

LEITMOTIV

Año 3; número 4, Mayo 2015

Revista del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada



Rafael Cámara Martínez

La Segunda República y el Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada

Elsa Calero Carramolino

Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla.

Rocío García Sánchez

La influencia de Nietzsche en las obras dramáticas de Richard Strauss

María del Carmen Rodríguez Sánchez

El concepto de la música en los libros primero y segundo de el cortesano, de Baltasar de Castiglione

Nieves Sánchez Camacho

Consideraciones analíticas sobre el quinteto op. 81 de Dvorák

CONSEJO EDITORIAL

Dirección: Miguel Ángel Jiménez Pérez

Consejo de redacción:

Rafael Cámara Martínez

José Luis de Miguel Ubago

Rocío García Sánchez

Miguel Ángel Jiménez Pérez

Bartolomé Pérez Botello

Ángel Luis Pérez Garrido

Francisco Javier Ruz Mata

Ibón Zamacola Zubiaga

Edición:

Real Conservatorio Superior "Victoria Eugenia" de

Granada, c/ San Jerónimo 46, 18001 Granada

revistacsm@gmail.com

www.conservatoriosuperiordegranada.com

"Leitmotiv (Granada)" ISSN 2254-5360

La revista no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores que serán responsables legales de su contenido.

CONTENIDO

Editorial

Colaboraciones

La Segunda República y el Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada.

RAFAEL CÁMARA MARTÍNEZ

6

Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla.

ELSA CALERO CARRAMOLINO

22

La influencia de Nietzsche en las obras dramáticas de Richard Strauss.

ROCÍO GARCÍA SÁNCHEZ

33

El concepto de la música en los libros primero y segundo de el cortesano, de Baltasar de Castiglione.

MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

38

Consideraciones analíticas sobre el quinteto op. 81 de Dvorák.

NIEVES SÁNCHEZ CAMACHO

44

EDITORIAL

Un año más, en el mes de mayo la revista Leitmotiv del RCSM “Victoria Eugenia” sale a la luz con nuevas colaboraciones. Poco a poco nos vamos consolidando a través de artículos de interés que acercan el ambiente académico al de la investigación y difusión de conocimiento, propio de todo centro de Enseñanza Superior.

Como en estos años atrás, Rafael Cámara continúa con su serie de artículos sobre la historia de nuestro centro. Una historia de más de ochenta años que el autor desvela y sobre la profundiza con el rigor que le caracteriza. En este número se estudia el funcionamiento del centro durante la etapa de la Segunda República.

Por su parte, Elsa Calero aprovecha su colaboración para hacer un recorrido por un género que tuvo su nacimiento en la Segunda República y que tuvo gran aceptación. La autora indaga en los orígenes de este fenómeno que no ha sido abordado suficientemente por la musicología. Elsa analiza con detalle la bibliografía y busca qué relaciones ha podido tener la copla con la tonadilla escénica y más recientemente, con el conocido como género ínfimo.

Con una temática completamente diferente, Rocío García se cuestiona la influencia del pensamiento de Nietzsche en los músicos alemanes y austriacos coetáneos suyos, especialmente en Richard Strauss y en dos de sus óperas más importantes: *Salomé* y *Elektra*. El pensamiento nietzschiano estará de alguna forma también plasmado en la obra musical *Así habló Zaratustra*, que toma el nombre de una de las obras capitales de su pensamiento.

Dando un salto al Renacimiento y su entorno, María del Carmen Rodríguez analiza los aspectos musicales que aparecen en la obra *El Cortesano* de Baltasar Castiglione. El citado libro establecería el modelo que debían seguir los caballeros del momento. La autora muestra la influencia que tendría esa obra en el ambiente musical del renacimiento español.

La última colaboración es de carácter analítico. En ella, Nieves Sánchez trata de contextualizar históricamente el Quinteto opus 81 de Dvorák a través de su análisis. La autora además busca influencias nacionalistas que pudo tener en su génesis y composición la Bohemia de la segunda mitad del s. XIX.

Estos artículos conforman este nuevo número, variado y ameno y que además por primera vez está presente no sólo en nuestro alojamiento habitual en la web del centro sino a través de las redes sociales.

LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN "VICTORIA EUGENIA" DE GRANADA

Rafael Cámara Martínez

Profesor del RCSM "Victoria Eugenia" de Granada

Doctor por la Universidad de Granada

ACRÓNIMOS

CNT = Confederación Nacional de Trabajadores. MIPBA = Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. SIC = Santa Iglesia Catedral. UGR = Universidad de Granada. UGT = Unión General de Trabajadores.

PALABRAS CLAVE

Política. Sociedad. Cultura. República. Conservatorio.

RESUMEN

La Segunda República se proclama tras un breve intento de normalidad, de corte monárquico, de poco más de un año de duración, en un claro clima de inestabilidad política. El segundo intento de corte republicano nace como prolongación de la difícil situación política creada años atrás en la España de finales del siglo XIX. Los referentes del nuevo Régimen se resumen en el resurgimiento de los nacionalismos, la aplicación de la reforma agraria y la separación entre la Iglesia y el Estado.

El objeto del presente artículo no es otro que el de presentar el desarrollo de los acontecimientos, a nivel político y socio-cultural, desde un punto de vista normativo, relacionándolos tanto con la consecución de la validez académica e incorporación estatal de los centros de provincias, cuanto con la organización de la institución y el desarrollo del currículo del Conservatorio de Música y Declamación de Granada¹.

¹ En adelante, RCMDG. La inclusión de la abreviatura de "Real", responde a un criterio estrictamente formal, manteniéndose con idéntico acrónimo la nomenclatura

KEY WORDS

Policy. Society. Culture. Republic. Conservatory.

ABSTRACT

The Second Republic was proclaimed after a brief and quiet monarchist period, it hardly lasted one year, on a clear climate of political instability. The second attempt of Republican regime was born as a continuation of the difficult political situation created years ago in Spain during the late nineteenth century. The fundamental topics of the new regime are summarized in the resurgence of nationalisms, the implementation of agrarian reform and the separation of church and state.

This article attempts to show the political and socio-cultural developments paying special attention to the laws written to achieve the state academic validity and the incorporation of provincial centers, and in addition the analysis of the institution and the development of the curriculum in the Conservatory of Music and Declamation of Granada.

1. LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

"La proclamación de la Segunda República pareció una demostración de que el pueblo español podía regirse a sí mismo y vencer, con sus propias fuerzas, la tara del caciquismo"². Así nos describe Javier Tusell la experiencia democrática republicana, vista a la luz de la historia como un cambio radical en la vida política de nuestro país.

La Segunda República se divide históricamente en tres etapas: el primer bienio (1931-1933), también llamado reformista o *izquierdista*, en el que destacan las figuras de Alcalá-Zamora, Presidente, y Manuel Azaña, jefe de gobierno y líder del partido político de Acción Republicana;

original de nuestro centro docente en los diferentes artículos dedicados al Conservatorio de Granada, durante los años de nuestra investigación (1921-1952).

² TUSELL, J. (1998). La experiencia democrática republicana. En MARTÍN, J. L.; MARTÍNEZ SHAW, C. y TUSELL, J. (dir.). *Historia de España*, II. Madrid: Taurus, pp. 291-316, 291.

el segundo bienio, o *conservador* (1933-1936), en el que el electorado otorgaba el poder a los dos partidos del referido corte político: la Confederación Española de Derechas Autónomas³, fundado por José María Gil Robles, y el Partido Radical, encabezado por Alejandro Lerroux; y finalmente, el triunfo del *Frente Popular* (1936), que produjo el enfrentamiento entre una coalición de partidos de izquierda (Partido Socialista, Partido Comunista, Partido Obrero de Unificación Marxista y Unión Republicana), contra algunas agrupaciones de la derecha española (CEDA, Falange Española y Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista).

La formación de un *Gobierno Provisional*, con representantes de diversas tendencias políticas, se convirtió en fiel “[...] reflejo del movimiento de oposición a la monarquía que se había desarrollado en la última fase de la dictadura de Primo de Rivera [...]”⁴. Tras celebrarse elecciones a Cortes Constituyentes, el nuevo gabinete redacta la Constitución del 9 de diciembre de 1931, reconociéndose por primera vez la autonomía regional e iniciándose una política de separación con la Iglesia⁵.

En un primer momento “[...] Azaña se encontró al frente de un gobierno que, [...] estaba en disposición de acometer un ambicioso plan de reformas administrativas, sociales y económicas”⁶. Pero los acontecimientos se precipitarían en menos de seis meses, debido a la división de los grupos políticos que apoyaban a la República. A mediados de 1932, el entusiasmo y algarabía reinantes comienzan a resquebrajarse.

Tras una conspiración militar fracasada - liderada por el General Sanjurjo, quien en agosto de 1932 se autoproclama Capitán General de

Sevilla y de Andalucía-, se aprueba la redacción del *Estatuto de Cataluña*, por el que se reconocía su autonomía⁷, y se aplica la *Ley de Reforma Agraria* a ciertas regiones españolas.

Comenzaba a palpase un desencanto popular importante, culminando en una más que predecible pérdida de la confianza de la ciudadanía hacia el Gobierno electo. Alcalá-Zamora, en vistas a ésta situación, no tendría más remedio que “[...] retirar su apoyo a la coalición de Azaña entre socialistas y republicanos, poniendo fin así a casi dos años y medio de intentos reformistas de modernizar España”⁸.

Los resultados de los comicios del 19 de noviembre de 1933⁹ darían una amplia victoria a una coalición de centro-derecha, encabezados por Lerroux¹⁰, del Partido Radical, y Gil Robles, de la CEDA, siendo nombrado aquél nuevo Jefe de Gobierno de la República. Alejandro Lerroux acometería nuevos planes de actuación, destacando el reforzamiento de la reforma de la Ley Agraria y el establecimiento de nuevos cauces de diálogo con la Iglesia. Pero muy pronto se produce un primer desacuerdo en el programa conservador por parte de grupos “[...] cada vez más radicalizados, dirigidos por anarquistas en Extremadura y Aragón y por los socialistas de la U. G. T., que optarán por la línea revolucionaria de Largo Caballero e Indalecio Prieto”¹¹.

A comienzos de 1934, se planteaba un nuevo intento de aprobación del Estatuto de autonomía del País Vasco, siendo sus pretensiones “[...] tan mal recibidas por la derecha como lo habían sido en las primeras Cortes de la República por la

⁷ Francisco Maciá fue nombrado primer presidente de la *Generalidad*.

⁸ BALFOUR, S. (2001). *Op. cit.*, p. 250.

⁹ Por primera vez en España, tras la aprobación de las Cortes Generales, las mujeres acudían a las urnas “[...] en medio de una extraordinaria campaña de agitación y tensión política” (véase, CORRAL, J. L. (2008). *Una historia de España*. Barcelona y Córdoba (Argentina): Edhasa, p. 611).

¹⁰ El político sevillano Diego Martínez Barrio ocuparía la presidencia en funciones hasta el nombramiento del moderado-centrista Alejandro Lerroux como Jefe del Gobierno, haciéndose cargo el primero de las riendas del país durante los meses previos a la consulta electoral.

¹¹ RIVERO, I. (1999). *Síntesis de Historia de España*. Madrid: Globo, p. 178.

³ En adelante, CEDA.

⁴ BARRIO, A. (2004). La Modernización de España, 1917-1939: política y sociedad. En HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (dir. ed.). *Historia de España. 3er. Milenio* (col.), 30. Madrid: Síntesis, p. 105.

⁵ En palabras del propio Manuel Azaña, ya como Presidente del Gobierno, “España... (sic) ha dejado de ser católica” (Véase, BALFOUR, S. (2001). España desde 1931 hasta hoy. En CARR, R. (ed.), *Historia de España*. Barcelona: Península, pp. 249-291, 251).

⁶ BARRIO, A. (2004). *Op. cit.*, p. 124.

izquierda”¹². Por otro lado, el Gobierno de la *Generalidad*, con intereses separatistas, se rebelaba en estas fechas “[...] contra la autoridad central y proclamó un Estado catalán dentro de la República española”¹³. Pero este nuevo intento fallaría al apoyarse en la inclusión de ministros de la CEDA dentro del nuevo Gobierno presidido por Lerroux.

El fracaso de la proclamación de un Estado catalán dejó “[...] a la rebelión en Asturias en un espléndido aislamiento para aterrorizar a las clases medias, y crear el mito de una revolución proletaria”¹⁴, consecuencia de la alianza en el sector de la minería entre los trabajadores de la CNT y de la UGT, ya que todas las organizaciones obreras estaban unidas en un esfuerzo común, con el famoso “grito de guerra”: ¡Uníos, hermanos proletarios! (UHP). Los mineros acabarían siendo controlados por el Ejército, según instrucciones del Gobierno.

Alcalá-Zamora se vería obligado a reorganizar su gabinete en unos años en los que se procuró poner remedio a la situación que se arrastraba desde la Gran Depresión a nivel mundial. Sin embargo, y según Comellas, aunque el nuevo régimen “[...] no tenía culpa de la coyuntura económica, [...] las luchas políticas y sociales o las continuas huelgas tampoco eran el mejor medio de solucionar el problema”¹⁵.

Ante la crisis que a finales de 1935 afectaría al partido radical, que acabó con la coalición del Gobierno, se nombrarían últimos presidentes del *bienio negro* a Chapaprieta y Portela Valladares, en un postrero intento de salvar una situación abocada a un nuevo proceso electoral. Finalmente, a causa de la negativa de Gil Robles de aceptar la propuesta del último gabinete ministerial, “[...] el presidente de la república, Alcalá-Zamora,

disolvió las Cortes convocando elecciones para febrero de 1936”¹⁶.

La victoria del *Frente Popular* llevaría a la presidencia de la Segunda República a Manuel Azaña (tras la destitución de Alcalá-Zamora por las Cortes, en el mes de abril de 1936), encargando a Casares Quiroga la formación de un nuevo Gobierno.

La nueva actividad se desarrollaría en la primavera de 1936, no sin tensiones, con un programa basado en diversos puntos que abarcaban desde la aplicación de una amnistía por los sucesos de octubre de 1934 hasta la reconstrucción de la política de reformas en todos los ámbitos, pasando por la devolución de las competencias a la *Generalidad* y la autonomía exigida por el País Vasco.

Al margen del Gobierno del *Frente Popular*, se llevaba fraguando desde el mes de marzo una conspiración de la “derecha” -representada por la Falange y por algunos militares de reconocido prestigio-, que alcanzaría su punto álgido el 13 de julio de 1936, tras el asesinato del diputado José Calvo Sotelo por parte de un grupo de *Guardias de asalto*: el levantamiento era tan sólo cuestión de días.

Desde un prisma socio-cultural, y tras largos años de espera, España volvía a ser testigo de la reinstauración de un Estado republicano, tantas veces soñado -a la par que añorado- por la sociedad. El clima de euforia y felicidad popular desmedidas se vería dañado por una serie de circunstancias de graves consecuencias para el devenir de Andalucía. Granada vivió en primera línea una intensa oleada de fuego en una época en la que arderían conventos e iglesias, con lo que el desengaño entre la población iría en aumento, siendo más generalizado conforme avanzaba el Régimen republicano.

Los signos inequívocos que caracterizarían a la vida social española quedaron reflejados en los artículos de prensa, aunque la más que evidente “[...] politización perceptible en los contenidos, pero también en los avatares de las diferentes

¹² TUSELL, J. (1998). *Op. cit.*, p. 317.

¹³ JULIÁ, S. (2003). Y una República democrática que sucumbe en una guerra civil (1931-1939). En VALDEÓN, J.; PÉREZ, J. y JULIÁ, S. *Historia de España*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 471.

¹⁴ CARR, R. (2006). *España, 1808-1975* (13ª ed.). Barcelona: Ariel, p. 607.

¹⁵ COMELLAS, J. L. y SUÁREZ, L. (2003). *Historia de los españoles*. Barcelona: Ariel, p. 265.

¹⁶ RIVERO, I. (1999). *Op. cit.*, p. 179.

publicaciones periódicas”¹⁷, acabaría por producir en algunos medios consecuencias tales como el voto de censura, la prohibición editorial y el cambio de nombre (así como su desaparición), tras los habituales saqueos e incendios de instalaciones.

A nivel político, y en el año 1933, la ciudad de Córdoba era nombrada sede de la Asamblea Regional Andaluza, “[...] cuyo principal cometido será el de redactar un Anteproyecto de Bases para el Estatuto de Andalucía, y donde se puso de manifiesto la profunda división que la realidad física y el pasado imponen [...]”¹⁸.

Desde un punto de vista económico, Andalucía se vería afectada por un período de crisis cuyo máximo exponente fue la repercusión que tuvo la aplicación de la *Ley de Reforma Agraria*, siendo la provincia granadina una de las zonas de mayor descenso en la producción industrial de remolacha y azúcar. Aun con todo, Granada sería testigo de un nuevo empujón en el desarrollo urbanístico iniciado a comienzos del siglo XX.

Cabe citar la importancia que alcanzaría el Museo-Casa de los Tiros de Granada, considerado durante estos años como el principal referente de la vida cultural granadina, ya que en dicho espacio, y en palabras de Villafranca Jiménez, “[...] se genera y desarrolla un estilo que la trasciende, donde tuvieron cabida las muestras de artesanía popular y el arte de vanguardia, la documentación histórica y bibliográfica, la propaganda turística o la defensa del patrimonio histórico-artístico provincial”¹⁹.

Atañendo a los medios de información, reaparece la llamada “prensa de partido”, publicándose diferentes periódicos como por ejemplo “[...] *El Defensor de Granada*,

republicano de izquierdas, con dos ediciones; *La Publicidad*, republicano moderado; *El Noticiero Granadino*, diario conservador en sus orígenes, será en estos años periódico más bien de centro; en 1932 surge *Ideal*, católico conservador [...]”²⁰, sin olvidar el significativo avance producido en torno al uso de medios de radiodifusión en España.

Durante la Segunda República se llevaría a cabo un amplio programa de reformas en el terreno de la enseñanza, “[...] con un plan de construcción de escuelas y de extensión de la cultura popular que remediaría el todavía elevado nivel de analfabetismo [...]”²¹. A modo de ejemplo baste citar que, solamente en Granada, “[...] pasaban de cinco mil los pequeños que no recibían ningún tipo de educación; el número de escuelas -de las que el Estado pagaba al personal y el Ayuntamiento mantenía las instalaciones- en un total de veinte, mas dos de párvulos, era claramente insuficiente”²².

Nuestra región experimentaría en la *década de los 30* un claro avance en torno a la educación. La enseñanza eclesiástica no se vería tan perjudicada *a priori*, ya que, excepto la Compañía de Jesús, las órdenes religiosas siguieron impartiendo docencia. En cuanto a la enseñanza islamista, se crean en 1932 las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, estando vinculada esta última a la Universidad de Granada.

Durante ésta época, Granada sería testigo de una etapa de aparente serenidad en lo concerniente a la pedagogía impartida en las Escuelas de Magisterio, caracterizadas por la “[...] finalización del nuevo edificio de la Gran Vía [...], por la fusión de las Normales masculina y femenina, y por el establecimiento de un nuevo plan de estudios, que se mantendría vigente hasta

¹⁷ TUSELL, J. (2004). El directorio y la segunda república. En PALÉS, M. (dir. ed.) y REOYO, C. (coord.). *Historia de España*, 14. Biblioteca El Mundo. Madrid: Espasa-Calpe, 15, p. 644.

¹⁸ BERNAL, A. M. (1980). La Andalucía contemporánea. En DRAIN, M. [et al.]. *Los Andaluces* (Col. Fundamentos 68). Madrid: Istmo, pp. 189-220, 201.

¹⁹ VILLAFRANCA, M. M. (1998). *Los museos de Granada: génesis y evolución histórica (1835-1975)*. Biblioteca de Ensayo, 40. Granada: Diputación de Granada, p. 292.

²⁰ CHECA, A. (1980). La prensa en Andalucía: crónica de una decadencia. En DRAIN, M. [et al.]. *Op. cit.*, pp. 509-544, 531.

²¹ JULIÁ, S. (2003). *Op. cit.*, p. 461.

²² VIÑES, C. (1985). Granada, 1932-1982. En TITOS, M.; VIÑES, C. y GAY, J. C., *Medio siglo de vida granadina. En el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada, p. 304.

el verano de 1936”²³, destacando la calidad educativa ofertada, así como la proyección académica de dichas enseñanzas hacia el exterior.

Aspecto destacable es la defensa de la coeducación, aunque “[...] juntar a niños y niñas en la escuela se consideraba por los sectores conservadores y católicos antinatural, inmoral y peligroso [...]”²⁴. Al respecto, según Pilar Ballarín, dicha costumbre se convertiría en habitual (al menos durante esta época), ya que “[...] no fue posible acabar con la coeducación en Institutos, Universidades, Escuelas de Magisterio, Escuelas de Comercio, Conservatorios, y Escuela Central de Idiomas”²⁵.

En el ámbito de la pedagogía musical, el establecimiento de un nuevo Cuerpo Nacional de Profesores de Música²⁶ fue considerado como el prólogo de la constitución de un nuevo organismo: la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos²⁷. Presidida por Óscar Esplá, plantearía la creación en su seno de una Escuela Superior de Música, pero la falta de acuerdo en el reparto de competencias con el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid²⁸, acabaría por cerrar un nuevo debate sobre las enseñanzas musicales, disolviéndose tres años más tarde de su constitución.

A nivel de creación, predominaba “[...] la música regionalista, inspirada en el folklore popular, sirviendo éste de base a la música culta”²⁹. Andalucía sigue viviendo un momento álgido en éste campo. Granada se convertía en una importante “fuente de inspiración” de grandes artistas de renombre, como Falla y Turina,

quienes, en la época de su madurez, continuaban con la trayectoria compositiva establecida por Isaac Albéniz, y en especial, en lo referente a la vida y costumbres del folklore andaluz.

En cuanto al terreno de la interpretación, nuestra ciudad continuaba disfrutando de un extraordinario ambiente musical (reflejado desde finales del siglo XIX con las visitas habituales de Tomás Bretón al frente de la orquesta de la *Sociedad de Conciertos*), ambiente que se respiraba sobremanera en la celebración de grandes eventos durante las *Fiestas del Corpus*, “[...] cuando el patio del Palacio de Carlos V se estremecía con los bravos y las ovaciones a la Filarmónica de Madrid con Pérez Casas en el podium o la Sinfónica de Madrid bajo la batuta de Fernández Arbós [...]”³⁰.

2. VALIDEZ ACADÉMICA E INCORPORACIÓN ESTATAL DE LOS CENTROS DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN EN ESPAÑA

Al igual que en la época de la Dictadura, durante los años de la Segunda República no se redactan nuevos textos legales que afecten a la organización y funcionamiento de los centros de enseñanza que imparten Música y Declamación en España, continuando vigentes hasta 1942 los reales decretos de 1905 y 1917, respectivamente. La JNMTL no lograría el objetivo de reorganizar las enseñanzas musicales, según los parámetros establecidos por el Gobierno para los centros docentes.

Ninguna de las disposiciones que regulaban dicho organismo³¹ llegaría a hacerse realidad. Las funciones realizadas por la JNMTL³² (creada por

²³ PALMA, A. (2005). *Avemarianos: identidad y memoria*. Granada: Ave-María, p. 292.

²⁴ BALLARÍN, P. (2001). La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX). En MARQUÉS, S. y VILANOU, C. (coords.). *Teoría e Historia de la Educación* (col.), 7. Madrid: Síntesis, p. 107.

²⁵ *Ibidem*, p. 109.

²⁶ Decreto de 4 de septiembre de 1931.

²⁷ En adelante, JNMTL.

²⁸ Conservatorio Nacional de Música y Declamación durante los años de la Segunda República.

²⁹ DÍEZ, J.; ARANDA, J.; BURGOS, M.; MILLÁN, J. L. y AMADOR, A. (1990). El arte de los siglos XIX y XX. En *Geografía, Historia, Arte y Cultura de Andalucía*. Sevilla: Algaida, pp. 385-398, 398.

³⁰ BELZA, J. (1989). *Las calles de Granada*. (2ª ed.). Granada: T. A. T., p. 221.

³¹ Decreto de 15 de septiembre de 1931, disponiendo que las funciones de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se desenvolverán con arreglo al programa que se indica (*Gaceta de Madrid*, 259, de 16 de septiembre).

³² Decreto de 3 de febrero de 1932, disponiendo que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos formule un Plan General de Enseñanzas, con el fin de transformar los Conservatorios y Escuelas actuales que se juzguen

el *Gobierno Reformista* y no renovada por el *Gobierno Conservador*), se redujeron a estudiar las instancias de validez académica y a informar sobre la elevación de algunos conservatorios a la obtención del grado superior para sus enseñanzas. La celebración de una Asamblea de conservatorios en 1933 puso punto y final a la idea de crear una Escuela Superior de Música en Madrid, de la que dependieran las demás escuelas nacionales de provincias.

Referente a la validez, los años que abarcan el período que nos ocupa son de una amplia fecundidad normativa, participando sus distintos gobiernos del reconocimiento académico para los estudios realizados en diferentes centros docentes:

- El *Gobierno Reformista* aprobará la validez académica para las enseñanzas elementales realizadas en el Conservatorio de Zaragoza (1933).

- El *Gobierno Conservador* otorgará el mencionado derecho a los estudios realizados en el Conservatorio de Vitoria (1935).

- El *Frente Popular* firmará la consecución de la validez académica de las enseñanzas impartidas en los conservatorios de San Sebastián, Santander y Santa Cruz de Tenerife (1936).

Además, se otorgará validez oficial a los estudios superiores realizados en los conservatorios de Cartagena (1933) y Oviedo (1935), con lo que el proceso iniciado durante la Regeneración y continuado durante la Dictadura seguía su curso durante los años de la Segunda República, y así hasta el comienzo de la Guerra Civil española

La gestión de los conservatorios provinciales seguía en manos de ayuntamientos y diputaciones, instituciones que debían cumplir las condiciones exigidas por el Estado para la obtención del mencionado derecho. Sin embargo, desde la Regeneración y hasta la caída de la Segunda República, el Claustro del centro madrileño alzó su voz con reiteración ante la falta de exigencia de unas mínimas condiciones para la obtención de la

convenientes en Escuelas Nacionales de Música, vinculando su función a la del Conservatorio Nacional de Madrid, que se transformará asimismo en Escuela Superior de Música (*Gaceta de Madrid*, 35, de 4 de febrero).

validez oficial y del reconocimiento estatal de los centros provinciales. Junto a la redacción de informes contrarios a la aprobación de nuevas solicitudes de incorporación al Estado, se insistió reiteradamente en la exigencia de unas pruebas de aptitud para los nuevos profesores de los centros de provincias, ya que el simple hecho de aprobar una carrera no aseguraba la preparación pedagógica de los profesionales titulados.

Referente a la incorporación, la Segunda República se convierte en testigo de las siguientes adhesiones de centros docentes al Estado: Conservatorio de Málaga (1931), Conservatorio de Música y Declamación de Murcia (1931), Academia de Música y Conservatorio de Sevilla (1933), Conservatorio de Salamanca (1935), Conservatorio de Ceuta (1935) y Conservatorio Regional de Música de Palma de Mallorca (1935).

En la siguiente tabla observamos la evolución, a nivel cronológico, en torno a la concesión de la incorporación estatal a los citados centros de provincias:

RELACIÓN DE CENTROS DE PROVINCIAS
A LOS QUE SE LES CONDEDE INCORPORACIÓN
ESTATAL

RECONOCIMIENTO ESTATAL
Incorporación al Estado
Conservatorio de Málaga (Decreto de 10 de julio de 1931)
Conservatorio de Murcia (Decreto de 11 de septiembre de 1931)
Academia de Sevilla ³³ (Decreto de 26 de agosto de 1933)
Conservatorio de Salamanca (Orden de 5 de noviembre de 1935)
Conservatorio de Ceuta (Orden de 27 de noviembre de 1935)
Conservatorio de Palma de Mallorca (Orden de 27 de noviembre de 1935)

Fuente: elaboración propia, teniendo en cuenta el contenido de los documentos que se citan.

La incorporación de los conservatorios al Estado se produjo de manera gradual, registrándose un aumento considerable en las cifras a partir de la Segunda República.

Durante la Regeneración, tan sólo el Conservatorio de Valencia (1917) recibirá el reconocimiento estatal, mientras que la Dictadura *primorriverista* firmaría dicho mérito para los centros oficiales de Córdoba (1925) y Cádiz (1929). Los distintos gobiernos de la Segunda República impulsaron con fuerza la incorporación al Estado de los centros de provincias: durante el *bienio reformista* obtuvieron reconocimiento los conservatorios de Málaga y Murcia (1931) y Sevilla (1933), mientras que a lo largo del *bienio conservador* vieron la consecución del citado derecho los centros docentes de Salamanca, Ceuta y Palma de Mallorca (1935). En este sentido, el proceso iniciado durante la Regeneración y

continuado durante la Dictadura seguía su curso durante los años de la Segunda República, así hasta el comienzo de la Guerra Civil española.

3. ORGANIZACIÓN INSTITUCIONAL Y DESARROLLO CURRICULAR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE GRANADA.

El RCMDG vivió durante los años de la Segunda República una etapa de crisis que se agudizará conforme avance la situación política y socio-cultural en nuestro país.

D. Isidoro Pérez de Herrasti fue el *alma mater* del centro durante los casi diez años en los que ocupó el cargo de Presidente-Fundador (1921-1931). Sin embargo, las fuerzas del Sr. Conde de Padul comenzaban a resentirse y D. Isidoro abandonaba la presidencia de la Junta de Patronato del RCMDG, aceptando en su lugar el cargo de Presidente de Honor de la referida institución. El 24 de junio de 1931, recién instaurada la Segunda República, el Conde de Padul propondría para lo sucesivo a D. Francisco Soriano Lapresa para que ocupase el cargo de Presidente efectivo de la Sociedad.

El nombramiento del Sr. Soriano Lapresa traería consigo una nueva composición de la Junta de Patronato. El nuevo Presidente del Conservatorio indicaba que procedía “[...] conceder al Patronato saliente un voto de gracia por su actuación meritísima y labor constante durante los diez años de vida que lleva esta fundación (*sic*) y que se encuentra en la actualidad en estado floreciente”³⁴. Asimismo, se hacía constar otro voto de gracia especial al Sr. D. Isidoro Pérez de Herrasti, Conde de Padul, por su altruismo, trabajo y desprendimiento constante hacia el centro granadino.

³³ La presente disposición se refiere a las enseñanzas elementales impartidas en la Academia de Música de Sevilla. La incorporación de las enseñanzas de todos los grados cursados en el Conservatorio sevillano se recogerá en el Decreto de 15 de noviembre de 1933 (*Gaceta de Madrid*, 321, de 17 de noviembre).

³⁴ Acta de la Junta de Patronato, de 23 de julio de 1931. *Libros de Actas del RCMDG (1922-1934)*, p. 129.

TERCERA JUNTA DE PATRONATO
DEL RCMDG

CARGO	NOMBRE Y APELLIDOS
Presidente de Honor	D. Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti
Presidente	D. Francisco Soriano Lapresa
Secretario	D. Lorenzo Villarejo González
Director	D. Ángel Barrios Fernández
Vocal-Inspector	D. Gonzalo Fernández de Córdoba
Vocal	D. Valentín Ruiz Aznar
Vocal	D. Fernando Martel Viniégras

Fuente: elaboración propia, teniendo en cuenta el contenido de los documentos que se citan.

El segundo Presidente del RCMDG, D. Francisco Soriano Lapresa, realizó una breve aunque intensa labor, con grandes contrastes respecto a los principios planteados inicialmente por Pérez de Herrasti. Bajo su presidencia comenzaba una nueva etapa en la azarosa vida del Conservatorio de Granada, si bien su etapa al frente de la Junta de Patronato será bastante efímera, ya que el 19 de septiembre de 1932 dimitirá de su cargo, tras su fracasado intento de renovación institucional de la entidad. Desde el comienzo de su mandato, la gestión del nuevo Presidente no estará exenta de polémica, debido a las amplias reformas que pretendió impulsar en el seno del Conservatorio.

El Sr. Lapresa propondrá la unión del Conservatorio y la Universidad para llevar a cabo, conjuntamente, un proyecto de Teatro clásico y de vanguardia, incluyendo las secciones de Coreografía y Cinematografía, lo que acabará provocando un amplio rechazo de la mayoría del profesorado. El Claustro de Profesores, indignado por las ideas innovadoras del Sr. Presidente (acordes con los tiempos del *bienio reformista*), solicitó la inmediata reforma del Reglamento, defendiendo sus derechos ante el nuevo giro que se pretendía dar a las enseñanzas impartidas en el seno del centro. Las continuas protestas de un amplio sector del profesorado, convencido de que la retirada del apoyo económico del Sr. Pérez de Herrasti tenía que ver con las reformas planteadas por el Sr. Lapresa, pudieron originar la dimisión irrevocable del Sr. Presidente.

Las graves tensiones producidas entre el profesorado y la Junta de Patronato durante el curso 1931/1932 llevaron a una situación insostenible al Sr. Soriano Lapresa, quien acabará renunciando a su cargo de Presidente, sin abandonar, eso sí, sus funciones como docente. Con fecha de 30 de noviembre de 1932, D. Francisco Gómez Román, hasta entonces representante de la Excm. Diputación Provincial en el centro granadino, se hacía cargo de las riendas del RCMDG. Durante el tiempo que estuvo al frente de la entidad, Gómez Román ejerció un mandato marcado por un carácter pacificador, utilizando la “mano izquierda” que le faltó a su antecesor para restablecer relaciones, a nivel político, con las instituciones granadinas, contando a su favor, para la consecución de los fines del centro, con el cargo de Presidente Interino de la Diputación de Granada.

Las primeras gestiones irán orientadas a retomar las relaciones institucionales con el Sr. Presidente de Honor. Empero, las ideas opuestas que el Sr. Conde de Padul tenía sobre la organización y funcionamiento del centro desde su fundación, unidas a los continuos problemas de salud que sufría Pérez de Herrasti, fueron minando las escasas fuerzas del Sr. Presidente de Honor hasta su fallecimiento, producido en 1935.

D. Ángel Barrios Fernández, Director del RCMDG desde 1928, renovará su cargo por dos

veces durante los años de la Segunda República. La principal misión del Sr. Barrios será la de velar por el normal cumplimiento de las disposiciones del Reglamento, contando para ello con la colaboración del Claustro para la organización de la parte pedagógica, y del Secretario, Vicesecretario, Tesorero y Vicetesorero para la parte económica. A propuesta de D. Narciso de la Fuente, Vicepresidente del RCMDG, y desde el día 12 de febrero de 1935, D. Ángel Barrios ocupará un puesto de confianza en la Junta Directiva del centro, en calidad de Vocal nato del Conservatorio de Granada.

La constitución del nuevo organigrama traerá consigo el aumento del número de vocalías en los órganos de gobierno. Con fechas 30 de noviembre de 1932 y 12 de febrero de 1935, se elegirán por sufragio cinco vocales, profesores del centro, quienes participarán activamente en la organización y funcionamiento del Conservatorio, tanto en la constitución de la Junta Directiva como en la formación de la Junta de Claustro.

Durante los años que nos ocupan se crearon dos puestos de vocales corporativos, quienes representarán a las corporaciones granadinas en nuestro centro docente. Desde el 30 de noviembre de 1932, fecha del nombramiento del Sr. Gómez Román como Presidente, el cargo de Vocal corporativo de la Junta Directiva -en representación del Excmo. Ayuntamiento-, será ocupado por D. José Megías Manzano, Concejal del Consistorio. A partir de entonces, el RCMDG no volverá a contar con ningún representante de la Excmo. Diputación Provincial, mientras que el Consistorio sustituirá al Sr. Megías Manzano por D. Indalecio Romero de la Cruz, quien ocupará el cargo de Vocal nato desde la celebración de la Junta Directiva de fecha 12 de febrero de 1935.

El Claustro de Profesores tomaba un gran protagonismo en la organización de la vida académica del Conservatorio, atribución de la que adoleció desde la fundación del centro, a finales de 1921. La nueva Junta Directiva, presidida por D. Francisco Gómez Román, sustituirá a la antigua Junta de Patronato, estableciéndose así el necesario canal de comunicación con la Junta de Claustro de Profesores.

La aprobación de los nuevos reglamentos, de fechas 25 de junio de 1931 y 10 de noviembre de 1932, tuvo lugar a comienzos de la Segunda República. Este último texto normativo establece reformas sustanciales respecto al documento anterior, ya que las dos reivindicaciones más importantes del Claustro de Profesores (participación en las decisiones tomadas por las juntas de Patronato y Directiva, y constitución como órgano colegiado segregado de la Junta de Patronato), estaban ya conseguidas, otorgándole la necesaria independencia que tanto necesitaba, de la que adolecía hasta ahora. La voz del Claustro de Profesores se hacía oír, por fin, en el seno del RCMDG, convirtiéndose en un órgano de decisión mucho más representativo en nuestro centro docente.

Los años de 1931 a 1936 se caracterizan por una importante reducción en el número de actividades artísticas. Al igual que en años precedentes, la creación de agrupaciones artísticas seguirá siendo uno de los objetivos principales de la Junta de Patronato. Pero las actuaciones en los actos de apertura y en las veladas de Santa Cecilia brillan por su ausencia. Las únicas referencias reflejadas en los medios de prensa tienen que ver con la inclusión en los programas de conciertos de pequeñas formaciones camerísticas (voz o instrumento y piano), provenientes de las clases del RCMDG.

Las actividades se reducen a la celebración de actos regulares supeditados, en algunos casos, al estado de alarma social creada en España en los años previos a la Guerra Civil. Además, las veladas y conciertos extraordinarios dejarán de organizarse³⁵, desapareciendo uno de los sellos característicos del RCMDG desde la Regeneración.

El RCMDG continuará estableciendo las pertinentes relaciones académicas y extra-académicas, las cuales reforzarán el papel institucional del centro de enseñanza.

³⁵ La única referencia que hemos encontrado sobre la celebración de la festividad de la Patrona de la Música en el seno del RCMDG, durante la *Etapa de Crisis*, data del viernes 22 de noviembre de 1935.

A nivel académico, las principales gestiones se resumen en la solicitud de colaboración con determinadas entidades granadinas, en diferentes aspectos. A modo de síntesis, el Conservatorio presentará un proyecto de colaboración con la Universidad, y solicitará la unión federativa (en la sección de Música) con la Sociedad Económica, sin conseguirse una respuesta positiva para ninguna de las peticiones, tras escuchar las opiniones en contra de ambos proyectos por parte del profesorado del centro.

A efectos extra-académicos, las fuerzas de las juntas del Conservatorio seguirán orientándose hacia la consecución de la validez académica y la obtención de ayudas económicas, a modo de subvención pública. A tal fin, se cuidará especialmente el diálogo verbal y la comunicación escrita, tanto con los representantes del Ayuntamiento y la Diputación de Granada, como con el máximo responsable de la cartera del MIPBA.

Recordemos las escasas aportaciones económicas de las corporaciones locales y provinciales, así como la tardanza en el cobro de la subvención del Estado, si bien, en sendos casos, las citadas ayudas serán muy bien recibidas en el seno del RCMDG, hasta el punto de que vendrían como “anillo al dedo” para la supervivencia del Conservatorio, especialmente tras la retirada de las donaciones patronales del Sr. Pérez de Herrasti.

A pesar de los problemas habituales en lo que a infraestructuras se refiere, el RCMDG encontró un nuevo local donde seguir impartiendo sus enseñanzas.

Durante los primeros años de la Segunda República, nuestro centro docente continuó impartiendo sus clases en su sede inicial. Pero los problemas surgidos en torno al arriendo de la casa en la que se encontraba instalado, llevaron a la Junta Directiva a continuar con la búsqueda de un nuevo local donde continuar prestando servicio a la cultura y sociedad granadinas. Con la llegada de la primavera del año 1934, el RCMDG se mudó a un piso de un edificio sito en la misma calle en la que se encontraba instalado desde su fundación. Durante los dos años y medio siguientes, nuestro

centro docente continuó realizando su encomiable labor cultural en la c/Arandas, 5, no sin antes pasar grandes apuros económicos para la resolución del contencioso-administrativo mantenido con la dueña del anterior local, por impago de los últimos meses de alquiler.

Pero los acuciantes problemas económicos no tardarán en volver a asaltar al Conservatorio, ya que, en la primavera de 1936, la dueña de la nueva casa despedirá al RCMDG por falta de pago del dinero acordado. Mientras se solicitaba una demora en la finalización del arriendo, se aceleraron las gestiones para la búsqueda de una tercera sede con diferentes entidades culturales granadinas, tales como el Centro Artístico y la Sociedad Filarmónica. Al final, el RCMDG ultimaría los preparativos para el traslado definitivo a los locales del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, si bien, el desarrollo de los acontecimientos cambiaría el signo de la nueva sede del Conservatorio.

Al igual que en la *década de los veinte*, el Conservatorio seguirá con su fiel empeño en conseguir la validez oficial de los estudios realizados en su seno, por lo que no se escatimarán gestiones para la obtención del citado mérito. Con el nombramiento de socios protectores de instituciones políticas significativas, se buscaba la consecución de una serie de fines perseguidos desde la Regeneración. Pero las gestiones de validez e incorporación realizadas con el Ayuntamiento, la Diputación y el Estado, no obtendrán a corto y medio plazo el premio deseado, mientras que las solicitudes de subvención pública serán contestadas de manera eventual por las corporaciones políticas, por lo que la supervivencia del centro seguirá pendiente de un hilo durante años posteriores.

El establecimiento de la Segunda República trajo consigo cambios importantes en el ámbito de la educación, relacionados directamente con la ideología política de los responsables a cuyo cargo se encontraban las instituciones docentes en nuestro país.

El Conservatorio de Granada no fue una excepción, y la Junta de Patronato no tardará en plantear la necesidad de implantación de las ideas

renovadoras de su nuevo Presidente, D. Francisco Soriano Lapresa³⁶. Pero la voz del Claustro de Profesores se alzaría en su contra, y la contundente protesta acabaría con los planes del Sr. Soriano Lapresa, quien se verá obligado en breve espacio de tiempo a presentar su dimisión.

La reestructuración de la Junta tendrá como primera medida el establecimiento de un novedoso Plan de Estudios, revocado por la gran mayoría de los miembros del Claustro. La corriente renovadora del Sr. Soriano Lapresa recibió una dura crítica por parte de un amplio sector del Claustro docente, quien se negó desde un primer momento a la aprobación del Plan de Estudios presentado por el Sr. Presidente. En dicho texto se integraban las nuevas enseñanzas de instrumentos regionales, Armonio, Contrapunto y Fuga, Instrumentación y Orquestación (sección de Música), Declamación lírica y dramática (sección de Declamación), Coreografía y Cinematografía. Al respecto, las carreras de Actor y Artista Cinematográfico no existían en el Plan de Estudios de 1917 (Conservatorio de Madrid), mientras que la de Cantante se planteó para sustituir a la de Cantor, ofertada por el centro madrileño. Ante la reacción contraria del profesorado, la Junta de Patronato desistió del intento de reforma del Plan de Estudios del RCMDG.

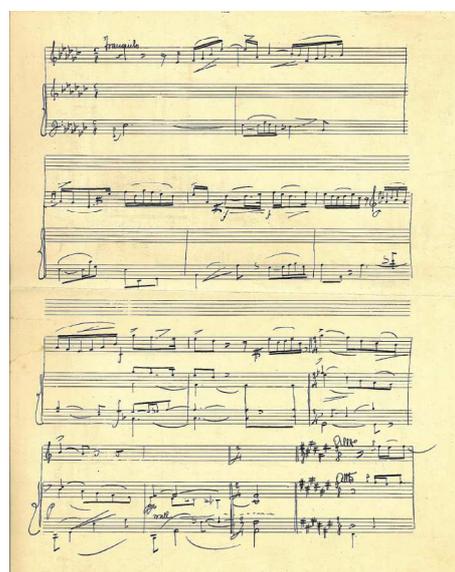
El régimen de clases se autorizaba por el Sr. Director, quien, de acuerdo con los señores profesores, establecía el cuadro de organización académica del centro. En ocasiones, por ausencia del Sr. Barrios Fernández, sería el Secretario del Conservatorio quien recibiría la autorización correspondiente para la organización del inicio del curso.

Al igual que en la etapa anterior, las clases daban comienzo tras la celebración de los actos de apertura, tocando a su fin previo inicio de los exámenes ordinarios. No obstante, debemos recordar que los cursos académicos no acababan oficialmente hasta la verificación de los exámenes de la convocatoria de junio. Aunque el régimen de coeducación estaba en vigor en las aulas de los centros de enseñanza españoles, ignoramos si

todas las clases se impartieron conjuntamente para ambos sexos en el RCMDG, al no disponer de documentos que lo corroboren.

La convocatoria de los exámenes siguió parecido procedimiento que en años anteriores, aunque con algunas diferencias en torno al sistema de organización. El examen de Ingreso continuó siendo de obligado cumplimiento para acceder a los estudios de Música y Declamación, restringiéndose su celebración a los meses de octubre, noviembre, diciembre y enero. Recordemos que, desde 1921 y hasta 1931, las pruebas de acceso tuvieron lugar, además, durante los meses de mayo, junio y septiembre. Los exámenes de Concurso no figuran en ninguna de las fuentes consultadas, desconociendo las fechas de realización y las asignaturas convocadas, si bien, hemos encontrado un modelo de examen de Repentización del Concurso de Solfeo 4º, correspondiente al curso académico 1933/1934, en el Archivo Histórico del centro.

PRUEBA DE REPENTIZACIÓN DEL CONCURSO DE SOLFEO 4º, CORRESPONDIENTE AL CURSO ACADÉMICO 1933/1934



Granada, Archivo Histórico del RCSMG³⁷ (Secretaría)³⁸

³⁷ Real Conservatorio Superior de Música de Granada.

³⁸ Examen de Repentización, p.1. El ejercicio en cuestión se exigirá nuevamente en la asignatura de Solfeo 4º durante los

Los exámenes ordinarios y extraordinarios se llevaban a cabo según la doble modalidad de enseñanza establecida en el seno del RCMDG: oficial y libre. Además, la composición de los tribunales se realizaba por la Junta de Claustro, órgano colegiado encargado de aprobar el calendario de exámenes. Años atrás, estas funciones recaían en la Junta de Patronato, lo que demuestra, una vez más, el importante papel jugado por el sector del profesorado en el desarrollo del currículo del Conservatorio granadino.

Las calificaciones positivas fueron las únicas que se otorgaron durante el curso 1931/1932. No existe constancia de que ningún alumno obtuviera las calificaciones de No presentado o Suspenso. Las papeletas de examen continuaban siendo el documento oficial, a efectos de notificación, de la calificación obtenida en las citadas pruebas. Aunque desconocemos si el RCMDG estableció nuevos criterios para la mejora en el rendimiento discente, debemos señalar que, a comienzos del *bienio reformista*, seguía vigente la necesidad de acreditar la más alta calificación para la obtención de la matrícula gratuita. Sin embargo, y a partir de mayo de 1933, la Junta Directiva acordó que bastaba con no obtener calificaciones negativas para la concesión, a todos los efectos, de la referida modalidad de matrícula. La falta de datos nos impide conocer si, para la presentación a los exámenes de Concurso y la expedición de los diplomas de Sobresaliente, se exigía como requisito indispensable la obtención de tal calificación.

La propuesta del plantel de profesores que debería encargarse de la “puesta en escena” de las nuevas enseñanzas, incluía a grandes valores de la cultura granadina. Los señores Gallego Burín, Lanz, Villar, Alcalde Cuadros, Hernández, Martín y Valdelomar, representaban a una parte importante de la intelectualidad artística de la ciudad de Granada en los primeros años de la Segunda República. La relación de los citados señores con diversas instituciones granadinas (Escuela Normal de Dibujo, Facultad de Filosofía y Letras de la UGR, Centro Artístico, Literario y

Científico y Ateneo), en las que, ora impartían clase, ora presidían secciones a su cargo, unida al papel jugado por el Sr. Lapresa en calidad de Profesor de la UGR y Presidente y Profesor del RCMDG, ayudaban a que dicho proyecto hubiera podido hacerse realidad.

Empero, aunque los mencionados señores (excepto dos), llegaron a recibir incluso sus nombramientos en calidad de profesores numerarios o auxiliares, el Claustro docente se opondrá frontalmente al cambio de rumbo que D. Francisco Soriano Lapresa quería dar al desarrollo del currículo de nuestra entidad. Todo ello, unido a otra serie de factores ya comentados, conllevará que el Sr. Presidente del RCMDG presentase su dimisión por partida doble, hasta ser aceptada finalmente por la Junta de Patronato.

El profesorado quedó reordenado según los criterios de antigüedad y categoría docente, establecidos a tal fin en el escalafón oficial del Conservatorio. Durante los años de 1921 a 1931 existió también un escalafón, si bien, los criterios de ordenación no se recogieron en los libros de actas. El primer Cuerpo de Profesores del RCMDG se creó a mediados de febrero de 1933. La Junta Directiva, presidida por el Sr. Gómez Román, estableció el criterio de antigüedad como de “primer orden” para asignar al profesorado a la categoría docente. A diferencia de la etapa anterior, la categoría de Profesor Honorario desapareció del organigrama, creándose la figura del Profesor Ayudante, con funciones similares a las de Auxiliar, aunque con menor gratificación que éste.

El sistema de acceso mediante el procedimiento de oposición se suplirá por el de concurso, si bien no se ofertaron plazas de ningún tipo en la etapa que nos ocupa. Las normas de acceso a la función privada docente no figuran en ninguna de las fuentes consultadas. Sin embargo, el nombramiento de profesores en virtud de su notoria valía profesional quedaría recogido en el art. 5º del Reglamento de 25 de junio de 1931 (según consta en los libros de actas). Así, y para las enseñanzas de Contrapunto y Fuga, se quiso contar con los servicios del Sr. Ruiz Aznar, Maestro de Capilla de la SIC de Granada, quien, al poco tiempo de tomar posesión, cesaría en el

cursos 1943/1944, 1944/1945 y 1945/1946, en plena época de la Posguerra.

cargo. La inexistencia de plazas pudo ser causa de que no se realizaran convocatorias de oposición ni de concurso para ingreso en el Cuerpo de Profesores del RCMDG.

Las tareas docentes se repartieron según los condicionantes económicos y las necesidades de organización. La grave crisis económica del RCMDG, agudizada por varios factores (retirada de las donaciones patronales del Presidente-Fundador, escasas subvenciones recibidas por parte de las corporaciones políticas e insuficientes ayudas individuales acreditadas por algunos socios protectores), fue motivo principal para que los profesores del centro se vieran obligados a impartir sus clases desinteresadamente.

La modalidad de enseñanza se dividió en oficial y libre, integrándose en ésta última los datos de la antigua clasificación de "no oficial". Los alumnos podían matricularse de manera simultánea de varias asignaturas, tanto por la enseñanza oficial como por la libre, pudiendo examinarse a la vez por ambas modalidades, tanto en la convocatoria de junio como en la de septiembre. La ventaja de la modalidad libre con respecto a la oficial consistía en la no obligatoriedad de asistencia a clase, lo que les permitía prepararse por su cuenta para la realización de las referidas pruebas.

Las matrículas gratuitas no sólo se aplicaban a los alumnos más necesitados, sino también a profesores y docentes del RCMDG y de otros centros de enseñanza. De conformidad con las actas y reglamentos anteriores, la Junta de Patronato del RCMDG aprobaba que las matrículas, tanto para el profesorado del centro como para los demás profesionales de la enseñanza, fueran de carácter gratuito. La principal novedad consistió en ofrecer también este tipo de matrículas a los niños acogidos a centros benéficos y a los alumnos que acreditaran cursar estudios en escuelas públicas. Sin embargo, durante el *bienio conservador*, se establecieron parámetros de control sobre la concesión de las referidas matrículas a los niños más necesitados, con el fin de comprobar la acreditación de verdadera pobreza por parte de sus familias.

En cuanto a los tiempos lectivos, sabemos que las clases se impartieron a razón de dos veces por semana, al menos durante el curso académico 1934/1935, si bien no se ha podido comprobar este extremo, al no disponer de los cuadros horarios de la *Etapa de Crisis*. A ese respecto, los cursos académicos tenían una duración de siete meses, incluyendo los períodos vacacionales establecidos por la Junta Directiva del RCMDG.

El número de alumnos matriculados durante el primer año del *bienio reformista* descendió a su cota más baja desde el cursillo inicial 1921/1922, observándose un predominio en el número de mujeres con respecto al de hombres. Los datos reflejados arrojan un total de 102 estudiantes, el segundo más bajo de los diez primeros años de existencia del centro. Las difíciles circunstancias sociales tras la proclamación de la Segunda República pudieron influir en el descenso en más de un 50% del total de alumnos matriculados respecto al curso académico 1930/1931. La tendencia iniciada en la *década de los veinte* con la incorporación de la mujer a los estudios de Música se mantiene al alza en nuestra institución durante los años que nos ocupan.

4. CONSIDERACIONES

La Segunda República se convirtió en una etapa de gran inestabilidad política, en la que los enfrentamientos ideológicos acabarían echando por tierra las ilusiones por reconstruir un país que se vería abocado en breve espacio de tiempo a una Guerra Civil.

A pesar de sus grandes contrastes, Andalucía se convertía muy pronto en una de las regiones que más esperanzas depositaba a comienzos del Régimen republicano, si bien, los tiempos de desengaño no tardarían en llegar, siendo la ciudad de Granada fiel testigo de la paulatina pérdida de la ilusión creada en la sociedad española.

Durante la etapa republicana, la vida del Conservatorio transcurrió paralela a las circunstancias que marcaron el desarrollo político previo al estallido de la Guerra Civil. La ciudad de Granada fue escenario de numerosos episodios de violencia durante la Segunda República:

movilizaciones sindicales en la provincia y en la capital, huelgas convocadas con el fin de mejorar las condiciones laborales de los trabajadores, represión contra las clases más desfavorecidas, persecución de la Iglesia cristalizando en el incendio de edificios religiosos y en la quema de conventos, etc.

Los distintos gobiernos de la Segunda República impulsaron con fuerza tanto la consecución de la validez académica de las enseñanzas como la incorporación al Estado de los centros de provincias en España. A lo largo de estos años, el RCMDG fue testigo indirecto de la aprobación de diferentes textos normativos, a nivel nacional, que afectarían, de una u otra forma, a la organización y funcionamiento de los centros de provincias, sin que las entidades políticas granadinas dieran el empujón necesario para que el Conservatorio fuera reconocido como entidad docente con validez oficial.

El agitado ambiente de tensión política vivido en España tras la instauración de la Segunda República influyó de forma directa en los graves problemas internos que se vivieron durante estos años en los nuevos entresijos organizativos del Conservatorio.

La crisis institucional del RCMDG coincidirá con la crisis económica sufrida en el centro, tras la retirada del importe de las donaciones patronales que, de forma y manera desinteresada, venía realizando desde su fundación, el Sr. Conde de Padul.

Las ideas renovadoras del Sr. Soriano Lapresa chocaron frontalmente con los parámetros conservadores establecidos por su antecesor, el Sr. Pérez de Herrasti. El intento del Sr. Gómez Román de apaciguar los ánimos tras las reiteradas protestas del Claustro docente no se vio acompañado de las circunstancias políticas más idóneas para que la estabilidad volviese a reinar en el seno de nuestra entidad docente. Así, podemos deducir que el RCMDG vivió durante estos años una clara época de crisis institucional, cuyo lastre se arrastró hasta el estallido de la Guerra Civil.

A partir de 1931, y hasta 1936, se produjo una importante reestructuración en la composición del

organigrama del centro, la cual afectó a la nueva formación de la Junta de Patronato. Mientras la figura del Presidente Honorario se creó como premio a la extraordinaria labor ejercida por el Excmo. Sr. Conde de Padul en pro de la cultura y educación de la sociedad granadina, la Junta de Gobierno variará sus funciones en febrero de 1932, tras la dimisión del Sr. Soriano Lapresa, siendo éste último relevado por el Sr. Gómez Román. La Junta de Patronato se reconvirtió en Junta Directiva, creándose a la par, por vez primera, la Junta de Profesores. El papel ejercido por el profesorado en el cambio de denominación de los citados órganos fue clave, ya que la toma de decisiones se repartió equitativamente entre los docentes y la directiva. Las riendas del centro ya no estuvieron sólo a cargo de esta última, sino que también fueron llevadas, cada vez con mayor peso específico, por la Junta de Profesores del RCMDG.

El *bienio reformista* coincidió con el intento de implantación de extremos e ideas absolutamente contrarias a los establecidos en nuestro centro docente durante la Dictadura. Los principios políticos del máximo responsable del Conservatorio, el Sr. Soriano Lapresa, desembocaron en una grave crisis institucional que tardará mucho tiempo en resolverse, incluso tras la dimisión irrevocable del Sr. Presidente. Durante el *bienio conservador*, tras la toma de las riendas del RCMDG por parte del Sr. Gómez Román, se produjo un intento de estabilización coincidiendo con la victoria de un Gobierno de derechas al frente de la Segunda República. Pero los graves problemas a los que tuvo que hacer frente nuestra entidad no sólo no se resolvieron, sino que se incrementaron con el tiempo. Tras el acceso al poder del *Frente Popular*, se produjo un nuevo período de desestabilización, en puertas de la Guerra Civil española.

El Reglamento de 10 de noviembre de 1932 fue el texto legal que mayor debate suscitó entre el profesorado y la Junta de Patronato. Comenzó a fraguarse durante el primer curso de la Segunda República, necesitándose más de un año de tiempo para su aprobación, producida tras la dimisión del Sr. Soriano Lapresa, contando para ello con el beneplácito definitivo del Sr. Gómez Román. La

importancia de su redacción se debió tanto a la solicitud de fusionar las juntas de Patronato y de Profesores en un solo órgano colegiado (Junta Directiva), como a la petición de insertar las reivindicaciones históricas de los docentes en lo que a derechos y deberes se refiere. Las solicitudes del profesorado serían atendidas, y el Reglamento de 1932, pudo por fin ver la luz.

Aun así, las gestiones para la consecución de la validez de las enseñanzas fueron infructuosas; las ayudas económicas para el pago de las nóminas de los profesores eran insuficientes; la organización de actividades artísticas se vio reducida a las de carácter regular, y el cambio obligado de sede no sólo no resolvió el problema de las infraestructuras sino que, al contrario, lo agravó, teniendo en cuenta los escasos recursos disponibles para atender las necesidades básicas de un centro de nuestras características.

La importante crisis institucional en la que se vio inmerso el RCMDG durante la Segunda República afectó al desarrollo de su currículo, agudizándose la situación hasta el punto de que, en pleno verano de 1936 y en un ambiente de grave tensión y crispación política, el centro granadino tuvo que cerrar sus puertas provisionalmente, aunque eso sí, por causas de fuerza mayor: la Guerra, había comenzado.

5. BIBLIOGRAFÍA

BALFOUR, S. (2001). España desde 1931 hasta hoy. En CARR, R. (ed.), *Historia de España*. Barcelona: Península.

BALLARÍN, P. (2001). La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX). En MARQUÉS, S. y VILANOU, C. (coords.). *Teoría e Historia de la Educación* (col.), 7. Madrid: Síntesis.

BARRIO, A. (2004). La Modernización de España, 1917-1939: política y sociedad. En HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (dir. ed.). *Historia de España. 3er. Milenio* (col.), 30. Madrid: Síntesis.

BELZA, J. (1989). *Las calles de Granada*. (2ª ed.). Granada: T. A. T.

BERNAL, A. M. (1980). La Andalucía contemporánea. En DRAIN, M. [et al.]. *Los Andaluces* (Col. Fundamentos 68). Madrid: Istmo.

CARR, R. (2006). *España, 1808-1975* (13ª ed.). Barcelona: Ariel.

CHECA, A. (1980). La prensa en Andalucía: crónica de una decadencia. En DRAIN, M. [et al.]. *Los Andaluces* (Col. Fundamentos 68). Madrid: Istmo.

COMELLAS, J. L. y SUÁREZ, L. (2003). *Historia de los españoles*. Barcelona: Ariel.

CORRAL, J. L. (2008). *Una historia de España*. Barcelona y Córdoba (Argentina): Edhasa.

DÍEZ, J.; ARANDA, J.; BURGOS, M.; MILLÁN, J. L. y AMADOR, A. (1990). El arte de los siglos XIX y XX. En *Geografía, Historia, Arte y Cultura de Andalucía*. Sevilla: Algaida.

JULIÁ, S. (2003). Y una República democrática que sucumbe en una guerra civil (1931-1939). En VALDEÓN, J.; PÉREZ, J. y JULIÁ, S. *Historia de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

Libros de Actas del RCMDG (1922-1934).

PALMA, A. (2005). *Avemarianos: identidad y memoria*. Granada: Ave-María.

RIVERO, I. (1999). *Síntesis de Historia de España*. Madrid: Globo.

TUSELL, J. (1998). La experiencia democrática republicana. En MARTÍN, J. L.; MARTÍNEZ SHAW, C. y TUSELL, J. (dir.). *Historia de España*, II. Madrid: Taurus.

TUSELL, J. (2004). El directorio y la segunda república. En PALÉS, M. (dir. ed.) y REOYO, C.

(coord.). *Historia de España*, 14. Biblioteca El Mundo. Madrid: Espasa-Calpe.

VILLAFRANCA, M. M. (1998). *Los museos de Granada: génesis y evolución histórica (1835-1975)*. Biblioteca de Ensayo, 40. Granada: Diputación de Granada.

VIÑES, C. (1985). Granada, 1932-1982. En TITOS, M.; VIÑES, C. y GAY, J. C., *Medio siglo de vida granadina. En el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada.

HISTORIAS DE TRES MINUTOS. UNA PROPUESTA DE REVISIÓN DE LOS ORÍGENES DE LA COPLA.

Elsa Calero Carramolino

Graduada en Historia y Ciencias de la Música por la UAM

PALABRAS CLAVE

Copla. Canción española. Canción andaluza. Cuplé. Género ínfimo. Variedades. Tonadilla.

RESUMEN

La copla nacida en los años de la II República y con posterioridad fuertemente popularizada como el género de entretenimiento institucional permitido por la censura franquista, ha permanecido en el olvido de los estudios musicológicos.

Pese a la gran controvertida cantidad de bibliografía publicada con motivo de sus orígenes e intérpretes, la ascendencia de la copla, sigue aún hoy sin estar clara, hecho que es a menudo, fuente de conflictos terminológicos que se evidencian en el exceso/ausencia de término para sus intérpretes.

KEY WORDS

Copla. Spanish song. Andalusian song. Cuplé. negligible genre. Variety acts. Spanish musical comedy.

ABSTRACT

The spanish song, born in time of the II Republic and later after popularised as the allowed way of entertainment and musical genre during Franco's dictatorship, has been forgotten by musicology studies.

However, all the controversial bibliography it has been published to explain its origins and to

make its performers known, its ancestry it is not clear at all. This fact generate numerous terminological conflicts which are shown in the excess/lack of a properly word to refer to its performers.

1. INTRODUCCIÓN

La copla ha sido, a menudo, considerada la voz representante del pueblo español en un periodo muy concreto de su historia: «(...) aquellas canciones hacían olvidar a muchos españoles las penurias por las que atravesaban. Siquiera por un rato. Unas canciones para sobrevivir»¹.

Historias de tres minutos que hablaban de la guerra, el hambre, pero sobre todo del amor y el sufrimiento. Porque de pasiones y pesares, está llena la historia de España, y así también lo están las coplas, expresión unida de lo que un día fue:

En la España de la posguerra, años de la cartilla de racionamiento, hambre y represalia hacia los vencidos, gustaba un tipo de canción sentimental, con historias un tanto desgarradas tamizadas por unas letras poéticas que firmaba el autor más popular de ese género, llamado Rafael de León. Otras canciones eran una pura exaltación andalucista; paisajes del sur, toreros de la tierra, vírgenes del Rocío y Semana Santa. Zambras sobre todo eran zambras, que tenían más fuerza interpretativa. Y si no, pasodobles. Eran canciones para sobrevivir en un país que aún no se había recobrado de los desastres de la guerra. (...). Era una época en la que se toleraban esos excesos, que a fin de cuentas no ocasionaban los problemas de otros más reales².

El objeto de este artículo es proponer una revisión de la bibliografía publicada al respecto de los orígenes de la copla, tanto a nivel de vocablo como a nivel musical, de forma que cuestionando sus orígenes

¹ ROMÁN, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid, Alianza Editorial, p. 147.

El autor hace referencia constante al instinto de supervivencia que desataban estas canciones en la mentalidad de la sociedad española, que hasta el momento había sido golpeada en lo más hondo de su ser.

² *Ibid.* pp. 188-189.

pueda establecerse un mayor acercamiento a este popular pero aún desconocido género en el ámbito de la musicología

La copla fue el único elemento orgánico y vital, de esa España reprimida y asfixiada, que pasó de puntillas sobre los tentáculos de la censura, permitiendo a sus intérpretes y a su público vivir vidas distintas a través de las voces de sus personajes³. Rebeldía, protesta y marginalidad encubierta al deleite de una sociedad bifocal. Momentos de desinhibición musical que han trascendido más allá de sus autores, pero cuyos intérpretes no nos han dejado indiferentes. En palabras del poeta Manuel Machado:

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor⁴.

La canción es cultura, la canción abastece multitudes culturalmente, afecta a todos los sectores de la población, se difunde por todas las clases, en todas las edades de la sociedad⁵.

La corriente de autores⁶ que han trabajado el género de la copla desde su origen y evolución,

³ REY, Manuel (30 de Diciembre de 2013). *Entrevista personal*.

Manuel Rey es licenciado en Historia del Arte, Diplomado en Turismo e intérprete de copla.

⁴ *Ibid.* "Músicos y letristas". p. 38.

⁵ SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé*. Madrid, Austral, p. 10.

⁶ Este hecho puede apreciarse en las siguientes obras, las cuales ofrecen en su totalidad, la misma evolución y progresión del género:

ARÉVALO GARCÍA, Antonio (1947). *La copla andaluza*. Córdoba, Tipografía artística.

BARRACHINA, Emilio: *La España de la Copla (1908)*.

Documental. Andalucía: Canal Sur (2009)

www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc (Consultado: Febrero 2014).

BLAS VEGA, José (1996). *La canción española. (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Colección Metáfora.

BNE (2009). *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: BNE.

CALVO-SOTELO, Joaquín (1950 *La historia del cuplé* [Manuscrito] (1950). Sig: BNE, MSS/23201/70.

toman la tonadilla escénica –y muy especialmente el declive de la misma– como ascendente de la copla como género, todo ello enriquecido con las influencias procedentes de los espectáculos de variedades, el cuplé y el género ínfimo, quizá como una forma de darle prestancia al género dentro del mundo académico.

Si bien el discurso mayoritario, pudiera resultar no del todo claro, es el de más raigambre entre el sector de historiadores de este género. Para esclarecer la veracidad de esta teoría sería necesario remitirse a las fuentes, es decir establecer una comparación entre el género tonadillesco, el cuplé, el género ínfimo y la copla mediante el estudio de sus partituras.

2. DE LA TONADILLA A LA COPLA. DIVERGENCIAS Y CONVERGENCIAS SEMÁNTICAS.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica del tipo popular*. Madrid: Cinterco.

MOIX, Terenci (1993) *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés.

PINEDA NOVO, Daniel (2012). *Voces de copla*. España: Guadalturia.

_____. *Rafael de León, un hombre de copla*. Jaen: Almuzara.

POSTIGO, Lauren (1980). *El cancionero. La canción española a través de la historia*. Barcelona: Discos Belter.

ROMÁN, Manuel (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.

SORIANO, Juan Carlos (7 de Febrero de 2009). «Miguel de Molina, el "malpagao" de la copla». *Documentos RNE*. Madrid: Radio Nacional de España, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-molina-malpagao-copla-07-02-09/403069/> (Consultado: Febrero 2014).

SOSA CORDERO, Osvaldo (1978). *Historia de las variedades de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Resulta llamativa la alta autorreferencialidad de las obras, ya que constantemente los autores se citan entre ellos constituyendo un círculo bibliográfico cerrado que puede dar señales de poca objetividad.

La confusión existente en torno al uso de los vocablos «copla» y «canción» demanda un breve comentario. Todo el mundo entiende por “copla” algo que se canta, pero la copla es en principio un tipo de estrofa llamada también cuarteta asonantada y que responde a la estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan libres los impares. Octosílabo y copla son tan antiguos como la literatura española. Existen muchas variantes: de pie quebrado, de arte mayor, mixta, castellana... el hecho real es que una parte de la composición ha dado nombre a toda ella y ha llegado a ser sinónimo de «canción»⁷.



Manuel de la Cruz Cano Olmedilla, *La feria de Madrid de la Plaza Cebada*

Para establecer un primer acercamiento a la copla como género musical resulta necesario remitirse a su definición como vocablo. ¿Qué significa hoy en día la palabra *copla*? Según el Diccionario de la Real Academia Española, por copla⁸ se entiende:

(Del lat. Copûla, unión, enlace)

- 1.f. Combinación métrica o estrofa.
- 2.f. Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y

⁷ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.*, p. 18.

⁸ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). «Copla». En: *DRAE, Avance de la vigésimo tercera edición*. <http://lema.rae.es/drae/?val=copla> (Consultado: Noviembre 2013).

que por lo común sirve de letra en las canciones populares.

3.f. Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso.

4.f. Género musical correspondiente a este tipo de canciones.

5. f. coloq. Esp. Tema o asunto enfadoso o inoportuno.

6. f. pl. coloq. Versos(composición).

7. f. pl. coloq. Excusas, evasivas.

Unificando los significados propuestos por la RAE, en un primer acercamiento, la copla se definiría como aquel género musical conocido como canción española, en la que la combinación métrica resulta imprescindible, usualmente asentada sobre una cuarteta de romance, una seguidilla, una redondilla u otras combinaciones métricas que sirven de base para las letras. Como género musical pueden distinguirse dos tipos de copla, una de trazos más generalistas – descripción de los usos y costumbres de la cultura popular española – y otra de marcado carácter andalucista, también conocida como copla andaluza y/o flamenca. Generalmente, la temática de estas canciones suele ser referida al amor y las desdichas que con él se relacionan.

Si bien este es el concepto que se maneja actualmente por copla, ¿cuál ha sido la trayectoria del mismo?, o en otras palabras ¿de dónde procede la copla?

La falta de correspondencia inmediata entre la denominación y el objeto, cuando se lexicaliza el engendro y se impone en su uso cotidiano o crítico parece introducir una problemática [...] en la definición exacta del producto, y la cosa se complica cuando afecta a un fenómeno cultural de masas⁹

Para llegar a establecer una definición adecuada de la copla como concepto pero también de la copla como género musical, resulta imprescindible efectuar un repaso por las definiciones de los distintos géneros que nos ocupan, a fin de establecer una relación entre ellos que sea de utilidad a la hora de ocuparse de su

⁹ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.*, p.14.

evolución histórica. Así, la primera referencia al término copla, vinculado a la música, parte del diccionario de Stevens en 1706:

Copla: a catch, a **song**, a stanza, but in the Plural Coplas, signifies more peculiarly those they are call in Spanish by another name, Redondillas, being short verses in which the first and fourth and the second and third rhyme [...] they are also **ballads**, which are sung about the streets¹⁰. (1706).

De la definición anterior surgirá el término *coplear* como aquel arte de versificar o hacer canciones¹¹. En 1729, el Diccionario de Autoridades define la palabra *canción* de la siguiente forma:

[...] el metro que se hace [h]oy se llama generalmente **Tono**. Entre los poetas y músicos es la composición, que por estar en verso puede cantarse.¹² (1729)

Especialmente interesante resulta el vocablo *tono* puesto que dará lugar al término tonada y por ende a la palabra tonadilla:

Tono: se llama también la canción métrica para la Música compuesta de varias coplas¹³. (1729)

Tono: la canción misma que se canta [...]. Canción, tonada, **tonadilla**¹⁴.

¹⁰ STEVENS (1706). «Copla». En: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, p. 122 <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> (Consultado: Febrero 2014).

Traducción:

Copla: fragmento, canción estancia. En plural Coplas significa, más particularmente aquellas composiciones que en español son conocidas con el nombre de Redondillas, estrofas breves en las que el primer y tercer verso y el segundo y cuarto verso riman [...], también son baladas cantadas en las calles.

¹¹ *Ibidem*.

¹² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1729). «Canción». En: *Diccionario de autoridades*. Tomo II, Ed. Facsímil (1963/64), p. 109.

¹³ *Ibid*, p. 296.

¹⁴ TERREROS Y PARDO (1788). «Tono». En: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> (Consultado: Febrero 2014).

De la palabra tonadilla se distinguen tres definiciones relevantes que atienden al concepto de género musical y a la evolución de éste dentro de la escena, así, por orden cronológico:

Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual **suele cantarse en los intermedios de la comedia**¹⁵. (1817)

Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual **solía cantarse en los intermedios de la comedia**, y que ahora sólo se canta rara vez, después de terminada aquella¹⁶. (1869)

Cantata breve y de asunto familiar o popular que se ejecuta por **una persona sola**¹⁷. (1918)

La remarcable distinción que se hace entre «suele cantarse» y «solía cantarse» sirve de indicativo de la decadencia y posterior desaparición de la tonadilla como género, tal y como se verá posteriormente. No sólo este hecho es importante ya que, como puede apreciarse, en 1918 se ofrece una nueva definición que atiende a una composición hecha para ser interpretada por una persona sola. La clave de la cuestión parece ofrecerla un año antes el diccionario de Alemany y Bolufer con la acepción tonadillero/ra como: «persona que canta y representa tonadillas»¹⁸. Hasta entonces por tonadillero se entendía la persona que componía tonadillas. Si el género tonadillesco ya se encontraba extinto hacia 1850, ¿cuál es la necesidad que mueve a la creación de esta acepción? Si se da por entendido que la tonadilla no existía ya en 1917, ¿a quién designa este término? La respuesta parece ofrecerla la definición de cupletista en 1927 como: «galicismo por cancionista, tonadillera»¹⁹; denominando al *cuplé*: «galicismo por copla, canción, tonadilla»²⁰. Luego, es posible que tal vez a nivel semántico copla, canción, tonadilla, tonadillero/ra, cupletista y cuplé estén relacionados. En cuanto a las letras, el origen de estas parece encontrarse en dichos

¹⁵ ACADEMIA USUAL(1817). «Tonadilla». *Op. Cit*, p. 848.

¹⁶ ACADEMIA USUAL (1869). «Tonadilla». *Op. Cit*, p. 753.

¹⁷ RODRÍGUEZ NAVAS (1918). «Tonadilla». *Op. Cit*, p. 1763.

¹⁸ ALEMANY Y BOLUFER (1917). «Tonadillero/ra». *Op. Cit*, p. 1592.

¹⁹ ACADEMIA MANUAL (1927). «Cuplé». *Op. Cit*, p. 630

²⁰ *Ibidem*.

populares, el refrán y la adivinanza, de ahí que la copla haya sido y sea considerada portadora del acervo popular²¹. Pero ¿y musicalmente?

Durante el apogeo del cuplé moderno, algunos autores echaron mano del repertorio de las tonadillas dieciochescas. Así, «La calle de sal si puedes», retocada por Álvaro Retana, es una creación de la Portuguesa [Casimira Blanco] con letra de Ramón de la Cruz y música de Luis Misón (que la había escrito en 1772, más de un siglo y cuarto antes)

[...] «El tango de La Menegilda», de la Gran Vía (1886), de Chueca, es un modelo de cuplé [...] La canción «Si vas a Calatayud», tan

²¹ CANSINOS-ASSENS, Rafael (1976). *La copla andaluza*. Madrid: Demófilo, p.13.

El autor atribuye el origen de la copla en cuanto a letra a las mencionadas manifestaciones populares, es decir, refranes y adivinanzas, principalmente.

En el mismo libro Cansinos-Assens se remonta a la estancia del pueblo árabe en la península para justificar el origen de la copla flamenca y/o andaluza, a la que considera un género independiente de la copla o canción española.

Además alude a la posible inspiración que ésta pudo recibir de diversos textos religiosos. Esta hipótesis que atribuye la procedencia de la copla, en cuanto contenido musical, al menos hasta cierto punto de la historia [entiéndase hasta el siglo XIX, en que el término ya se consagra como composición poético musical de tipo popular], a unas raíces musicales comunes entre cristianismo e islam es defendida por Ramón Menéndez Pidal en:

MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón (1956). «Cantos románicos andalusíes». En: *España, eslabón entre la cristiandad y la Islam* Madrid, Espasa-Calpe.

Sin embargo, estos hechos parecen quedar refutados en la obra de Francisco Gutiérrez Carbajo, en la que demuestra que la copla andaluza no es sino una de las muchas variantes que puede adoptar y ha adoptado la copla o canción española y refuta la no tan clara procedencia árabe de la copla flamenca.

Hecho que queda sancionado por Francisco Gutiérrez Carbajo en:

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Op. Cit.*

En cualquier caso no debe olvidarse que la consideración que se hace de la copla en los tratados de Cansinos-Assens y Menéndez-Pidal, en cuanto a su procedencia árabe, se hace partiendo de la idea de que la copla flamenca es un género por sí mismo y no una variante regionalista del, considerado por la corriente mayoritaria de autores, género principal, si bien, la estancia del pueblo árabe en la península fue prolongada y esto hizo que inevitablemente las artes, y especialmente la lírica popular quedaran impregnadas de su esencia. A nivel literario, este hecho pudiera ser extrapolable al contenido textual de esas canciones, hoy conocidas como coplas, no de la misma forma a su música.

«folklórica» proviene de la zarzuela La Dolores de Bretón [...] «Una morena y una rubia» sale de la Verbena de La Paloma (1894)²².

Resultan numerosos los autores –casi tantos como los que han hablado de la copla – que consideran que ésta es la consecuencia inmediata del apogeo y posterior caída de la tonadilla escénica, en favor de la llegada de ese nuevo género denominado «ínfimo» en el que la canción unipersonal y la variedad de tono picaresco apelaban al deleite de los sentidos más primarios. Según Osvaldo Sosa, citando a José Subirá, de las etapas que se distinguen en la vida de la tonadilla escénica, la copla, pudo comenzar a gestarse en la tercera, entre los años 1770 y 1790:

La tercera etapa de la tonadilla escénica corresponde a su madurez y apogeo. Corre de 1770 a 1790 [...] Las unipersonales prodigan la nota satírica, inclinándose por la forma estrófica con letrilla en lo literario más cuidada y preocupándose de la melodía en lo musical. Surgen canciones muy redondas que coadyuvan con su mérito a cimentar el prestigio de los intérpretes. Algunas tonadilleras, especializadas en el cultivo de la **canción unipersonal**, son las precursoras de las estrellas del género ínfimo y las variedades de siglos posteriores, triunfando mayormente actuando a solas que participando en producciones con varios participantes²³.

El propio José Subirá destacó la presencia de la «canción suelta» en las tonadillas:

[...] y en las tonadillas escénicas [...], las cuales se resentían de cierta penuria debido al influjo directo de la canción suelta que formaba la tonadilla primitiva²⁴.

²² SALAÜN, Serge. *Op. Cit.*, p.21-26.

²³ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.*, p. 22.

²⁴ SUBIRÁ, José (1928-1930). *La tonadilla escénica. Tomo primero: conceptos, fuentes y juicios. Origen e historia*. Madrid, Tipografía de Archivos, p.158.



Julio Romero de Torres, *La consagración de la copla*.

No es ésta la única cita en la que a lo largo de su obra analítico-descriptiva del género de la tonadilla Subirá atiende a la importancia de las coplas y su unión a la canción *unipersonal* o a *solo*, que como se verá más adelante, a menudo eran el eje narrativo en torno al cual se exponía el discurso de la representación: «Y las coplas, tan habituales en las tonadillas a solo [...]»²⁵.

El concepto de tonadilla²⁶, se acuñó durante el siglo XVIII para referirse a los coros de cuatro voces, que a principios de siglo tomaban parte al inicio de las comedias. Debido a su buena acogida, pronto se programaron en los entreactos de las obras de teatro, hasta poco a poco ir adquiriendo una mayor envergadura para convertirse en un espectáculo con identidad propia donde la música jugará un papel muy importante. Sin embargo, la ausencia de una estructura fija, no solo provocará su decadencia sino que, además, hará que pase desapercibida como género entre la musicología por carecer de un patrón que permitiese un acercamiento a su estudio: «(...) este inmenso montón de basura filarmónica que vivía un instante para caer rápidamente en el justificado olvido en que yacieron»²⁷.

Contrasta fuertemente esta visión con la de José Subirá y aún más con la de Emilio Cotarelo y

Mori, quienes se encargaron de recuperar el género y al que definieron como «grandes joyezuelas de nuestro teatro»²⁸.

Se considera que la primera tonadilla escénica data de 1757 y se le atribuye a Luis Misón, *Una mesonera y un arriero*.²⁹ Una tonadilla al uso podía trabajar tanto temáticas mitológicas como procedentes de la cotidianeidad, siempre y cuando no constituyera una crítica frontal a los poderes estatales y religiosos. Las tonadillas iniciales presentaban un esquema tripartito estructurado de la siguiente forma:

- 1º Parte o entable: el personaje se presenta se presenta.

- 2º Parte o coplas: en este momento, por copla se entendía una estrofa textual– construída según las normas de la rima castellana, es decir, como ya se citara anteriormente: «cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares» – que iba cambiando mientras que la música se repetía; se le otorgaba, por tanto más valor al texto que a la variedad musical. La copla venía a ser una estrofa con un tipo de música que se iba repitiendo porque lo que importaba era el texto. Sin duda las coplas eran la parte más interesante de toda tonadilla, puesto que, tal y como indica Begoña Lolo:

(...) la parte central o llamada también propiamente tonadilla, en la que se cantaban coplas, era métricamente la más regular. Argumentalmente era donde residía el mayor interés dramático ya que era la sección en la que se situaba el meollo de la historia que daba nombre a la tonadilla, asunto que siempre era presentado con sencillez de recursos y en el que el desenlace era fácilmente previsible y siempre feliz³⁰.

- 3º Parte o seguidillas epilogales: que

²⁸ COTARELO Y MORI, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela o sea El drama litúrgico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU.

²⁹ Dato extraído de:

ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.*, p. 13.

³⁰ LOLO, Begoña (2003). «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica». En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, p.15.

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ Tomando la descripción dada por José Subirá, *Op. Cit.*

²⁷ SALAZAR, Adolfo (1928). «La música española en tiempos de Goya». En: *Revista de Occidente*, nº66, pp. 334-377.

suponían la conclusión de la representación.

Conviene hacer hincapié una vez más, en que este modelo, dada la alta inestabilidad de la tonadilla, durará muy poco y será precisamente ese carácter de cambio, que a menudo se producía en la sección referida a las coplas, la que permita la introducción de danzas y bailes flamencos y regionales estilizados, dando lugar a la presencia de la escuela bolera en este tipo de representación.

De la decadencia de la tonadilla surgieron otros tipos de representación, cuya evolución parece basarse en la reducción de las formas del mencionado género. Así llegaron el género chico, la revista de actualidades y la revista de variedades, ésta última influenciada por las *varietés* francesas en lo picaresco de su corte, si bien las *varietés*, más tarde españolizadas como *variedades*, y el género ínfimo, guardarían una estrecha relación. Ambos contribuirían a la desaparición de la tonadilla como género breve, así como a la merma en la producción del género chico:

Según Subirá: «Este género ínfimo contribuyó a la decadencia del género chico, de igual modo que con mucha anterioridad, es decir a mediados del siglo XIX, éste género grande se impuso resueltamente sobre los ensayos del género chico primitivo, en forma de zarzuela renaciente que muchos consideraron como ampliación de la tonadilla dieciochesca».³¹

Del cuestionable gusto de las nuevas representaciones que comenzaban a tener lugar en los teatros españoles, Subirá diría:

(...) y salir mujeres a representar en escena o tablado, son torpes, obscenas, ilícitas, pecaminosas, escandalosas u ocasión próxima de pecado mortal para los cómicos y para los que las representan.³²

Las interpretan esencialmente mujeres que, ya entonces son a la vez actrices, tiples, cantantes «en solo». Estas tonadilleras (nombre que también se dio a las cupletistas del siglo XX,

prueba del parentesco y de la continuidad) ya añadían a una voz no siempre intachable un buen palmito susceptible de congraciarse con los aplausos masculinos³³.

Subirá, en la misma obra, subraya el contenido y esencia de las canciones *a solo* de estilo popular, como herederas de la tradición: «Esas canciones recogieron, efectivamente, la herencia bien menguada de la difunta producción tonadillesca»³⁴.

Conviene a su vez, recordar la presencia de la mujer como intérprete en el género:

Otra importante característica que termina de definir el género es la notable diferencia existente entre las tonadillas interpretadas por mujeres, que constituyen la mayor parte del repertorio y las interpretadas por hombres. [...] en la mayor parte de las ocasiones, si el argumento requería la existencia de un personaje masculino, éste era representado por una mujer³⁵.

Así, la tonadilla parecía expulsar al hombre de su representación, del mismo modo en que la mujer fue sustituida por el castrato en el ámbito operístico.

3. EL GÉNERO ÍNFIMO, LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES, EL CUPLÉ Y SU RELACIÓN CON LA COPLA.

Por otro lado, por género ínfimo se entendía – según la denominación de los hermanos Álvarez Quintero– una trama escénica en la que la canción o contenido musical es independiente de la misma. Como puede deducirse, el contenido de estas piezas, era fundamentalmente picaresco: «[...] letras con retruécanos. Estrofas con doble sentido que hacían las delicias de un público masculino poco dado a exquisiteces literarias»³⁶.

Donde sin duda triunfó este género fue en Francia, donde el erotismo y la picaresca se

³³ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.*, p.20.

³⁴ SUBIRÁ, José. *Op. Cit.*, p. 251.

³⁵ LABRADOR, Germán. *Op. Cit.*, p. 44.

³⁶ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.*, p. 14.

³¹ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.*, p.38.

³² SUBIRÁ, José. *Op. Cit.*, p.242.

tiñeron del *glamour* del país de la *belle époque*, para llegar a España donde el público masculino deseaba ver las piernas de aquellas muchachas descaradas que entonaban canciones para ellos, mientras sus mujeres esperaban a la salida del local a la llegada de un espectáculo apto para ellas. Según Matilde Muñoz:

Las variedades son un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio. A las «variedades» pertenecían las procaces cancanistas, las danzarinas orientales que hacían pasar bajo la etiqueta del exotismo productos del más desenfundado verdor y una serie de platos salpimentados con la mostaza más ordinaria y con la más picante pimienta del bulevar [...] Pasaron a Madrid las variedades a fines del siglo anterior, cuando la influencia francesa en nuestras costumbres y en las de toda Europa señalaban una verdadera tiránica hegemonía³⁷.

Duras a simple vista resultan las palabras de Matilde Muñoz, quien por otro lado no ha sido la única autora que ha arremetido contra la escasa puritanidad de la *varieté* francesa, así Álvaro Retana decía de éste género:

Aproximadamente en 1940, con energía encomiable, acometiose la destrucción de los últimos elementos disolventes que tanto daño produjeron a las variedades. Cabarets y salas de fiestas habíanse convertido en antros putrefactos, donde las personas de buen gusto sufrían congojas contemplando el relajo de la canción española, sobreviviendo en gran parte a causa de la lenidad de las autoridades republicanas³⁸.

Si bien es cierto, el comentario de Retana está dotado de cierto valor ideológico, puesto que a pesar del cuestionable gusto de los espectáculos de variedades, los lugares en que se desarrollaban habían sido creados o reconvertidos en ambientes específicos y propios para estos fines, que se extendieron por toda la capital – partiendo principalmente del centro – donde quienes iban gozaban de una alta posición económica y social. La presencia de estos espectáculos

es el fruto de la influencia francesa, que en España se abría paso mediante la relación de la casa monárquica con dicho país, entrando por Cataluña para asentarse en la capital y posteriormente en las distintas provincias españolas. Las variedades se asentaron en este país tiempo antes de la llegada de la República, y con ésta no hacían sino responder a un «gusto» común instaurado entre el público.

De Francia a España no solo se prolongó la alargada sombra de los espectáculos de variedades, sino que con ellos llegaron también el *couplet* o su posterior castellanización *cuplé* una «canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo»³⁹, que fue trabajada en dos vertientes, la primera era la derivada de los espectáculos erótico-picarescos; la segunda desarrollaría un estilo más romántico y sentimental: «El cuplé entronca con dos corrientes culturales españolas, el teatro y la canción popular»⁴⁰.

La primera corriente decaería una vez finalizada la I Guerra Mundial. Resulta comprensible que durante esta etapa se apelara a un tipo de espectáculo fácil basado en la distracción que tan necesaria resultaba en aquellos momentos trágicos. De la misma forma se entiende que no fuera hasta el final de la Guerra Civil Española cuando desapareciera el cuplé picaresco, aunque sin duda esta desaparición parece estar más vinculada a la nueva moral del régimen de Franco que a una necesidad propiamente dicha del público.

Sin embargo, el cuplé fue refinándose poco a poco en los labios de Raquel Meller (1888-1962), quien habiendo conocido el género ínfimo se convirtió en intérprete del cuplé romántico en elegantes salones a los que acudían tanto hombres como mujeres, contrariamente a como sucedía con la otra variante de este espectáculo. Entre sus interpretaciones destacan *El Relicario* y *La Violetera*, en cuya esencia se asienta el precedente de la canción española.

³⁷ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.*, p.36.

³⁸ RETANA, Álvaro (1967). *Historia de la canción española*. Madrid, Tesoro, p. 249,

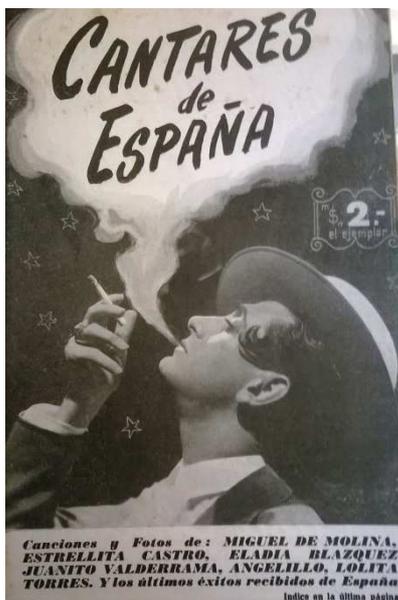
³⁹ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE). «Cuplé». *Op. Cit.* <http://lema.rae.es/drae/?val=cuplé> (Consultado: Noviembre 2013)

⁴⁰ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.* p.17.

Otras de las figuras que destacaron en el estilo de esta canción fueron Pastora Imperio (1887-1979) y Amalia Molina (1881-1956). Ambas aportaron flamencos a la interpretación de dichas piezas dando origen a lo que posteriormente se denominaría como copla andaluza.

Al mismo tiempo, intérpretes como Estrellita Castro (1908-1983), Imperio Argentina (1910-2003), Concha Piquer (1906-1990) y Miguel de Molina (1908-1993), comenzaron a trabajar esa canción de corte español que busca retratar una historia en apenas tres minutos con exposición, nudo y desenlace, que no solo sirve de ensalzamiento de costumbres y paisajes, sino también de sentimientos:

[...] la copla es una manera de ser y de sentir de nuestro pueblo; huella y raíz, sentimiento y raza, expresión y carisma de una tierra única que ríe y llora, suspira y siente con sus canciones, con sus coplas, haciéndolas pueblo y pueblo auténtico.⁴¹



Cantares de España, (BNE, Sig. M.MOLINA/5/7)

Tal y como Manuel Román apunta:

Canción andaluza es, por ejemplo, «Mi Jaca», que retrata un paisaje gaditano. Canción española es «Sierra de Luna» o «Ganadera salmantina». Y copla, ¿qué mejor historia

dramatizada en tres minutos que «Ojos Verdes» o «Tatuaje»?.⁴²

Por tanto, tal y como la corriente principal defiende, puede entenderse por copla aquella canción española, con un texto literario – procedente de un poeta– y una música de remembranzas populares que sirven para expresar el sentir español en general. La copla andaluza es aquella expresión regionalista de la copla, que por su profundidad parece haber experimentado una trascendencia mayor, siendo consideradas las coplas que actualmente se manejan descendientes directas de ésta.

4. CONSIDERACIONES

De la revisión de la eclosión de la copla como género musical, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1) Los estudios hasta ahora publicados sobre el género de la copla como objeto de estudio, lejos de abordar el tema desde una perspectiva académica presentan una fuerte autorreferencialidad lo que no hace sino alimentar la endogamia y subjetividad con que ha sido tratado el género. Los orígenes de la copla como género musical independiente siguen constituyendo una problemática terminológica y musicológica, cuyas dudas solo pueden ser resueltas mediante el estudiocomparado de las partituras de dichas piezas y aquellas otras con que los autores mencionados relacionan el género.

A día de hoy dichos orígenes no terminan de estar claros y tales asociaciones pueden responder a la intención de quienes lo han estudiado de darle una prestancia mayor mediante tales asociaciones.

⁴¹ *Ibid*, p.17.

⁴² ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* p. 18.



M.C. Esteban, *La copla*.

2) Existe un conflicto evidente en cuanto a la terminología derivada de los estudios publicados hasta el momento. El hecho de que el origen de la copla no parezca estar claro ha causado una serie de términos erróneos con los que se designa al intérprete de copla, que por otro lado no termina de tener un apelativo concreto.

Hasta el momento a quien ha interpretado copla se le ha denominado con las palabras: tonadillera, folklórica, cupletista, cantante, cantaor o cancionero. De mismo modo que no parece existir un término que sirva para definir a intérpretes femeninas y masculinos, el término más acertado parece ser el propuesto por Manuel Román, «cancionero»⁴³.

Por otro lado tonadillera reincide en la problemática del origen del género de la copla, del mismo modo que lo hace cupletista, cantaor o cantante, mientras que folklórica atendería a la naturaleza de la pieza en cuestión, la cual no es propia de la copla.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO GARCÍA, Antonio (1947). *La copla andaluza*. Córdoba, Tipografía artística.

BARRACHINA, Emilio: *La España de la Copla (1908)*. Documental. Andalucía: Canal Sur (2009) www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc (Consultado: Febrero 2014).

BLAS VEGA, José (1996). *La canción española. (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Colección Metáfora.

BNE (2009). *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: BNE.

CALVO-SOTELO, Joaquín (1950) *La historia del cuplé* [Manuscrito] (1950). Sig: BNE, MSS/23201/70.

CANSINOS-ASSENS, Rafael (1976). *La copla andaluza*. Madrid: Demófilo.

COTARELO Y MORI, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela o sea El drama litúrgico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica del tipo popular*. Madrid: Cinterco.

MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón (1956). «Cantos románicos andalusíes». En: *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam* Madrid, Espasa-Calpe.

MOIX, Terenci (1993) *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés.

PINEDA NOVO, Daniel (2012). *Voces de copla*. España: Guadalturia.

_____ *Rafael de León, un hombre de copla*. Jaen: Almuzara.

POSTIGO, Lauren (1980). *El cancionero. La canción española a través de la historia*. Barcelona: Discos Belter.

RETANA, Álvaro (1967). *Historia de la canción española*. Madrid, Tesoro,

ROMÁN, Manuel (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴³ *Ibidem*.

_____ (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.

SALAZAR, Adolfo (1928). «La música española en tiempos de Goya». En: *Revista de Occidente*, nº66,

SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé*. Madrid, Austral

SORIANO, Juan Carlos (7 de Febrero de 2009). «Miguel de Molina, el “malpagao” de la copla». *Documentos RNE*. Madrid: Radio Nacional de España,
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-molina-malpagao-copla-07-02-09/403069/> (Consultado: Febrero 2014).

SOSA CORDERO, Osvaldo (1978). *Historia de las variedades de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, p. 122
<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
(Consultado: Febrero 2014).

LA INFLUENCIA DE NIETZSCHE EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE RICHARD STRAUSS

Rocío García Sánchez
Profesora de Musicología en el C.S.M. de Jaén

PALABRAS CLAVE

Strauss. Nietzsche. *Fin de siècle*. Wagner.

RESUMEN

Este artículo se centra en la influencia que pudieron ejercer los postulados de *El Origen de la Tragedia* de Nietzsche en algunos compositores de *fin de siècle* en Alemania y Austria, concretamente en Richard Strauss y sus óperas *Salomé* y *Elektra*. Al mismo tiempo, se estudian las fuentes latentes en el pensamiento de Nietzsche, concretamente su visión del drama wagneriano y la crisis de la sociedad burguesa de la época.

KEYWORDS

Strauss. Nietzsche. *Fin de siècle*. Wagner.

ABSTRACT

The purpose of this article is to clarify the influenced of Nietzsche's *The birth of tragedy* assumptions in some composers *fin de siècle* in Austria and Germany, specially, Richard Strauss and his dramatic works, *Salome* and *Elektra*. In addition, it studies the sources in Nietzsche's thought, his impression of Wagner's drama and the crisis of middle class at the end of nineteenth century.

1. INTRODUCCIÓN

Abordar el pensamiento ético y estético de Nietzsche en relación a la música es una tarea no exenta de dificultad, puesto que la música está presente en toda su obra, e incluso podríamos afirmar que es la raíz de su pensamiento filosófico. En sus escritos de juventud aparecen frecuentes alusiones hacia la música, en las que muestra una actitud casi reverencial: «Dios nos dio la música, así que nosotros, primero y

principalmente, seremos guiados hacia arriba gracias a ella...» (Nietzsche, 1856-1869: 49).

En ocasiones, al leer su obra se puede extraer cierta impresión de frustración por parte del filósofo, debido a una carrera musical malograda. Sin embargo, Nietzsche tocaría el piano y compondría música desde joven. Estas piezas de juventud no muestran un gran talento compositivo, aunque en diversos testimonios mencionan su capacidad para improvisar al piano y su frecuente participación en veladas musicales.

Las referencias musicales más inmediatas del filósofo se encuentran a comienzos del Romanticismo alemán. Precisamente en sus primeros escritos se encuentran alusiones a la obra de Beethoven:

En un momento concreto de la novena sinfonía, por ejemplo, él puede sentir que flota hacia lo alto de una cúpula estrellada, con el sueño de la inmortalidad en su corazón, todas las estrellas parecen brillar a su alrededor, y la tierra parece hundirse a sus pies cada vez más hacia abajo (Nietzsche, 1878: 74).

Asimismo, muy pronto conocería “Tristán e Isolda” de Wagner, gracias a la transcripción para piano que hiciera Hans von Bülow (Jaspers, 1963: 77). A partir de ese momento, la obra del compositor alemán quedaría indisolublemente unida a la evolución personal del controvertido filósofo.

2. BASES DE LA DRAMATURGIA DE FINALES DEL SIGLO XIX

Nietzsche no apreciaba la ópera de su tiempo. La consideraba equiparable a la tragedia de la época socrática, es decir, corrupta y en decadencia. La habitual alternancia de recitativos y arias le parecía antinatural, así como no aprobaba la idea de que la música se convirtiera en sierva de la palabra. Sin embargo, para solucionar este conflicto surge la figura redentora de Richard Wagner:

Del fondo dionisiaco del espíritu alemán ha surgido una fuerza que no tiene nada de común con los principios fundamentales de la cultura socrática [...] tal como se nos manifiesta en su radiante y poderoso vuelo de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner (Nietzsche, 1872: 150).

Nietzsche encontró en el compositor a un hombre en plena madurez resuelto a cambiar el rumbo de la historia musical de su país. Sin embargo, estas palabras del filósofo no deben conducir a error. No son las ideas de Nietzsche las que influyeron a Wagner; por el contrario, cuando Nietzsche contempló el resultado de los planteamientos de Wagner y su *obra de arte total* rechazó el producto resultante. Claro está que para entonces la relación entre ambos titanes estaba completamente deteriorada.

Curiosamente, *El nacimiento de la tragedia* pasaría prácticamente inadvertido entre los músicos del momento, pero sus postulados encajarían a la perfección con el arte de *fin de siècle* y la obra de Richard Strauss. En la tragedia, es posible representar todo la angustia vital del ser humano sin que por ello se impida al que contempla el mayor de los placeres estéticos.

En el momento de desubicación en que se encuentran los jóvenes artistas del cambio de siglo, esta manifestación artística permite dar salida a la incomodidad interior bajo el amparo de la creatividad musical y dramática. La burguesía del cambio de siglo ha rebajado el arte musical a la categoría de banal y superficial. ¿Por qué no asumir un rol distinto?; un papel en el que el arte tenga la misión de mostrar la realidad. Lo bello, lo feo, lo sublime y lo incómodo, todas caras de un mismo momento histórico que tendrá su alter ego en la multiplicidad de estilos y tendencias artísticas y, por supuesto, musicales.

3. RICHARD STRAUSS: UN COMPOSITOR ENTRE DOS SIGLOS

El pensamiento de Nietzsche formula las cuestiones que conducen a la crisis del Romanticismo. De forma paralela, la música de Strauss se encuentra a medio camino entre el espíritu romántico del que es heredero y la nueva

vanguardia expresionista que refleja la angustia vital del ser humano.

Las influencias que recibe Strauss están marcadas por la Nueva Escuela Alemana, materializada en los dramas de Wagner y los poemas sinfónicos de Liszt. Según estos autores, la música solamente tiene sentido en el marco de un concepto más amplio, poético (Bailey, 1980).

En relación a ese ideal, «el componente ideológico que muestran las obras de Strauss será de enorme importancia» (Rodríguez, 2012:21). En esto Nietzsche aparece como principal referencia (Gillian, 2002). Incluso Theodor Adorno, profundamente influenciado por el pensamiento de Nietzsche, llamaría al filósofo el «mentor» de Strauss (Youmans, 1998:309).

Strauss plasma esta idea en su poema sinfónico homónimo, al que subtitula «optimismo sinfónico dedicado al siglo XX», (Strauss, 1896). *Así habló Zaratustra* no debe considerarse una mera descripción de la obra del filósofo, pero sí muestra el vitalismo nietzscheano. En este poema sinfónico Strauss utiliza un lenguaje modernista, diferente al empleado en sus obras anteriores.

A pesar de las evidentes relaciones de la obra de Strauss con la de Nietzsche, hay estudios que señalan *Guntram*, la primera ópera del compositor, como señal evidente de que la visión del mundo de Strauss se movía en dirección a Nietzsche (Youmans, 1996). Casualmente o no, es precisamente en sus óperas donde Richard Strauss plasma la filosofía de Nietzsche, acentuándose el uso de un lenguaje musical más avanzado en las dedicadas a *Salomé* y *Elektra*.

4. SALOMÉ Y ELEKTRA

A partir de las óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909) el cambio de lenguaje estilístico se materializa en pasajes atonales e incluso politonales (Bailey, 1980). Más allá de los procedimientos técnicos empleados por el compositor, la elección temática de estas óperas puede verse como un acercamiento a la tragedia que Nietzsche propuso en su obra.

Estas dos protagonistas femeninas simbolizan las mujeres que marcaron la vida de Strauss,

fuerteres y de tan marcada personalidad. Strauss las traslada a la escena como homenaje y «ejercicio terapéutico personal», (Sánchez Usón, 2014:187). Las características psicológicas de estos personajes y los episodios que de ellas se relatan, llegan a constituir todo un modelo de conducta humana, a nivel social y psicológico.

En cada una de las óperas, el momento central es un monólogo de la protagonista donde se exponen la tragedia y los sentimientos más profundos, aquella *catarsis* a la que alude Nietzsche, donde las mujeres expresan su auténtico temperamento.

Salomé se basa en la interpretación que Óscar Wilde hiciera del pasaje bíblico. El hecho de combinar en escena lo religioso, lo erótico y lo criminal resultó escandaloso en extremo y a todas luces puede considerarse una provocación a la sociedad burguesa eduardiana. *Salomé* es presentada como una especie de *femme fatale* y la representación de la ópera fue prohibida en Austria y en Inglaterra (Puffett, 1989).

En *Salomé* la música está al servicio del desarrollo psicológico de los personajes, la orquesta adopta un papel complementario a lo que sucede en escena, tal como era habitual en los coros de la tragedia griega. Otro elemento fundamental que nos remite al pensamiento estético expuesto por Nietzsche en *El Origen de la Tragedia* es la danza.

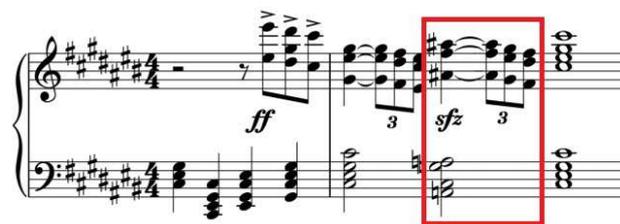
«Esta danza generadora de entusiasmo conduce al paroxismo» (Rodríguez, 2012:25), al igual que en los ritos donde las bacantes bailaban alrededor del macho cabrío. La danza de los siete velos de *Salomé* (una de las escenas más populares de la ópera) puede contemplarse como un proceso de desinhibición o de separación del mundo real. *Salomé* se muestra caprichosa e inconsciente respecto a los actos terribles que pueden desencadenarse por su conducta. El personaje sucumbe a los instintos más salvajes en una especie de *liebestod* macabro.

Probablemente Strauss se excedió al unir lo escandaloso en la trama y en la partitura. Sus coetáneos de clase acomodada no estaban acostumbrados a contemplar y escuchar de cerca

semejante fusión de elementos. Si bien Richard Wagner expandió las fronteras del lenguaje tonal en sus obras dramáticas, la audacia quedaba tamizada por el argumento legendario y los personajes imaginarios.

En la escena final de la ópera, cuando *Salomé* besa la cabeza cortada, la música llega a un clímax “trágico” que concluye con una cadencia disonante. El acorde utilizado por Strauss en ese momento, ha sido descrito como «el acorde más repugnante de toda la historia de la ópera», o «la quintaesencia de la Decadencia: aquí el éxtasis cae sobre sí mismo, despedazándose hacia el abismo», (Ayrey, 1989: 124).

El acorde está reforzado por el *sforzando*, y superpone dos tonalidades, formando parte por un lado de una cadencia en do # mayor:



El interés por lo griego, por la tragedia, se acentúa con la ópera “*Elektra*”. En este caso, el destino domina a los personajes desde un principio y la música se torna como el único modo de redención posible. *Elektra* se basa en la tragedia homónima de Sófocles y muestra diferentes componentes psicológicos. La venganza es el motor de su existencia, así que cuando la sublime su vida carecerá de sentido y la muerte será el paso consecuente (Veilleux, 2001).

Strauss escribe el monólogo de “*Elektra*” en un lenguaje musical expresionista, atonal en contraste con otros momentos totalmente líricos. Al igual que en *Salomé*, el personaje de *Elektra* se reconocerá desde su entrada a través de un acorde disonante politonal que mezcla las tonalidades de mi mayor y do # mayor y aparece también desarrollado en un motivo:



También Elektra danza hasta caer muerta en el momento de más plenitud, cuando ha conseguido vengar la muerte de su padre. De nuevo la danza, con todo el peso del acompañamiento orquestal, se convierte en el catalizador de las pasiones y la catarsis liberadora.

En ambos casos la vida de las protagonistas se interrumpe en el momento de mayor plenitud y juventud, como la máxima expresión del fatalismo griego y de la estética propuesta por Nietzsche. Strauss presenta en el escenario el lado más oscuro de la psique humana y redime la angustia existencial gracias a la experiencia liberadora del arte musical.

5. BIBLIOGRAFÍA

AYREY, C. (2011). «Salomé's final monologue», En Derrick Puffett (ed.) *Richard Strauss, Salome*, Cambridge, CUP. págs. 123-130.

BAILEY, R. (1980). «Richard Strauss», *The New Grove Dictionary*, London, MacMillan, XVIII, págs. 234-239.

GARLINGTON JR, A. (1989). «Richard Strauss's *Vier letzte lieder*: the ultimate *opus ultimum*», *The Musical Quarterly*, 73-1. págs. 79-93.

GILLIAM, B. (2002). *Vida de Richard Strauss*. Madrid, AKAL.

JASPERS, K. (1996). *Nietzsche*, Buenos Aires, Sudamérica.

LOVE, F. (1979). «Nietzsche, music and madness», *Music and Letters*, 60-2. págs. 186-203.

MORGAN, R. (1991). *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York, Norton.

NIETZSCHE, F. (2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid, Biblioteca nueva.

-----, (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

-----, (1996). *Humano, demasiado humano*. Madrid, Akal.

-----, (1997). *Escritos de mi juventud (1856-1869)*, Madrid, Valdemar.

-----, (2001). *La gaya ciencia*. Madrid, Akal.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, S. (2012). «El origen de la tragedia de Nietzsche y la dramaturgia musical de fin de siglo: El caso de Richard Strauss», *Sinfonía virtual*, 23.

SANTIAGO GUERVÓS, L. (2004). *Arte y poder*. Madrid, Trotta.

SÁNCHEZ USÓN, M. (2014). «Femineidad y ficción en la obra operística de Richard Strauss», *Revista Pensamiento Americano*, vol. 7, no 12. págs. 186-203.

VEILLEUX, M. «Dramatic structure in Strauss's Elektra», [recurso en línea]. Disponible en World Wide Web: <http://www.scena.org/lsm/sm6-8/elektra-en.html> [Consultado el 24-2-2015].

WILDE, O. (2005). *Salomé*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

YOUMANS, C. (2004). «The Role of Nietzsche in Richard Strauss's Artistic Development», *The Journal of Musicology*, 21-3. págs. 309-342.

----- (1998). «The Private Intellectual Context of Richard Strauss's, Also sprach Zarathustra», *Nineteenth-Century Music*, 22. págs. 101-126.

VIÑES, C. (1985). Granada, 1932-1982. En TITOS, M.; VIÑES, C. y GAY, J. C., *Medio siglo de vida granadina. En el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada.

EL CONCEPTO DE LA MÚSICA EN LOS LIBROS PRIMERO Y SEGUNDO DE *EL CORTESANO*¹, DE BALTASAR DE CASTIGLIONE

M^a del Carmen Rodríguez Sánchez
Profesora Superior de Clarinete

PALABRAS CLAVE

Cortesano. Tañer. Boecio. *Trivium*. *Quadrivium*. Madrigal. Tinctoris. Laúd. Teoría del Ethos.

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo esclarecer aquellos conceptos relacionados con la música, implícitos en el libro del noble cortesano, diplomático y escritor italiano, conde de Novellata, Baltasar de Castiglione (1478-1529) y que tuvieron particular influencia en la España del siglo XVI. *El Cortesano*, escrito en prosa, tiene en cuenta la tradición de las obras de Platón y Cicerón. La obra esboza los elementos que conforman no solo al cortesano en sí, sino un ideal de perfección humana. En los diálogos que mantienen los personajes entre sí, la música encuentra su lugar como un arte que además de proporcionar placer y entretenimiento asume una función educativa. El buen cortesano debe ser un excelente músico, pero tan importante como practicar la música es conocer (tal vez establecer) los códigos correctos para su uso.

KEYWORDS

Courtier. Boethius. *Trivium*. *Quadrivium*. Madrigal. Tinctoris. Lute. Ethos theory.

ABSTRACT

This article aims to clarify the concepts related to music, implicit in the book of courtly noble Italian diplomat and writer, Count of Novellata, Baltasar di Castiglione (1478-1529) and their particular influence in the sixteenth century in Spain. *El Cortesano*, written in prose, has into account the tradition of the works of Plato and Cicero. The work outlines the elements not only of the court itself, but an ideal of human perfection. In the dialogues that keep the characters, the music finds its place as an art that in addition to providing pleasure and entertainment assumes an educational role. The good courtier must be an excellent musician, but as important as practicing music (perhaps establish) is to know the correct codes to use.

1. INTRODUCCIÓN

Baltasar de Castiglione escribió su obra *El Cortesano* hacia 1508, aunque se publicaría más tarde en Venecia en 1528. El autor ocupa un importante periodo del Renacimiento, y su vida se desarrolla desde 1478 hasta 1529. Fue traducido al español por Juan Boscán y publicado en 1534.

Este tratado puede ser valorado no solo como un mero libro de buenas maneras y trato cortesano, sino como un ideal pedagógico de una importancia mucho más trascendental.

En el libro se intenta dar la imagen del perfecto cortesano (y la perfecta dama)², tratando sus figuras como utópicas. Su educación ampliamente humanística, lleva a desarrollar todas las facultades físicas y espirituales. El tipo de hombre que pretende formar coincide plenamente con el ideal humanístico.

El Cortesano nos presenta un modelo de vida del Renacimiento y propugna un arquetipo de caballero que responde a las inquietudes y a la

¹ Versión en castellano aparecida por primera vez en 1534. CASTIGLIONE Baldassare, «Libros primero y segundo», en *El Cortesano*, Venecia, Imprenta Aldina 1528, traducido por Juan Boscán, 1534, pp. 27-284.

² «Más para esto sería primero necesario, que un hombre tan sabio [...] formase una Dama con todas las excelencias conformes a una mujer perfecta, como ellos han formado un Cortesano con las excelencias conformes a un perfecto hombre [...] mostraría claramente que las mujeres valen tanto como los hombres». Capítulo VII del segundo libro del Cortesano, p. 282.

visión del mundo que se tenía en esa época: el caballero perfecto debía ser tan experto en las armas como en las letras, saber conversar y tratar con sus semejantes (especialmente con las damas), y tañer algún instrumento musical. La obra adopta la forma del diálogo ciceroniano³ en cuatro libros y expone las conversaciones que mantienen durante cuatro noches los personajes históricos que rodean a la duquesa Isabel Gonzaga: un cardenal, la princesa, el poeta Pietro Bembo, Federico Fregoso, Octaviano Fregoso, Giuliano de Medici, Cesare Gonzaga, Ludovico di Canossa, además de otros personajes relacionados con las artes y las letras, humanistas y músicos.

2. ESTRUCTURA DE LOS LIBROS PRIMERO Y SEGUNDO

Los libros primero y segundo están dedicados al encargo que se le hizo al conde Ludovico di Canossa, dentro de un juego de sociedad en el palacio del duque de Urbino, donde un grupo de damas y caballeros proponen diversos juegos. El encargo consiste en describir la forma de cortesía más conveniente (rompiendo drásticamente con el caballero medieval, quien había tenido una vida atada al mundo rural, controlando sus haciendas y en el arte de la guerra). Se trata de una lectura educativa donde se propone enseñar las cualidades del cortesano en aspectos referentes a su linaje, uso y ejercicio de las armas, belleza, gracia para hacer reír, amabilidad, forma de hablar y escribir, higiene, educación artística en la poesía y en la pintura, etc. No es hasta el capítulo X del primer libro donde se aborda en profundidad «como al perfecto Cortesano le pertenece ser músico, así en saber

cantar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos»⁴.

Analizando la forma de la obra podemos afirmar que se trata de una novela idealista de ficción, utilizada como entretenimiento por los nobles y burgueses que empezaban a interesarse por la cultura en ese siglo, y cuyo mejor modelo lo encontramos en *El Decamerón* de Bocaccio. Por otro lado, la forma dialogada remite a la antigüedad incorporada como elemento vivo de la cultura literaria del momento.

3. CONCEPTOS FUNDAMENTALES

En cuanto a las ideas fundamentales que podemos extraer del texto cabe destacar el título de capítulo X del primer libro anteriormente mencionado. Éste sirve para fijar sociológicamente la praxis de la música y los músicos a finales del s. XV y primeros del XVI en las cortes del norte de Italia. Sociedades refinadas, continuadoras del espíritu caballeresco del humanismo nórdico. A estas cortes llegaban importantes compositores franco-flamencos como Pierre de la Rue (1460-1518) seguidores de Josquin des Prez que trabajaron y enseñaron en Mantua, Milán, Ferrara, Urbino, Venecia,... En el desarrollo de esta labor, se conjuntaba una técnica muy hábil junto con una cultura y comportamiento poético. Aparece el concepto de “música reservata”⁵ que nace en esta época.

⁴ CASTIGLIONE Baldassare, *El Cortesano*, Venecia, Imprenta Aldina 1528, traducido por Juan Boscón, 1534, p. 116.

⁵ La “música reservata” o “música secreta” en historia de la música hace referencia a un estilo o bien una práctica interpretativa de música vocal *a capella* de la segunda mitad del s. XVI cultivada principalmente en Italia y el sur de Alemania, que implica un gran refinamiento, exclusividad e intenta expresión emocional del texto cantado. «El término lo utilizó por primera vez Adriano Petit Coclico en el tratado *Compendium musices* de 1552, donde ensalza la música de Josquin por resucitar un estilo de composición más orientado hacia el texto, y como el título de una colección de motetes, también de 1552, en la que se utilizan prominentemente el cromatismo y otras formas de ilustrar el texto». (Diccionario Harvard de música, Madrid, Editado al Castellano por Alianza Editorial, 2001, p. 685).

³ El diálogo renacentista resurgió por medio de la imitación de los primitivos modelos grecolatinos, en especial Cicerón: durante el Renacimiento se compusieron cientos de diálogos sobre los más diversos temas en toda Europa, en prosa y también en verso: el género era abierto y ofrecía la posibilidad de un eclecticismo de opinión y una libertad intelectual que no ofrecían otros géneros didácticos medievales más cerrados como el tratado o la suma, propias de la escolástica, por lo cual se identificó con el Humanismo y los nuevos tiempos.

De la siguiente frase «Habéis de saber, señores, que este nuestro Cortesano, á vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico; y demás de entender el arte, cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos»⁶ podemos distinguir tres saberes de la música. El primero, «entender el arte», se refiere al conocimiento intelectual de los fundamentos y relaciones de la música, de la tradición histórica recopilada por los diversos autores. Equivale a lo que todavía Boecio había mantenido como exclusiva competencia del músico-filósofo. Ésta es la música que tiene relación con las matemáticas, con la ciencia de la armonía, la que venía del *quadrivium* como ciencia o arte liberal.

El segundo saber, «cantar bien por el libro», hace referencia a la interpretación vocal de la polifonía. Todavía estaban de moda los músicos borgoñones y flamencos, pero comenzaba a finales del s. XV a resurgir el músico italiano. Los que aparecen en *El Cortesano* son italianos, como el Único Aretino o Antonio Columbaudi llamado Bidón, los cuales introdujeron la lírica italiana sobre composiciones de grandes poetas. El repertorio es escaso, se basaban en composiciones de poetas cultos, bajo unas formas estróficas constantes como la *fróttola*⁷, *strambotto*, lauda, balada... La relación entre música y texto en el conjunto del pensamiento humanista lleva a la deducción de que se trata de una música literaria acorde con la recuperación de los estudios latinos y las lenguas nacionales. Estos poetas-compositores y cantores, entre los que destacan algunos tan famosos como Guido y Ugo Bacciotini en Florencia, Pietro Bono y Francesco Cieco en Ferrara y Bernardo Alcott, llamado el

Único Aretino, cantaban esta lírica italiana como exponente de una recuperación de cultura nacional ciudadana, pero que sólo aparentemente era popular. De estilo muy estudiado y profesionalizado (no espontáneo). A finales de siglo se produce un ascenso de la canción italiana hacia los niveles más cultos.

Otra forma musical a destacar, aun siendo posterior a *El Cortesano*, puesto que comienza a partir de 1530, es el madrigal (donde prevalece aún más la poesía, petrarquismo, reforma de la lengua propuesta por Bembo, refinamiento y estilización de la cultura italiana). Entre las páginas de *El Cortesano* se ve su preparación puesto que Bembo es uno de los interlocutores.

Y el tercero de los saberes, «ha de ser diestro en tañer⁸ diversos instrumentos». Quizás la más importante de todas teniendo en cuenta las restricciones medievales al género. Las funciones principales de los instrumentos eran tres: música para danza; tañer y cantar; y música instrumental para tocar solo o con varios instrumentos. Nos encontramos en el siglo en el cual se emancipa la música instrumental. El instrumento más común era el laúd y la vihuela. Por los mismos años en que se escribe el *Cortesano* aparecen las primeras ediciones para laúd con composiciones de Francesco Spinacino⁹ y Giovanni María Alemanni¹⁰.

⁸ Palabra que proviene del latín, *tangere*, que significa tocar.

⁹ Escribió 2 libros de piezas para laúd que fueron publicados por Ottaviano Petrucci en Venecia en 1507: *Intabolatura de lauto libro primo* e *Intabolatura de lauto libro secondo*. Estos libros contienen numerosa obras vocales e instrumentales, algunas originales de Spinacino y otras de otros compositores, como Josquin des Prez, Antoine Brumel y Antoine Busnoys. Entre las piezas originales de Spinacino se encuentran las primeras composiciones conocidas tituladas *Ricercare* y algunas obras para 2 laudes muy apreciadas.

¹⁰ La única colección conocida de su música, publicado en 1508 por Ottaviano Petrucci, se pierde. Él todavía estaba activo en 1521, y al parecer fue uno de los últimos exponentes de la técnica de instrumentos de púa. La reputación de Alemanni era probablemente muy alta: en 1536 Francesco Marcolini lo elogió como uno de los mejores compositores de su tiempo, junto con Giovanni Angelo Testagrossa y Josquin des Prez.

⁶ CASTIGLIONE Baldassare, *El Cortesano*, 1534, p. 116.

⁷ Pieza de un repertorio de música profana escrita en el norte de Italia entre 1480-1520. Hay una enorme producción de estas formas en las cortes de Ferrar, Milán, Verona y Venecia. El nuevo esquema de balada consta de versos octosílabos agrupados en estrofas. Se va repitiendo la melodía, cambiando el verso. Generalmente se interpreta a cuatro voces, con un claro predominio de la superior que es la que canta los versos, con adornos melódicos elaborados. Evita la complejidad del contrapunto, prefiriendo texturas homofónicas y pudiendo ser acompañadas por instrumentos. Muchas utilizaban fórmulas rítmicas que sugieren la canción danzada. Fue el predecesor del madrigal.

Otro fragmento de texto que considero que hay que resaltar está extraído de las pp. 116 y 117. Dice así:

Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aún para que con ella sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella.

Se trata de una terapéutica que ya viene siendo constante en otros párrafos y capítulos de la obra. El considerar a la música como curativa en el Renacimiento es recogido por los pensadores Johannes Tinctoris y Marsilio Ficino¹¹ entre otros. En el capítulo I del mismo Libro primero del *Cortesano* se dice:

Para la cura¹² destes se inventan muchos instrumentos de música, y andan con ellos mudándoles muchos sonos, hasta que aquel humor, que es cauda de aquella dolencia, por una cierta conformidad que tiene con alguno de aquellos sonos, sintiendo el que más cuadra á su propia calidad, súpitamente movido, tanto mueve al enfermo, que mediante este movimiento le reduce á su verdadera salud.

Los veinte efectos producidos en el ser humano por la música que describe Tinctoris en su obra *Complexus effectuum musices*, todos ellos encuentran su punto de referencia en los estímulos emotivos y exponen su postura alejada de la especulación matemática y con un interés directo en la observación de los sonidos concretos de voces e instrumentos. Tinctoris introduce una teoría del placer de la música, de carácter empírico y experimental. En el *Cortesano* se unirán estas orientaciones con las exotéricas de Ficino, pues si Tinctoris no creía en aquellas

teorías de la armonía de las esferas y de los sonidos astrales sino solo en el oído, Ficino recuperaba una óptica más astrológica. En éste párrafo parece que Castiglione habla como Tinctoris, haciendo además especial referencia al contexto sociológico.

Más importantes para el futuro fueron, sin embargo, los cambios producidos en las concepciones básicas sobre las artes y en las actitudes hacia ellas. El interés por la fidelidad de la representación se basa también en la evolucionada teoría de la música. «Los teóricos de la música aspiraban a una música vocal que lograrse la fuerza emotiva y la eficacia ética atribuidas a la música griega»¹³.

Volviendo a *El Cortesano*, hallamos respuestas negativas siempre en la voz de Gaspar Pallavicino, y lo hace manifestando algunas teorías en relación con la tradición de las mismas ideas de los efectos de la música y la teoría de los temperamentos. «La música pienso yo que, como otras muchas vanidades, [...] los cuales no deberían por ninguna vía con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazones»¹⁴, encontramos aquí una referencia velada al excesivo refinamiento y estilización casi manierista de estas cortes Nord-italianas¹⁵. En la *Retórica* de Aristóteles también encontramos pasajes que hacen referencia a los diversos estados o pasiones del alma: «Porque las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer»¹⁶.

En lo referente a la teoría pedagógica renacentista, hubo en la evolución de la mentalidad medieval, un momento en el cual muchos hombres cultos dieron muestras de haber

¹³ BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Catedra, 1997, pp. 44.

¹⁴ P. 117.

¹⁵ Por oposición a la mentalidad realista-burguesa de las primeras generaciones que contribuyeron a forjar las Ciudades Estado a base de importantes empresas guerreras, como Condottieri, y comerciales, como los Medici en Florencia.

¹⁶ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 173.

¹¹ Traductor de Platón y Plotino y fundador de la nueva Academia (1462).

¹² Se refiere a la locura a la que están sometidos aquellos a los que muerde la Tarántula, p. 40.

caído en la cuenta de lo que acaecía y se pusieron a dirigir con plena conciencia los cambios en acto, asumiendo al propio tiempo una actitud altamente crítica y polémica respecto de la cultura precedente. Tales fueron los humanistas, y humanismo se llamó el nuevo tipo de cultura promovido por ellos. El término trae su origen de la importancia suma que en la formación espiritual del hombre culto se atribuía a las *humanae litterae* en cuanto diversos de los estudios teológicos. Se rechaza el ideal medieval de la *Reductio artium ad Theologiam* y se proclama, por el contrario, la autonomía e importancia de las artes, que, con todo, no son en un principio otra cosa que las mismas siete disciplinas del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Estas siete disciplinas constituyen las artes liberales, concepto heredado del pensamiento clásico griego y que hace referencia a las artes, profesiones, disciplinas u oficios propios de los hombres libres¹⁷.

De la frase del libro que nos acontece «Y los cielos en sus movimientos hacer un cierto son y una cierta armonía, y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada, y por esa cauda despertar y casi resucitar sus potencias con la música» junto con «que Sócrates filósofo, siendo tan grave y tan estrecho, como sabéis, aprendió a tañer vihuela pasando ya de setenta años. También me acuerdo que Platón y Aristótil¹⁸ quieren que el mancebo, para criarse bien, sea instruido en la música, y prueban con infinitas razones la fuerza della en nosotros ser muy grande», podemos deducir que aquí se alude a la teoría de las esferas de origen pitagórico, basada en la idea de que la música es una representación de la armonía cósmica, una representación microcósmica del macrocosmos, donde el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes según la representación geocéntrica del universo (el Sol, la Luna y los planetas) se rige según proporciones musicales; las distancias entre planetas

corresponderían, según esta teoría, a los intervalos musicales¹⁹.

La representación pitagórica del universo como una armonía tuvo tanto éxito en la Antigüedad, que Boecio, al comienzo de su *Institution musicale* la incluye como una de las tres partes de la música, en su célebre tripartición entre música mundana (astronomía), música humana (el estudio y descripción biológica del hombre) y música instrumental (la que suena). El éxito de esta representación del mundo, vehiculada por toda la tradición antigua retomada por Boecio, no se debilitará durante el transcurso de la Edad Media.

Otra idea musical presente en el libro de Castiglione es la de Aristóteles y su teoría del Ethos, la cual se reflejada en el siguiente texto de *El Cortesano* (pp. 119 y 120) «...hasta las amas, cuando ven llorar sus niños, luego, sin saber cómo, casi por un natural instinto se mueven a acallarlos y hacellos dormir con algún cantar...». Se trata pues del pensamiento de que la música puede cambiar el estado anímico de las personas, en este caso de un niño. Esta teoría se basa en lo que es bueno y malo en cuanto a lo que al hombre se refiere.

El final del Capítulo X del libro primero de *El Cortesano* concluye con ejemplos prácticos de la vida cotidiana, donde tiene cabida pensar en el mito de Orfeo. Éste, con su canto y forma de tocar la lira era capaz de amansar a las fieras más salvajes²⁰. Al leer «...así que no queráis vos, señor, quitar a nuestro cortesano un tan gran bien como es la música, la cual, no sólo amansa nuestros corazones, más aún los de las fieras»²¹. Lo destacable es la primacía y racionalidad de la música vocal, su sensualidad y su poder de

¹⁷ En contraposición con las artes serviles propias de los siervos o esclavos.

¹⁸ Aristóteles.

¹⁹ La teoría de la armonía de las esferas de los pitagóricos está documentada en textos antiguos desde Platón (*La República* y *Critón*) y sobre todo Aristóteles (*Sobre el cielo*). Esta teoría continuó ejerciendo influencia en grandes pensadores y humanistas incluso hasta el final del Renacimiento.

²⁰ Tal fue el caso de que fue capaz de convencer al dios de los infiernos para que dejara salir al mundo de los vivos a su esposa Perséfone que había fallecido.

²¹ P. 119.

convicción frente a la música instrumental como transmisora de los bajos instintos del ser humano.

5. BIBLIOGRAFÍA

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Catedra, 1997, undécima edición traducida por Román de la calle, pp. 43-45.

CASTIGLIONE Baldassare, «Libros primero y segundo», en *El Cortesano*, Venecia, Imprenta Aldina 1528, traducido por Juan Boscón, 1534, pp. 27-284.

COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 1998, 2^o edición traducida de Luis Gago, 2003.

FUBINI, Enrico, «La nueva racionalidad», en *Estética de la música*, La balsa de la Medusa, 2001, pp. 91-106.

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, primera edición 1988, pp. 127-159.

MARTÍN MORENO, Antonio, «Música, Pasión, Razón: la teoría de los afectos en el teatro, la música y las artes plásticas del siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXII, Madrid, Universidad Autónoma, 2003, pp. 321-360.

MORALES SARO, M^a Cruz, «El comentario de textos en Musicología e Historia de la Música», *Aula abierta*, 1983, n.º 37, pp. 15-56.

CONSIDERACIONES ANALÍTICAS SOBRE EL QUINTETO OP. 81 DE DVORÁK

Nieves Sánchez Camacho
Profesora Superior de Piano

PALABRAS CLAVE

Dvorák. Quinteto op.81. Música de cámara. Siglo XIX.

RESUMEN

Las obras musicales compuestas en el marco de una tradición y cultura determinada presentan una serie de rasgos característicos que ponen de manifiesto la relación de ese compositor y su obra con el entorno que le rodea, con la cultura musical de su época. A través del análisis del Quinteto op.81 de Dvorák se pretende contextualizar la obra dentro de su marco histórico explicando su génesis y recepción, así como, su análisis formal y posterior extracción de conclusiones sobre su estilo compositivo, viendo las posibles influencias nacionalistas de la Bohemia de la segunda mitad del s. XIX en su composición.

KEYWORDS

Dvorák. Quintet op. 81. Chamber music. XIX century.

ABSTRACT

The music works composed in a particular tradition show some features which make clear the relation between the composer and the culture of his period. The aim of this article is to explain the génesis and reception of Dvorák's Quintet op. 81. In addition, it tries to obtain conclusions about his composing style through the analysis; studying the nationalistic influences in Bohemia during the second half of the nineteenth century.

1. CONTEXTO

A principios del s. XIX será Dussek uno de los primeros compositores que contribuirá a la literatura de las grandes agrupaciones de cuerda con piano. Posteriormente, el Príncipe Luis Fernando de Prusia, Carl Maria von Weber, Hummel, hasta llegar a Schubert y más enérgicamente Mendelsohn y Schumann, continuarán enriqueciendo la escritura camerística con nuevos colores, brillantes ideas temáticas y variedad armónica.

En la segunda mitad del s. XIX, estas agrupaciones con piano ocuparán una posición central en el repertorio de música de cámara. En este momento, irrumpirá Dvorák (1841-1904) con su Quinteto op. 81 (1887)¹ impregnado de la música de Schumann y Wagner. El componer este quinteto surgió de la idea de revisar algunas obras de juventud, en particular el Quinteto con piano op. 5 (1872)².

La acogida de la obra fue maravillosa (Praga, 1888), se interpretó en numerosas ocasiones durante el año de su estreno y de ahí se desprenden las palabras del compositor Josef Bohuslav: «esta pieza encapsula lo que se puede esperar de Dvorák: un sonido maravilloso y numerosos y originales efectos instrumentales».

Un mes después Tchaikovsky visitó Praga. En los conciertos organizados en su honor se incluyó este quinteto que apareció reflejado en el diario personal del compositor de esta manera: «han tocado los cuartetos de Smetana y Kovarovic y el quinteto de Dvorák. Encontré éste último muy afable y me ha gustado mucho».

¹ Este quinteto fue precedido por otros tres grandes quintetos, el Quinteto en la mayor, D. 667 de Schubert, el Quinteto para piano en mi bemol mayor, Op. 44 de Schumann y el Quinteto para piano en fa menor, Op. 34 de Brahms. Fue dedicado al profesor Bohdan Neureuther y por recomendación de Brahms, fue publicado por la editorial alemana Simrock.

² Dvorák destruyó el manuscrito del Quinteto op.5 y quince años después, pudo recuperar una copia de la partitura de uno de sus amigos que todavía la conservaba. Sin embargo, al comenzar el trabajo, su opinión cambió, y en lugar de revisar el quinteto existente para su publicación, compuso una obra totalmente distinta, mucho más evolucionada en cuanto a madurez y al lenguaje compositivo empleado.

Realmente el primer movimiento es el único que conserva algún parecido con el op. 5, como son la tonalidad, La Mayor, el inicio o idea sonora del comienzo y texturas recurrentes³.

Musical score for the first movement of the quintet, showing Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is "Allegro ma non troppo".

Imagen I

El resto del quinteto se desarrolla por caminos muy diferentes. Consta de cuatro movimientos:

- | |
|--------------------------------------|
| I. Allegro, ma non tanto |
| II. Dumka: andante con moto |
| III. Scherzo (Furiant): molto vivace |
| IV. Finale: allegro |

2. ANÁLISIS; PRIMER MOVIMIENTO

Presenta forma sonata y características propias de las melodías y ritmos del folclore checo y de la Bohemia. La exposición comienza con el tema A introducido por el cello, después de dos compases de introducción por parte del piano, y describe una curva melódica que experimentará modificaciones complejas⁴. Tras la modulación a Do# m (c. 93),

³ Ambos quintetos comienzan con el piano como instrumento inicial al que después se le une el cello como introductor de la melodía y por último los tres instrumentos restantes. En cuanto a las texturas usadas, sin entrar todavía en el estilo compositivo de Dvorák, se puede citar la combinación en la que el piano es acompañado por notas repetidas en las cuerdas, esto se puede ver en el c.33 del quinteto op. 5 y en c.76 del quinteto op.81.

⁴ Esto ocurre en el c.17 donde el salto de 4ª inicial es transformado a un salto de 8ª, el acompañamiento se vuelve más enérgico dando otro color al tema.

se expone el tema B de carácter contrastante introducido por la viola.

La sección del desarrollo (c. 181) utiliza los materiales presentados anteriormente. Además tiene un interés textural muy grande porque en un mismo momento confluyen numerosos temas distintos⁵, utiliza recursos como son los de imitación o de pregunta-respuesta⁶ y ritmos característicos tanto del lenguaje de Dvorák como de la música popular eslava⁷.

Musical score snippet showing a section marked "largamente" and "ff espressivo".

Musical score snippet showing a section with "mf cresc." and "cresc." markings.

Imagen II

La llegada a la recapitulación (c. 289) es muy brillante. Texturalmente es un pasaje en el que las cuerdas suenan homofónicamente sobre un acorde de

⁵ El soporte armónico recae en la mano izquierda del piano y la viola. El cello toca el tema A y la mano derecha del piano contra los tresillos de los violines crean polirritmia. En este tipo de pasaje de gran variedad motívica, podemos decir que se ve la influencia de su profesor Brahms.

⁶ En el c. 221 encontramos el tema B interpretado por las cuerdas que es respondido por el piano con el tema secundario del tema A (Ver imagen II)

⁷ Como acompañamiento utiliza grupos irregulares como cincoillos, este tipo de ritmos se combinan con otros efectos de polirritmos como 3 notas contra 4 y 2 contra 3, uso reiterado de anacrusas, síncopas y hemiolias. (Ver imagen II)

6º aumentada que desemboca en un acorde de La M en 2ª inversión donde suena el tema A rescatado por el piano. En este cuadro, se pueden ver las diferencias más importantes entre la exposición y la recapitulación.

<i>Exposición</i>	<i>Recapitulación</i>
Tema A (cello)	Tema A (violín)
Piano-cello	Todos instrumentos
Mayor duración	Resumido y acortado
Tema B en D ^m (viola)	Tema B en Fa [#] (cello)
Lleva desarrollo	Lleva a la Coda

La Coda está elaborada sobre el tema B, en la tonalidad principal de La M, en una dinámica de *fortísimo* y *accelerando* hasta el final, de esta manera, el comienzo del segundo movimiento es aún más contrastante.

3. SEGUNDO MOVIMIENTO

Para este movimiento Dvorák ha escogido una de las formas de danza eslava, el dumka⁸. Tiene la estructura de **ABACABA**.

⁸ Término ucraniano que significa “meditación”. Es una canción popular caracterizada por su carácter lento y melancólico. Comparando el dumka del Quinteto op.81 con el Dumka y Furiant op.12 encontramos ciertas similitudes (Ver imagen III):
 - La melodía comienza con un salto de octava
 - Ritmo binario pero con frecuencia de tresillos
 - Uso de figuras de corta duración (fusas y semifusas) a modo de giro melódico característico

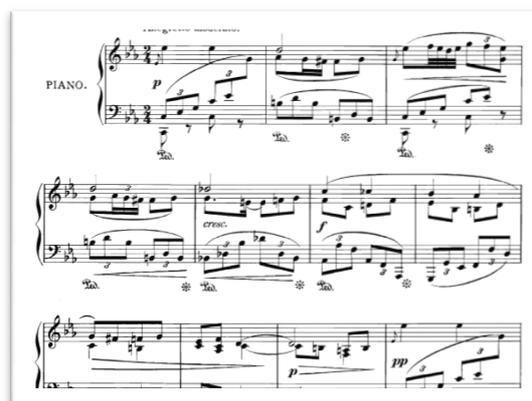


Imagen III

- A (c. 17): estribillo en Fa[#] m, se divide en A₁ y A₂, el tema lo hace el piano en diálogo con la viola. Es un tema lento y melancólico que se opondrá con el resto de las secciones.
- B (c. 44): episodio en Re M. Es un tema nuevo que también se divide en B₁ y B₂. B₁ corre a cargo de los dos violines: el violín I expone la melodía primero y el violín II lo hace a partir del c. 52. En B₂ (c. 64) el piano vuelve a llevar la melodía y tonalmente se vuelve más inestable.
- C (c. 128): episodio que genera el gran contraste de este movimiento. Hay un cambio de compás de 2/4 a 2/8 sigue en Fa[#] m y es derivado de los dos primeros compases del tema A. La textura, la escritura y el fraseo son diferentes a todo lo anterior. Es mucho más rítmico, marcado y violento. Esta sección termina con un prominente unísono entre la viola y el cello con este tema en Fa[#] M.

Es muy interesante ver en la parte A, específicamente en A₂, cómo aparece un contrasujeto proveniente de la parte rápida anterior. Así cada repetición de A se presenta enriquecida⁹. El movimiento termina con una pequeña coda.

⁹ Ver imagen IV.



Imagen IV

4. TERCER MOVIMIENTO

Para este movimiento Dvorák ha escogido un *Furiant*¹⁰ con forma tripartita, A B A'.

- A (c. 1): exposición en La Mayor. El tema suena en distintas tonalidades: La M, Do# m, Do M, Do# M a las que se llega a través de cuatro transiciones. Se puede encontrar un contratema en la viola a partir del c. 9, no dejándola como mero acompañamiento rítmico.

En este cuadro se pueden ver las tonalidades por las que pasa el tema y los instrumentos que lo interpretan en cada momento:

INSTRUMENTOS	TONALIDAD
Violín I Piano	La M
Piano	Do# m
Violín II Piano	La M
Piano	Do M
Piano	Do# M
Violín I y II Piano	La M

- B (c. 142): desarrollo modulante a Fa M. El tempo es más lento, se basa en notas largas tenidas en *p* y contrasta con la sección anterior. Dvorák ha usado una aumentación

¹⁰ Es una danza rápida y enérgica, en un compás que alterna el 2/4 y 3/4, con frecuentes cambios de acentuación y que a menudo está precedida por un *dumka*. Aunque este movimiento no presenta la normal alternancia entre el pulso a 2 y 3 encarna todo el carácter de esta danza popular.

de valores. El violín I elabora el tema del trío mediante ocho notas blancas.¹¹

- A' (c. 263): vuelve a La M y al tempo I. Se puede observar el cambio de acompañamiento de la mano izquierda del piano que pasa de marcar la primera y tercera parte del compás a acentuar la primera y segunda. Además, el cambio de instrumento en la aparición del tema da variedad a la recapitulación.

El movimiento termina con una coda en la que se puede encontrar una alteración de acentuación que provoca una hemiolia (c. 329) característica de los ritmos folclóricos.

4. CUARTO MOVIMIENTO

El Finale presenta controversia en cuanto a su forma. Basil Smallman habla de *rondó final*¹², probablemente por la aparición en el c. 120 de un tema distinto en textura, rítmica y melodía y que interpreta como tema C. Sin embargo, justificaré este movimiento como una forma sonata que en su exposición y recapitulación tiene los temas A y B, donde B se divide en B1 y B2. La razón de incluir el “tema C” dentro de B es porque ambos se encuentran en la misma tonalidad de Mi M.

La exposición comienza con un breve material rítmico y después de él aparece el tema A.

- El tema A (c. 12): presenta una melodía irregular en cuanto a dirección melódica. Está sustentada por un acompañamiento *staccato* que le da un carácter rítmico y vigoroso.
- Tema B1 (c. 84): es contrastante con el tema A, *legato* y en dinámica de *p*. Llama la atención como Dvorák compuso este tema a partir de células motívicas de tres notas.

¹¹ El tema A aparece en el c. 150 distribuido entre las cuerdas, la viola, el violín II y lo termina el violín I.

¹² SMALLMAN, Basil, *The Piano Quartet and Quintet. Style, structure, and scoring*, New York, OUP, 1996, pág 65.

- Tema B2 (c. 120): es un tema tranquilo pero de rítmica repleta de síncopas, sigue en Mi M.

El desarrollo¹³ (c. 172) está en La m. Comienza con el breve motivo del principio. El tema A pasa por distintas tonalidades y hace un uso frecuente de progresiones¹⁴. En el c. 224 aparece una sección de fugado (c. 224), un pasaje contrapuntístico donde el tema lo expone el violín II a modo de sujeto de la fuga. El violín I presenta la respuesta a la 5ª, después la viola y por último el piano y el cello al unísono.

La recapitulación (c. 266) aparece a través un pasaje de cuatro compases homofónicos, *sostenuto*, que contrastará con *Tempo I* del principio. Utiliza los temas A, B1 y B2 de una manera más reducida y culmina con una gran coda¹⁵.

4. CONCLUSIONES

Dvorák introduce elementos eslavos, como es la inclusión del Dumka y el Furiant como parte de los movimientos del quinteto, pero no sólo aparecen características bohemias sino influencias europeas. La mezcla y equilibrio entre ambas es su mejor característica.

- Melodía: la melodía está construida con elementos de la música popular checa, intervalos, giros melódicos, ritmos, etc. No son melodías populares reales, son creaciones del compositor con un estilo y sonido popular auténtico.
- Ritmo: a partir de 1874 comenzó a estudiar el folclore de su país incluyendo en su obra

ritmos sincopados de danzas populares como la mazurka, el dumka o la sparcirka.

- Textura: va desde la homofonía de un coral a la polifonía, el contrapunto de una fuga pasando por distintas combinaciones entre los cinco instrumentos que dialogan entre sí.
- Timbre: algunos de los recursos tímbricos que emplea son propios de los compositores eslavos, como la utilización frecuente del registro grave del violín.

Después de Dvorák, vendrán otros compositores que seguirán escribiendo la evolución de la escritura y del repertorio para quinteto, los límites que puedan alcanzar los desconocemos. Para terminar, esta frase de Dvorák, resume brevemente su sentimiento y pasión compositiva:

"Un artista también tiene su patria, en la cual debe tener firme fe y por la que debe tener un corazón ardiente".

5. BIBLIOGRAFÍA

CHALMERS, Kenneth (s.f.), «Dumka» [en línea], en Latham, Alison (ed.), *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford, NY: Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2118> [Consultado el 21 de febrero de 2015].

FENTON, David (s.f.), «Piano Quintet» [en línea], *Grove Music Online*. Oxford, NY: Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21644> [Consultado el 21 de febrero de 2015].

KLAUS, Döge (s.f.), «Dvorák, Antonín» [en línea], *Grove Music Online*. Oxford, NY: Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51222> [Consultado el 21 de febrero de 2015].

LATHAM, Ray (s.f.), «The Dvorák Society for Czech and Slovak Music» [página web], Hughes,

¹³ La manera de introducir el desarrollo es una repetición literal del principio, aparece el tema A en el violín pero la respuesta del piano está en La m de manera súbita, conduciendo a la nueva sección.

¹⁴ Se puede ver una de estas progresiones por tonos enteros descendentes en el c. 180.

¹⁵ Este movimiento crea contrastes muy acentuados, antes de la coda frenética, añade un breve y sereno coral que expone el comienzo del tema A, de una manera lírica construyendo poco a poco lo que irá creciendo, acelerando y precipitando en el final del movimiento y del quinteto.

Karolina (trad.), <<http://www.antonin-dvorak.cz/en/introduction>> [constado el 20 de febrero de 2015]

LUCAK, Susan (s.f.), «DAHA Dvorák American Heritage Association» [página web], <<http://www.dvoraknyc.org/>> [consultado el 20 de febrero de 2015]

SMALLMAN, Basil, *The Piano Quartet and Quintet. Style, structure, and scoring*, New York, OUP, 1996.

SOUREK, Otakar, *The chamber music of Antonín Dvorák*, Finlayson Samsour, Roberta (versión inglesa), 1ª. ed., Praga, Artia, 1950.

S.A. (s.f.), «Piano Quintet No.2, Op.81 (Dvořák, Antonín)» [en línea], <[http://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_No.2,_Op.81_\(Dvořák,_Antonín\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_No.2,_Op.81_(Dvořák,_Antonín))> [consultado el 20 de febrero de 2015]

SUPKA, Ondrej (s.f.), «Antonin Dvorak and his legacy» [página web], Hughes, Karolina (trad.), <<http://www.antonin-dvorak.cz/en/introduction>> [consultado el 20 de febrero de 2015]

TYRRELL, John (s.f.), «Furiant» [en línea], *Grove Music Online*. Oxford, NY: Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10395>> [Consultado el 21 de febrero de 2015].

LEITMOTIV

Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada