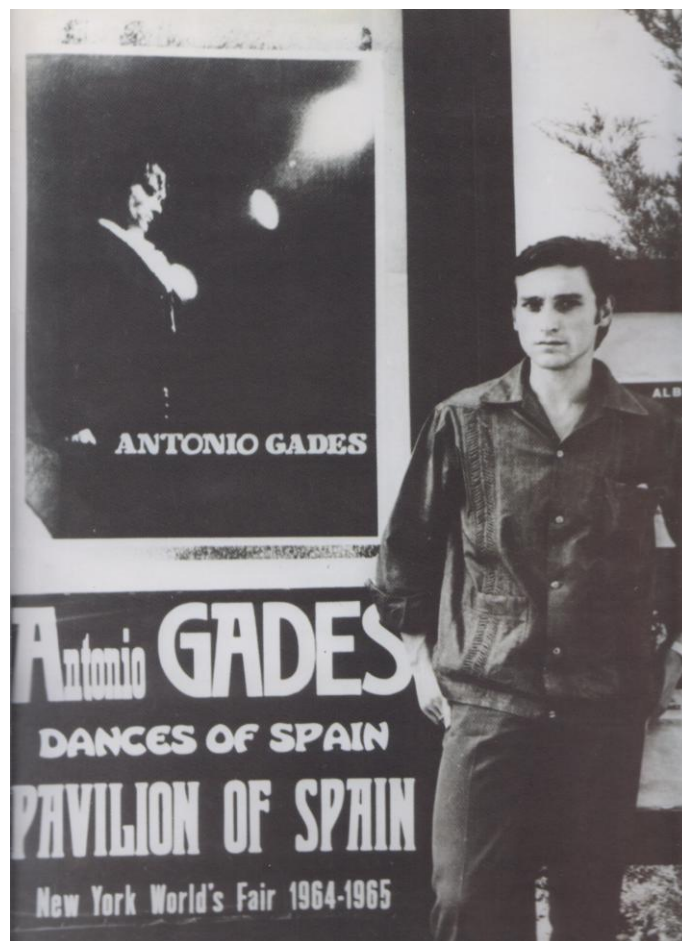


Imagen 1. Antonio Gades junto al cartel de su espectáculo en la entrada del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Archivo de la Fundación Antonio Gades

La acción se desarrolla en un despacho de periodistas, corresponsales estadounidenses, donde trabaja Maggie, una de las tres jóvenes protagonistas. Van a recibir la visita de su jefe, un rico de Nueva York dueño de veinte periódicos por lo que quieren prepararle una bienvenida por todo lo alto. Maggie sugiere al jefe del despacho, un hombre casado del cual está enamorada, que contrate a su amiga Fran y a Antonio Gades para la actuación de la fiesta privada que se celebrará en una gran mansión. Maggie llama a Fran para que se lo diga al bailarín, con el que está aprendiendo flamenco. Ésta cuelga el teléfono, se viste, sale apresurada desde su apartamento del centro, atraviesa la Plaza Mayor, se choca con alguien y sigue corriendo emocionada para avisar a su amigo Antonio. De repente, en una de las esquinas se ve una fila de carteles consecutivos, pegados en el muro, anunciando a Antonio Gades (Imagen 1). Fran, personaje interpretado por Anne-Margret²², se detiene justo delante de uno de ellos para atarse el zapato, con lo que queda patente la intención de promocionar al bailarín, presentándolo como una estrella reconocida del flamenco y adelantando la escena en la que los dos artistas actuarán juntos en el filme²³. El diseño en blanco y negro del cartel subraya el claroscuro, con un foco de luz al fondo que da contraste a su figura. Las letras con su nombre aparecen en color rojo sobre

²² En los créditos aparecen los nombres de los principales intérpretes: Ann-Margret, Tony Franciosa, Carol Lynley, Gardner McKay y Pamela Tiffin, con la estrella invitada Gene Tierney.

²³ J. Negulesco: *The Pleasure Seekers...*, min. 12:57-14:39.

el fondo negro. Se trata, precisamente, del mismo cartel que estaba situado en la entrada del Pabellón de España en la Feria de Nueva York²⁴.

Antonio Gades había conseguido reconocimiento internacional con *Los Tarantos* (1963) de Francesc Rovira Beleta, también nominada a los Premios Óscar en 1964 como mejor película de habla no inglesa²⁵. El personaje al que interpretaba en este filme era el de un gitano vividor que sabe aprovechar las ventajas de la llegada de las turistas norteamericanas, jóvenes y atractivas, que vienen a España en busca de nuevas experiencias y diversión. El bailar flamenco representa en *Los Tarantos* el prototipo viril de atributos raciales que despierta la curiosidad de ellas por el mundo del que procede²⁶. En una de las escenas las lleva a visitar el poblado para que presencien y participen en esta manifestación espontánea del arte flamenco y de su hábitat, el cual es descrito en un momento concreto con las palabras de la protagonista:

Ahora lo comprendo, aquí a este barrio venían las golondrinas, yo las veía cómo bajaban el vuelo al pasar por aquí. Y decía yo ¿por qué será? Ahora lo comprendo, los pájaros vienen aquí a ser felices. Qué lejos de la ciudad, es como si estuviéramos en un mundo distinto, donde cada uno trabaja sin prisa en lo que más le gusta, sin importarle el tiempo, como si éste se hubiese detenido desde hace muchos años. ¡Me gusta tu barrio Taranto!²⁷.

Es éste un mensaje que refleja la idea de “tiempo lento” que se quería dar de España, por lo que lo gitano queda identificado con el flamenco y con lo español. De este modo Rovira Beleta mostraba, por un lado, el interés antropológico que suscitaban las costumbres de esta etnia como parte del atractivo turístico y, por otro, la “fiesta” en la que el cante y el baile está presente en su estado más puro, como medio de expresión de una cultura ancestral y primitiva. Se celebra una boda gitana que se prolonga hasta la noche. El carácter documental que adopta el cineasta permite conocer el rito en profundidad. Todos se divierten, y el personaje de Antonio Gades, apodado el “Moji”, lleva una botella de vino en la mano y anda entre su gente acompañado de las dos jóvenes norteamericanas, a las cuales anima a seguir con la juerga diciendo “¡moveos!, ¡pasión, locura!”. Ellas están encantadas con él: beben y se lo pasan bien, sin importarles otra cosa que disfrutar del momento²⁸

La actuación de Antonio Gades junto a Ann-Margret

En *The Pleasure Seekers*, esta idea que ya aparecía en *Los Tarantos* sigue estando presente, pero sin embargo la participación de Antonio Gades adquiere un carácter bastante distinto. Ya no encarna a un gitano alegre y juerguista, ni representa un personaje, sino a sí mismo como artista consagrado, serio y elegante. La fiesta en la que tiene lugar su actuación ya no es un poblado

²⁴ Al comienzo de la película se especifica en los créditos: “Flamenco dances by Antonio Gades, by kind permission of the Spanish Pavilion at the New York World’s Fair” (Danzas flamencas por Antonio Gades, con el amable permiso del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York). La coreografía general de la película está realizada por Robert Sidney.

²⁵ *Academy Awards, Nominees and winners*: <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1964.html> (consulta: 10-X-2014).

²⁶ Ramón J. Sender, Premio Nacional de Literatura en 1935, se exilió en Méjico tras la Guerra Civil, y desde 1942 vivió en Estados Unidos. Reflejó este intercambio cultural en títulos como *La tesis de Nancy* (1962) en la que una joven norteamericana mantiene una relación amorosa con un gitano al tiempo que realiza sus tesis sobre este tema en la Universidad de Sevilla. Al anterior éxito siguió *Nancy, Doctora en gitanería* (1974). Ver Monesma, E. *Miradas de una vida* [Videograbación]. Huesca, Pyerene, 2001.

²⁷ Francisco Rovira Beleta. (dir.): *Los Tarantos* [Película]. España: TECISA y FILMS RB, S.A/DIVISA HOME VIDEO, 1964/2008, min. 27:35-28:14.

²⁸ *Ibid.*, min. 10:17-15:31.

gitano donde todos bailan y cantan, sino una mansión privada y lujosa cuyos invitados pertenecen a una clase social elevada.

Ann-Margret era un icono femenino de las películas musicales de Hollywood en los años sesenta; ese mismo año había protagonizado junto a Elvis Presley *Viva las Vegas* (1964). El hecho de que ella actúe con Antonio Gades en el filme y la manera en que se presenta al bailarín da una idea de la intención política. Del mismo modo que Elvis en Estados Unidos era el ídolo del rock, se pretende dar a conocer a Gades como una estrella del baile flamenco, representante de la pureza de este arte²⁹ al que hacen alusión las siguientes palabras:

El flamenco andaluz es, también el único “folklore” que en España conserva toda su pureza, las más altas calidades del canto y del baile primitivo de los pueblos orientales. De aquí la sugestión apasionada en que nos sumerge el canto y el baile “flamenco, cuando este canto y baile andaluz se realiza en toda su pureza”³⁰.

La escena se desarrolla en el interior de una gran mansión en la que una orquesta de jazz con influencias de la música cubana toca mientras los invitados bailan y charlan tranquilamente. De repente, la batería con un redoble indica que la actuación va a comenzar. El guitarrista realiza una introducción y la imagen de Antonio Gades surge de la oscuridad con su sombra reflejada en la pared blanca. Baila un fragmento del espectáculo flamenco que estaba presentando en la Feria Mundial de Nueva York, lo que deducimos de todo lo expuesto anteriormente. El flamenco adquiere así connotaciones escénicas. En este sentido destaca la utilización de la propia arquitectura como escenografía dentro del patio central del palacio de estilo tradicional andaluz. Entre los objetos que forman parte de la decoración se encuentran un cuadro y un baúl antiguo, muestra del arte que se podía encontrar en la exposición del Pabellón de España. Al fondo se puede apreciar una ventana con el vidrio de color rojo que contrasta con el claroscuro, y en un lateral un farol típico de la artesanía granadina: se trata de una composición que utiliza elementos del diseño del cartel antes mencionado (Imagen 1). A continuación sale Ann-Margret y realiza una breve coreografía flamenca con Gades (Imagen 2) antes de dar paso a su interpretación del tema central del filme.

La música de la canción principal fue compuesta por James Van Heusen. Del mismo modo que al principio de la película, conforme a los arreglos realizados por Lionel Newman, fragmentos de música flamenca se van sucediendo y entremezclando con los de jazz y la voz de Ann-Margret. El mensaje esencial que subyace en la película está concentrado y reflejado en la letra. Escrita por Sammy Cahn, su contenido viene sugerido por el propio título “The Pleasure Seekers”, cuya traducción literal es “Los buscadores de placer”. Sin embargo, en español fue titulada como “En busca del amor”, otorgándole el régimen otro sentido para el público nacional. A continuación se transcribe un fragmento que plasma claramente esta intención de formar una opinión de España en los turistas norteamericanos:

²⁹ Véase Ana Rodrigo de la Casa: “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”, en *Danza, educación e investigación. Pasado, presente y futuro*, José Luis Chinchilla Minguet y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga, Ediciones Aljibe, 2015 (en prensa).

³⁰ *Catálogo oficial guía...*, p. 75, donde se cita a su vez palabras del texto del monográfico dedicado a Antonio Gades y al flamenco; véase José Manuel Caballero Bonald; Alfredo Mañas y Edgar Neville: *Antonio Gades*, Paul Dammar (ed.). Madrid, Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York – Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964.



Imagen 29. Antonio Gades y Ann-Margret bailando flamenco en una escena de la película *The Pleasure Seekers* de Jean Negulesco (1964)³¹

Hay gente que huye de las cosas divertidas de la vida,
su aburrimiento lo puedes cortar con un cuchillo,
son los que ven los aviones volar,
pero yo tengo que estar con los que vuelan.
Ahorradme a la gente que trabaja de ocho a cinco que está viva a medias,
me quedo con el grupo a quien no le importa el dinero.
A mí dadme a los que buscan el amor³².
Ahorradme a los aficionados a las palabras y a los pájaros,
en otras palabras, son para los pájaros.
A mí dadme a los que buscan el amor, si señor.
A las nueve, cócteles, a medianoche, cenamos,
después vino espumoso, en un restaurante
mientras los gitanos tocan al amanecer³³.

El mensaje es un claro manifiesto a favor del estilo de vida “español”, que se promueve desde los estamentos del régimen hacia el exterior, como muestran las siguientes palabras:

³¹ Fuente: Archivo de la Fundación Antonio Gades.

³² La frase original en inglés a modo de estribillo que se repite a lo largo del tema sería “Give me the pleasure seekers”, cuya traducción literal del inglés – “Dadme a los que buscan el placer” – posee connotaciones y una intencionalidad diferente hacia el público norteamericano, más acorde con la idea que se quiere dar de España como lugar en el que se disfruta de cada momento de la vida.

³³ J. Negulesco: *The Pleasure Seekers*..., min. 24:24-30:06. El texto en español es una transcripción de los subtítulos originales de la película; para la letra original en inglés y la interpretación de Ann-Margret, véase <https://www.youtube.com/watch?v=7MmOqPKs4Io> (consulta: 19-VII-2015).

Un slogan turístico que ha dado la vuelta al mundo asegura que España es diferente; pero diferente de todo lo demás tanto como de sí misma. Una de las cosas que más aborrece el español es la monotonía; ha sabido crear una nación donde todo es distinto³⁴.

Después de la actuación de Antonio Gades y Ann-Margret la fiesta continúa. La orquesta jazz vuelve a tocar, amenizando la noche y creando un ambiente elitista, moderno y sofisticado. Se pretende así mostrar la adaptación de la sociedad española a los nuevos tiempos, y la integración de lo norteamericano en nuestra cultura.

Conclusiones

La utilización del flamenco como medio propagandístico de la ideología del régimen formó parte de un proyecto a gran escala para potenciar el desarrollo del turismo y de la economía española. Estos intereses políticos no se habrían materializado sin la ayuda de Estados Unidos, que, en los años sesenta y una vez logrado el objetivo de instalar sus bases militares en nuestro país, empezó a concretar su lucha contra el comunismo. Se estableció una alianza común mediante la proyección de una imagen de la dictadura como defensora de la paz internacional. Uno de los medios de creación de opiniones favorables al régimen franquista fue el acercamiento cultural que se realizó a través de dos plataformas cruciales para construir esa idea sobre España: La Feria de Nueva York y el cine de Hollywood.

La película *The Pleasure Seekers* es un ejemplo claro y concreto de cómo se llevó a cabo este intercambio, en el que la adaptación musical por la que fue nominada a los Premios Óscar propició una difusión del flamenco unido al jazz como arma ideológica y política. Estos dos géneros musicales se promovieron en los años sesenta como los idóneos para representar a las dos culturas: la española y la norteamericana. Además, se eligió a dos iconos con los que identificarlos a través del cine: Antonio Gades y Ann-Margret.

La equivalencia de contenidos políticos e ideológicos entre el *Catálogo Oficial Guía del Pabellón de España* y *The Pleasure Seekers* se plasma en la película a través de aspectos concretos como la trama, los diálogos y las imágenes. Todo esto se refleja igualmente a nivel musical, tanto en el tratamiento de los elementos y arreglos empleados en la adaptación de la banda sonora, como en la estructura en que se presenta la utilización del flamenco y el jazz en constante relación.

En definitiva, la hibridación entre los dos estilos musicales surge de una intención política de acercamiento entre las dos naciones, como resultado de un proceso previo de despolitización. Dicho proceso pretendía evitar que tanto el flamenco como el jazz fueran identificados con las ideologías de izquierdas a las que habían estado ligadas, dadas las características de marginalidad de los sectores sociales que los crearon, desarrollaron e hicieron uso de ellos para la reivindicación o la reafirmación de una identidad. Por un lado, se buscó equiparar lo “español” con la modernidad que ya se había integrado en muchos aspectos de la sociedad española, representada por el jazz y la cultura norteamericana. Por otro, se continuó identificando la peculiaridad española fundamentada en la preservación de la esencia y la idiosincrasia de un pueblo que aún conservaba el estilo de vida tradicional y primitivo representado por el flamenco, y, en este caso, por la figura de Antonio Gades. La pureza de su baile se planteó como una metáfora del mensaje ideológico y político con objeto de promover el desarrollo del turismo y favorecer la inversión de capital norteamericano en España.

³⁴ *Catálogo oficial guía...*, p. 75.

REFERENCIAS

- Academy Awards Nominees and Winners*, <http://www.oscars.org/> (consulta: 29-VIII-2014).
- CABALLERO BONALD, José Manuel, MAÑAS, Alfredo y NEVILLE, Edgar: *Antonio Gades*, Paul Dammar (ed.). Madrid, Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York – Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964.
- Catálogo oficial guía, Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España* (Prólogo del comisario general Miguel García Sáez). Madrid, Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965 – Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964.
- IGLESIAS, Iván: “Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”, tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2010.
- MONESMA, Eugenio (dir.): *Miradas de una vida* [Videograbación]. Huesca, Pyrene, 2001.
- “Negulesco estrena nueva película `española””, Archivo de la Fundación Antonio Gades, s.f., estantería años 1964-66.
- NEGULESCO, Jean (dir.): *The Pleasure Seekers/En busca del amor* [Película]. EEUU, 20th Century-Fox/Impulso Records, 1964/2009.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: “Qualities of Flamenco in the Francoism: Between the Renaissance and the Conscience of Protest”, en *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols Publishers, 2013, pp. 265-83.
- ROVIRA BELETA, Francisco (dir.): *Los Tarantos* [Película]. España, TECISA y FILMS RB, S.A/DIVISA HOME VIDEO, 1964/2008.
- RODRIGO DE LA CASA, Ana: “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”, en *Danza, educación e investigación. Pasado, presente y futuro*, José Luis Chinchilla Minguet y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga, Ediciones Aljibe, 2015 [en prensa].

LA ORQUESTA CMQ BIG BAND: HOMENAJE A BENNY MORÉ. LEGITIMACIÓN DE UNA MÚSICA POPULAR CUBANA EN EL CONTEXTO MADRILEÑO

LENA RODRÍGUEZ DUCHESNE
Universidad Complutense de Madrid

***Resumen:** Este artículo constituye un acercamiento a una parte fundamental dentro de la música popular cubana, devenida – a más de cincuenta años de su creación – como música tradicional. Aborda el estudio desde una perspectiva actual, re-contextualizada en el panorama musical madrileño por músicos de origen cubano radicados en la capital española. Asimismo, desentraña las principales razones por las cuales esta música puede cobrar vida, gracias a la aceptación del público y la intensa actividad tanto de sus promotores como de sus receptores.*

***Palabras clave:** Música popular cubana, tradición, identidad, Madrid.*

Introducción y contextualización

La orquesta CMQ Big Band, es una Jazz Band liderada por el pianista, arreglista y compositor Luis Guerra y el bajista y cantante e igualmente compositor y arreglista Alain Pérez. Ellos interpretan música cubana de una época determinada y concebida en su origen por una agrupación específica: Benny Moré y su Banda Gigante (big band). La agrupación –compuesta por diecisiete músicos entre españoles y cubanos- ha recuperado una música popular y a su vez tradicional cubana, un repertorio reconocido internacionalmente como cubano con géneros como el bolero, el son, el mambo, el chachachá, la guaracha, la rumba, etc. y lo ha insertado en los espacios más destacados de la noche musical madrileña. Las salas de concierto como el Bogui Jazz, el Café Central y centros nocturnos en las ciudades de Bilbao, Barcelona, entre otras, han sido testigos de esta re-contextualización de una de las más genuinas manifestaciones de la música popular cubana.

Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez (1919-1963), más conocido como Benny Moré, fue una leyenda de la música cubana, entre muchos aspectos, debido a que logró aunar en su estilo la música tradicional cubana (el son y la guaracha por ejemplo) con los géneros más actuales de su tiempo surgidos entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta (mambo y chachachá, entre otros). Todo ello lo logró a través del prisma de la música estadounidense¹, que se puso de moda en Cuba y en muchos otros territorios. Precisamente de ahí proviene –

¹ Entiéndase en este contexto puntualmente la influencia de las sonoridades jazzísticas y el formato de orquesta big band.

luego del reconocimiento incluso internacional del Benny – la creación de su big band, conocida como Banda Gigante (ca. 1950), con la cual realizó giras internacionales y alcanzó no sólo la fama que se reconoce hoy día, sino también la reputación de mostrar al mundo la música cubana actualizada sin dejar de lado su esencia.

Es ineludible resaltar la influencia de la música estadounidense dentro de la música popular cubana y particularmente señalar el papel que el Benny y su Banda Gigante jugaron como parte de este proceso, tal y como expresa el musicólogo cubano Olavo Alén:

[...] la popularización en Cuba de las orquestas jazz band (swing bands) provenientes de Los Estados Unidos a mediados del presente siglo, comenzaron a ser utilizadas para interpretar música cubana. El caso más conocido fue el del jazz band de Benny Moré, quien utilizando el mismo formato de la música norteamericana, pero agregándole los instrumentos de percusión típicos de Cuba, comenzó a interpretar de forma muy original los sones, guaracha y boleros que él cantaba².

Desde la década de los años sesenta, con la muerte del Benny en 1963, esta música, que está reconocida social y académicamente como uno de los pilares fundamentales de la música cubana, no se ejecuta prácticamente. Se canta en las calles como recuerdo de un pasado musical, se reconoce por la población cubana y extranjera, y se transmiten en el radio las ya maltratadas grabaciones de los años cuarenta y cincuenta, pero no cobran vida hasta que en Madrid, hace aproximadamente dos años, un grupo de músicos cubanos bajo la égida y original idea de Luis Guerra se han dado a la tarea de resucitar esta música. Con dicha finalidad, Guerra ha transcrito, instrumento por instrumento, las grabaciones existentes de la Banda Gigante de Benny Moré y ha llevado esta música a los escenarios madrileños donde goza de una aceptación indiscutible a pesar de la juventud del proyecto. Ha habido intentos en Cuba de igualmente revivir la música del Benny³, pero sin resultados notables y duraderos. Por último, cabe destacar la realización del largometraje *El Benny*, dirigido por Jorge Luis Sánchez (2006), que intenta reflejar la vida y la trayectoria del artista desde el mundo del audiovisual.

Este trabajo aspira, por tanto, a desvelar el factor de éxito de esta música cubana dentro del panorama musical madrileño actual, analizando para ello cuestiones relacionadas con la identidad, la re-significación y re-construcción de la misma. Ello conlleva, pues, como objetivos secundarios: el análisis acucioso del repertorio interpretado con vistas a llegar a conclusiones específicas de carácter, forma y significado musical, además de la realización del análisis comparativo entre las dos agrupaciones mencionadas. Por otro lado, se tiene en cuenta el estudio de las audiencias/ el público y su relación con el fenómeno musical.

Para enmarcar teóricamente el presente análisis se parte de algunos de los estudios existente en relación a los conceptos de identidad, tradición y música popular, especialmente los que versen en torno a la música popular cubana. Como punto de partida se han tomado las propuestas de Pablo Vila⁴ debido al exhaustivo recorrido que éste realiza acerca de los distintos discursos que se han creado para el estudio de las identidades musicales a lo largo de la historia. En este sentido llama especialmente la atención para la dualidad Benny Moré – CMQ Big Band, lo que Vila define como resumen de la escuela del subculturalismo inglés al plantear que:

[...] los estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de “resonancia estructural” entre posición social por un lado y

² Olavo Alén: *De lo Afrocubano a la Salsa. Géneros musicales de Cuba*. La Habana, Ediciones ARTEX, 1994, pp. 34-35.

³ Por ejemplo en proyectos como la big band del reconocido músico cubano Joaquín Betancourt.

⁴ Pablo Vila: “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 2 (1996), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (consultado: 30-XI-2014).

expresión musical por el otro. Muchas veces esta “resonancia estructural” adquiere la forma de una cierta “circularidad expresiva” que ligaría la subcultura en cuestión a la música que la representa⁵.

En el escenario madrileño, este repertorio cubano forma parte de una subcultura que está directamente relacionada con la música que propone, y a su vez recrea ese sentido de identidad como una “resonancia” de su propia cultura. La totalidad de los músicos que integran la CMQ Big Band son destacados jazzistas que tienen sus propios espacios de creación, independientes a esta agrupación⁶. Este hecho es fundamental para valorar adecuadamente la implicación que tienen los músicos con la misma, pues es una necesidad diríamos “identitaria” musicalmente en tanto ellos sienten la música del Benny Moré como suya.

Todos esos músicos se consideran a sí mismos (no bajo la mirada ajena) como una subcultura que, más que defender, “promueve” lo que ellos consideran de “calidad” y “distintivo de la música popular cubana”. Planteo esta reflexión debido a que el término “música popular cubana” abarca muchos ejemplos diferentes y, sin embargo, estos músicos guiados por Luis Guerra y Alain Pérez han seleccionado solamente una agrupación y una figura modélica como emblema.

En cuanto al sentido de identidad que promovía el propio Benny Moré con su Banda Gigante, se aprecia una comunión entre presente, pasado y futuro, que igualmente refleja desde esta agrupación original la construcción de elementos identitarios. Es el caso de uno de sus temas más famosos, *De la rumba al chachachá*, donde propone una mirada al pasado con un sentido revalorizador en este caso de la rumba, un género de ascendencia africana surgido de los estratos más bajos de la sociedad pero que pronto triunfó entre los géneros populares cubanos por su riqueza rítmica, entre otros factores. Por tanto, el Benny en un contexto de modernidad, contando con una orquesta jazz band, aboga por la mezcla entre lo “antiguo” – desde cierto punto reducido a los escenarios – y el ritmo de chachachá, símbolo de la modernidad musical.

En esta visión del pasado y del presente, y por tanto de futuro, predomina el elemento de identidad, puesto que ambos géneros han nacido inconfundiblemente en la isla y se identifican con ella. Por ello no es de extrañar que la CMQ Big Band haya escogido al Benny en especial y su propuesta artística, puesto que ya contiene intrínseco el sentido identitario desde los años 1940 y 1950. Partiendo en este caso de Benny Moré se puede establecer un paralelo con lo que plantea Gotzon Ibarretxe cuando dice que el proceso etnicitario requiere de un discurso coherente, que narre la historia de una identidad pasada común que sobrevive en el presente en condiciones de discriminación cultural y que, por lo tanto, plantee una apuesta clara a favor de su perdurabilidad en el futuro⁷. Esta referencia se ajusta a lo relacionado con el fenómeno de la rumba, identificada en aquella época con una subcultura de bajo nivel socio-cultural, ahora reivindicada por músicos profesionales.

Gracias a que la sonoridad, las letras⁸ y demás medios escogidos por Benny Moré se relacionan directamente con la idiosincrasia del cubano y sirven de tipificación de esta nacionalidad, la CMQ lo toma como modelo, pues se evita todo el recorrido de “idear” una música que contenga lo definitorio del cubano, sino que solamente se trata de recrearla y recontextualizarla, pues la música del Benny *habla por sí misma desde la cubanía*.

⁵ Idem.

⁶ Por ejemplo, dos saxofonistas integran la orquesta del reconocido Chucho Valdés, otros desarrollan sus proyectos individuales en el escenario del club de jazz El Plaza; algunos trabajan con músicos españoles igualmente renombrados como Javier Colina, entre otros.

⁷ Gotzon Ibarretxe: “Identidad étnica y música vasca”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 2 (1996), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/280/identidad-etnica-y-musica-vasca> (consultado: 7-XII-2014).

⁸ Las letras contienen referencias directas a ciudades, locales, y elementos propios de Cuba.

A lo anterior se le agrega lo que expone Vila al afirmar que de acuerdo con Simon Frith la música sería particularmente poderosa en su capacidad interpeladora, ya que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto sería así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de cultura popular⁹. Por consiguiente, tanto Vila como Frith consideran que la música popular da respuesta a cuestiones de identidad, lo cual se ajusta tanto a la agrupación de Benny Moré en un inicio como a la CMQ Big Band en la actualidad.

Estas premisas en torno a la identidad musical, su comunicabilidad, características y formas de articulación junto a lo contemplado anteriormente constituyen los pilares sobre los cuales se basa el presente estudio.

Reflexiones en torno a música popular

A lo largo de la historia – como contraposición a la cultura de élite, estudiada en academia – la música popular se ha tratado como un elemento “inferior” a la otra¹⁰ música “académica”. Es a partir del llamado siglo de las revoluciones burguesas (s. XIX) que el concepto de lo “popular” cobra una nueva dimensión, llegando a ponerse de moda en la mayoría de las manifestaciones artísticas. En este caso el sentido de lo popular se corresponde con una visión de masas, de la cultura del pueblo en tanto es consumida por una gran parte de la sociedad. Dado que en el presente trabajo contamos con dos historias, la original (Benny Moré) en torno a los años 1940-50 y su revitalización actual en la década de 2010, a cincuenta y sesenta años de distancia, se debe tener en cuenta que esta música en su origen fue difundida por los principales medios de comunicación masiva como el radio y la televisión. Durante el siglo XX, con los avances tecnológicos se propició un desarrollo de la cultura de masas que hasta entonces no había aparecido. Naturalmente ello incidió en los fenómenos musicales, y muchos autores plantean un concepto de música popular estrechamente ligado a los medios¹¹. Así, por ejemplo, Benny Moré alcanza su fama mediante uno de los programas de televisión más importantes de la época y gracias a la radioemisora de la misma entidad que lo promovía constantemente. El nombre de esta radio y televisora (CMQ)¹² ha inspirado al pianista Luis Guerra a nombrar así la orquesta big band que creó para promover y darle vida a la música que otrora interpretara el Benny.

Philip Tagg, afirma en muchos de sus escritos¹³ que la música popular es un exponente de una sociedad moderna e industrial y en nuestro caso se aprecia que, para las décadas de 1940 y 1950, Cuba – al estar bajo el dominio de los Estados Unidos – era un país con desarrollada tecnología en medios de comunicación y otros sectores industriales, con lo cual no son de extrañar las numerosas grabaciones de vinilo que se realizaron a Benny Moré como figura

⁹ Pablo Vila: “Identidades narrativas y música...”.

¹⁰ El concepto de “otredad” se relaciona aquí con la música seria, clásica o académica, normalmente reconocida como un “Otro” superior.

¹¹ Amén del concepto de música popular identificada con la música que hace el pueblo en sí, entiéndanse las prácticas musicales de diferentes grupos humanos, etnias, etc., que hoy se estudian como música folklórica y/o tradicional

¹² Radio y Televisión fundada en 1933 en La Habana, durante las décadas de 1940 y 1950 ocupó un papel relevante atrayendo a grandes audiencias http://www.ecured.cu/index.php/Circuito_CMQ

¹³ Especialmente extendida se encuentra esta cuestión en cuanto a su concepción de la música popular en su página web: <http://www.tagg.org/index.html>. Más concretamente, se consultó el artículo: Philip Tagg: “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music*, 2 (1982), pp. 37-65.

independiente, como integrante del Trío Matamoros¹⁴ y con su Banda Gigante. Debe señalarse asimismo que el Benny se desarrolló en disímiles espectáculos en vivo.

Actualmente no es necesario que la música se difunda por los medios de difusión masiva en un universo tan globalizado y al alcance de la mano mediante internet. Por ello, debe tenerse en cuenta la diferencia de perspectiva que existe entre finales del siglo XX con la banda de Benny Moré y sus retransmisiones radiotelevisivas, y con la actual CMQ Big Band. Reinterpretar la postura de Tagg sería pertinente en el contexto actual si entendemos las nuevas tecnologías y sobre todo la aparición de internet, dentro de esa sociedad moderna e industrializada.

Análisis del Repertorio. Convergencias y divergencias

La organización del repertorio que sigue Luis Guerra y su CMQ Big Band en cada presentación es muy similar al orden que seguía Benny Moré en sus actuaciones¹⁵.

El primer tema interpretado en cada uno de sus espectáculos contiene una gran introducción¹⁶ que sirve como preámbulo para todo el concierto; seguidamente se alternan géneros y tempos, algunas piezas rápidas y otras lentas con el objetivo de mantener la atención del público y provocar diferentes emociones. El repertorio contiene temas pausados como el bolero, concebidos para bailar en pareja suavemente o solo para escuchar; otros, por el contrario, como el son y el chachachá, son típicos géneros bailables de la música popular cubana y conllevan un marcado ritmo, incitando directamente a la danza. Ciertamente la funcionalidad y éxito de esta ordenación de la música en el espectáculo ya se había probado desde la agrupación del Benny.

Los compositores de estas diecisiete canciones son varios, aunque la mayoría de estos temas son del propio Benny Moré, quien, aunque no estudió música ni sabía escribirla, era capaz de transmitir sus ideas con exactitud y contaba con los mejores orquestadores y arreglistas del momento. Resalta el nombre de Ernesto Lecuona – compositor de zarzuelas y canciones – con *Como arrullo de palma*. En este caso, el Benny y por consiguiente la CMQ Big Band incluyen esta joya en su repertorio arreglada para orquesta (el original es una canción lírica para piano y voz). El nombre de Moisés Simons conduce directamente al famoso pregón de *El manisero*, que es una de las referencias musicales más relevantes de la Isla de Cuba. Ernesto Duarte, igualmente autor de un símbolo del bolero cubano *Como fue*, queda vivificado en este repertorio como paradigma del género. Para terminar, el más cercano a nuestros tiempos –Bebo Valdés (recientemente fallecido en 2013) – se evidencia con una de sus tantas aportaciones a la música cubana. El título *Batanga* refleja, en palabras del propio autor, la creación de un nuevo ritmo pues se basa en la mezcla de algunos toques del conjunto instrumental folklórico cubano: “los batás” más la “conga”¹⁷, género carnavalesco utilizado para acompañar el desfile de determinados grupos acompañados por instrumentos de percusión. De estas dos manifestaciones netamente cubanas surge el nuevo ritmo ideado por Bebo Valdés y vivificado por Benny Moré, ahora también por la CMQ Big Band.

¹⁴ http://www.ecured.cu/index.php/Tr%C3%ADo_Matamoros Fundado en 1925, el trío Matamoros, dirigido por Miguel Matamoros, constituye uno de los símbolos de la música popular cubana, famosos por sus sones, boleros y música tradicional cubana, entre otros.

¹⁵ Entrevista realizada a Luis Guerra por la autora en Madrid el 25-X-2014, en el domicilio particular del artista.

¹⁶ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=ENuOXiDmA4M>

¹⁷ Largometraje: *Old man Bebo*. España, 2008.

Director: Carlos Carcas. <http://www.filmaffinity.com/es/film266932.html>

Como se dijo anteriormente esta música siempre tratada a modo de “popular” es en su totalidad “bailable”, y ese es uno de sus mayores significados. Las letras abarcan tanto temas románticos y amorosos como jocosos y divertidos, que son la mayoría.

Repertorio. Título y Compositor

1.	<i>Oh, vida</i>	Ricardo Pérez
2.	<i>Santa Isabel</i>	Benny Moré
3.	<i>Te quedarás</i>	Alberto Barreto
4.	<i>Francisco Guayabal</i>	Benny Moré
5.	<i>Como arrullo de palma</i>	Ernesto Lecuona
6.	<i>Amor Fugaz</i>	Benny Moré
7.	<i>Bonito y Sabroso</i>	Benny Moré
8.	<i>De la Rumba al Chachachá</i>	Benny Moré
9.	<i>Elige tu que canto yo</i>	Joseíto Fernández
10.	<i>Hoy como ayer</i>	Moisés Simons
11.	<i>Cienfuegos</i>	Benny Moré
12.	<i>Mata siguaraya</i>	Lino Frías
13.	<i>Dulce desengaño</i>	Armando Beltrán
14.	<i>Qué bueno baila usted</i>	Benny Moré
15.	<i>Como fue</i>	Ernesto Duarte
16.	<i>Batanga</i>	Bebo Valdés
17.	<i>Maracaibo oriental</i>	José Artemio Castañeda

Se evidencia un repertorio abarcador que acoge prácticamente todos los géneros de la música popular cubana manejados de la forma más natural posible. La única variación que se puede apreciar entre la estructura formal empleada originalmente y aquella empleada por la CMQ Big Band versa en torno a la extensión de las secciones improvisatorias, siendo las de la CMQ mucho más extensas que las de la Banda Gigante.

También desde el punto de vista interpretativo se aprecian algunas modificaciones con respecto al original. A partir del estudio de los espectáculos de la CMQ Big Band¹⁸ y de los audiovisuales y registros sonoros conservados de la Banda Gigante del Benny¹⁹, destaca la aceleración del ritmo de la banda afinada en Madrid, mientras el Benny tomaba tempos mucho más cadenciosos y pausados. Motivo de ello podría ser la natural aceleración del ritmo de vida con el cual se vive en el presente siglo XXI, bastante distante al de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Otro factor pudiera ser puramente musical, atendiendo a cuestiones de destreza con los instrumentos y el resultado sonoro homogéneo de la banda, ya que los músicos de la CMQ Big Band son grandes intérpretes y virtuosos de sus respectivos instrumentos, aspecto que no era tan generalizado en la orquesta de Benny Moré. Por último, se podría hablar también de una cuestión de “madurez interpretativa” pues muchos grandes intérpretes en su juventud optan por los pasajes y las obras rápidas y virtuosas para demostrar sus posibilidades técnicas mientras en la adultez y la madurez se buscan otro tipo de expresiones y se tiende a controlar mucho más los tempos. De igual forma estas son hipótesis que conllevarían un análisis mucho más profundo.

En cuanto a la instrumentación y su disposición en el escenario, que por supuesto incide en la recepción del sonido, se aprecia que la CMQ mantiene estrictamente la disposición de los instrumentos que otrora estableciera Benny Moré. La primera línea la ocupan los saxofones: dos altos, dos tenores y un barítono, en ese orden de izquierda a derecha; la fila de atrás, está

¹⁸ Particularmente las observaciones (participantes) realizadas los días 12-X-2014 y 5-XII2014.

¹⁹ Las fuentes consultadas de todas las canciones interpretadas por el Benny han sido vía online mediante youtube entre noviembre y diciembre de 2014.

formada por tres trompetas y dos trombones, igualmente de izquierda a derecha, quedando como resultado las trompetas detrás de los saxofones altos y los trombones detrás de los saxofones tenores y el barítono. La tercera y última línea está formada por las percusiones, que en este caso son cuatro instrumentistas, quedando a un lado de ellas el contrabajo.

La organización de las percusiones es la misma que tenía la Banda Gigante. Por una parte un set de percusión parecido a la batería, que tiene timbales (conocida popularmente como pailas en Cuba), bombo y platillos, todo ello interpretado por un solo músico. Otro percusionista toca una sola tumbadora, como ocurría con el Benny, elemento que cabe destacar pues normalmente las tumbadoras se utilizan en par conocidas como (hembra y macho con sonoridades diferentes) y sin embargo la orquesta original utilizaba sólo una, sello que ha mantenido la CMQ. Otro músico ejecuta el bongó junto con la campana, muy habitual en este tipo de repertorio. Un último percusionista se encarga de tocar el güiro, instrumento que parece de menor importancia pero en realidad resulta indispensable para lograr la sonoridad característica que se busca además de que ejerce como guía rítmica del conjunto.

Quedan dos instrumentos que no tienen instrumentista fijo en la CMQ pero que sí tenían su lugar en la Banda Gigante. Se trata de las maracas y las claves. Luis Guerra se ve prácticamente obligado a prescindir de ellos puesto que los escenarios europeos de bares, tabernas de jazz, etc. tienden a ser mucho más pequeños que los escenarios con los cuales contaba el Benny, además de la clara incidencia del factor práctico y económico.

Estas decisiones no han sido tomadas a la ligera por el director, puesto que, en primer lugar, Alain Pérez, que asume el papel del Benny, es un completo músico que se desempeña en la orquesta tocando no sólo las claves y maracas cuando es necesario para los temas más “movidos”, sino también el bongó en algunas ocasiones, mientras el percusionista encargado del bongó desempeña alguna otra tarea percutiva.

En cuanto a los dos coristas con los que contaba el Benny, en el caso de la CMQ lo interpretan algunos de los percusionistas. En este sentido es notorio destacar la economía de recursos y de músicos dada las circunstancias, aunque esto no afecta la calidad ni la fidelidad sonora resultante.

Los percusionistas, y por tanto los coristas, son todos músicos cubanos, que sienten la música de Benny Moré como suya, como algo intrínseco a su cubanía. Esos coros son parte de su esencia, no es algo aprendido en academias, sino por transmisión oral durante el transcurso de sus vidas. El resto de los músicos de la orquesta se alternan entre españoles y cubanos, siendo la cuerda de los trombones la única en la que no hay cubanos.

Como último detalle, es necesario destacar que la banda del Benny la dirigía él mismo; de espaldas al público iba dando las entradas y marcando los tiempos a su músicos. En el caso de la CMQ no es así: por un lado Alain Pérez, además de cantar, muchas veces se encuentra realizando otras funciones antes explicitadas, y, por otro, no se puede perder de vista que la transcripción minuciosa de cada uno de los instrumentos fue llevada a cabo por Luis Guerra. Por tanto, es este último quien tiene el dominio y conocimiento de lo que hace la orquesta en cada momento, además de que toca el piano con la partitura general delante. Por tanto, los tiempos, las entradas y la dirección de la orquesta en momentos puntales no lo hace el cantante como haría el Benny, sino que lo hace el pianista, desde el piano o a veces se levanta y la dirige desde el lugar en que se encuentre, por lo demás, como se diría en aquellos tiempos “la orquesta camina sola”, o sea, sin director.

Esta comparación entre las dos agrupaciones muestra en primer lugar la búsqueda de la similitud de la CMQ con la Banda Gigante y sus satisfactorios resultados. Además, ha sacado a la luz un repertorio que, a pesar de estar visto desde el presente, conserva todas sus características musicales y extra musicales y continúa gustando incluso más allá del territorio

donde nació. Todos y cada uno de los músicos de la CMQ Big Band tienen claras estas premisas que acompañan a la banda, y que ellos tanto españoles como cubanos asumen y respetan, puesto que la CMQ es un incuestionable homenaje a Benny Moré y a cada uno de los músicos que trabajaron y participaron en ella. Esta música, por tanto, encaja por la fidelidad en sus sonoridades, la proyección escénica de los músicos (todos uniformados como mismo hacía la Banda Gigante) y demás parámetros analizados, dentro de los cánones de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Por ello se puede afirmar que hoy día ir a escuchar la CMQ Big Band es hacer un viaje musical en el tiempo hacia aquellas sonoridades cubanas.

Análisis de la audiencia

El estudio de la recepción de una música y por tanto de sus audiencias a partir de mediados del siglo XX debe analizarse teniendo en cuenta los factores tecnológicos que inciden en la difusión de la misma. Como se ha visto, desde un principio el innegable éxito de Benny Moré y su Banda Gigante estuvo ligada a la emisora radial y televisiva que le promovía (la anteriormente mencionada CMQ), siendo su programa de los más esperados por la audiencia. Al concientizar sobre ello, es posible que el éxito y la popularidad alcanzada por Benny Moré se debieran a la masificación de su música. Sin embargo, aunque el talento y carisma del Benny sobrepasaban los límites de la radio y la televisión, también debe tenerse en cuenta el apoyo e impulso que obtuvo de ello. Esta música, al ser bailable, propició a la audiencia cubana un sentido de identificación aún mayor, pues reflejaba sus bailes tradicionales, sus géneros populares y sus figuras más representativas en el campo de la composición. Se convirtió en la agrupación icónica y representativa del momento. De igual forma, esta banda ha pasado a la historia como reflejo de una época de gloria dentro de la música cubana, reconocimiento alcanzado no sólo dentro de la isla, sino también en el plano internacional.

De mano de la CMQ Big Band y su artífice Luis Guerra, esta música igualmente cuenta con una extraordinaria aceptación entre la audiencia madrileña y española en general. Razones de ello pueden ser muchas: primeramente que es una música con indiscutible calidad creativa, en segundo lugar que está interpretada por músicos todos profesionales y de alto nivel técnico y expresivo, y también que una vez más al ser música popular “bailable” proporciona además del propio deleite artístico, la cualidad de relacionarse a partir del baile²⁰. Un factor decisivo igualmente relevante es el hecho de que Cuba y España para nada son naciones aisladas, al margen de toda una historia política, las une de forma permanente en profundo arraigo cultural.

Durante el trabajo de campo llevado a cabo en la sala de conciertos *Bogui Jazz* donde la CMQ Big Band se presenta habitualmente, los cuestionarios realizados al público arrojaron a nivel general una mayoría de asistentes españoles, siendo muy pocos los cubanos, (específicamente en torno a unas cinco o seis personas que asistieron en grupo). Por otro lado se pudo apreciar que, de cada diez personas, al menos una de ellas era músico. Quizás este hecho esté relacionado con los ámbitos musicales donde se mueven los integrantes de la orquesta, colegas, amigos músicos o solamente admiradores pero igualmente en la calidad de músicos.

Se pudo observar también que las mayoría de los asistentes coreaban las canciones, lo cual se corresponde con las respuestas del cuestionario, pues también parte relevante del público – en ambas ocasiones – era repitente, es decir, no era la primera vez que acudían al concierto de la CMQ Big Band. Muchos de ellos bailaban, sobre todo en los temas más movidos y rápidos, e incluso en el baile se apreciaba cómo buscaban parecerse a la forma específica de danzar de

²⁰ En este sentido cabe mencionar que actualmente hay escuelas o academias donde se enseñan estos bailes de procedencia americana, también africana, entre otros, aspecto que propicia el conocimiento de esta música y cultura ajena a la española.

cada canción. Este hecho fue muy evidente en los casos concretos de géneros como el son, el chachachá, el mambo o la rumba.

El análisis del público en la capital española no puede culminarse sin antes mencionar que en el año 2014 con la crisis económica que afecta al país y las innegables consecuencias que trae consigo, la sala Bogui Jazz estaba completamente llena a un precio de entrada de dieciocho euros por persona, lo que muestra claramente al éxito y aceptación de esta música en este nuevo contexto.

Conclusiones

Considero importante realizar un estudio mucho más profundo de la diáspora musical cubana en la capital española (amén de su notable presencia en otras ciudades hispanas), dada la relevancia que en las últimas décadas ha adquirido no sólo el papel de los músicos, sino de la música cubana en sí dentro del panorama musical madrileño. Canciones, música lírica y música tradicional cubana están en este momento floreciendo en los escenarios españoles, específicamente en los madrileños, y muchos jazzistas y compositores cubanos radicados en España están llevando a cabo su quehacer musical en este territorio. Es en este sentido donde cabe preguntarse: ¿esa música hecha por cubanos en España es música cubana? ¿Es música española por el hecho de “nacer” en dicho país? ¿O simplemente es una música que con cualidades y características de ambas naciones conforma un interesante híbrido que estimo ya se hace imperante analizar más a fondo? Por el momento se puede apreciar cómo este caso específico de la CMQ Big Band y su repertorio reflejo de una música cubana que, con auge en el pasado, logra insertarse naturalmente en el contexto cultural madrileño con la aceptación de un público variado y en su mayoría español. Por otro lado, la propia mirada musical, casi nostálgica, hacia la figura de Benny Moré y su banda hace que recurran a su encuentro la significativa diáspora cubana en Madrid, ya sean músicos, aficionados o simplemente cubanos. No debe confundirse en este caso el sentimiento de recuperación de un pasado musical o el elemento nostálgico en detrimento de la calidad musical y la fidelidad artística, pues tanto Benny Moré como los músicos integrantes de la CMQ Big Band poseen un alto nivel artístico, interpretativo y musical.

La agrupación estudiada, la CMQ Big Band “Homenaje a Benny Moré” (logo con el cual se promociona) es hoy un elemento de tradición cubana vigente y en pleno apogeo, teniendo en cuenta que la tradición está en constante movimiento y transformación.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W.: “On popular music”, en *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX. New York, Institute of Social Research, 1941, pp. 17-48,
<http://libcom.org/library/on-pop-music-theodor-adorno-george-simpson> (consultado: 4-XII-2014).
- ALÉN, Olvao: *De lo Afrocubano a la Salsa. Géneros musicales de Cuba*. La Habana, Ediciones ARTEX, 1994.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria: “La música bailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad?”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 9 (2005),
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/166/la-musica-bailable-de-cuba-del-son-a-la-timba-ruptura-o-continuidad>
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/166/la-musica-bailable-de-cuba-del-son-a-la-timba-ruptura-o-continuidad> (consultado: 30-XI-2014).
- IBARRETXE, Gotzon: “Identidad étnica y música vasca”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 2 (1996),
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/280/identidad-etnica-y-musica-vasca> (consultado: 7-XII-2014).

- MARRERO PÉREZ- URRÍA, Gaspar: *Los campeones del ritmo. Memorias del Conjunto Casino*. La Habana, CIDMUC Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2014.
- PELINSKI, Ramón: *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio musicológico*. Valencia, Diputación de Castelló – Biblioteca de Les Aules – Universitat Jaume I, 1997.
- REYES FORTÚN, José: *El arte de Benny Moré. Ofrenda criolla II*. La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009.
- : *El Conjunto Casino*. La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009.
- SÁNCHEZ FUARROS, Íñigo: “Timba, rumba y la ‘apropiación desde dentro’”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 9 (2005), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/169/timba-rumba-y-la-ldquo-apropiacion-desde-dentro-rdquo><http://www.sibetrans.com/trans/articulo/169/timba-rumba-y-la-ldquo-apropiacion-desde-dentro-rdquo> (consultado: 3-XII-2014).
- TAGG, Philip: “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music*, 2 (1982), pp. 37-65, <http://tagg.org/articles/pm2anal.html> (consultado: XI-2014).
- VILA, Pablo: “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 2 (1996), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (consultado: 30-XI-2014).
- Enciclopedia ECURED de la cultura cubana*, http://www.ecured.cu/index.php/Circuito_CMQ, http://www.ecured.cu/index.php/Tr%C3%ADo_Matamoros (consultada: XI/XII-2014).
- Entrevistas realizadas por la autora de este trabajo al director de la agrupación CMQ Big Band, Luis Guerra los días: 12-X-2014 (Bogui Jazz), 25-X-2014 (su domicilio particular) y 5-XII-2014 (Bogui Jazz).
- Material audiovisual: *Old man Bebo*. Director: Carlos Carcas. España 2008.

MÚSICA Y MUJERES ORGANISTAS EN UN CONVENTO NAVARRO DEL SIGLO XVIII: *NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES DE ARIZKUN*¹

FERNANDO TAMAYO GOÑI
Conservatorio Superior de Música de Navarra

Resumen: *El monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Arizkun fue fundado por Juan Bautista Iturralde (1674-1741) en 1737. Este personaje se reveló como uno de los más influyentes de la conocida como “Hora Navarra del siglo XVIII”. Dicho término fue acuñado por Julio Caro Baroja para denominar la presencia de una élite social navarra en la Corte de los Borbones, lugar privilegiado desde el que disfrutaban de una enorme influencia en la política, la economía y la cultura de la época, tanto en Madrid como en Navarra. Este estudio investiga, por primera vez, el mecenazgo musical promovido por los fundadores y posteriores patronos del convento en el siglo XVIII, estando especialmente centrado en la actividad de las maestras organistas. Estas mujeres, con formación musical amplísima, eran las responsables de dirigir la vida musical del monasterio.*

Palabras clave: *órgano, monjas de clausura, élite y mecenazgo, género y música, “Hora Navarra” en Madrid.*

Introducción

Desde el reinado de Carlos II, pero sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, bajo el reinado de Felipe V, comenzó la presencia en Madrid de una poderosa colonia de miembros pertenecientes a la élite navarra. Esta época, en la que estos navarros disfrutaron de gran poder político y económico, fue explicada y definida por Julio Caro Baroja como “La Hora Navarra

¹ La presente investigación fue desarrollada en el marco de la asignatura Metodología de la investigación musicológica, impartida en el curso académico 2014-2015 por la profesora de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Navarra, Carolina Queipo Gutiérrez. La consulta de su tesis doctoral ha sido imprescindible para ciertos planteamientos de la presente investigación en torno a la élite, las prácticas musicales y el mecenazgo musical. El trabajo de Queipo, tras catalogar minuciosamente la colección de partituras llamada Biblioteca Musical Adalid o de Marcial del Adalid, demuestra que dicho coleccionismo musical (obras de cámara principalmente de Beethoven, Boccherini y Haydn) fue fundamental para incrementar el poder político, económico y financiero durante la Restauración, así como para mejorar la posición social a nivel nacional e internacional de sus coleccionistas, los Adalid, familia de comerciantes-banqueros pertenecientes a la élite social transnacional de Coruña. Véase Carolina Queipo Gutiérrez: “Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): la Biblioteca Musical Adalid”, tesis doctoral, 2 vols. Universidad de La Rioja, 2015.

del siglo XVIII². Con la Real Congregación de San Fermín de los Navarros como centro de reunión, estos grupos de élite obtuvieron un enorme poder político y económico, desarrollando actividades que estaban muy ligadas tanto al préstamo de dinero como a la oferta de servicios directamente a la Corona. Dicha posición privilegiada repercutió directamente en tierras navarras, su lugar de origen, donde quisieron dejar constancia de su buena situación económica adquirida o potenciada en la Corte. De esta manera, la Navarra del siglo XVIII vivió uno de sus momentos de mayor auge artístico, a través de la promoción y de un patrocinio y mecenazgo dedicado a la creación de fundaciones, obras pías o escuelas, así como a la remodelación o construcción de nuevos palacios y conventos, entre otras muchas funciones.

La figura más importante de esta “Hora Navarra” es sin duda Juan de Goyeneche (Arizkun, 1656 – Nuevo Baztán 12-IV-1735)³. Nombrado Tesorero del Gasto Secreto del Rey Carlos II y Tesorero General de la Milicia entre otros muchos cargos, estuvo muy ligado al movimiento preilustrado y al mecenazgo cultural. Fue uno de los fundadores de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, desde donde dirigió y dio protección en Madrid a los oriundos navarros⁴. Gracias a la buena situación económica que vivía el valle del Baztán, muchos hijos segundones pudieron costearse el viaje a Madrid, donde contaron con la seguridad de la ayuda de Goyeneche⁵.

Uno de estos emigrantes fue Juan Bautista de Iturralde (Arizkun, 28-X-1674 – Madrid, 20-I-1741), que ya en 1699 ostentaba el cargo de Tesorero del Gasto Secreto del Rey Carlos II, puesto que había dejado vacante Goyeneche⁶. De hecho, el 7 de Julio de 1701 aparecía ya inscrito en San Fermín de los Navarros. Gracias a diversas empresas creadas junto a Goyeneche, pronto se convirtió en un rico hombre de negocios, como asentista del ejército de Felipe V. Entre los muchos beneficios obtenidos gracias a estos negocios con la Corona, estaba el de gestionar las rentas de la población de Granada, privilegio que mantuvo durante treinta años. En 1739 llegó a ser ministro de Hacienda del Rey Felipe V y le fue otorgado el título de Marqués de Murillo⁷.

Tal y como relata José Ramón Cruz Mundet, Iturralde se casó con la madrileña Manuela Munarriz, de familia navarra. El matrimonio no tuvo descendencia que pudiera heredar la fortuna familiar, y, con el fin de dejar constancia de su linaje y el elevado estatus social adquirido, en 1731 crearon dos fundaciones. La primera fue instalada en el convento de San

² Véase Julio Caro Baroja: *La Hora Navarra del siglo XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*. Pamplona, Departamento de Educación y Cultura Servicios de Cultura Institución Príncipe de Viana, 1985.

³ Véase María García Ramírez: “Don Juan de Goyeneche: humanista y empresario”, en *Ensayo historiográfico acerca de Don Juan de Goyeneche y su influencia en la denominada Hora Navarra del siglo XVIII*. Asociación Patrimonio Histórico de Nuevo Baztán, 2012, pp. 1-24, <http://www.nuevobaztan.org/Don%20Juan%20de%20Goyeneche%20-%20humanista%20y%20empresario.pdf>. Nuevo Baztán es un municipio mandado construir por Juan de Goyeneche siendo el diseño y la distribución obra de José Benito Churriguera.

⁴ Alberto Angulo Motaes: “Las ‘Tres Provincias de Cantabria’ en Madrid Influencia e identidad vascongada en la Corte 1684-1775”, en *Actes de la Primera Trobada Galeusca d'Historiadors i d'Historiadors*, Agustí Alcoberro y Giovanni C. Cattini (eds.). Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2012, p. 55.

⁵ María José Lecertúa Goñi: “Las élites Vasco-Navarras en la monarquía borbónica en el siglo XVIII: la familia Goyeneche”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 19 (2003), pp. 86-87.

⁶ José Ramón Cruz Mundet: “Juan Bautista de Iturralde y Gamio: un asentista navarro en la corte de Felipe V”, *Príncipe de Viana*, 255 (2012), p. 209.

⁷ Idem.

Hermenegildo de Madrid, y la segunda en la casa natal de los Iturralde, siendo esta última subsidiaria de la primera.

El patronato de esta segunda fundación, con Iturralde a la cabeza, tenía tres propósitos fundamentales: fomentar la educación, la caridad y promover y crear instituciones religiosas. En palabras del propio Iturralde:

[...] Dezimos que hallándonos sin hijos algunos, ni otros herederos forzosos, por lo qual podemos usar y disponer libremente de los bienes temporales y hacienda que Dios Nuestro Señor ha sido servido de darnos. Y teniendo presente que todo se lo devemos a su divina misericordia y que en correspondencia de los singularissimos benefizios que de ella hemos rezivido, es de nuestra obligacion retribuirlos en quanto sea posible. Y considerando que el medio mas proporcionado para lograr este fin sera establecer y fundar algunas piadosas memorias de que resulte honra y gloria de Dios, bien de los proximos y sufragio de las Benditas Animas del Purgatorio, tenemos premeditado y conferido de comun acuerdo y uniforme voluntad que de los caudales y bienes comunes a ambos se hagan y doten diferentes fundaciones, y señaladamente las siguientes. Un convento de la orden de San Francisco de Asís en Arizcun, dotado para el sostenimiento de 24 religiosa. Una escuela perpetua para niños en el mismo lugar de Arizcun. Un colegio seminario en Pamplona, donde se estudie gramática, retórica y filosofia. Una dote anual de 400 ducados de plata a una doncella pobre de Arizcun y Valle del Baztan [*sic.*]⁸.

Es así como el convento femenino de clausura de Nuestra Señora de los Ángeles se erigió, dentro de la orden franciscana, bajo la regla de Santa Clara. Fueron destinados para su construcción doce mil ducados provenientes de las rentas de la población de Granada, aunque finalmente su coste ascendió a treinta mil ducados. La fundación se hizo bajo la jurisdicción directa del padre general de la orden franciscana, por lo que las decisiones, dentro del ámbito religioso, se gestionaron también desde Madrid⁹. Por otro lado, se ha podido confirmar que el número final de plazas en la clausura del convento fueron veinticinco, siendo veinte de ellas para monjas de velo negro y cinco de velo blanco¹⁰.

Tal y como describen en sus respectivas investigaciones Cruz Mundet y García Gainza, los Iturralde, como mecenas principales, dotaron al convento de cincuenta mil reales al año para su sustento. Dicho dinero era enviado por la fundación de Madrid en dos pagos anuales. La financiación total y mecenazgo del proyecto por parte de Iturralde le llevó a reservar para él mismo, además de para su familia y sus descendientes, ciertos derechos sobre la gestión del convento, que comprendían entre otras atribuciones la elección de candidatas que entraban en el convento, lo que suponía también cubrir las vacantes de organistas¹¹.

La música en el convento

En el curso de esta investigación ha sido fundamental el hallazgo de fuentes inéditas para documentar el mecenazgo y la actividad musical del convento de Nuestra Señora de los Ángeles

⁸ Archivo Fundación Marqueses de Murillo, escribano Juan Arroyo de Arellano, 24-II-1731; citado en J. R. Cruz Mundet: “Juan Bautista de Iturralde y Gamio...”, pp. 247-48.

⁹ María Concepción García Gainza: “Economía devoción y mecenazgo en Juan Bautista Yturralde”, en *Juan de Goyeneche y su tiempo: Los navarros en Madrid*. [Pamplona], Gobierno de Navarra – Departamento de Educación y Cultura, 1999, p. 175.

¹⁰ Arizkun, Archivo del convento de Nuestra Señora de los Ángeles (ACNSA), ref. 146: correspondencia Juan Esteban de Salaverri y Pedro Lorenzo de Astrearena.

¹¹ J. R. Cruz Mundet: “Juan Bautista de Iturralde y Gamio...”, pp. 247-48; M. C. García Gainza: “Economía, Devoción y Mecenazgo...”, pp. 178-79.

de Arizkun. Se trata de la correspondencia enviada por los patronos desde Madrid al convento a lo largo del siglo XVIII¹².

A raíz de estas fuentes, se ha podido documentar la financiación y construcción de un órgano para el convento ya desde la llegada de las hermanas al monasterio en 1737¹³. Se ha descubierto que los Iturralde financiaron su construcción, aunque, por el momento, no se ha encontrado documentación sobre el organero que lo construyó, ni acerca de su coste final. De esta manera, una carta datada en 1737 da fe de que hubo una disputa entre la primera abadesa y los patronos en lo referido a la construcción del órgano, cuando ella insistió en que se incluyera lengüetería al órgano¹⁴. Tanto Iturralde como fray Juan Bermejo, ministro general de los franciscanos, rechazaron la inclusión de tal registro alegando las siguientes razones: “pues para el Culto Dibino lo mas serio es lo mejor por aquestha Lengüetería no es sino para tal o cual ocasion y si no se save afinar a poco tiempo se pierde y es necesario andar llamando al Maestro para se la Componga”¹⁵. Pese a las reticencias del patronato, la lengüetería fue finalmente incluida gracias a que la primera organista seleccionada para el puesto contaba con conocimientos de organería y, por tanto, podía ocuparse de la afinación del registro. Juan Bautista Iturralde, tras ceder a los deseos del convento, destinó, a nombre de la maestra organista, setenta pesos anuales con los que ésta debía realizar el mantenimiento del instrumento. Pese a ello, se impuso la condición de que un organero varón pudiera entrar en el convento a afinar el órgano las veces que fueran necesarias. A tal efecto, fray Juan Bermejo expidió un permiso especial por el que Francisco Marcos de Bustamante, laico y organista del convento de los franciscanos de Pamplona, podía entrar en clausura a afinar el órgano de Nuestra Señora de los Ángeles¹⁶.

En cuanto al repertorio musical practicado por las hermanas, por el momento sólo se ha localizado una referencia datada en los inicios de la vida monacal. Se trata de una petición expresa, por parte de los patronos fundadores, de que se interpretara el himno “Ave Maris Stella” en los primeros domingos de cada mes tras la misa conventual, en una procesión al Santísimo Rosario¹⁷. La particularidad de esta petición reside en que este himno es propio en las vísperas de los sábados. Por otro lado, se ha podido documentar también la existencia de un arpa en el siglo XVIII, a raíz de una carta de Iturralde del año de 1738 en la que consta un envío de cuerdas para dicho instrumento musical¹⁸.

Finalmente, como parte de esta investigación se está inventariando y catalogando la biblioteca de partituras del convento. Por ahora se ha documentado la existencia de nueve libros de coro, que fueron donados por los Iturralde, y que contienen misas y antifonas. Igualmente, se guardan otros siete libros de coro, copiados en el convento entre finales del siglo XIX y principios del XX, de un original de pequeñas dimensiones. Contienen, entre otras piezas, dos misas de la autoría del padre Sostoa junto con una misa titulada *Misa de Tarazona* y otra como

¹² Arizkun, ACNASA, ref. 12: correspondencia Iturralde; ref. 146: correspondencia Juan Esteban de Salaverri y Pedro Lorenzo de Astrearena.

¹³ Arizkun, ACNASA, ref. 12: correspondencia Iturralde.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Arizkun, ACNSA, ref. 12: permiso Fray Juan Bermejo.

¹⁷ Arizkun, ACNSA, ref. 1: Fundación de un convento de religiosas Franciscanas del orden de santa Clara abocación de Nuestra Señora de los Ángeles en el lugar de Arizcum Reino de Navarra, Hecha y otorgada por los señores de D^o Juan Bautista de Yturralde y de D^a Manuela de Munarriz su Muger, ante Juan Arroyo de Arellano, Escrivano del numero de la villa de Madrid, en 16 de Diziembre de 1736.

¹⁸ Arizkun, ACNSA, ref. 12: correspondencia Iturralde.

Misa Santesteban, ambas anónimas¹⁹. Todas estas misas están escritas para dos voces, lo que constituye la primera señal del uso de la polifonía en el convento. Las copias realizadas en el convento presentan algunos cambios respecto al original, introduciendo una tercera voz, sobre todo en las cadencias finales, y algunos cambios en las segundas voces.

Las maestras organistas

Gracias a las fuentes encontradas hasta ahora, se ha podido establecer, en parte, la lista de organistas que ejercieron en el convento durante el siglo XVIII, así como las funciones que debían llevar a cabo. Comprendían éstas, además de la de tocar el órgano, la de dirigir el coro y formar y educar las voces de sus integrantes. También debían encargarse de la instrucción, en el caso de que hubiera candidatas capacitadas para ello, de posibles organistas²⁰. Todas estas atribuciones fueron bien descritas por el músico, compositor y teórico de finales del siglo XVII y principios del XVIII, Pablo Nassarre en su *Escuela Música según la práctica moderna*: “en los más [conventos], es la Organista la Música principal; a cuya cuenta corre, así el disponer lo que se ha de cantar, como el enseñar a otras Religiosas, y cuydar de que canten con firmeza su parte; corrigiéndoles lo que erraren”²¹. Según las fuentes estudiadas, el uso del órgano en el convento de Arizkun se restringía a la liturgia de tercia, misa y vísperas de todos los domingos, y fiestas de primera y segunda clase, así como sus vísperas. Todo esto se realizaba alternando órgano y canto llano, sin que se encuentre ninguna referencia al canto acompañado por el órgano²².

Las primeras fuentes encontradas hacen referencia a Inés Fulgencia Barreneche, nacida en Logroño, quien sería la primera organista del convento de Nuestra Señora de los Angeles de Arizkun. Su nombre aparece citado por primera vez en una carta enviada por Iturralde al convento el 13 de marzo de 1737, donde habla de la buena disposición de Barreneche para el cargo²³. En otra carta, fechada el 19 de junio del mismo año, se hace referencia nuevamente a Barreneche y a una novicia apellidada Rodrigo, que fue seleccionada para ser instruida y para ayudar a la maestra organista²⁴. En una última carta fechada el 9 de abril de 1738, se habla de la lengüetería del órgano anteriormente referida²⁵. En ella también consta mención, por última vez, a la organista Barreneche.

En 1741, tras la muerte de Juan Bautista Iturralde, Juan Esteban de Salaverri y Pedro Lorenzo de Astrearena, Marqués de Murillo, fueron nombrados patronos de las fundaciones como herederos de los Iturralde. Por un vacío documental que afecta a los treinta y siete años posteriores al nombramiento de los nuevos patronos, es imposible confirmar la presencia de nuevas organistas en esos años.

No es hasta una serie de cartas fechadas entre agosto y diciembre de 1778 que se encuentran de nuevo referencias a maestras organistas²⁶. Esta serie de cartas tiene su origen en la petición, por parte del convento a los patronos, de sustitutas para la organista que ejercía el

¹⁹ Podría tratarse de Manuel Sostoa Zuloaga, pero por ahora se ha podido documentar claramente esté hecho.

²⁰ Arizkun, ACNSA, ref. 12: correspondencia Iturralde.

²¹ Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna*, ed. facsímil, Lothar Siemens Hernández (ed.). Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980 [1723/24], p. 484.

²² Arizkun, ACNSA, ref. 1: Fundación de un convento de religiosas...

²³ Arizkun, ACNSA, ref. 12: correspondencia Iturralde.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Arizkun, ACNSA, ref. 146: correspondencia Juan Esteban de Salaverri y Pedro Lorenzo de Astrearena.

cargo en ese momento, ya que por enfermedad le era imposible desempeñar de forma eficiente sus responsabilidades. La abadesa pidió a cada uno de los patronos el nombramiento de una candidata, pero éstos mostraron poco interés por tal cuestión. Juan Esteban de Salaverri delegó en la abadesa la responsabilidad de buscar posibles candidatas, mientras que Pedro Lorenzo de Astrearena dudaba de la necesidad de organistas, ya que en las actas fundacionales del convento no existía ningún apartado al respecto²⁷. La abadesa tuvo que justificar la importancia del puesto a través de cartas enviadas por Iturralde, en las cuales se demostraba el deseo expreso del patrón por que la liturgia fuera acompañada con un órgano. Convencidos por fin de la necesidad de sustituir a la organista, Salaverri encargó al Arcediano de la Catedral de Pamplona la búsqueda de candidatas. Mientras tanto, Astrearena, encontró una posible candidata que respondía al nombre de María Jil, hija de un organero de Pamplona, y advertía de que la aspirante no estaba aún bien preparada para el puesto. Tras varios meses de búsqueda, tanto en Navarra como en Cantabria, País Vasco y la Rioja, María Jil fue la única candidata. Sabiendo que meses atrás no estaba en condiciones de asumir el cargo, surgió la necesidad de evaluar sus capacidades. Tras descartar que pasara un tiempo de prueba en el convento, finalmente se decidió que fuera el Maestro de Capilla de la Catedral de Pamplona el responsable de examinar a la candidata. Esta manera de evaluación, por parte de maestros de capilla, era común en el resto de España, pero por lo que se colige de las fuentes analizadas no parecía serlo en Navarra²⁸. Finalmente, la falta de documentación impide saber si la candidata María Jil fue seleccionada por fin como maestra organista del convento.

La siguiente organista que ingresó al convento fue María Luisa de Tarazona. Un certificado firmado por Francisco de la Huerta, maestro de capilla de la Catedral de Pamplona en 1783, dice que “Habiendo examinado con particular cuidado en el Organo, Arpa y Canto llano a Dña Maria Luisa de Tarazona, natural de esta ciudad e hija de D. Ramón y Dña Ramona de Beunza, la encuentro bien instruida para todo lo expresado”²⁹. De acuerdo con los estudiosos del órgano en Navarra, Aurelio Sagaseta y Luis Taberna, la persona de María Luisa Tarazona podría responder a la hija del organero Ramón de Tarazona³⁰.

Referentes al lugar donde se instruían estas mujeres organistas con una cualificación musical tan elevada y específica, diversas investigaciones han constatado la existencia de la formación de estas mujeres en el seno de sus propias familias, principalmente si estas venían de tradición musical³¹. Entre familias de músicos era común la enseñanza musical, pues ésta podía ser una vía para asegurar el futuro de sus hijas. Al entrar como organistas en los conventos, eran eximidas comúnmente del pago de la dote demandada para el ingreso. Para poder acceder al puesto de organistas se les requería, normalmente, conocimientos de canto gregoriano y arpa por lo que debían recibir una educación musical muy específica. De esta manera, se hacía muy complicado encontrar candidatas convenientemente capacitadas para el puesto, por lo que algunos conventos empezaron a ofrecer sueldos por ejercer como maestras organistas. Colleen R. Baade así lo explica en relación a las monjas franciscanas de Toledo: “el siglo XVIII parece representar una nueva época para las franciscanas de Toledo, en el que todos sus conventos ven

²⁷ Arizkun, ACNSA, ref. 1: Fundación de un convento de religiosas...

²⁸ Véase Matilde del Tránsito Chaves de Tobar: “La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes-Salamanca”, tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2009.

²⁹ Arizkun, ACNSA, ref. 12: correspondencia Iturralde.

³⁰ A. Sagaseta y L. Taberna: *Órganos de Navarra...*, p. 52. María Luisa de Tarazona es la última organista que se ha podido documentar en el siglo XVIII. Por el momento, nos encontramos con un vacío documental que abarca más de un siglo. No se encuentran referencias a nuevas organistas hasta la entrada de Honesta Sardies Gabarre en 1897.

³¹ *Ibid.*, p. 452.

la necesidad de ofrecer recompensa monetaria para atraer a novicias con habilidades musicales. Es más, el talento musical se busca en pueblos y ciudades cada vez más remotos³².

Otra práctica común para la educación musical de estas mujeres en el siglo XVIII era que algunas abadesas solicitaran la ayuda de maestros organistas para instruir a posibles candidatas o novicias³³. En el caso del convento de Arizkun, no ha sido posible documentar tales prácticas.

Conclusiones

En primer lugar, el estudio realizado permite afirmar que, pese a que los patronos fundadores del convento quisieron dotar a éste de una vida musical activa y ejecutada por mujeres, el hecho de no reglar su uso en las escrituras fundacionales del convento dificultó la puesta en práctica de este deseo. En este sentido, y en base única y exclusivamente a cuestiones de gestión del mecenazgo musical, se han establecido dos épocas en la historia de este convento dentro del periodo estudiado. Por un lado, una primera etapa dirigida por Iturralde, quien, por lo expuesto, supo gestionar la vida musical del convento. Por otro, una segunda época acotada en la segunda mitad del XVIII, con Juan Esteban de Salaverri y Pedro Lorenzo de Astrearena como patronos. En este periodo las fuentes indican que no supieron cómo gestionar la selección de candidatas a maestras organistas, las cuales finalmente acabaron siendo examinadas por los Maestros de Capilla de la Catedral de Pamplona. Por lo que se puede deducir de la correspondencia enviada por los patronos, este procedimiento de selección podría no ser conocido en Navarra, pese a que sí lo era en el resto del reino español.

En segundo lugar, el entorno donde se situó el convento, lejos de grandes centros urbanos, dificultó en gran medida la búsqueda tanto de candidatas a organistas, como de posibles maestros de órgano varones para las propias religiosas. Las pocas candidatas existentes procedían de entornos inmediatos. Aunque por el momento no se tiene constancia pruebas documentales fehacientes, es posible que las candidatas o maestras organistas María Jil y, fundamentalmente, María Luisa de Tarazona, procedieran de familias de músicos, por lo que su instrucción musical debió de producirse en el seno familiar. En el caso de Inés Fulgencia de Barreneche, la falta de documentación deja una laguna en cuanto a su preparación, y a cómo fue seleccionada para el cargo de maestra organista.

Este trabajo se encuentra en curso, con la esperanza de que futuras investigaciones amplíen este novedoso campo de estudio, principalmente en lo referente al mecenazgo musical ejercido por los grupos de la élite social de la Navarra del siglo XVIII y a la educación femenina en ese mismo contexto espacio-temporal.

REFERENCIAS

BAADE, Colleen: “Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII”, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*, vol. 1, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). [El Escorial], Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, pp. 545-62.

³² Colleen Baade: “Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII”, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*, vol. 1, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). [El Escorial], Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, p. 551.

³³ M. del T. Chaves de Tobar: “La vida musical...”, p. 132.

- CRUZ MUNDET, José Ramón: “Juan Bautista de Iturralde y Gamio: un asentista navarro en la corte de Felipe V”, *Príncipe de Viana*, 255 (2012), pp. 205-60.
- CARO BAROJA, Julio: *La Hora Navarra del siglo XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*. Pamplona, Departamento de Educación y Cultura Servicios de Cultura Institución Príncipe de Viana, 1985.
- CHAVES DE TOBAR, Matilde del Tránsito: “La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes-Salamanca”, tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2009.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción: “Economía devoción y mecenazgo en Juan Bautista Yturralde”, en *Juan de Goyeneche y su tiempo: Los navarros en Madrid*. [Pamplona], Gobierno de Navarra – Departamento de Educación y Cultura, 1999, pp. 163-224.
- GARCÍA RAMÍREZ, María: “Don Juan de Goyeneche: humanista y empresario”, en *Ensayo historiográfico acerca de Don Juan de Goyeneche y su influencia en la denominada Hora Navarra del siglo XVIII*. Asociación Patrimonio Histórico de Nuevo Baztán, 2012, pp. 1-24, <http://www.nuevobaztan.org/Don%20Juan%20de%20Goyeneche%20-%20humanista%20y%20empresario.pdf>
- LECERTÚA GOÑI, María José: “Las élites Vasco-Navarras en la monarquía borbónica en el siglo XVIII: la familia Goyeneche”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 19 (2003), pp. 67-94.
- MOTALES, Alberto Angulo: “Las ‘Tres Provincias de Cantabria’ en Madrid Influencia e identidad vascongada en la Corte 1684-1775”, en *Actes de la Primera Trobada Galeusca d'Historiadors i d'Historiadors*, Agustí Alcoberro y Giovanni C. Cattini (eds.). Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2012, pp. 53-72
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, ed. facsímil, Lothar Siemens Hernández (ed.). Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980 [1723/24].
- QUEIPO, Carolina: “Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): la Biblioteca Musical Adalid”, tesis doctoral, 2 vols. Universidad de La Rioja, 2015.
- SAGASETA, Aurelio y TABERNA, Luis: *Organos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra Departamento de Educación y Cultura Institución Príncipe de Viana, 1985.
- Fuentes documentales: Arizkun, Archivo convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Arizkun (ACNASA).

MÁS CON MENOS: REPASO HISTÓRICO DE LA MÚSICA CHIPTUNE

RICARDO TEJEDOR
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Durante parte de los años setenta y la década de los ochenta, la industria del videojuego comenzó a usar los chips de sonido, que emulaban efectos sonoros en la partida para introducir además pequeñas melodías. Este modo de hacer no sólo marcó el inicio de la música en el videojuego, sino que favoreció el surgimiento de un género musical por derecho propio, el chiptune, que, años después se convirtió en un tipo de música característica que imitaba las sonoridades de las que nació. En los años noventa, este género comenzó a decaer en el videojuego, debido a los avances tecnológicos que permitían tener la música grabada de antemano, en vez de generarse mediante chips. Sin embargo, encontró un pequeño nicho en las manos de grupos de personas que vieron en él una forma de expresión apenas utilizada, y que han mantenido viva hasta hoy. A continuación se expone una breve historia del género.

Palabras clave: Chiptune, videojuego, música popular.

Quien tuviese la suerte de estar presente en las exhibiciones de *Tennis for Two* de W. Higinbotham, allá por 1958, o quien haya podido ver alguna recreación, posiblemente se haya fijado en el sonido seco que emitían sus osciladores cada vez que la bola rebotaba de una parte del campo a otra¹. Aunque era un efecto del juego (de su mecanismo), no era un efecto para el juego, de la misma forma que el ruido que emite un aparato de DVD no forma parte de la película que esté reproduciendo. De hecho, avanzando al comienzo de la historia del videojuego, la primera consola doméstica, la Magnavox Odyssey, no tenía ningún efecto de sonido², sino que sólo proyectaba luces y se jugaba poniendo un revestimiento coloreado y semitransparente al televisor.

En 1972 nació la industria del videojuego como tal, cuando la joven compañía Atari diseñó la primera máquina arcade de videojuegos de éxito comercial, *Pong*³. No sólo es de destacar su fama, sino que, y de forma más relevante para este trabajo, también fue el primer proyecto de este tipo que incorporó efectos propios de sonido⁴, emitiendo un pitido eléctrico al impactar la pelota en una de las dos raquetas que se hallan en los laterales de la pantalla. Se trataba de una

¹ En el siguiente vídeo, del Brookhaven National Laboratory, puede apreciarse este particular sonido en varias ocasiones: www.youtube.com/watch?t=27&v=u6mu5B-YZU8 (consultado: 31-VII-2015).

² Karen Collins: *Game Sound. An Introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, MIT Press, 2008, p. 20.

³ Steven L Kent: *The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokemon and Beyond- The Story Behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World*. New York, Three Rivers Press, 2001, pp. 53-54.

⁴ Glenn McDonald: "A history of video game music", www.gamespot.com/articles/a-history-of-video-game-music/1100-6092391/ (consultado: 31-VII-2015).

pequeña innovación de Al Alcorn durante el desarrollo del videojuego, la cual posiblemente ayudase a conseguir el éxito de la máquina, al involucrar otro sentido más del jugador.

El uso del sonido evolucionó, como cabría esperar, al uso de la música. Durante esos primeros años, consistía en temas muy simples, de apenas unos compases y en monofonía, que aparecían únicamente en determinados momentos (la pantalla principal, al morir o ser derrotado, etc.). En *Gun Fight*, de 1975, se implementaron los primeros compases de la melodía de la *Marcha fúnebre* de Chopin tras recibir un balazo⁵; en *Space Invaders* y *Asteroids*, de 1978 y 1979 respectivamente, se escuchaba durante el juego un repetitivo sonido, de dos notas en éste y cuatro en aquél, que, aunque sencillos, formaban los primeros fondos sonoros continuos⁶; y en 1980 aparecieron los primeros juegos con una melodía cíclica durante la partida, como puede observarse en *Rally X*⁷ o *Carnival*⁸.

Pero en los años ochenta el panorama tecnológico cambió, y los chips de sonido experimentaron una mejora significativa. El chip SID (*Sound Interface Device*) implantado en el ordenador Commodore 64 permitía generar cuatro tipos de forma de onda en cada uno de sus tres osciladores⁹, y la Famicom de 1983 – conocida más ampliamente como *Nintendo Entertainment System*, o NES – poseía cinco canales de audio, uno de ellos para muestras, o *samples*¹⁰. Ésta fue la década de los 8-bits, en la que el abaratamiento de los materiales permitió que la música creada de este modo pudiese llegar a cualquier parte. Como cabría esperar, fue en el videojuego donde desarrolló su mayor esplendor. Aun dentro de sus evidentes limitaciones, se comenzó a ver un interés creciente por parte de las compañías en el plano musical respecto a años anteriores. Un caso curioso es el de *Lazy Jones*, de 1984, en el que el compositor David Whittaker diseñó veintiuna variaciones breves de la misma melodía cíclica, que variaban según la posición del jugador en el juego¹¹.

De estos años, precisamente, pueden recordarse con facilidad temas de títulos como *Super Mario Bros* (1985) o *Zelda* (1986), ambos compuestos por Koji Kondo, y el ejemplo de la banda sonora que Nobuo Uematsu puso a la saga *Final Fantasy* demuestra con claridad la importancia del género y su repercusión actual, habiendo sido ésta editada de forma independiente desde sus orígenes – en 1989, dos años después de la salida del primer juego –. Hace cuatro años, la London Philharmonic Orchestra grabó un conocido disco que, entre música de juegos más actuales, incluía varias piezas orquestadas de la época *chiptune*, desde *Zelda* hasta el *Tetris*¹².

⁵ Pueden encontrarse vídeos del juego en los cuales se escucha esta peculiaridad. En el ejemplo siguiente, se aprecia a partir del minuto 0:22: <http://www.youtube.com/watch?v=xYa0G6KGayk> (consultado: 31-VII-2015).

⁶ Karen Collins: *Game Sound...*, p. 12.

⁷ Puede verse y escucharse un fragmento del juego aquí: www.youtube.com/watch?v=ssB-FTfuH3U

⁸ La conocida pieza *Sobre las olas*, de Juventino Rosas, en 8bits: www.youtube.com/watch?v=U7X0iCGCv0Y

⁹ Esto se traduce en que pueden sonar hasta tres voces simultáneas, con la posibilidad de utilizar hasta cuatro timbres distintos cada una. La información del chip está detallada en el manual del ordenador: Commodore Semiconductor Group: *6582 Sound Interface Device (SID) datasheet*; archive.6502.org/datasheets/mos_6582_sid.pdf

¹⁰ Robby Coker: “NES. The sistem that started it all”, www.gamefaqs.com/nas/916386-nas/reviews/review-21855 (consultado: 10-V-2015).

¹¹ Kevin Driscoll y Joshua Diaz: “Endless loop: a brief history of chiptunes”, *Transformative Works and Cultures*, 2 (2009), journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/96/94 (consultado: 20-IX-2015).

¹² London Philharmonic Orchestra: *The Greatest Video Game Music* [CD], 2011.

En cualquier caso, lo cierto es que no puede negarse un gran encanto al escuchar todos aquellos temas originados por ondas simples y sonidos chip, con esa simpleza tímbrica que no impidió la creación de grandes obras y un estilo muy particular, con características generales como formas de onda sencillas, pocos canales de audio – pocas voces –, ritmo rápido y marcado y la idea de repetición cíclica. Las piezas cíclicas eran muy corrientes en la música de videojuegos, debido a las limitaciones de memoria¹³, aunque tras la independencia del género y la llegada de ordenadores más potentes, no se mantuvo como uno de sus rasgos definitorios.

Aunque los ochenta fueron su época dorada, los *chiptunes* no mantuvieron su popularidad por mucho más tiempo. Los avances en sonido mejoraron la calidad de las bandas sonoras que, con la llegada del CD, pudieron grabarse previamente en lugar de ser generadas por chips. Al final, el género quedó apartado, y tan sólo se escucha desde entonces cuando quiere imitarse un ambiente *retro*. Durante los primeros años de los noventa esto empieza a notarse, y para la segunda mitad de la década ya resultaría normal tener una calidad muy superior en la música ambiental. Ejemplo de ello es la banda sonora de *Crash Bandicoot*, de Josh Mancell, donde los timbres ya han dejado muy atrás ese sonido eléctrico para dar paso a unos más tropicales, si bien comparte con el *chiptune* rasgos propios de la música de videojuegos, como la periodicidad. La evolución apartó a un lado de forma cuidadosa a la música chip del videojuego.

Más allá de las consolas, la música de 8-bits ha tenido un impacto relativamente pequeño, pero significativo. Malcolm McLaren la compara con el punk, al tratarse de un género que, al convertirse en musicalmente independiente, creó una subcultura a su alrededor, en este caso gracias al abaratamiento de las tecnologías y sin la necesidad de grandes compañías o estudios para producir música¹⁴. Un compositor de *chiptunes* es capaz de crear piezas modificando una Game Boy o una NES. LSDJ o Nanoloop, de Kotlinski y Wittchow respectivamente, son cartuchos modificados que permiten aprovechar los sonidos de la consola, convirtiéndola en una especie de instrumento musical. Sin embargo, hay multitud de programas informáticos que permiten emularlos, de forma que actualmente puede crearse música chip desde cualquier ordenador con facilidad¹⁵.

A día de hoy existen varios artistas o grupos que se dedican en mayor o menor grado a cultivar este estilo, y desde 2006 a 2012 se celebró anualmente el Blip Festival, que reunió a gran cantidad de ellos. Algunos, como Nullsleep, mantienen un estilo más puro y próximo al género original, mientras que otros lo redefinen, tomando influencias de otros lugares, especialmente de la música electrónica, con la que está muy relacionado. Pueden encontrarse ejemplos en piezas de muchos músicos en activo, como Savant, Anamanaguchi o Psilodump.

En definitiva, puede que el género *chiptune* no sea para todos los oídos, pudiendo llegar a resultar áspero para algunos, pero tuvo sus años de gloria en la industria del videojuego en la que nació, alcanzando en algunos casos el nivel de cultura popular, como es el caso de la melodía de *Super Mario Bros*. De su independencia ha surgido una comunidad de músicos y consumidores que puede ser fuente de numerosos estudios, desde sociológicos.

¹³ Karen Collins: “Loops and bloops: Music of the Commodore 64 games”, www.researchgate.net/publication/252067863_Loops_and_Bloops_Music_on_the_Commodore_64 (consultado: 20-IX-2015).

¹⁴ Malcolm McLaren: “8-bit punk”, archive.wired.com/wired/archive/11.11/mclaren.html (consultado: 10-V-2015).

¹⁵ Gareth Morris: “Open letter to Malcolm McLaren”, micromusic.net/public_letter_gwEm.html (consultado: 20-IX-2015).

REFERENCIAS

- COKER, Robby: “NES. The sistem that started it all”, www.gamefaqs.com/nes/916386-nes/reviews/review-21855 (consultado: 10-V-2015).
- COLLINS, Karen: *Game Sound. An introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, MIT Press, 2008.
- : “Loops and bloops: Music of the Commodore 64 games”, www.researchgate.net/publication/252067863_Loops_and_Bloops_Music_on_the_Commodore_64 (consultado: 20-IX-2015).
- COMMODORE SEMICONDUCTOR GROUP: *6582 Sound Interface Device (SID) datasheet*; archive.6502.org/datasheets/mos_6582_sid.pdf
- DRISCOLL, Kevin y DÍAZ, Joshua: “Endless loop: a brief history of chiptunes”, *Transformative Works and Cultures*, 2, journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/96/94 (consultado: 20-IX-2015).
- KENT, Steven L.: *The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokemon and Beyond- The Story Behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World*. New York, Three Rivers Press, 2001.
- LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA: *The Greatest Video Game Music* [CD], 2011.
- MCDONALD, Glenn: “A history of video game music”, www.gamespot.com/articles/a-history-of-video-game-music/1100-6092391/ (consultado: 31-VII-2015).
- MCLAREN, Malcolm: “8-bit punk”, archive.wired.com/wired/archive/11.11/mclaren.html (consultado: 10-V-2015).
- MORRIS, Gareth: “Open letter to Malcolm McLaren”, micromusic.net/public_letter_gwEm.html (consultado: 20-IX-2015).

(RE)INTERPRETANDO A BOCCHERINI. REFLEXIONES EN TORNO AL REPERTORIO PARA VIOLONCHELO SOLISTA

PABLO TEJEDOR GUTIÉRREZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Los estudios en torno a Luigi Boccherini no suelen incluir, al aproximarse a sus obras, un análisis exhaustivo de los aspectos interpretativos. Quizá sea éste un aspecto más pragmático que erudito, pero sin duda no sólo resulta de gran interés para la comunidad científica sino también para aquellos que pretenden ejecutar los frutos de la genialidad artística del luqués. En este contexto, este estudio pretende realizar algunas consideraciones con objeto de renovar la interpretación históricamente informada de la obra de Luigi Boccherini, centrándose principalmente en el repertorio violonchelístico. De este modo, y en base a los últimos descubrimientos organológicos, documentales y críticos, explora con rigor una música de enorme significación histórica.

Palabras clave: Boccherini, interpretación históricamente informada, organología, estética sonora, repertorio para violonchelo.

Aunque la fortuna crítica de Luigi Boccherini (Lucca, 1743 – Madrid, 1805) sin duda ha mejorado enormemente con el paso del tiempo¹, aún queda mucho por explorar en relación con este compositor. Hoy por hoy existe un gran número de publicaciones en diferentes idiomas que han paliado sobremano el oscuro silencio que impedía conocer mejor la vida y la obra de este músico, si bien el examen de las líneas de investigación desarrolladas alrededor de esta figura clave del Setecientos muestra cómo la labor de los especialistas se ha centrado en profundizar en los detalles biográficos, autenticar composiciones autógrafas o revisar la historiografía surgida alrededor del maestro y sus creaciones. De este modo, la situación actual no deja de ser ambigua, puesto que no hay que olvidar que la gran mayoría de estos trabajos no son (ni) más (ni menos) que las bases para alcanzar nuevas perspectivas en los estudios boccherinianos. Afianzar una plataforma crítica, documental y cronológica es un comienzo para empezar a trabajar, con herramientas fiables, desde un paradigma estructuralista propio de los modelos vigentes hoy en las Humanidades y los estudios culturales. Por supuesto, no pretendo insinuar siquiera que lo que se ha hecho hasta ahora carezca de valor alguno, o que no existan estudios que aboguen por una óptica interdisciplinar. Pero sí creo que es necesario señalar una vez más que existen muchas vías que no han sido transitadas, y que quizá sea preciso utilizar más

¹ Hasta hace algunas décadas, el nombre del músico luqués apenas era por lo general conocido debido a que, al igual que otros tantos compositores significativos del siglo XVIII, había sido eclipsado en la historiografía por la *Tríada Capitolina* de la llamada Escuela Viena (Haydn, Mozart y Beethoven), que copaba casi íntegramente la atención de los musicólogos. Véase, para aproximarse a la problemática, el artículo de Daniel Hertz: “Approaching a History of 18th-Century Music”, *Current Musicology*, 1 (1969), pp. 92-95.

habitualmente como un medio, y no como un fin, el atribucionismo y la catalogación para poder extraer conclusiones que posibiliten un mayor disfrute de la música del compositor italiano.

Estas circunstancias propician, desde luego, la posibilidad de seguir escribiendo e investigando sobre Luigi Boccherini, más allá de las lagunas biográficas que queden por completar o las ediciones críticas cuya publicación esté aún pendiente, ya que el panorama que describimos entronca íntimamente con otros conflictos de la contemporaneidad. Ciertamente, aunque el cambio de modelo científico haya abierto el restringido canon artístico heredado del siglo XIX, no es posible decir que esto haya tenido mucho impacto en el público o los intérpretes. En lo que respecta al protagonista de este texto, si bien el número de grabaciones e interpretaciones ha crecido exponencialmente, Luigi Boccherini y sus obras no son, ni de lejos, tan conocidos como lo fueron en su propio tiempo, y quizá esto se deba a su escasa presencia en las programaciones de los grandes escenarios o en las ventas de las casas discográficas. Es ajeno a mi intención el mancillar el nombre de tan insigne compositor expresándome en términos que quizá puedan parecer mercantilistas, pero el olvido por parte del gran público (infinitamente más mitigado que en los siglos XIX o XX, desde luego) que persigue desde siempre a Boccherini aún no ha sido conjurado, y es una tarea pendiente de las generaciones venideras el seguir ocupándose de paliar paulatinamente la desfavorable disposición hacia el legado de buena parte de los músicos del siglo XVIII.

Estoy seguro de que por todo ello no será necesario extenderse en responder a la clásica pregunta: “¿por qué volver sobre Boccherini?”. A pesar de que se han escrito bastantes páginas sobre la interpretación de las obras del compositor luqués, casi siempre se han centrado en el repertorio de música de cámara, como los cuartetos o los quintetos, y no se ha dedicado la suficiente atención a lo que se refería, en relación con esta faceta *performativa*, a las obras para violonchelo, un instrumento clave en la definición de este compositor². Es lamentable ver cómo aún en fechas recientes se han seguido extendiendo tópicos erróneos, como el que atribuye la invención (o un desarrollo sobrehumano, solitario frente al *desfase* de otros violonchelistas coetáneos – el de un Jean-Louis Duport, es de suponer) de la técnica del pulgar a Luigi Boccherini³, y otras generalizaciones poco informadas sobre la postura y la sujeción del violonchelo de este compositor-intérprete. Y esto si tan sólo se tienen en consideración los aspectos técnicos. Tales generalizaciones y desatinos, repetidos una y otra vez (incluso en publicaciones supuestamente especializadas), fueron un impulso determinante para reunir diversas pinceladas sobre la figura de este músico que por sus particularidades definen extraordinariamente lo idiosincrático de la interpretación de las obras para violonchelo de Boccherini. Creo que, más allá de las cuestiones teóricas que pueda suscitar la lectura de este trabajo (¿qué papel jugó Boccherini en la evolución de la técnica del violonchelo? ¿Realmente fueron sus obras para este instrumento una revolución musical en el repertorio?), las razones prácticas para consagrar una publicación a este tema pueden ser verdaderamente provechosas,

² Evidentemente, hay honrosas excepciones en los estudios interpretativos de la música para violonchelo de Boccherini que nada tienen en común con lo que criticamos. Un perfecto ejemplo serían las investigaciones de la profesora Elisabeth Le Guin, cuyos escritos destilan rigor y elegancia en su tratamiento de temas tan sutiles. El núcleo de sus investigaciones doctorales sobre el compositor, publicadas en parte a través de diferentes artículos previos, se reunió en su apasionante e inspirador volumen *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2006.

³ Lo cierto es que, aunque Boccherini sí realizó importantes contribuciones a la evolución técnica de su instrumento, esta afirmación es totalmente falsa. Para una detallada explicación sobre la evolución de la técnica del pulgar véase Valerie Walden: *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 126-45.

ya que una aproximación científica, seria y rigurosa a la cuestión ayudaría tanto a los intérpretes como al público, pues los primeros conocerían mejor las singularidades de las obras, y la *educación* (en el refinado sentido de los postulados ilustrados) de los integrantes del segundo grupo haría que los auditorios tuvieran una exigencia mayor que la que existe en la actual recepción pasiva de la música del luqués.

Las obras que Luigi Boccherini compuso teniendo al violonchelo como protagonista abarcan un importante arco cronológico en su biografía. Durante toda su carrera este instrumento poseería una gran importancia, e incluso se podría hablar de una suerte de metamorfosis o adaptación de la faceta interpretativa – como violonchelista – del autor en función de las diferentes etapas de su trayectoria profesional, puesto que el peso del violonchelo se iría desplazando desde una posición de solista (un papel que el instrumento ostenta por lo común en sonatas y conciertos, que funcionan como composiciones primordialmente concebidas para la exhibición virtuosa de su faceta de intérprete) hasta fundirse definitivamente con el resto de instrumentos de las formaciones camerísticas (pues era este género el más demandado por los patrones que tuvo en la España de la Ilustración, junto con las sinfonías y otras músicas orquestales), pero conservando siempre en su *particella* cometidos primordiales que acreditan que nunca pierde un ápice de protagonismo⁴. Las obras cuya interpretación se pretende analizar en este trabajo son, por tanto, mayoritariamente esas sonatas y conciertos⁵ a los que se ha hecho alusión, y que Boccherini compondría hasta buena parte de la fase inicial de su etapa en España⁶.

Interpretar a Boccherini: la importancia de la organología

Los datos que se conocen acerca de los instrumentos que utilizó Boccherini en su carrera profesional (o, al menos, en parte de ella) son cruciales para cualquier interpretación históricamente informada de las obras del luqués, pues en este caso los aspectos físicos del violonchelo determinan buena parte de la sonoridad boccheriniana. El instrumento que al parecer utilizaba más habitualmente el maestro (ya que era el de mayor valor) figura en los documentos notariales encontrados por J. A. Boccherini y J. Tortella como “un Violon⁷ de Estayner”, lo que ha inducido a pensar que se trataba de un violonchelo creado por Jacob

⁴ Christian Speck: “Boccherini as a cellist and his music for cello”, *Early Music*, XXXIII, 2 (2005), pp. 191-210. La paulatina evolución desde el joven virtuoso hasta el célebre compositor se refleja asimismo en los supuestos retratos del compositor; véase al respecto Mark Shephard: “‘Will the Real Boccherini Please Stand Up’ New Light on an Eighteenth-Century Portrait in the National Gallery of Victoria”, en *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture*, David R. Marshall (ed.), *Melbourne Art Journal*, 8, 9 (2007), pp. 172-93.

⁵ La carencia de una edición facsímil que incluya todas las versiones de estas composiciones (una lacra que poco a poco se va reparando en otras obras del repertorio violonchelístico, como es el caso de las sonatas de Vivaldi, por ejemplo) dificulta las labores tanto musicológicas como interpretativas.

⁶ Yves Gérard sitúa la mayoría de estas obras en un arco cronológico que abarcaría desde mediados de los años cincuenta hasta la década de 1780. Véase su *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. London, Oxford University Press, 1969.

⁷ La terminología utilizada en la España del XVIII para referirse al violonchelo precisa de una investigación seria, puesto que la equivalencia violón-violonchelo no siempre aclara las numerosas confusiones. De hecho, el estado de la cuestión recuerda bastante a la imprecisión que imperaba en la nomenclatura italiana hasta que Stephen Bonta publicó sus decisivos estudios a finales de la década de 1970. Véase, para hacerse una idea, la incertidumbre léxica descrita en Pedro Reula Baquero: “El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724)”, *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 169-90.

Stainer (ca. 1617-1683) o, al menos, por su taller⁸. Sin embargo, es bastante probable que Stainer no construyera nunca violonchelos, puesto que su producción de instrumentos graves está más emparentada con el prototipo de un bajo de viola que con el de un violonchelo, si bien el modelo tendría tanto éxito que sería adaptado por lutieres de toda Europa (Italia, el Norte del continente o las Islas Británicas) a este último. De modo que es probable que el instrumento de Boccherini fuera un derivado del arquetipo staineriano o un ejemplar del propio taller (que sí produjo violonchelos), y que en todo caso poseería la potente sonoridad que permitió que gozara de tanto predicamento entre los virtuosos dieciochescos, en la época previa a la fama sin límites de Stradivari⁹.

Por otro lado, el “Violon Chico” anónimo que también figura en los documentos notariales ha sido identificado por Le Guin como un *violoncello piccolo*, lo que concuerda perfectamente con el complejo contexto organológico¹⁰. A pesar de que no facilita especialmente los aspectos técnicos, el violonchelo de cinco cuerdas sería una más que plausible herramienta en la interpretación informada del repertorio para violonchelo de nuestro compositor. También queda por desentrañar la utilidad del violín que aparece como tercer instrumento en propiedad del maestro, y que es de suponer que no tendría una fútil intención decorativa en su vivienda.

No son sólo éstas las únicas peculiaridades boccherinianas que atañen a la organología. Existen varias cuestiones relacionadas con la interpretación del bajo continuo en las sonatas para violonchelo que se alejan del denominador común de otros ejemplos contemporáneos. No solamente en lo referente a los aspectos de improvisación con acordes y arpeggios, que retomarían así la herencia corelliana (de la que Boccherini era un digno sucesor por línea directa)¹¹, sino en la elección poco común de sus instrumentaciones. Debido a la imposibilidad de conseguir otro violonchelo para realizar el continuo mientras Boccherini interpretaba la voz principal en las veladas vienasas o italianas (puesto que no siempre se seguían los postulados de

⁸ Véase, sobre todas las cuestiones relativas a estos instrumentos en la documentación (así como sobre la falsa historia acerca del Stradivari que poseía Gaspar Cassadó), el artículo de Jaime Tortella: “The Traces of Boccherini’s ‘Cello”, *Annata*, 2 (2009), <http://www.boccherinionline.it/annate/n2-2009/tortella-1.php> (consultado: 29-IV-2014). El análisis detallado de la “Escripura de Capital” de la que proviene esta información se encuentra en su libro *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

⁹ John Dilworth: “The cello: origins and evolution”, en *The Cambridge Companion to the Cello*, Robin Stowell (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 24-25.

¹⁰ Sobre los problemas del reduccionismo y la simplificación muchas veces presentes en este ámbito, véanse: Marc Vanscheeuwijck: “Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”, *Early Music*, XXXVIII, 2 (2010), pp. 181-92; “In Search of the Eighteenth-Century ‘Violoncello’: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini”, *Performance Practice Review*, 13, 1 (2008), <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7> (consultado: 15-VI-2015).

¹¹ El margen de improvisación de la música de Luigi Boccherini se escapa al objeto de este estudio, pero resultaría sin duda interesante aplicar algunas de las nociones sobre el tema desarrolladas por importantes violinistas contemporáneos suyos, como José Herrando (recuérdense las glosas que propone para sus *Doce tocatas para el Duque de Huéscar*) o Gaetano Brunetti (y su estudio acerca de cómo cadenciar en la ornamentación de los “adagios glosados” de muchas de sus sesenta y cuatro sonatas a solo). Asimismo, convendría no olvidarse (lo que sucede -por desgracia- bastante a menudo) de que existe una cadencia para el violonchelo solista escrita por el propio Boccherini para uno de sus conciertos (G-483), publicada por Artaria en la primera mitad de la década de 1780. Indudablemente, es una fuente de inspiración más que fiable a la hora de crear cadencias para el resto de conciertos y sonatas que posean características similares a las planteadas por el compositor.

C. Ph. E. Bach)¹², se acepta tácitamente que sería Leopoldo Boccherini, su padre y custodio de todos los viajes de juventud, el que acompañaría a su hijo con el contrabajo, su propio instrumento¹³. Sin duda, la grave sonoridad de éste cambiaría bastante nuestra escucha de hoy en día, estandarizada con la mayor uniformidad que otorga el uso de dos violonchelos (incluyendo en ocasiones un teclado)¹⁴. Sucede lo mismo con la hipótesis planteada por Gérard¹⁵, y ampliada por Tortella¹⁶, de que Boccherini pudiese haber sido acompañado, en sus conciertos junto a Filippo Manfredi, por este violinista amigo suyo (por ejemplo, no existen evidencias históricas de que hubiese un tercer intérprete designado específicamente para acompañar la sonata de “M. Boccherini” en la actuación de ambos de 1768 en los *Concerts Espirituels*)¹⁷. Sería otra muestra de que las texturas a las que nuestro oído se ha habituado como propias del compositor luqués podrían ser en buena medida percepciones erróneas fruto de no prestar una mínima atención a la documentación conocida.

Releer a Boccherini

Atraer la atención a la relectura de Boccherini, aunque pueda parecer a simple vista una provocación, no debe tomarse como una banalidad impertinente. Existen unos profundos nexos entre este compositor y la textualidad, lo dramático; unos lazos que han sido radiografiados por Elisabeth Le Guin al analizar la relación entre Boccherini y la ópera seria¹⁸. Casi se podría escuchar el lamento de Dido u otra historia terrible de la Antigüedad Clásica en la que se fragua una tragedia¹⁹ a través de los gestos palpitantes, a veces balbucientes, de la música de

¹² Es decir, la utilización de un instrumento de tecla y de un violonchelo, un principio tan trillado que algunas veces da la sensación de estar en la actualidad casi normalizado y universalizado para la totalidad del repertorio del siglo XVIII (sin importar características específicas tan determinantes como la escuela o la localización geográfica). Para introducirse en la cuestión resulta práctico el artículo, más divulgativo que científico, de Dimitry Markevitch: “A New Sound for Familiar Music: The Cello as an Accompanying Instrument in the 18th-Century”, *Strings*, VI, 3 (1991), pp. 18-21. Para profundizar se recomienda el artículo de Watkin citado en la siguiente nota, así como el capítulo de Valerie Walden: “The art of accompaniment”, en *One Hundred Years of Violoncello...*, pp. 241-69.

¹³ David Watkin: “Corelli’s op. 5 sonatas: ‘Violino e violone o cimbalò?’”, *Early Music*, XXIV, 4 (1996), pp. 645-63. Para conocer detalladamente buena parte de la documentación que se posee acerca de esta etapa boccheriniana, véase: Daniel Hertz: “The Young Boccherini: Lucca, Vienna and the Electoral Courts”, *The Journal of Musicology*, 13 (1995), pp. 103-16.

¹⁴ Para más información sobre la presencia del contrabajo en Boccherini, refiérase a: Xosé Crisanto Gándara: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), pp. 443-64.

¹⁵ Y. Gérard: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue...*, p. 4.

¹⁶ Jaime Tortella: “El bajo con violín: una rareza en la obra de Boccherini”, *Sonograma Magazine*, 17 (2013), <http://sonograma.org/2013/01/el-bajo-con-violin-una-rareza-en-la-obra-de-boccherini/> (consultado: 24-VII-2015).

¹⁷ Véase la información que figuraba en la prensa del momento: *Mercur de France*, IV-1768 (crítica del 20 de marzo), p. 199.

¹⁸ Elisabeth Le Guin: “Boccherini y la teatralidad”, *Revista de Musicología*, XVII, 2 (2004), pp. 763-804; y “‘One says that one weeps, but one does not weep’: *Sensible, Grotesque, and Mechanical Embodiments in Boccherini’s Chamber Music*”, *Journal of the American Musicological Society*, 55, 2 (2002), pp. 207-54; véase asimismo el capítulo 3 (“*Gestures and Tableaux*”) de su libro *Boccherini’s Body...*, pp. 65-104.

¹⁹ Recuérdese asimismo la caracterización de Boccherini como seriedad y tragedia (frente a la sonrisa de Haydn) en la correspondencia entre los diletantes Thomas Twining y Charles Burney. Carta de

Boccherini que Cambini (su antiguo compañero en el Cuarteto Toscano) examina en su *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon* (Paris, Naderman, ca. 1803) con objeto de que los intérpretes, tras dominar el sonido, el movimiento del arco o los matices, aprendan por último a crear a partir de las palabras de la música. Los aspectos retóricos se hallan entonces absolutamente presentes en estas composiciones galantes, pese a que la vigencia de este arte más allá de 1750 ha sido discutida en ocasiones²⁰.

Las ideas acerca de la textualidad boccheriniana se refuerzan al recordar la poética escrita por el músico de Lucca. Se trata de una poética cifrada no sólo mediante la notación musical, sino también utilizando expresivamente el lenguaje escrito (italiano)²¹, más allá entonces de una inefable narrativa. Sería más que aconsejable aplicar las anotaciones de la música de cámara al repertorio violonchelístico, falto de esas acotaciones del maestro que aclaran tan nítidamente el efecto con que pretende epatar la sensibilidad de sus oyentes. Casi se podría elaborar un diccionario que recogiese el particular léxico propio que configura, por ejemplo, el universo de los quintetos de cuerda. Para que sus intérpretes comprendan el preciso *detaché* que requiere, Boccherini utiliza términos como *stracinato* (una separación enfática de las notas); o *sciolto*, para acercarse a un *staccato* no demasiado pronunciado²². El significado más discutido, de todas formas, es probablemente el del término *smorfioso*, cuya amplitud de definiciones abarca desde la gesticulación facial a través de diversas muecas, con rostro irónico (siendo entonces un vocablo propio del estilo cómico, de expresión femenina procedente de baja extracción), hasta la posibilidad de que aluda al actual *glissando* (sinónimo de la denominada *maniera affettata* – que no era análoga a los *portamenti* – y que era preciso ejecutar con una absoluta finura para no caer en aquello que Salieri criticaba duramente)²³.

Consideraciones estéticas

Uno de los principales problemas a la hora de establecer si existió o no la pretensión por parte de Boccherini de poseer una estética sonora propia se debe, evidentemente, a la ausencia de tratados escritos por él mismo. En los aspectos puramente técnicos esta laguna (en lo que se refiere a la calidad y la textura del sonido, principalmente) se puede suplir gracias a otros escritos de la España contemporánea, cuyos autores sin duda debieron haber sido decisivamente

Thomas Twining a Charles Burney, 5/6-VII-1783, en *The Letters of Charles Burney*, Alvaro Ribeiro (ed.). Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 376-400; citado en E. Le Guin: *Boccherini's Body...*, p. 85.

²⁰ La importancia de este arte a lo largo del Setecientos, donde los valores discursivos, la oratoria o la declamación, y sus vínculos con la textualidad se ponían en relación con la música, perpetuaba una práctica que arrancaba desde el interés mostrado por los teóricos medievales hacia Quintiliano y sus escritos sobre la *silva rhetoricæ*. Para adentrarse por esta vasta materia una referencia básica sería George J. Buelow, Peter A. Hoyt y Blake Wilson: “Rethoric and music”, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Alison Latham (ed.), <http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (consultado: 29-VIII-2015).

²¹ Véase un resumen de todas estas cuestiones de vocabulario (incluyendo las direcciones de tempo comentadas más adelante) en la ilustrativa entrada de Marco Mangani: “Directions (interpreting)”, en *Luigi Boccherini: Dictionary of Persons, Places, and Terms*, Jaime Tortella (ed.). University of California Los Angeles, *eScholarship*, 2010, pp. 151-56, <http://escholarship.org/uc/item/1p00w6bd>.

²² Loukia Drosopoulou: “Articulation Markings in Manuscript Sources of Luigi Boccherini’s String Quintets”, *Annata*, 5 (2012), <http://www.boccherinonline.it/annate/n5-2012/drosopoulou-1.php> (consultado: 15-VI-2015).

²³ Para conocer el erudito debate mantenido al respecto, consúltese: Beverly Jerold, Marco Mangani y Elisabeth Le Guin: “Colloquy”, *Journal of the American Musicological Society*, 59, 2 (2006), pp. 459-72.

influidos por el violonchelista italiano²⁴, y que hasta cierto punto servirían para reconstruir cómo él mismo podría haber aprendido los rudimentos de Francesco Vanucci o los avances que experimentaría más tarde gracias a su educación romana, bajo la dirección de Costanzi²⁵. En cambio, no se encuentra con la misma facilidad una definición del *good taste* particular que precisarían las obras para violonchelo (o el resto de su corpus, en términos más genéricos)²⁶ de Boccherini, y por ello no queda otro remedio que incorporar, a los datos más empíricos que arrojan los otros puntos ya tratados, las pertinentes reflexiones de su público contemporáneo. No obstante la notable parquedad de sus críticos, comentada tan a menudo, sí es posible encontrar otras fuentes primarias que arrojan luz sobre cómo se juzgaba y se escuchaba la música de Boccherini en su propia época.

Las anécdotas de las diferentes biografías, a pesar de que puedan parecer baladíes incongruencias, deben ser tomadas muy en cuenta, pues en sus orígenes siempre contienen algo de verosimilitud. En el caso de Boccherini, muchas ilustran su obsesión por un sonido tierno y cálido, opuesto a la tronante textura de un Viotti o un Kreutzer (lo que explica anotaciones tan propias del estilo de la sensibilidad como *calando*, *teneramente*, *soave*, *dolcissimo*, *morendo*, *spiritoso*, etc., sin duda relacionadas con su concepción afectiva del tempo)²⁷, y en cuyo trasfondo yace la melancolía de los nacidos bajo el signo del amargo dios Saturno (recordemos la Quinta del Sordo y las interpretaciones que se le han dado a las Pinturas Negras de Goya en relación con estos temas tan intrínsecamente ligados a la personalidad de los artistas). Antonio Eximeno, uno de los teóricos más interesantes en tratar el tema, señaló que las composiciones de Boccherini tendrían, en suma, la virtud de que, junto a su serenidad, elegancia y naturalidad, poseían la fuerza de ser a la vez sublimes (en sintonía con la acepción de Burke)²⁸, pues a pesar

²⁴ Pablo Vidal, íntimamente ligado a los círculos madrileños de Boccherini, sin duda aprendió mucho bajo las órdenes del maestro luqués en la orquesta de la casa de los Benavente-Osuna, y resultaría particularmente interesante relacionar con fines interpretativos su *Arte y Escuela de Violoncello* (Madrid, ca. 1797-98) con las realizaciones del continuo en Boccherini ya comentadas anteriormente.

²⁵ Recuérdese la evolución de la técnica del alumno en el método de Francesco Paolo Supriano (*Principij da imparare à suonare il Violoncello e con 12 Toccate a solo*, anterior a 1753), que comienza aclarando al neófito las bases rítmicas y melódicas hasta que se alcanza el nivel demandado por las tocatas del final.

²⁶ A pesar de que, como ya se ha señalado, el repertorio para violonchelo se considera menor, sí parece posible aplicar los planteamientos estéticos generales de Boccherini a estas obras menos *serias*, pero también fruto de la inventiva del maestro.

²⁷ Como se refleja, por ejemplo, en la historia de Boucher recogida por Gustave Vallat (*Études d'histoire de moeurs et d'art musicale: Alexandre Boucher et son temps*); citado en Jaime Tortella: "The Traces of Boccherini's 'Cello...". También se hace referencia, en relación con Boucher, a la obsesión del compositor por los tenues *pianos*, que no debían taparse con incongruentes *elevaciones de voz*; véase la biografía de Alfredo Boccherini y Calonje: *Luis Boccherini: Apuntes biográficos y Catálogo de las obras de este célebre maestro publicados por su biznieta*. Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1879, pp. 18-19.

²⁸ Procedente de un texto atribuido a (¿Dionisio?) Longino y retomado por un gran número de tratados del siglo XVIII – como el de Edmund Burke (su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, fue indudablemente uno de los libros sobre estética más leídos de la época) o los escritos de Immanuel Kant (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764; *Crítica del juicio*, 1790) –, el concepto de *sublime* se erige por derecho propio como una de las definiciones esenciales para comprender la estética iluminista. El término podría explicarse como una expresión surgida ante el vértigo por lo inconmensurable. Lo sublime es "como el rayo, que todo lo trastumba", pues causa "una admiración mezclada de pasmo, y sorpresa"; tal y como lo define el Pseudo-

de que la música instrumental era reducida y disminuida en su esencia, en ocasiones podría llegar a buen término imitando los sentimientos humanos. Esto es lo que plantea Eximeno en su *Don Lazarillo Vizcardi*²⁹, donde, llevado por su admiración hacia el luqués, creará a un personaje que tañe el violón y se deleita interpretando los tríos de Boccherini³⁰. En su opinión se trataba de uno de los más insignes representantes (y renovadores) de la escuela italiana de arco, por la suavidad que destilan sus pasajes desprovistos de ornamentaciones virtuosas; y el hecho de que esos momentos de trascendencia religiosa y elevado decoro pudieran perderse con las generaciones posteriores despierta sus más fuertes recelos³¹.

Conclusiones

Este compendio de ideas y reflexiones, pese a su brevedad, ha pretendido ayudar a comprender desde un enfoque holístico los aspectos más idiosincráticos que subyacen al estilo de Luigi Boccherini. La conjunción de los valores estéticos, retóricos, teatrales o religiosos, así como de los aspectos organológicos, sonoros o técnicos, resulta un factor clave en la interpretación del compositor de Lucca por parte de generaciones más comprometidas con la realidad histórica y la lectura informada y rigurosa, a través de las que se posibilite un disfrute renovado de un repertorio singular en su época. Quizá no estaría de más, como colofón a este viaje a través de Boccherini, citar como justificación última de esta introducción a la complejidad de la interpretación boccheriniana, las manidas (y demasiado a menudo manoseadas sin sentido) palabras de la epístola dirigida por Boccherini al ciudadano Chénier en 1799:

Longino. Véase “Longino” (atrib.): *El Sublime. Traducido del Griego por don Manuel Pérez Valderrabano, Profesor Moralista en Palencia*. Madrid, [s.e.], 1770.

²⁹ Antonio Eximeno: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, 2 vols. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-73.

³⁰ Alberto Hernández Mateos: “‘Elegante sin dejar de ser sublime’. Boccherini y la música instrumental en el pensamiento de Antonio Eximeno (1729-1808)”, *Annata*, 5 (2012), <http://www.boccherinionline.it/annate/n5-2012/mateos-1.php> (consultado: 20-VI-2015). Asimismo, son notables las concomitancias que presenta el pensamiento de este jesuita con otras opiniones vertidas sobre el compositor (como la incidencia en los valores espirituales, y su acierto en domeñar la gracia, la pasión y lo *malincolico*, en un perfecto equilibrio), como las de Fétis o la celeberrima sentencia de J. B. Cartier (“Si Dios quisiera hablar a los hombres, se serviría de la música de Haydn, pero si quisiera oír música, elegiría sin duda la de Boccherini”), recogidas en la segunda parte de la ya mencionada biografía escrita por Alfredo Boccherini y Calonje: *Luis Boccherini: Apuntes biográficos y Catálogo...*, pp. 23-26. No he pretendido realizar aquí una exposición exhaustiva de la creación de la imagen boccheriniana, de modo que aconsejo como una buena introducción al tema (completando la recopilación de Boccherini y Calonje) la lectura de las opiniones póstumas sobre Boccherini recogidas por Germaine de Rothschild: *Luigi Boccherini. Su vida y su obra*. Madrid, Arpeggio, 2010, cap. XIII, pp. 95-100. En todo caso, es muy recomendable la consulta de las fuentes primarias relativas a la materia en la antología que se encuentra a través de la página web desarrollada por Elisabeth Le Guin (UCLA): <http://epub.library.ucla.edu/leguin/boccherini/index.html>. Para una visión global de la cuestión, véase: Miguel Ángel Marín: “‘Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive’: images of Boccherini through his early biographies”, en *Boccherini Studies*, Christian Speck (ed.). Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2007, pp. 279-323.

³¹ Alberto Hernández Mateos: “El pensamiento musical de Antonio Eximeno, tesis doctoral., Universidad de Salamanca, 2012. Todo ello podría enlazarse asimismo con el concepto de *suavitas*, enraizado con la ligereza profunda de los monjes franciscanos de la Edad Media, y que un católico devoto como Boccherini sin duda conocería bien. Véase Alessandro Dozio: “Jubilus et suavitas: le malentendu de la légèreté dans la musique de Luigi Boccherini”, *Annata*, 3, (2010), <http://www.boccherinionline.it/annate/n3-2010/dozio-1.php> (consultado: 20-VI-2015).

[...] el compositor nada puede conseguir sin los intérpretes. Es preciso que exista cercanía entre éstos y el autor; deben sentir interiormente todo lo que él ha escrito, unirse, ensayar, indagar, estudiar finalmente la intención del autor para ejecutar la obra. Entonces sí que llegan casi a hurtarle el aplauso al compositor, o al menos a compartir la gloria con él, mientras que, si la recompensa es escuchar el comentario “¡qué bella obra!”, me parece que tendría más sentido añadir: “¡oh, cuán angelicalmente la han interpretado!”.

Tomad por tanto (os lo ruego, ciudadano representante) esta obra bajo vuestra protección [...], y haced que, antes de que sea juzgada, sea perfectamente ensayada y comprendida por quienes deberán ejecutarla³².

REFERENCIAS

- BOCCHERINI, Luigi: *Epistolario*, Marco Mangani (ed.). Madrid, Arpeggio, 2011.
- BOCCHERINI Y CALONJE, Alfredo: *Luis Boccherini: Apuntes biográficos y Catálogo de las obras de este célebre maestro publicados por su biznieto*. Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1879.
- BUELOW, George J., HOYT, Peter A. y WILSON, Blake: “Rethoric and music”, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Alison Latham (ed.), <http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (consultado: 29-VIII-2015).
- CRISANTO GÁNDARA, Xosé: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), pp. 443-64.
- DILWORTH, John: “The cello: origins and evolution”, en *The Cambridge Companion to the Cello*, Robin Stowell (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 1-27.
- DOZIO, Alessandro: “Jubilus et suavitas: le malentendu de la légèreté dans la musique de Luigi Boccherini”, *Annata*, 3 (2010), <http://www.boccherinonline.it/annate/n3-2010/dozio-1.php> (consultado: 20-VI-2015).
- DROSOPOULOU, Loukia: “Articulation Markings in Manuscript Sources of Luigi Boccherini’s String Quintets”, *Annata*, 5 (2012), <http://www.boccherinonline.it/annate/n5-2012/drosopoulou-1.php> (consultado: 15-VI-2015).
- GÉRARD, Yves: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. London, Oxford University Press, 1969.
- HEARTZ, Daniel: “Approaching a History of 18th-Century Music”, *Current Musicology*, 1 (1969), pp. 92-95.
- : “The Young Boccherini: Lucca, Vienna and the Electoral Courts”, *The Journal of Musicology*, 13 (1995), pp. 103-16.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: “‘Elegante sin dejar de ser sublime’. Boccherini y la música instrumental en el pensamiento de Antonio Eximeno (1729-1808)”, *Annata*, 5 (2012), <http://www.boccherinonline.it/annate/n5-2012/mateos-1.php> (consultado: 20-VI-2015).
- : “El pensamiento musical de Antonio Eximeno”, tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2012.
- JEROLD, Beverly, MANGANI, Marco y LE GUIN, Elisabeth: “Colloquy”, *Journal of the American Musicological Society*, 59, 2 (2006), pp. 459-72.
- LE GUIN, Elisabeth: “‘One says that one weeps, but one does not weep’: Sensible, Grotesque, and Mechanical Embodiments in Boccherini’s Chamber Music”, *Journal of the American Musicological Society*, 55, 2 (2002), pp. 207-54.
- : “Boccherini y la teatralidad”, *Revista de Musicología*, XVII, 2 (2004), pp. 763-804.
- : *Boccherini’s Body: An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2006.
- “LONGINO” (atrib.): *El Sublime. Traducido del Griego por don Manuel Pérez Valderrabano, Profesor Moralista en Palencia*. Madrid, [s.e.], 1770. *Luigi Boccherini: Dictionary of Persons, Places, and*

³² Carta a Marie-Joseph Chénier, Madrid, 8-VII- 1799; en Luigi Boccherini: *Epistolario*, Marco Mangani (ed.). Madrid, Arpeggio, 2011, p. 118.

- Terms*, Jaime Tortella (ed.). University of California Los Angeles, *eScholarship*, 2010, pp. 151-56, <http://escholarship.org/uc/item/1p00w6bd>.
- MARÍN, Miguel Ángel: “‘Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive’: images of Boccherini through his early biographies”, en *Boccherini Studies*, Christian Speck (ed.). Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2007, pp. 279-323.
- MARKEVITCH, Dimitry: “A New Sound for Familiar Music: The Cello as an Accompanying Instrument in the 18th-Century”, *Strings*, VI, 3 (1991), pp. 18-21.
- REULA BAQUERO, Pedro: “El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724)”, *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 169-90.
- ROTHSCHILD, Germaine de: *Luigi Boccherini. Su vida y su obra*. Madrid, Arpegio, 2010.
- SHEPHEARD, Mark: “‘Will the Real Boccherini Please Stand Up’: New Light on an Eighteenth-Century Portrait in the National Gallery of Victoria”, en *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture*, David R. Marshall (ed.), *Melbourne Art Journal*, 8, 9 (2007), pp. 172-93.
- SPECK, Christian: “Boccherini as a cellist and his music for cello”, *Early Music*, XXXIII, 2 (2005), pp. 191-210.
- TORTELLA, Jaime: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.
- : “The Traces of Boccherini’s Cello”, *Annata*, 2 (2009), <http://www.boccherinonline.it/annate/n2-2009/tortella-1.php> (consultado: 29-IV-2014).
- : “El bajo con violín: una rareza en la obra de Boccherini”, *Sonograma Magazine*, 17 (2013), <http://sonograma.org/2013/01/el-bajo-con-violin-una-rareza-en-la-obra-de-boccherini/> (consultado: 24-VII-2015).
- VANSCHEEUWIJCK, Marc: “In Search of the Eighteenth-Century ‘Violoncello’: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini”, *Performance Practice Review*, 13, 1 (2008), <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/7> (consultado: 15-VI-2015).
- : “Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”, *Early Music*, XXXVIII, 2 (2010), pp. 181-92.
- WALDEN, Valerie: *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- WATKIN, David: “Corelli’s op. 5 sonatas: ‘Violino e violone o cimbalo?’”, *Early Music*, XXIV, 4 (1996), pp. 645-63.

EL ENDECAGRAMA. JOSÉ MARÍA GUERVÓS Y MIRA (1870-1944)

CANDELA TORMO VALPUESTA
Universidad de Granada

Resumen: Imaginemos una partitura con una música escrita a dos pentagramas (por ejemplo, para piano), con dos claves, armaduras y compases, uno escrito en cada pentagrama. “¿Es que el instrumentista necesita ver escritos los signos musicales dos veces para enterarse?” – comentaba José María Guervós, compositor, pianista y profesor. Este granadino, residente en Madrid desde los quince años, inventó un sistema con una sola clave, armadura y compás, escritas en el centro, entre los dos pentagramas. Pese a su poca trascendencia, dejó un sistema de ortografía musical, denominado “endecagrama”, perfectamente detallado. No sólo presenta la ventaja de escribir estos signos una sola vez, sino que su forma de construir la armadura presenta diversas ventajas frente al sistema tradicional. Este artículo contextualiza a este autor, que participó en el ambiente musical madrileño relacionándose con personalidades como Falla, Vives, Sarasate o Pau Casals, y explica su sistema de ortografía musical.

Palabras clave: Notación musical, música española, siglo XX, José María Guervós y Mira.

Para explicar y comprender el sistema de ortografía musical que ideó José María Guervós, denominado “endecagrama”¹, resulta necesario, para así contextualizar la creación de dicho sistema, conocer ciertos detalles de la vida y obra compositiva de su autor. Además, es imprescindible advertir al lector, entre otras cosas, de los errores o despistes que se han cometido al tratar este sistema notacional en estudios anteriores. A esta especie de doble estado de la cuestión le seguirá una explicación detallada del sistema del endecagrama y sus reglas.

Estado de la cuestión: José María Guervós y Mira

Sólo han sido dos los trabajos dedicados íntegramente a este compositor (Imagen 1). En ellos el musicólogo Francisco Ruiz Montes² detalla la biografía y el catálogo de la obra del mismo. Ambos se basan en las fuentes primarias conservadas y en una serie de fuentes secundarias

¹ Dada la recurrencia de este término a lo largo de este trabajo, de aquí en adelante se omitirán las comillas.

² Francisco Ruiz Montes: “El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión”, trabajo de investigación de Tercer Ciclo. Universidad de Granada, 2001 (inédito); “Un romántico fuera de su época: el compositor granadino José María Guervós”, en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero (eds.). Granada, Editorial Universidad de Granada – CDMA, 2008, pp. 331-43.

donde se menciona a Guervós (obras de referencia³, guías musicales⁴, historias de la música en España e Hispanoamérica⁵, historias de la música en España en el siglo XX⁶, o historias de la música en Andalucía⁷). Después de los trabajos realizados por Ruiz Montes se han llevado a cabo otros que este musicólogo no ha podido tener en cuenta. Uno de ellos es la tesis defendida por el tenor Carlos López Galarza en 2012 en la Universidad de Murcia⁸, donde se analizancinco canciones de Guervós sobre texto de Lope de Vega. Considérese éste uno de los pocos trabajos que se han aproximado desde el punto de vista analítico a la obra de este compositor.



Imagen 10. José María Guervós y Mira⁹

³ Por orden cronológico según su fecha de publicación: Francisco Cuenca: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana, Cultura, 1927, p. 119; *Diccionario de la música ilustrado*, Alberto Albert Torellas, Jaime Pahissa y Jo (eds.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [s.a.]; Joaquín Pena e Higinio Anglés: *Diccionario de la música Lábor*. Barcelona, Lábor, 1954; *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*, Marc Honneger (dir.), Tomas Marco (rev.). Madrid, Espasa-Calpe, 1988; Ramón García Avello y M^a Luz González Peña: “Guervós”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2000, p. 54.

⁴ *El mundo de la música: guía musical*, K. B. Sandved (dir.). Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 1002-03.

⁵ José Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

⁶ Por orden cronológico según su fecha de publicación: Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, ed. facsímil. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982 [1930]; Tomás Marco: *Historia de la Música Española 6: El siglo XX*. Madrid, Alianza, 1998.

⁷ Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

⁸ Carlos López Galarza: “Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación”, tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2012.

⁹ Fuente originaria: web de la Fundación Juan March (<http://goo.gl/EMth34>) (consultada: 23-VII-2015).

En base a estos trabajos, se puede realizar pequeño recorrido por la biografía del músico granadino, madrileño de adopción. Nació en Granada el 3 de enero de 1870 y falleció en Madrid en 1944¹⁰. Se deduce, por tanto, que vivió los años de transición al siglo XX: restauración monárquica (reinado de Alfonso XII y Alfonso XIII), dictadura de Primo de Rivera, Segunda República, Guerra Civil Española y comienzo de la dictadura franquista. José María Guervós nació en una familia de músicos (sobre los que la bibliografía existente también es muy escasa), y por ello se debe prestar especial atención y no confundirle con ninguno de sus parientes de mismo apellido. Su padre, José Ramón Guervós del Castillo, presidió en Motril (Granada) la sección musical del Liceo. Su tío, Eduardo Guervós, compositor y director de orquesta, organizó en Granada una sociedad de conciertos. Su hermano, Manuel Guervós, fue, al igual que José María, o Pepe como le llamaban a veces, un famoso pianista. Una de sus hermanas, Elisa, fue la madre de Fernando Carrascosa Guervós (1894-1974), el último compositor de relevancia en la familia. También en esta familia destaca María Esther Guzmán, famosa guitarrista actual, cuya abuela fue una de las sobrinas de Guervós. José María se casó, pero no tuvo descendencia.

Con quince años, gracias a una beca de la Diputación Provincial de Granada, se trasladó a Madrid para estudiar en la Escuela Nacional de Música y Declamación (actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid). Tras estudiar Piano y Composición, acabó trabajando en el mismo conservatorio, donde llegaría a ocupar la cátedra de Acompañamiento. Es destacable la apreciación de Tomás Marco que afirma que, al no existir una cátedra de Análisis Musical, la de Acompañamiento era su equivalente, lo que demuestra la gran preparación pedagógica de Guervós¹¹. Entre las materias que impartió, además de Acompañamiento, figuran: Música de Cámara, Piano, Conjunto Coral, Canto, Ópera Cómica, Repentización, Transportación, Bajo numerado, y Reducción de partitura. Además Guervós ejerció como profesor de música de la Familia Real. En su figura convergieron tres labores distintas: su labor docente, su labor como intérprete, y su labor como compositor. Su implicación docente y pedagógica es de especial importancia en este artículo, ya que es precisamente en ella donde tiene su origen la creación del endecagrama.

Haciendo referencia a su faceta de intérprete, en varias biografías¹² es calificado como el mejor pianista acompañante del momento en España: acompañó a solistas como Julián Gayarre, Antonio Fernández Bordas, Pablo Sarasate, o Pablo Casals, además de colaborar con el Cuarteto Francés (formado en aquel entonces por Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa). Es frecuente encontrar su nombre en los programas de la Sociedad Nacional de Música, en la que participó asiduamente. Debido a su relación con la Casa Real, también acompañaba a cuantos solistas por allí pasaban, cualesquiera que fuese su nacionalidad. Además de los datos ofrecidos por Ruiz Montes, para demostrar la buena relación que José María mantuvo con ciertas personalidades destacadas del ambiente musical de la época, se puede tomar como ejemplo el *Cuarteto con piano op. 67* del sevillano Joaquín Turina, compuesto en 1931 y que le fue dedicado¹³.

¹⁰ Aún se desconoce su fecha exacta de fallecimiento.

¹¹ Tomás Marco: “Centenario de un granadino olvidado. José María Guervós”, *Ideal*, 20-IX-1970, p. 31.

¹² Véanse por ejemplo: F. Cuenca: *Galería de músicos...*, p. 119; y *El mundo de la música...*, pp. 1002-03.

¹³ Joaquín Turina: *Quatuor [num. 2] en la mineur, op. 67: pour piano, violon, alto et violoncelle / Joaquín Turina*. Madrid, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (E-Mba), Sig. M-3874. (Catálogo del archivo disponible en la página web de la institución: <http://goo.gl/uTwMNX>) (consultado: I-2015).

Su estética como compositor queda claramente reflejada en el título del artículo publicado por Ruiz Montes: “Un romántico fuera de su época [...]”¹⁴. Si dividimos el siglo XIX español en tres etapas, tal y como hace el profesor Emilio Casares¹⁵: una primera prerromántica, una segunda plenamente romántica, y una tercera neorromántica; a esta tercera etapa pertenecería José María Guervós, como también indica la profesora Celsa Alonso¹⁶. Además, el mismo Casares, al estudiar el siglo XX¹⁷, explica cómo se permanece esta estética neorromántica hasta después de la Guerra Civil (aunque a partir de los años veinte, presentes ya las vanguardias europeas en España, no tenga éxito). Siguiendo con lo establecido por el profesor Casares, dicha estética estaría impregnada de una influencia alemana, estableciéndose una cierta lucha, en estas primeras décadas del XX, entre lo alemán y lo francés, siendo esto último responsable de la entrada de la vanguardia en España a través del impresionismo. De lo francés y la vanguardia sería representante en España, entre otros, Manuel de Falla. Al compositor gaditano y a Guervós les uniría una amistad, y, pese a no compartir estéticas, una profunda admiración por parte del granadino. Dicha relación se puede constatar a través de la correspondencia conservada en el Archivo Manuel de Falla (E-GRmf).

Una gran cantidad de fuentes primarias quedaron ilocalizables tras la muerte de Guervós. No se conserva la biblioteca personal del compositor.

La causa de ello estriba en que, según nos ha explicado D^a M^a Carmen Blanco, el piso que José María Guervós poseía en la calle Vergara de Madrid fue desmantelado incontroladamente años después de la muerte del compositor. Según los testigos que presenciaron la funesta “limpieza”, un “traperero” procedió al desalojo total del inmueble, aprovechando que la familiar encargada del mismo era ya de edad muy avanzada y no se hallaba totalmente capacitada como para impedirlo. Libros, partituras, manuscritos, instrumentos... Todo el legado personal del compositor granadino está ahora disperso si no perdido [...]¹⁸.

En el catálogo realizado por Ruiz Montes, que según él mismo sigue abierto a la inclusión de posibles resultados de nuevas investigaciones, se contabilizan cincuenta y tres obras (más quince orquestaciones de algunas de ellas). La mayoría de esas partituras se conservan en diversos archivos de Madrid¹⁹, aunque trece, de ese total de cincuenta y tres, no han podido aún ser localizadas. Dentro de su música para piano, se encuentran sobre todo piezas de carácter típicas del piano de salón del XIX. En el ámbito de la música vocal compuso algunas canciones religiosas, pero en su mayoría se trata de canciones para voz y piano, entre las que destacan dieciocho rimas de Bécquer a las que puso música. Estas rimas se han posicionado como la obra

¹⁴ Francisco Ruiz Montes: “Un romántico fuera de su época...”, pp. 331-43.

¹⁵ Emilio Casares Rodicio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, Celsa Alonso y Emilio Casares Rodicio (dirs.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.

¹⁶ Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, p. 485.

¹⁷ Emilio Casares Rodicio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, 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”*, vol. 2, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura – INAEM, 1987, pp. 261-322.

¹⁸ F. Ruiz Montes: “El compositor granadino José María Guervós...”, pp. 9-10.

¹⁹ Biblioteca Nacional de España (E-Mn), Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (Archivo Histórico de la Música Española) del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (E-Msa), Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March (E-Mjm), Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, Universidad Complutense de Madrid – Biblioteca de San Isidro (E-M-si), Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid (E-Ma), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc), y Real Biblioteca (Palacio Real; E-Mp).

más alabada del compositor²⁰. Como obra orquestal sólo dejó un poema sinfónico titulado *Trafalgar*. En lo que respecta a música teatral su catálogo consta de ocho obras, entre las que destacan seis zarzuelas, todas ellas en colaboración con otros compositores (destaca Amadeo Vives), ninguna en solitario. De su obra existen muy pocas grabaciones. Este pequeño trabajo de investigación sólo me ha permitido encontrar y ofrecer la localización de dos de ellas: la realizada de la canción *Riveritas hermosas* sobre texto de Lope de Vega²¹; y la realizada del *Allegro de concierto*²², obra para piano compuesta para el famoso concurso organizado por el Conservatorio de Madrid al que también se presentaron Falla o Granados, entre otros.

Estado de la cuestión: el endecagrama

Sobre el endecagrama existen muy pocas referencias en fuentes secundarias (en el citado artículo publicado por Ruiz Montes no se hace referencia alguna al sistema), y, cuando las hay, éstas suelen contener errores y ser muy breves, sin dar una explicación detallada del sistema. Es frecuente el error de hablar de “decagrama”, en lugar de “endecagrama”. Esta equivocación figura, por ejemplo, en la citada tesis realizada en la Universidad de Murcia²³, donde, además, a la hora de editar las partituras que se analizan no se respeta dicho sistema (que, en mi opinión, no presenta ninguna dificultad). Otro ejemplo de este error se encuentra en la voz “Guervós” del muy frecuentemente consultado *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado bajo la dirección de Emilio Casares²⁴. En él, además de hablarse de “decagrama”, se habla de una “clave de fa en sexta” que, como se verá posteriormente, carece de lógica.

Por otro lado, de las fuentes primarias donde Guervós explicara su sistema sólo nos han llegado dos: el *Tratado completo de Transportación*²⁵, que fue publicado por la Sociedad Didáctico-Musical a la cual Guervós perteneció; y el único cuaderno que se llegó a publicar de sus rimas²⁶. Dicho cuaderno contiene unas “Notas previas del autor”, donde éste explica su sistema, y en las cuales me he basado para escribir este artículo.

Un nuevo sistema de ortografía musical: el endecagrama

El término endecagrama hace referencia a una serie de innovaciones relativas a la ortografía musical y que en este caso conciernen sólo a la forma de anotar en la partitura la clave, la armadura y el compás. El uso de estas innovaciones es, según el propio Guervós, “la aplicación

²⁰ De esas dieciocho rimas contabilizadas hasta ahora, según el catálogo del musicólogo Ruiz Montes, sólo diez han podido ser localizadas. De ellas, sólo cinco han sido publicadas, mientras que el paradero de las cinco restantes aún no ha sido revelado por el Ruiz Montes. Las cinco publicadas se encuentran en: José María Guervós y Mira: *Rimas, de Bécquer*. Madrid, Unión Musical Española, 1926, p. 8; en Archivo Manuel de Falla (E-GRmf R. 161); y “Rima XIII”, *Blanco y Negro*, 16-II-1936, pp. 59-60, <http://goo.gl/Trgx7x> (consultado: 23-VII-2015).

²¹ José María Guervós y Mira: *Cinco canciones. Letra de Lope de Vega*. Madrid, Unión Musical Española, 1936. La grabación está realizada por el tenor Joan Cabero y el pianista Manuel Cabero, y se encuentra disponible en la web de la Fundación Juan March: <http://goo.gl/r49sqv> (consultado: 17-VII-2015).

²² La grabación está realizada por el pianista José Luis Castillo en 2006 en el CD titulado *El piano romántico y nacionalista en Andalucía*.

²³ C. L. Galarza: “Canciones españolas para voz y piano...”, p. 246.

²⁴ R. García Avello y M^a L. González Peña: “Guervós...”, p. 54.

²⁵ José María Guervós y Mira: *Tratado completo de transportación / Sociedad Didáctico Musical*. Madrid, Tip. Católica, 1925; en Biblioteca Nacional de España (E-Mn M/4089).

²⁶ José María Guervós y Mira: “Notas previas del autor”, en *Rimas, de Bécquer...*, p. 1; en Archivo Manuel de Falla (E-GRmf R. 161).

de las teorías que desarrollo ante mi alumnado del Conservatorio en las enseñanzas de Repentización, Transportación, Bajo numerado, y Reducción de partitura, realizadas al piano”²⁷. Con esto se confirma, por tanto, el origen o la finalidad práctica y pedagógica de estas reformas. A la hora de llevarlas a cabo, Guervós se planteó lo siguiente: si nos situamos ante una partitura con una música escrita a dos pentagramas (por ejemplo, para piano), encontraremos en el de arriba una clave, una armadura, y un compás, y en el pentagrama de abajo, de nuevo, una clave, una armadura y un compás. “¿Es que el instrumentista necesita ver escritos los signos musicales dos veces para enterarse?”²⁸ – comentaba el propio Guervós. A continuación se analiza su propuesta examinando sus reformas una a una: en primer lugar, las relativas al compás, para continuar con la clave, y, por último, la armadura. Sólo las relativas a la armadura aparecerán también en partituras para otros instrumentos además del piano.



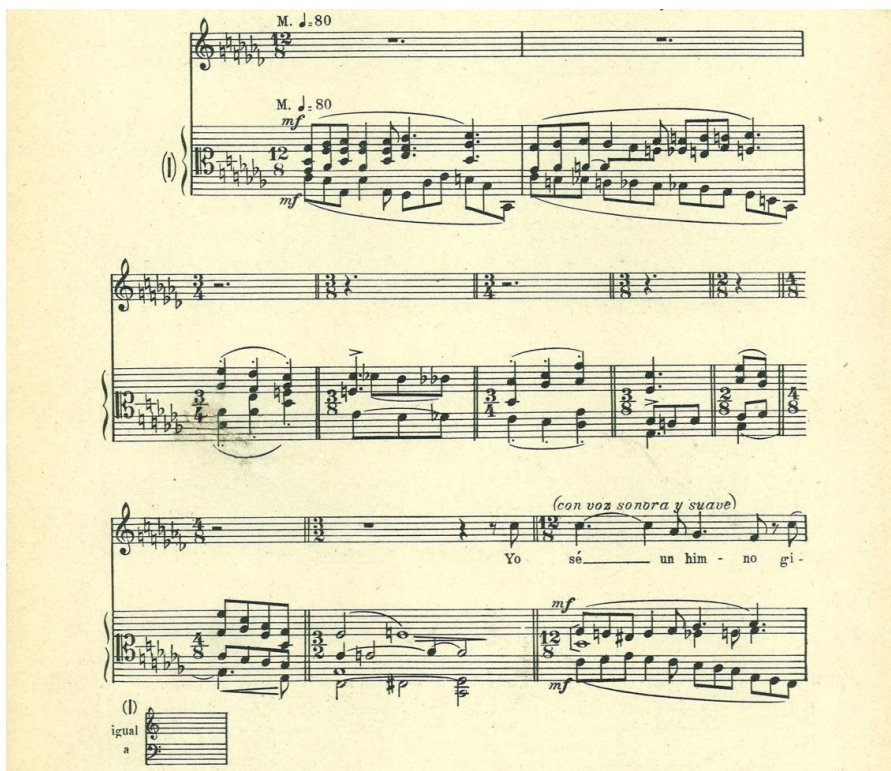
Ejemplo 1. J. M. Guervós: *Rimas, de Bécquer, II*: “Saeta que voladora...”, cc. 1-3²⁹

El primero de los elementos, el compás, es el de menor complejidad. Guervós simplemente escribe el compás una sola vez en el centro, entre los dos pentagramas. Él mismo reconoce, en esas “Notas previas del autor” ya citadas, que esto ya se había hecho con anterioridad. En segundo lugar, en lo que respecta a las claves, Guervós coloca una sola, una clave de Do, justo en el centro, en el lugar que se corresponde con la escritura del Do central que lleva línea adicional (Ejemplo 1). Téngase en cuenta que para nosotros este Do central con su línea adicional es válido tanto en la lectura del pentagrama superior en clave de sol, como en la lectura del pentagrama inferior en clave de Fa. Por lo tanto, a la hora de leer una partitura de Guervós de estas características, lo haremos exactamente igual que lo haríamos en el sistema tradicional (con clave de Sol escrita en el pentagrama superior y clave de Fa escrita en el pentagrama inferior). El propio Guervós señala además esta equivalencia al comienzo de sus partituras (Ejemplo 2).

²⁷ Ídem.

²⁸ Ídem

²⁹ Fuente originaria: J. M. Guervós y Mira: *Rimas, de Bécquer...*, p. 8; en Archivo Manuel de Falla (E-GRmf R. 161).



Ejemplo 2. J. M. Guervós: *Rimas, de Bécquer, I: "Yo sé un himno gigante y extraño..."*, cc. 1 y ss³⁰

La clave única escrita por Guervós recibe el nombre de "do en sexta", y esa sexta línea recibe el nombre de "línea conjuntiva". Hay que decir que esa línea conjuntiva no deja de ser una línea adicional, que sólo se va a escribir cuando se quiera representar la nota Do. Al imaginar esa sexta línea, se obtiene un conjunto de once líneas (cinco del pentagrama inferior, más la conjuntiva, más cinco del pentagrama superior), a partir de las cuales se origina el término de "endecagrama". Guervós también usa clavetas de Do, que, colocadas en el pentagrama superior, sitúan el Do central en la parte más alta de ese pentagrama y hacen que lo leamos como si estuviera en clave de Fa. De nuevo Guervós especifica esta equivalencia en sus partituras (Ejemplo 3). Por otro lado, las clavetas colocadas en el pentagrama inferior sitúan el Do central en la parte más baja de dicho pentagrama y hacen que se lea como si éste estuviera en clave de Sol³¹.

En lo concerniente a la armadura, de nuevo coloca Guervós una sola en el centro. Tras esto, lo más llamativo es la escritura siempre de siete alteraciones, de forma que cada nota de la escala se representa en la armadura con su correspondiente alteración, sea ésta bemol, sostenido o becuadro. Además, estas alteraciones no siguen el orden tradicional al que estamos acostumbrados. Para construir la armadura al estilo de Guervós, antes que nada, se ha de pensar qué tipo de alteraciones escribir primero: bemoles, becuadros o sostenidos. Si se trata de una tonalidad mayor, las alteraciones deben estar en un orden ascendente, es decir, primero bemoles, después becuadros y por último sostenidos. En Ejemplo 4a se infiere por dicho orden ascendente que se trata de una tonalidad mayor, y, tras contabilizar sólo tres sostenidos, se deduce que se trata de la tonalidad de La mayor. En el caso de una tonalidad menor se adopta el orden inverso, descendente: sostenidos primero, becuadros a continuación y por último

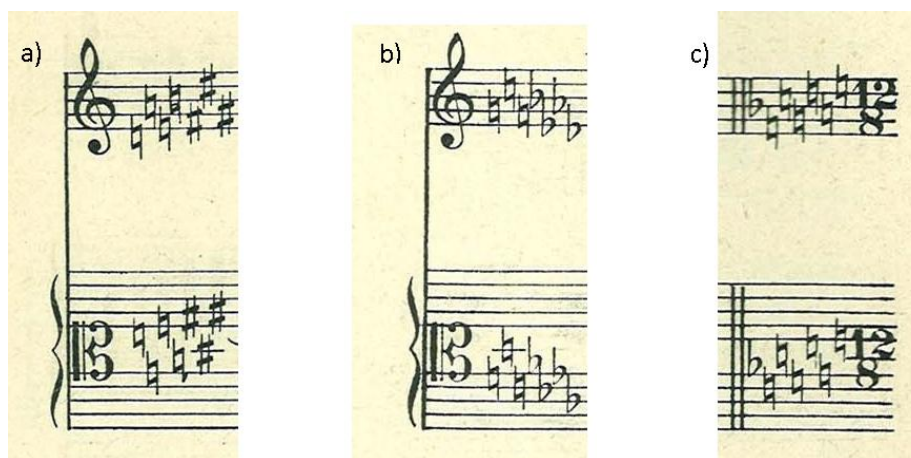
³⁰ *Ibid.*, p. 1.

³¹ Ejemplo de ello es: José María Guervós: "Rima XIII", en *Blanco y Negro*, 16-II-1936, pp. 59-60, <http://goo.gl/Trgx7x> (consultado: 23-VII-2015).

bemoles. En el Ejemplo 4b, dicho orden descendente muestra que se trata de una tonalidad menor, y los cuatro bemoles indican claramente Fa menor.



Ejemplo 3. J. M. Guervós: *Rimas, de Bécquer, I* “Yo sé un himno gigante y extraño...”, cc. 1 y ss³²

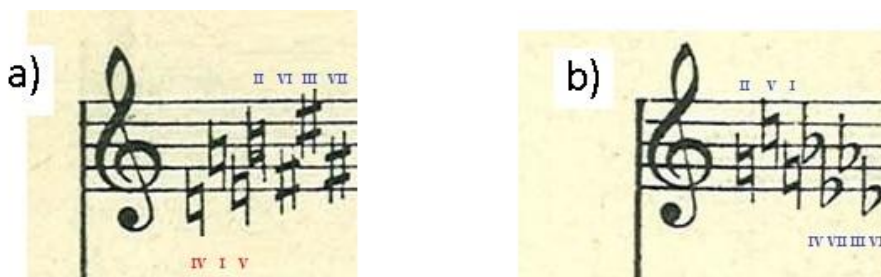


Ejemplo 4. Armaduras de: a) La mayor; b) Fa menor; c) Fa mayor³³

³² *Ibid.*, p. 7.

Respecto del orden de aparición de estas alteraciones, hay que recordar que en el sistema tradicional los sostenidos aparecen ordenados por quintas ascendentes (Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si) y los bemoles por quintas descendentes (Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa), y Guervós hace exactamente lo mismo. Sin embargo, defiende que lo que verdaderamente diferencia a dos tonalidades es su modalidad y no la naturaleza de sus alteraciones (si son bemoles o sostenidos). Una tonalidad con siete bemoles y otra con siete sostenidos, si comparten modalidad, contienen en realidad exactamente las mismas notas (bemoles o sostenidos resultan ser lo mismo en el caso del temperamento igual del piano). Adoptando todas estas reglas, se consigue evitar la confusión que en el sistema tradicional puede traer el uso de una misma armadura para la tonalidad mayor y su relativo menor. En el sistema usado por Guervós éstas serán diferentes. El Ejemplo 4c presenta la armadura de una tonalidad mayor, en este caso Fa mayor. La armadura de su relativo menor, Re menor, sería justo la misma pero en espejo, invertida como si leyéramos de atrás hacia delante.

Además de evitar dicha confusión, la aplicación de las reglas de Guervós tienen otras consecuencias: si se hacen corresponder las alteraciones de una armadura con los grados de una tonalidad concreta, se observa que el orden de dichas alteraciones y, por tanto, de esos grados, revela ciertas características de estos últimos, sobre todo en el caso de las tonalidades mayores. Como muestra el Ejemplo 5a, en las tonalidades mayores ese orden será: IV, I, V, II, VI, III, VII. Destacan las tres primeras alteraciones, que se corresponden con los grados más importantes de la tonalidad (tónica en el centro, dominante a la izquierda y subdominante a la derecha). En el modo menor surge, por el contrario, el orden: II, V, I, IV, VII, III, VI (Ejemplo 5b).



Ejemplo 5. Armaduras con la correspondencia entre alteraciones y grados de la tonalidad; a) La mayor; b) la menor³⁴

Tanto en el modo mayor como menor, se respeta algo que también sucede en el sistema tradicional: la nueva alteración surgida con respecto a la tonalidad anterior (por ejemplo, Do sostenido en la tonalidad de Re mayor, que la diferencia de Sol mayor), aparece siempre en último lugar. Lo nuevo debe ir siempre situado en último lugar, resaltando como la novedad.

Conclusiones

A lo largo del siglo XX, el concepto de partitura como referencia visual cambiará en algunos casos: surgirán muchas nuevas graffías y sistemas de notación que los compositores idearán para plasmar mejor su música, o en otros casos, para darle una dimensión más artística a sus partituras (pensando en la vinculación de las nuevas graffías con las artes plásticas, por ejemplo). El caso de Guervós, debido a su única finalidad práctica y pedagógica, supone una pequeña y

³³ Fuente originaria: J. M. Guervós y Mira: *Rimas, de Bécquer...*, pp. 5 (a) y 2 (b y c); en Archivo Manuel de Falla (E-GRmf R. 161).

³⁴ *Ibid*, pp. 5 (a) y 2 (b).

temprana innovación notacional dentro de toda esa oleada de nuevas grafías que estaban por venir, y refleja el pensamiento estético conservador y postromántico de su autor en el marco de los grandes cambios musicales del siglo XX.

Sin embargo, su sistema tuvo poca trascendencia, quizás debido a los dos motivos que alega Francisco Ruiz Montes dos motivos principales. En primer lugar, debido a la costumbre de la grafía tradicional (difícil de superar); y, en segundo lugar, debido al aparato teórico del que se reviste la explicación del sistema, que requiere ser estudiado con atención para lograr su comprensión y que contrasta con la finalidad práctica del método. A pesar de esta poca trascendencia, Guervós había pensado todo el sistema atendiendo muy bien cada detalle, siendo consciente de aquello que se le podía objetar y así trató de remediarlo justificándose. ¿Por qué cambiar algo que por tradición llevaba haciéndose tanto tiempo y funcionaba? Ante esta cuestión el compositor se defiende argumentando que “la costumbre no hace ley”³⁵ y realizando una comparación con las Academias de la Lengua de todos los países. Estas Academias de la Lengua han cambiado las reglas ortográficas a lo largo de toda la historia y esto no se ve como algo negativo. Lo que sin duda se puede defender es la solidez con la que Guervós propone su método, en todo momento con una finalidad práctica (no olvidemos su origen pedagógico), tratando de mejorar el sistema tradicional y haciendo que éste nuevo contenga razonamientos más lógicos. Como él mismo declaraba, su sistema “sólo pretende, y cree conseguirlo, colocar las cosas (léase signos) en su sitio, atendiendo a su origen, naturaleza, carácter y finalidad”³⁶.

REFERENCIAS

- ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, p. 485.
- CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, Celsa Alonso y Emilio Casares Rodicio (dirs.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- : “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, 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”*, vol. 2, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (coords.). Madrid, Ministerio de Cultura – INAEM, 1987, pp. 261-322.
- CUENCA, Francisco: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana, Cultura, 1927, p. 119.
- Diccionario de la música ilustrado*, Alberto Albert Torellas, Jaime Pahissa y Jo (eds.). Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [s.a.].
- Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*, Marc Honneger (dir.), Tomas Marco (rev.). Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- El mundo de la música: guía musical*, K. B. Sandved (dir.). Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 1002-03.
- GARCÍA AVELLO, Ramón y González Peña, M^a Luz: “Guervós”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2000, p. 54.
- GUERVÓS Y MIRA, José María: *Rimas, de Bécquer*. Madrid, Unión Musical Española, 1926; en *Archivo Manuel de Falla* (E-GRmf R. 161).
- : “Rima XIII”, *Blanco y Negro*, 16-II-1936, pp. 59-60, <http://goo.gl/Trgx7x> (consultado: 23-VII-2015).
- LÓPEZ GALARZA, Carlos: “Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación”, tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2012.
- MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española 6: El siglo XX*. Madrid, Alianza, 1998.
- : “Centenario de un granadino olvidado. José María Guervós”, *Ideal*, 20-IX-1970, p. 31.

³⁵ J. M. Guervós y Mira: “Notas previas...”.

³⁶ Ídem.

- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.
- PENA, Joaquín e ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la música Lábor*. Barcelona, Lábor, 1954.
- RUIZ MONTES, Francisco: “El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión”, trabajo de investigación de Tercer Ciclo. Universidad de Granada, 2001 (inédito).
- : “Un romántico fuera de su época: el compositor granadino José María Guervós”, en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero (eds.). Granada, Editorial Universidad de Granada – CDMA, 2008, pp. 331-43.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, ed. facsímil. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982 [1930].
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

COHERENCE, RECONFIGURATIONS AND CULTURAL PRACTICES IN AN ANCIENT CELEBRATION: ETHNOGRAPHY OF *FESTA DE SANTA BEBIANA*, PAÚL, COVILHÃ, PORTUGAL

ANTONIO VENTURA
University of Aveiro

Abstract: *The Festa de Santa Bebiana is a celebration that takes place every year in the town of Paúl, Covilhã district (Portugal). Held in the first weekend of December, it is considered a tribute to Saint Bebiana, to wine, and to the local wine-based spirit, jeropiga. Observant participation in 2014 confirmed that the celebration is marked by a pronounced communal spirit and exercises a strong power of attraction beyond Paúl, managing to attract thousands of visitors. This research consists in the observation of the aforementioned celebration, a detailed characterization, and an ethnographic analysis of the structure and the musical practice of the celebration. The study addresses questions such as the following: What is the impact of the Festa in the local life? What is the role of traditional music in this celebration? What kind of repertoire is performed? And what is the cultural rationale behind the integration of non-traditional elements in the Festa?*

Keywords: *ethnography, ethnomusicology, saint bebiana, cultural practices.*

My interest in cultural practices and celebrations, most particularly in the Eastern region of Portugal, materialized when I visited Paúl, a Portuguese town with a peculiar festivity, which, unpredictably, was not documented anywhere in Portugal. This town, situated in the southern slope of *Serra da Estrela*, twenty-four kilometers away from the city of Covilhã, and with approximately 1600 inhabitants, is one of the most historic and traditional parishes of the region. Its most significant festivities include the *Festa de Santa Bebiana*, as well as the *Romaria de Nossa Senhora das Dores* and the *Procissão dos Penitentes*.

The *Festa de Santa Bebiana*, literally *The Festivity of Saint Bebiana*, is held in winter, and it is considered a tribute to Saint Bebiana, to wine, and to the local wine-based spirit, named *jeropiga*. The “saint”, also called Bebediana or Viviana, is not, as it might be expected, worshiped in human form, but rather embodied in the object of a “wine barrel” (Figure 1), thus also contributing to a certain distortion and satire of the practices carried out by the Catholic Church. Therefore, the non-integration of this practice in ethnographic studies carried out in this area since the 1930s is somewhat understandable, due to its carnival ambience and ambivalent practices, possibly failing to meet the standards imposed by the ethnographers and the regime at the time¹. According to the inhabitants of Paúl that I interviewed, the celebration dates back to a

¹ Between 1933 and 1974 Portugal was under a dictatorship headed by António de Oliveira Salazar; this regime was called *Estado Novo*.

“distant past”, and the village was subjected to successive processes of “cultural objectification”² during the *Estado Novo* totalitarian regime (1933-74) and was repeatedly visited by ethnographers. Nonetheless, there is no academic documentation of this event. On the one hand, the practices of cultural objectification and folklorization³ carried out by cultural institutions of the *Estado Novo*, such as the Secretariat of National Propaganda, did not include this celebration in their selection of “traditional” elements to be preserved. By their part, the alleged ethnographic “authorities” who visited the village throughout the twentieth century – such as Fernando Lopes Graça, Artur Santos or Michel Giacometti – never documented the *Festa de Santa Bebiana*. Therefore, one might wonder why this celebration was included in neither the ethnographic collections nor the cultural objectification process developed during the *Estado Novo* regime.

I will argue that the dynamic character of the *Festa de Santa Bebiana* was in conflict with the crystalized perspective on “local traditions”, sustained by those ethnographers and cultural agents. In fact, the *Festa de Santa Bebiana* ostensibly displays local traditional elements with those of a transnational contemporary nature. This coexistence of past and present, and of local and transnational, clashes with the values that, for decades, have guided both ethnography and folklorization in Portugal.



Figure 1. The “image” of the Saint (wine barrel)⁴

The “origin” of the celebration, according to local narratives

According to the inhabitants that I interviewed for this study during 2014, the celebration in honor of the *Santa Bebiana* dates from “immemorial times”, when shepherds returned to the town, an occasion that was celebrated with opening of wine barrels. Only men participated in this festivity, with the women being barred from leaving their houses during that time. This practice, as locally assumed pagan, ultimately became a celebration, which ironically included a

² Richard Handler and Jocelyn Linnekin: *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1988.

³ Sawa El-Shawan Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco: “Introdução”, in *Vozes do Pov. A Folclorização em Portugal*, Salwa Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco (coords.). Oeiras, Celta Editora, 2003, pp. 1-21.

⁴ All the pictures included in this article were taken by the author.

procession and a sermon delivered by the same preacher every year. One of my local collaborators, Leonor Narciso, president of *Casa do Povo do Paúl*, explains:

They roamed some streets, in the night, and had a place where the procession stopped and then there were people listening to the ‘preacher’ who was the man who went ahead and did a sermon with an alcoholic angle, praying to the holy Father of the drunk, the creed of the drunk [...]. I remember it very well. This was short-lived because the preacher died and the Santa Bebiana was celebrated no more⁵.

After the death of that preacher, the celebration was halted for about fifty years, being revived only in 2004, when the *Casa do Povo* proposed to resume the celebration. The *Festa* has been held annually ever since, albeit in a more institutionalized fashion, understandably “adapted” to the present times.

The *Festa de Santa Bebiana*: December 2014

My first visit to the field took place in November 2014 with the intention of making some preliminary observations and of carrying out an initial survey of local collaborators, through interviews and informal conversations, about both the *Festa de Santa Bebiana*, in particular, and the traditions that are currently preserved in *Paúl*. During that visit, I noticed that the festivity is an essential part in the sociocultural and economic life of the town, providing an important incentive to the participation of inhabitants, as well as attracting a younger crowd of people from different parts of the country.

My return to *Paúl* coincided with the *Festa*, where double standards soon became apparent. The taverns ran by the inhabitants (some leased, other borrowed) contrasted with other communal spaces, in which the care for the “traditional” traits enforced by the organization is not respected. The latter clearly diverged from the general spirit of the occasion, from food to beverages, but the music is the medium that stands out most strongly for its inconsistency, regardless of the organization’s efforts. Although the participants are asked to try to keep the decor and a more rustic environment as much as possible, some communal spaces present miscellanea of sounds that go from the 80’s rock to the so-called mainstream pop or Brazilian music, also playing the fashionable music one might hear in any nightclub environment. On the other hand, the majority of the taverns play amplified music of traditional content (bagpipes, drums, among others), mostly instrumental and Portuguese, as well as folk music instrumentals.

Music groups that are hired by the festivity’s organization also contribute to a certain plurality of sounds and musicality. Instrumental groups of percussionists and bagpipers, percussionists and *concertina* or accordion players, and even a university students’ group (called *Tuna*) circulate across the center of the village, through streets and alleys, contributing to the animation and spontaneity of the *Festa*, but also to the confusion of sounds and very different repertoires.

The first day, Friday, is clearly the day for the locals, when the activities are varied but many businesses do not work at full capacity and the influx of people is much smaller than the following days.

Besides being the day with more public, mostly coming from surrounding villages and towns, Saturday is the day when the most-anticipated activities occur, including the procession in honor of the *Santa* and the Sermon. The procession is divided in three parts, consisting of two rows of people with a banner in front (saying “*Santa Bebiana*, *Paúl*”), a wooden cart with a man, a wine barrel pulled by a donkey, and, finally, a music group made up of drums and bagpipes. The participants of the procession and also the spectators repeatedly incite the

⁵ Interview to Leonor Narciso, XI-2014.

intonation of certain phrases related to drinking (“Long live the *Santa!*” and “We’re not drunk!”), and other expressions.



Figure 2. The Procession

The Sermon, which is delivered when the procession arrives to the town square, is performed with the clear notion of it being a profane celebration, and thus it uses parody to mimic the ways of the Catholic Church. In doing so, it adapts a speech that would be religious-like and replaces it with references to the *Santa*, to wine, and to the wine-based spirit, *jeropiga*. I also noticed a concern to make an innovative speech, with clearly political awareness, addressing today’s issues that might concern both Portugal and the world, and that might lead to some kind of caricature of the already-discussed affairs. It is an event in which some of the actors in the procession (Figure 2), including the preacher, come together on stage and carry out a kind of theatrical performance with a lightly comical tone, prompting the population to follow attentively. This part of the celebration is also a way to thank all the volunteers and organizations who supported the *Festa* both promotional and financially.



Figure 3. The Sermon

After the sermon (Figure 3), and with respect to music, the *Grupo de Bombos do Paúl* (*Group of Drums of Paúl*), together with the “preachers”, staged a somewhat peculiar scene. The instrumentalists played together two hits on the skin of the *Bombo*, and one with the handle of the drumstick on the wooden structure. They did this while imitating the rhythm of the song “We Will Rock You” by the British band *Queen*, accompanied by preachers who sang the melody with an allusive lyric to the celebration and to the liquors and spirits consumed in the town, repeating the chorus “*Santa Bebiana*”. This is one of the examples that might be said to somehow distort the *Festa*. The major concern of the organization, namely to make the ambience of the festivity the most “traditional” and ancestral possible, loses relevance here, drastically changing the function of the music at the end of the sermon and somehow throughout the *Festa* (both in live music as the recorded amplified music).

The last day is clearly the least important of all: there is a significant decrease in the influx of people (both outsiders and indigenous), and, consequently, the activities are not as diverse and varied as in the other days.

Conclusions

The *Festa de Santa Bebiana* is a celebration whose first conception has undergone a process of transformation, in this way starting a new “tradition” and, creating a different and more dynamic approach to the practice explained by the eldest of the town. The more traditional opening of the wine barrels (spearheaded by the owners of the houses to welcome the coming of the mountain shepherds) overlaps with a *Festa* that is already over-commercialized and marketed. It has become, on the one hand, a way to raise funds and increase the revenue stream, and, on the other, a decoy to hundreds of people to come visit the region. With regard to music, although many people with whom I had informal conversations told me that the *Festa* does not have a strong musical component, there is, paradoxically, an attempt to fill the general atmosphere with miscellaneous musical moments in order to get an immediate acceptance from a wider public. Clearly, it has become an array of diverse musical elements that makes it a somewhat unique celebration, giving it the ability to establish a link between the past and the present, contributing to a wider range of musical genres.

As mentioned above, the *Festa de Santa Bebiana* was not documented by ethnographers or included in the collections of “Portuguese traditions” that resulted from a process of cultural objectification implemented by the *Estado Novo* regime. This study contributes to filling this lacuna by revealing that the celebration has an element that characterizes the relationship between traditional and contemporary elements, giving it a marked dynamic character. This dynamism was the exact opposite of the ideals for which those ethnographers stood and fought for. A festivity with such a reconstructive “view” of tradition was not part of the notion of tradition that they defended.

After a period of several decades, the festivity was reactivated in 2004 by the *Casa do Povo*, a body set up and tutored for years by the *Estado Novo* regime that, after the re-establishment of democracy, is democratically coordinated by local citizens. This study shows that, with the return of democracy, the inhabitants of Paúl started to decide autonomously which local practices should be maintained and preserved. Furthermore, the carnival-like conception of the festivity, a topsy-turvy world with various and “disconnected” elements that are representative of institutions, religious celebrations, and local traditions that may seem disconnected to the eyes of an outsider, represents, in my view, a construction of a cultural alternative. According to anthropologist Arjun Appadurai, such practices can be directly related to the ability and willingness of the local community to produce and build or rebuild their own “traditions”, even if it is not accepted or supported by political and academic authorities:

“Moreover, it is inherent in the nature of local life to develop in a certain way instead of other neighborhoods, producing their own contexts of alterity (spatial, social and technical), contexts that cannot meet the need for spatial and social standardization that are prerequisite of the disciplined national citizen”⁶.

In a single location, the *Festa* brings together thousands of people who, on their own initiative, repeat every year a ritual that looks like a religious ceremony. As I observed, a significant part of them consider the consumption of alcohol in unusual amounts to be a “ritual” of the party. Thus for three days people act according to different social conceptions from those deemed “acceptable” by the community. The festivity is enjoyed as an alternate reality, as one that is different from normal day-to-day life – when excess is not admitted socially. Also the fact that people open their homes to everyone supports the argument that behavioral aspects change during these days, with a redefinition of what is social acceptable and what is not. Along these lines, although exploring the concept of neotribos, Michel Maffesoli states that “[...] as assumed in the neo-tribalism hypothesis, which I currently formulate, it can be said that, within a multiform mass, there is a multiplicity of micro-groups beyond the various predictions or exhortations of identity usually made by social analysts”⁷.

In a context where globalization is seen as a cultural agent deeply diffusive and expansive, the relationship of the village with supposedly pagan practices constitutes, in the twenty-first century, an asset in rural tourism circuits. The festivity has gained new meanings that are far beyond that of parody of the Catholic Church. It attracts tourists and places itself on the map of traditional festivals in Portugal.

Through some interviews and informal conversations with members of the organization, I noticed the importance of this celebration for the social life and also, in my opinion, for the economic well-being of the village, as it guarantees a revenue stream for the tertiary sector much higher than in any other time of year. During the year, this town is clearly a periphery, but during *Festa de Santa Bebiãna* it becomes the center of the region. Despite all these differences and changes, inevitably due to a number of factors (with globalization and innovation being most relevant), the intrinsic values of this celebration, and the affinity shared nowadays and in the early days of this festival, seem to have endured.

REFERENCES

- APPADURAI, Arjun: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota, Regents of the University of Minnesota, 1996.
- CASTELO-BRANCO, Sawa El-Shawan and Freitas Branco, Jorge: “Introdução”, in *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Salwa Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco (coords.). Oeiras, Celta Editora, 2003.
- HANDLER, Richard and LINNEKIN, Jocelyn: *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1988.
- MAFFESOLI, Michel: *El Tiempo de las Tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Daniel Gutiérrez (trad.). México D. F., Siglo XXI editores, 2004 [1996].

⁶ Arjun Appadurai: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota, Regents of the University of Minnesota, 1996, p. 253.

⁷ “[...] según la hipótesis del neotribalismo, que formulo actualmente, se puede decir que, en el seno de una masa multiforme, existe una multiplicidad de microgrupos que escapan a las distintas predicciones o exhortaciones de identidad habitualmente formuladas por los analistas sociales”. Michel Maffesoli: *El Tiempo de las Tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Daniel Gutiérrez (trad.). México D. F., Siglo XXI editores, 2004 [1996], p. 181.

NOTES ON A RESEARCH IN PROGRESS: THE PRACTICE OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC IN “BAIXA DO PORTO” AND THE CONSTRUCTION OF AN IMAGINED BRAZIL

LUCAS WINK
University of Aveiro, Portugal

Abstract: The presence of Brazilian popular music outside Brazil is a phenomenon in constant rise since the 1990s. In the case of the city of Oporto (Portugal), this is mainly noticeable in night bars located in the most touristic area of the city, usually called “Baixa do Porto” (Downtown Oporto). The presence of this reality in the night events of this region prompts the emergence of an imaginary of Brazilianness, promoted through the practice of two Brazilian musical genres: the samba and forró. In this context, this paper explores the ways in which this imaginary is constructed in the areas of nightly sociability of the “Baixa do Porto”, more specifically in those places marked by the above two Brazilian sonorities.

Keywords: music in night bars, imaginary of Brazilianness, passage of music and musicians, national/transnational, Brazilian Popular Music.

Introduction

This study is a part of a research in progress that is being carried out as a requirement for the Master’s Degree in Music for which I am currently reading at the University of Aveiro. It will culminate in a dissertation to be submitted by July 2016. This article focuses on the practice of Brazilian music in the night bars located at the “Baixa do Porto” (Downtown Oporto), in Portugal, ultimately aiming at a deep understanding of the role of that Brazilian music in the formation of the nightly sociabilities in the city. In this context, Brazilian music refers to a repertoire of popular songs that mainly includes those songs recognized as belonging to the genres of the *samba* and *forró*. Therefore, I address issues concerning the construction of what I call the “imaginary of Brazilianness” in places where these two musical genres are played by certain music groups and performers. Furthermore, I deal with some problems and reflections that emerged from my own experiences in the field, as well as with a few theoretical ideas that I am using in the course of this research. Finally, I put forward some analytical comments that have emerged from the study thus far.

The move to Oporto city, Portugal

In September 2014, I decided to move to Oporto (Figure 2), a city located at the North West of Portugal (Figure 1).



Figure 12. Map of Portugal¹



Figure 13. Map of Oporto city²

One of my first activities there, motivated by both my career as a musician and my newly-found interest in discussing music, was to discover which musical activities were offered in the city. Among many options, the ones that caught my attention were the musical practices in night bars. Soon I started to broaden my knowledge related to this universe. At first, I realized that these practices were short strings of an urban musical web that was continuously and simultaneously woven by a series of actors in a particular central region called “Baixa do Porto”. In addition, I noticed that, among the many strings that constituted it, those characterized by Brazilian musicality seemed to be particularly important. The practice of the *samba* and *forró* – which are the representations of the Brazilian music most significant in this

¹ Source: Google Maps, <http://maps.google.com>

² Idem.

context – seemed to carry a greater weight than the American, Angolan, or Cuban practices that are also present in the bars of the region, for instance. Taking a step forward, I noticed, moreover, that the practice of these two Brazilian musical genres was not only structured in, but also assumed the role of a structuring element of the nightly circuit of Brazilian music in this specific region. The existence of this circuit drove me to launch what, as an adaptation of a concept proposed by ethnomusicologist Iñigo Sanchez³, I call “social route of Brazilianness”. In it, certain subjects, idealizations, sounds, and spaces interweave with one another.

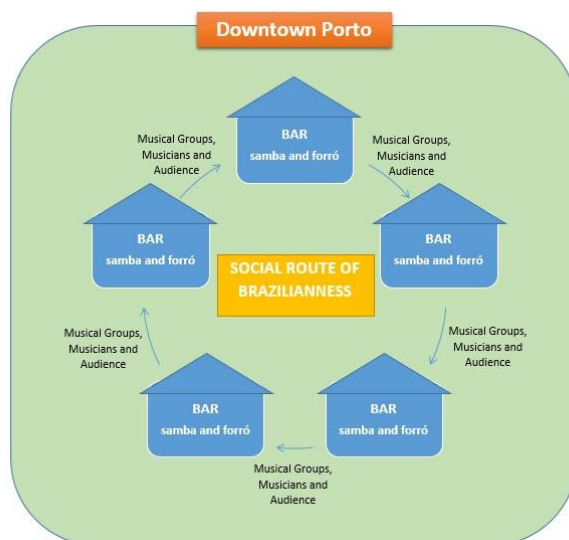


Figure 14. Social Route of Brazilianness

Research questions

Samba Sem Fronteiras, Toque Social, Quintal do Samba, Bamba Social, Tropicalissue, Lilian Raquel, Felipe Vargas, Sergio Guri, Ilen Monteiro and Inah Santos were some of the musicians and groups that, mainly from Wednesday to Saturday, move around the bars inserted in the route, such as the Rua Tapas & Music Bar, Baixaria, Route 199, Armazém do Chá, Plano B, 3C, Café Ceuta, Galerias, and O Casarão. When I became aware that many of the “crowded nights” were those in which *samba* and *farró* were played, the first questions that came to my mind concerned the individuals who have the power to determine which musical activities are offered to the audience.

For instance, why do the owners of these places wager and reserve some of the “best nights”⁴ for events in which Brazilian music is performed? Why do they choose the genres of the *samba* and *farró*? How does the practice of these two musical styles articulate their commercial interests with the customers’? Later on, I realized I might need to reflect on the role of the audience too. As I noticed, this audience was not only constituted by Brazilians, but also by individuals of other nationalities, such as Italians, Spaniards, Polish, and, preponderantly, Portuguese. Faced with this great plurality of actors who assiduously frequented these establishments, questions about the reasons that induced them to take part in this route raised inevitably. In sum, what is the audience seeking in these places?

³ Iñigo Sánchez: “Esto parece Cuba! Prácticas musicales y cubanía em lá diáspora cubana de Barcelona”, PhD dissertation. Universidad de Barcelona, 2008.

⁴ I use the term “best nights” to refer to those days when there are more people in the night establishments of the region, usually from Wednesday to Saturday. During this period, one can see, in an emphasized form, the musical practices to which I refer.

My experience in the field: the nights of *samba* and *farró* at *Rua Tapas & Music Bar*

Those questions prompted me to start interpreting certain incidents that occurred in some field situations, more specifically in the bar where I chose to conduct the most systematic work of data collection: the *Rua Tapas & Music Bar*. On many occasions on which my interlocutors – mainly Portuguese – expected me to act as a Brazilian during the “nights” of *samba* and *farró*, for instance, I found that these individuals had in their minds a Brazil built up according to a series of imaginaries. The existence of these idealizations can also be interpreted according to a number of synthesis-words that emerged from the conversations as the subjects seemed to try to show that they knew as much as I do about that South American country. As a consequence, I sought to discover the factors that might have been fomenting the existence of what I came to label as “Imaginary of Brazilianness” in the minds of the Portuguese peoples. In that regard, I found some interesting considerations in previous academic literature.



Figure 15. Samba Sem Fronteiras live at Rua Tapas & Music Bar, March 2015⁵



Figure 16. Forró night with Guri & Guests at Rua Tapas & Music Bar, February 2015⁶

⁵ Photography taken by the author.

⁶ Photography taken by Nuno Garcez.

The “Imaginary of Brazilianness”: some theoretical considerations

For Wellington Lisboa, the process of construction of a Brazilian identity in Portugal is directly related to the cultural products disseminated by the local television media and the Brazilian cultural industries active in the country⁷. That music contains many symbolic elements that helped crystallize this idea of “Brazilianness” in the imaginary of the Portuguese peoples. Luciana Mendonça equally also discusses the role played by Brazilian music in this process, but she highlights that kind of music that is conveyed by a number of urban cultural practices⁸. She also supports the idea that, although in the spaces shared by Brazilians and Portuguese, the celebration of this Brazilianness can be very diverse, yet “in all cases, in the Portuguese imaginary there is a clear association between Brazilian music and celebration, relaxation and joy”⁹.

Moreover, some authors have pointed out, Brazilians have also taken part in this process of identity construction. Igor Machado¹⁰, for instance, when talking about the Brazilian immigrants living in Oporto, demonstrates that they contribute to the construction of this imaginary. He also shows the ways in which they work towards their own exoticization, thereby becoming “victims and agents of an active subordination”¹¹. They are seen as victims because they cannot change the hegemonic image of neither Brazil nor of what it means to be Brazilian according to the Portuguese’s common belief. They are agents in the sense that, by not contesting this image, they are considered the authentic representatives of that country. Jesse Sousa¹² also reflects on the topic. By declaring that Brazilians are the people of joy, warmth, hospitality, and sex, he supports the idea that all Brazilians are responsible for the construction of the so-called “myth of Brazilianness”. According to his views, this myth is the way par excellence to create a sense of solidarity and collective belonging that defines the modern concept of “nation”, as conceived in a modern sense. Additionally, the existence of this myth can also be understood as the web in which all the idealizations and imaginations that I have mentioned throughout this article crystallize.

Final Remarks

On the basis of all of this, it becomes clear that the Portuguese people have created a supposedly Brazilian identity in their imaginaries. The regular practice of two genres from that South American country in an important region of the second largest city in Portugal should be understood, in my view, in the light of this phenomenon.

The bar owners, I noticed, seek to profit from this imaginary by hiring musicians and groups to perform *samba* and *fornó* repertoires. To them, moreover, these two genres are, among many other Brazilian styles also performed in Portugal, the ones that represent and raise an “authentic” and “real Brazilianness”.

⁷ Wellington Teixeira Lisboa: “Reminiscências coloniais e sentidos midiáticos: a identidade brasileira em Portugal”, *Perspectivas de la Comunicación*, 1, 2 (2008), pp. 30-38.

⁸ Luciana Ferreira Moura Mendonça: “Sons e Ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano”, *Tomo*, 11 (2007), pp. 139-59.

⁹ “Em todos os casos, no imaginário português, é nítida a associação entre música brasileira e festa, descontração e alegria”; *Ibid*, p. 153.

¹⁰ Igor José de Renó Machado: *Apontamentos para uma etnografia da imigração brasileira no Porto, Portugal*, 2004, <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IgorMachado.pdf>. (consulted: 01-VIII-2015).

¹¹ “Vítimas e agentes de uma subordinação ativa”; *Ibid.*, p. 20.

¹² Jessé Sousa: *A Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

For the public, having at their disposal in “Baixa do Porto” a Brazil embedded in such idealizations entails the possibility to enjoy and experience the joy, happiness, hospitality, and warmth that possibly are smooth in their daily lives. The spaces marked by these two sonorities of the *samba* and *farró* become, even if momentarily, a universe apart from the one that is ordinary, or, in other words, a world in which certain leisure and social activities are associated and promoted by such imaginary – the talking, singing, dancing, drinking, flirting, and partying, for example – come to the foreground.

Finally, the agents who, in my opinion, currently provoke more reflections that impulse this research are the musicians and music groups that are a part of this imaginary reality. They occupy a key position in the course of these social events. Being on stage, they have the power to dictate the dynamics under which the events will develop. By using *samba* and *farró* as their means of expression and communication with the public, they act directly as developers and promoters of this imaginary. However, this development and promotion is seen already in the concert ads, as the promotional flyer for a concert of Brazilian musician Felipe Vargas illustrates – in that concert I participated as the drummer at *Rua Tapas & Music Bar*. The headline of the event is the phrase “Não serve pra nada... só pra delirar”, in English “this is pointless... it’s just to go crazy” (Figure 6).



Figure 17. Felipe Vargas’ advertising material: “Samba-rock - this is pointless... it’s just to go crazy”. Live at Rua Tapas & Music Bar, March 2015.

Many of my experiences in the field were crucial in the outlines, reflections, and new practical guidelines that shall be adopted in the future stages of this research. One of them concerns the concept of identity. Due to my role as a performer, I was able to establish direct contact with those musicians, and consequently to know who these actors were. I was stunned when I found out that the Portuguese play a most active role in this identity construction, not being exclusively listeners or entrepreneurs. In fact, they are on the stages, in the positions of leaders or members of music groups, appropriating and making use of a number of symbolic elements that allegedly belong to individuals of Brazilian identity. This corroborates the idea that, in a post-modern context, the social understanding of the identity of the self no longer involves the subjugation to a supposed “nature” of territorial or ethnic order, as Antonio García Gutiérrez claims¹³. But, on the other hand, these practices allow us to understand the notion of “identity” as a project in which everyone inscribes oneself freely. This explains that, for instance, during their concerts the aforementioned actors dismiss the Portuguese pronunciation

¹³ Antonio García Gutiérrez: *La Identidad Excesiva*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

of the Portuguese language in favor of the exaltation and ownership of the Portuguese as spoken by Brazilians.

REFERENCES

- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio: *La Identidad Excesiva*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- LISBOA, Wellington Teixeira: “Reminiscências coloniais e sentidos midiáticos: a identidade brasileira em Portugal”, *Perspectivas de la Comunicación*, 1, 2 (2008), pp. 30-38.
- MACHADO, Igor José de Renó: *Apontamentos para uma etnografia da imigração brasileira no Porto, Portugal*, 2004, <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IgorMachado.pdf>. (consulted: 01-VIII-2015).
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura: “Sons e Ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano”, *Tomo*, 11 (2007), pp. 139-59.
- SÁNCHEZ, Iñigo: “Esto parece Cuba! Práticas musicales y cubanía em lá diáspora cubana de Barcelona”, PhD dissertation. Universidad de Barcelona, 2008.
- SOUSA, Jessé: *A Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

DIRECCIONES DE CONTACTO DE LOS AUTORES

Abellán Alzallu, Ruth: ruth_abellan@hotmail.com
Alaminos-Fernández, Antonio: Antonio.alaminos@ua.es
Álvarez Espinosa de los Monteros, Nieves: nievalvarez@msn.com
Aráez Santiago, Tatiana: tatiknkradtati@hotmail.com
Arjona González, María Victoria: mavi15crdb@hotmail.com
Calero Carramolino, Elsa: elsa.carramolino@gmail.com
Cardoso Pereira, Fernando Luiz: fcperera@gmail.com
Chávarri Alonso, Eduardo: eduar.chavarri@gmail.com
de Peque Leoz, Íñigo: inidp@hotmail.es
García López, Olimpia: oligarcialopez@gmail.com
Gómez, Mafalda: mafalda.gomez@uva.es
Islán Fernández, Sara: sara.islan@gmail.com
Justiniano, Juan Carlos: jc.justiniano.lopez@gmail.com
Leste, Eduardo: eduleste@gmail.com
López Gómez, Cristina: cristina.lopez12@gmail.com
López Gómez, Francisco Manuel: franmalogo@hotmail.com
Martínez Campo, Luis: luismartinezcampo@gmail.com
Mejías Rivero, Enrique: emriver.musicologia@gmail.com
Navarro Lalanda, Sara: navarrolalanda.sara@gmail.com
Palidda, Alessandra: PaliddaA@cardiff.ac.uk
Pampillo, María Rosa: pampillo00@gmail.com
Riera, Esther: esther.rieracamacho@gmail.com
Rodrigo de la Casa, Ana: anarodrigodelacasa@gmail.com
Rodríguez Duchesne, Lena: ele.duchesne@gmail.com
Tamayo Goñi, Fernando: fertamayogoni@gmail.com
Tejedor, Ricardo: ricardo.tejedor.90@gmail.com
Tejedor Gutiérrez, Pablo: leoverem@hotmail.es
Tormo Valpuesta, Candela: candelatvg@gmail.com
Ventura, António: antoniomartins_8@hotmail.com
Wink, Lucas: lucas_wink1@yahoo.com.br

Llorens, Ana (editora): al683@cam.ac.uk

Organizan:



Departamento de
Musicología · UCM

Colaboran:



Joven Asociación de
Musicología de Asturias



JOVE ASSOCIACIÓ
DE MUSICOLOGIA



ICCMU

