

LEITMOTIV

Año 4; número 5, Mayo 2016

Revista del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada



Rafael Cámara Martínez

Convulsión en el Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada durante la Guerra Civil.

Elsa Calero Carramolino

De la explotación del tópico a la revelación de las pasiones: ¡Ay, Carmela! o la construcción de una identidad colectiva a través del cine musical.

María Dolores Cisneros Sola

Manuel de Falla y la interpretación pianística a principios del siglo XX en España: del romanticismo a la música nueva.

Beatriz García Álvarez de la Villa

El fondo especial de la biblioteca del Real Conservatorio de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

Rubén Caballero Ortega

El saxofón y la electroacústica: Daniel Kientzy y la difusión de la música contemporánea española.

Francisco José Fernández Vicedo

El clarinete en Gran Bretaña hasta comienzos del siglo XIX: los conciertos de John Mahon y James Hook.

Celestino Luna Manso

Sobre el Concierto para sexteto de metales (1976) de Miguel Grande.

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Miguel Ángel Jiménez Pérez

Consejo de redacción:

Rocío García Sánchez

Miguel A. Jiménez Pérez

José Antonio Oliver García

Ángel Luis Pérez Garrido

Bartolomé Pérez Botello

Francisco Javier Ruz Mata

Maquetación:

Ibón Zamacola Zubiaga

RR.SS.

Rubén Caballero Ortega

José Luis de Miguel Ubago

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

CONTENIDO

Editorial

Colaboraciones

Convulsión en el conservatorio de música y declamación "Victoria Eugenia" de Granada durante la Guerra Civil.

RAFAEL CÁMARA MARTÍNEZ

5

De la explotación del tópico a la revelación de las pasiones: ¡Ay, Carmela! O la construcción de una identidad colectiva a través del cine musical.

ELSA CALERO CARRAMOLINO

25

Manuel de Falla y la interpretación pianística a principios del siglo XX en España: del romanticismo a la música nueva.

MARÍA DOLORES CISNEROS SOLA

38

El fondo especial de la biblioteca del Real Conservatorio de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA

45

El saxofón y la electroacústica: Daniel Kientzy y la difusión de la música contemporánea española.

RUBÉN CABALLERO ORTEGA

57

El clarinete en Gran Bretaña hasta comienzos del siglo XIX: los conciertos de John Mahon y James Hook.

FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ VICEDO

74

Sobre el Concierto para sexteto de metales (1976) de Miguel Grande.

CELESTINO LUNA MANSO

95

EDITORIAL

Presentamos un número más de la revista Leitmotiv del RCSM “Victoria Eugenia de Granada” Son ya cinco números de esta publicación que poco a poco se va haciendo su sitio entre la publicaciones de los centros superiores de música.

Desde un primer momento, la revista leitmotiv surgió como foro ideal donde plasmar los trabajos de profesores y alumnos del centro. En este sentido, durante estos años, han sido muy interesantes las aportaciones de estos profesores y alumnos, a las que se han añadido algunas otras colaboraciones externas de gran valor.

Queremos desde estas líneas reivindicar la función de una revista que tiene su ámbito de actuación dentro del entorno educativo de un centro superior como el nuestro. Es ese entorno, al igual que ocurre con el del entorno universitario, un lugar de preocupación por las publicaciones, especialmente por aquéllas que persiguen ser caracterizadas como de impacto. Términos como SCOPUS o LATINDEX se han vuelto habituales entre los profesores y estudiantes de los cursos avanzados que tratan de que sean aceptados los trabajos que envían a este tipo de revistas.

Son por tanto un grupo de revistas de primer orden muy solicitadas en los nuevos planes de estudio de los doctorados y las crecientes demandas de publicaciones al profesorado universitario.

Esa preocupación por publicar en revistas de impacto, a veces condiciona el propio formato y contenido del artículo, coartando la libertad del autor.

La revista del conservatorio, desde su modestia, es ajena a este tipo de preocupaciones. Leitmotiv permite absoluta libertad a sus autores como se ha podido observar en los artículos ya publicados, en la que la temática abordada ha sido muy variopinta. Es por tanto un medio idóneo para dar salida a las inquietudes del profesorado y alumnado. Para algunos puede ser un laboratorio de prueba donde enfrentarse con la publicación antes de entrar en ese mundo tan competitivo y estresante de la publicación en revistas de impacto.

Para otros puede ser el medio donde poder expresarse con completa libertad, ajenos a las exigencias de dichas publicaciones.

Desde estas líneas, animamos a leer las interesantes aportaciones de este número y colaborar en números futuros.

CONVULSIÓN EN EL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN "VICTORIA EUGENIA" DE GRANADA DURANTE LA GUERRA CIVIL

RAFAEL CÁMARA MARTÍNEZ

**Profesor del Real Conservatorio Superior
de Música "Victoria Eugenia" de Granada.
Doctor por la Universidad de Granada.**

ACRÓNIMOS

UGR = Universidad de Granada.

RCSMG = Real Conservatorio Superior de
Música de Granada.

PALABRAS CLAVE

Guerra Civil. Contienda. Conservatorio. Música.
Declamación.

RESUMEN

Una larga Guerra Civil entre dos bandos irreconciliables, dispuestos a eliminarse el uno al otro, se convirtió en el capítulo más triste de la moderna historia de España, instaurándose posteriormente un Régimen dictatorial, dirigido por el General Franco, que dio comienzo a los primeros años de Posguerra. De trágicas consecuencias se puede catalogar el enfrentamiento vivido, una vez más, en la moderna historia de España.

El estallido de la contienda conllevó una parada obligada en el desarrollo de las actividades docentes del Conservatorio de Música y Declamación de Granada¹, hasta que, a principios

de 1937, se procede a la reorganización de los órganos de gobierno y colegiados del centro. En las próximas páginas, estudiamos con detalle la suerte que corrió la entidad durante los cursos 1936-1939. Al igual que en anteriores artículos, nuestro análisis se centrará en los aspectos institucional y curricular del RCMDG.

1. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Salvador de Madariaga nos resume la historia política de la etapa previa al alzamiento militar, poniéndonos en antecedentes, ya que durante los años anteriores al levantamiento, se viven en España tres fases bien diferenciadas: "Durante el primer período, la izquierda en el poder tuvo que hacer frente a un alzamiento armado de la derecha (agosto de 1932). Durante el segundo período, la derecha en el poder tuvo que hacer frente a un alzamiento armado de la izquierda (octubre de 1934). Durante el tercer período, la izquierda en el poder tuvo que hacer frente a un alzamiento armado de la derecha. La República sucumbió a estas violentas sacudidas. Lo demás es retórica"².

La conspiración fue organizada por los militares Goded, Cabanellas, Queipo de Llano y Mola, sumándose a última hora un joven General que estaba considerado como líder de reconocido prestigio en el ámbito militar: Francisco Franco. En un principio, la sublevación parecía abocada al fracaso, puesto que se cruzaría con la lógica reacción del movimiento obrero y de las fuerzas militares fieles al Gobierno, si bien "[...] los rebeldes se negaron a deponer su actitud y transformaron el golpe en una larga guerra civil entre la España católica y anticomunista y la España democrática y antifascista"³.

² Citado por DE LA CIERVA, R. (1976). *La historia se confiesa*, Tomo I: España, 1930-1977. Barcelona: Planeta, p. 6.

³ PRO, J. y RIVERO, M. (1999). *Breve Atlas de Historia de España*. Madrid: Alianza, p. 148.

¹ En adelante, RCMDG, siguiendo con el criterio del uso del mismo acrónimo que en artículos anteriores.

El pronunciamiento para derribar al Gobierno del *Frente Popular* se adelantaría en un día y medio. Desde las 16:20 horas del día 17 de julio, la ciudad de Melilla se convirtió en testigo adelantado de la fragmentación del país en dos bandos: en manos republicanas quedaron Madrid, Cataluña, Valencia, Murcia, Asturias (a excepción de Oviedo), Cantabria, País Vasco, Castilla la Mancha, Badajoz, Andalucía oriental -salvo Granada y Córdoba-, una tercera parte de Aragón y la isla de Menorca; y en el bando nacional, los sublevados ocupaban el resto de Extremadura, de Andalucía y de Aragón, Oviedo, así como las regiones de Galicia y Castilla-León y las provincias de Logroño y Navarra, sin olvidarnos del territorio insular y del protectorado de Marruecos.

Durante los primeros meses, y una vez producido el nombramiento del General Franco como Jefe del Estado el 1 de octubre de 1936, se llevaría a cabo una *guerra de columnas* en un claro avance por distintos frentes hacia la capital de España, siendo considerado aspecto prioritario poder alcanzar dicho objetivo para la obtención de la victoria por parte de los nacionales; pero “[...] los republicanos se reorganizaron en Madrid y se defendieron bien, al tiempo que les llegaban refuerzos en forma de Brigadas Internacionales, formadas por voluntarios de diversos países”⁴.

Conocida es la inestimable ayuda de los países aliados hacia los sublevados. El bando nacional recibió el apoyo de Mussolini y Hitler, mientras que el republicano contaría con el indudable apoyo de las Brigadas Internacionales y de los asesores rusos de Stalin, lo que acabaría por insertar el enfrentamiento bélico en pleno contexto internacional, vinculado con “[...] los intereses de las potencias que más activamente participaron en el conflicto español: Alemania, Italia y la Unión

Soviética”⁵. Asimismo, países como Francia e Inglaterra se decantaron por el *comité de no intervención*, en clara referencia a su negativa en la participación política en la Guerra Civil española.

La Guerra Civil, en su dimensión puramente militar, se puede dividir en cuatro fases: la primera, desde el verano de 1936 hasta la primavera de 1937; la segunda, tendría una duración de un año, hasta abril de 1938; la tercera, hasta diciembre de 1938; y la última, terminaría a la finalización del conflicto, en la primavera de 1939.

A nivel estratégico, y en palabras de Fernández Bastarache, “[...] los tres objetivos fundamentales que se marcaban al inicio de la guerra: control del Estrecho y de las comunicaciones en el Mediterráneo y en el mar Cantábrico, quedaban resueltos en los tres primeros meses de la contienda [...]”⁶. Tras la ocupación de gran parte de Andalucía y de Extremadura, se conseguiría el dominio del suroeste y de gran parte del norte y noroeste de España, destacando la liberación del Alcázar de Toledo por parte del bando nacional. No obstante, la ciudad de Madrid seguiría defendiéndose de los ataques nacionales -especialmente en sus alrededores-, de tal forma que tras “[...] el éxito republicano en la batalla de Guadalajara quedó definida estratégicamente una línea de frente en

⁵ VIÑAS, A. (1985). Las condiciones internacionales. En TUÑÓN DE LARA, M.; ARÓSTEGUI, J.; VIÑAS, A.; CARDONA, G. y BRICALL, J. M. *La Guerra civil española 50 años después*. Barcelona: Labor, pp. 123-197, 125.

⁶ FERNÁNDEZ BASTARACHE, F. (1990). La estrategia naval en los inicios de la guerra. En RUIZ-MANJÓN, O. y GÓMEZ OLIVER, M. (dirs.). *Los nuevos historiadores ante la guerra civil española*. Biblioteca de ensayo, 21. Granada: Diputación Provincial, pp. 11-20, 20.

⁴ COMELLAS, J. L., y SUÁREZ, L. (2003). *Historia de los Españoles*. Barcelona: Ariel, p. 267.

torno a la capital que se mantendría sin variaciones hasta el fin de la guerra”⁷.

En una segunda fase, se produjo un avance nacional con la participación de los países aliados en los episodios que precedieron a los bombardeos de Bilbao (Guernica), así como en la toma de regiones como Cantabria y Asturias. Mientras los nacionales se hacen con las riendas de dichos territorios, los republicanos dirigen sus miradas “[...] a intentar disminuir la presión militar en el Norte a través de ofensivas limitadas en otros frentes: batalla de Brunete (Madrid) y Belchite (Aragón) [...]”⁸, siendo considerados los sucesos en el Bajo Aragón como los prolegómenos más cercanos al enfrentamiento terrestre más importante en la historia de la Guerra Civil: la Batalla del Ebro.

La situación se tornaba cada vez más compleja para el Gobierno, ya que, a pesar de tener bajo su control Madrid, Valencia y el sureste de España, “[...] la suerte de la guerra estaba echada. La batalla del Ebro había destrozado la moral y la capacidad del Ejército Popular”⁹. Tras un breve “[...] período de recuperación, los nacionales lanzaron -el 23 de diciembre de 1938- la última de sus grandes ofensivas. El objetivo, Cataluña”¹⁰. La ocupación en esta región se produciría en tan sólo mes y medio, con lo que “[...] el 10 de febrero de 1939, la frontera quedó controlada por los nacionales. El día antes, Menorca, única isla republicana, había capitulado”¹¹.

Finalmente, y previo al control de los últimos reductos en manos republicanas, el *Generalísimo* prepararía la definitiva victoria del bando

nacional, ya que “[...] en una serie de operaciones coordinadas, y sin resistencia, ocupó lo que quedaba de España, incluido Madrid, en cinco días. El 1 de abril de 1939 se dio por terminada la guerra”¹².

El poder político se resquebrajaría nada más comenzar la Guerra Civil. Tras la caída de Casares Quiroga y Martínez Barrios, se forma un nuevo gabinete el 19 de julio, presidido por José Giral, si bien dicho Gobierno fracasaría “[...] al ser desbordado por los acontecimientos e intentar sancionar la legalidad de las transformaciones, en muchos casos revolucionarias, que se habían sucedido en la zona controlada por la República”¹³.

Largo Caballero, nombrado Presidente del Gobierno el 4 de septiembre, presenta un proyecto basado en “[...] reconocer los avances de la revolución aun para detenerla o aplazarla, al tiempo que se intentaba reconstruir el poder del Estado “legal”, poniéndolo todo al servicio de una necesidad absolutamente prioritaria: la de vencer a la insurrección con las armas, sin retrocesos sociales”¹⁴. Pero las crisis internas de las fuerzas políticas que le apoyaban forzaron su dimisión en la primavera de 1937.

El nombramiento de Juan Negrín como Presidente del Gobierno se produjo el 17 de mayo de 1937, y en su programa político quedaban integrados aspectos tales como “[...] proseguir con el fortalecimiento del poder estatal, consumir la obra de constitución de un nuevo Ejército [...], e insistir en el frente diplomático en dirección a las potencias occidentales [...]”¹⁵. Sin embargo, la divergencia de criterios con el Ministerio de Defensa Nacional, al frente del cual se encontraba

⁷ MORENO, A. (2004). La guerra civil (1936-1939). En PAREDES, J. (coord.). *Historia contemporánea de España* (4ª ed.), pp. 542-571, 555.

⁸ *Idem*, p. 549.

⁹ *Ibidem*, p. 550.

¹⁰ COMELLAS, J. L. (1990). *Historia de España moderna y contemporánea* (11ª ed.). Madrid: Rialp, p. 392.

¹¹ CARDONA, G. (1985). Las operaciones militares. En TUÑÓN DE LARA, M. [et al.]. *Op. cit.*, pp. 199-274, 256.

¹² COMELLAS, J. L. (1990). *Op. cit.*, p. 392.

¹³ MORENO, A. (2004). *Op. cit.*, pp. 542-571, 555.

¹⁴ ARÓSTEGUI, J. (1985). Los componentes sociales y políticos. En TUÑÓN DE LARA, M. [et al.]. *Op. cit.*, pp. 45-122, 68.

¹⁵ *Ibidem*, p. 90.

Indalecio Prieto, en lo referente a la organización interna de su Gobierno y al desarrollo de las operaciones militares, dejaría a Negrín en un escenario crítico, en la primavera de 1939.

Finalmente, el Presidente de la República, Manuel Azaña, en vistas de la situación, cruzaba la frontera y se exiliaba en Francia. Y el Presidente del Gobierno, Juan Negrín, vivía una nueva sublevación interna con el golpe militar del Coronel Casado, a raíz del cual quedaría constituido un *Consejo Nacional de Defensa*, presidido por el General Miaja. “Los intentos de abrir una negociación con Franco fracasaron definitivamente [...], y ante la amenaza de un ataque generalizado en el frente de Madrid, se produce la capitulación incondicional”¹⁶: la Guerra Civil, tocaba a su fin.

A nivel social, Andalucía era consciente del grave problema del reparto y labores en el campo, que enfrentaba a las respectivas colectivizaciones. Mientras en la zona nacional “[...] la rigurosa disciplina y la prohibición de huelgas impulsaron la producción [...]”¹⁷, procediéndose progresivamente a la devolución de las tierras a sus anteriores propietarios, “[...] en la “zona republicana” se intensificaron las colectivizaciones agrícolas”¹⁸. Las condiciones laborales eran muy duras, y la percepción de salarios, del todo insuficiente, acabando por producirse “[...] el éxodo masivo de una población rural empobrecida, que buscó en la marcha hacia las ciudades industriales de otras regiones españolas una salida digna a su insostenible situación económica”¹⁹,

especialmente en el caso de las provincias andaluzas de Granada y Jaén.

Según Cuenca Toribio, el papel que nuestra región desempeñó durante estos años se refleja en un triste panorama social en el que los odios “[...] ascentrales se vertieron con pasión incontenible sobre su geografía, anegándola de sangre, ruptura y antagonismo. Ni siquiera la religión permaneció marginada de este duelo a muerte [...]”²⁰, siendo la represión, la colectivización y las luchas encarnizadas entre la población, los aspectos más reseñables, tanto en las capitales como en sus provincias. Pero este problema no era solo característico del sur de España. Madrid, sin ir más lejos, es el prototipo de ciudad asediada durante la guerra, con las consecuencias añadidas de recepción precaria y restricción en el racionamiento de productos de primera necesidad.

Es preciso destacar aquí la importante función desempeñada por la mujer en la retaguardia de la contienda, ya que los tres años de guerra dejarían “[...] tras de sí un pesado lastre de huérfanos, niños sin atención, familias destruidas. Auxilio Social, creado al principio [...], había tenido que improvisar sobre la marcha centros de atención, algunos especialmente conmovedores. En cada rincón había, cuando menos, un comedor que atendían las muchachas de la Sección Femenina y también las cumplidoras del Servicio Social”²¹. La imagen de una infancia sometida “[...] a separaciones, evacuaciones, desnutrición y miedo [...]”²², quedaría grabada para siempre en la retina de muchos de los niños de la zona republicana

¹⁶ MORENO, A. (2004). *Op. cit.*, pp. 542-571, 559.

¹⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2000). *España, tres milenios de historia*. Madrid: Marcial Pons, p. 342.

¹⁸ LACOMBA, J. A. (1996). Andalucía en la II República y la Guerra Civil (1931-1939). En FERRER, J. E.; LÓPEZ DE COCA, J. E.; RODRÍGUEZ OLIVA, P.; VILLAS, S. y LACOMBA, J. A. (coord.). *Historia de Andalucía*. Málaga: Ágora, pp. 369-394, 390.

¹⁹ COBO ROMERO, F., y ORTEGA LÓPEZ, T. M^a. (2005). *Franquismo y posguerra en Andalucía Oriental. Represión,*

castigo a los vencidos y apoyos sociales al Régimen Franquista, 1936-1950. Granada: Universidad de Granada, p. 335.

²⁰ CUENCA TORIBIO, J. M. (1984). *Andalucía, historia de un pueblo (... a. C.-1984)*. (2^a ed.). Madrid: Espasa-Calpe, p. 671.

²¹ SUÁREZ, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Nueva Andadura, p. 90.

²² ABELLA, R. (1996). La vida cotidiana. En MALEFAKIS, E. (dir.). *La Guerra de España (1936-1939)*. Madrid: Taurus, pp. 451-479, 474.

(también en zona nacional): y todo eso sin contar con el gran trauma psicológico que algunos pequeños sufrirían al terminar la guerra, al verse tristemente separados de sus respectivas familias.

A la finalización de estos años horribles, el éxodo masivo sería el camino tomado por muchos españoles del bando republicano, siendo varios los puntos de destino de sus refugiados. Europa (Francia, Gran Bretaña y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), América (Méjico, Chile, Argentina y República Dominicana) y África (Argelia, Túnez), acogerían “[...] a unas 450.000 personas de las que más tarde regresan su mayor parte, quedando definitivamente 160.000 en el exilio”²³.

A nivel cultural, cabe citar la represión de la que serían víctimas muchas de las personas contrarias al Régimen establecido. “En Andalucía la muerte de maestros fue considerable, como lo fuera también la masacre de intelectuales ejecutada en Granada: el periodista Ruiz Carnero, el ingeniero J. J. Santa Cruz, autor de la carretera de Sierra Nevada; el rector de la Universidad, Vila; los catedráticos García Labella, Yoldi y Palanco; el médico Reyes y el alcalde de la ciudad, Montesinos [...]”²⁴.

El aspecto propagandístico en ambos bandos se vería imbuido por el desarrollo de la contienda. La expresión gráfica quedaría grabada en la realización de los habituales “[...] carteles de guerra, confeccionados por las diferentes organizaciones, de derecha e izquierda, que combinan sabiamente la convicción publicitaria con la expresión plástica-artística”²⁵. Y cómo olvidarnos de la poesía, ya que, si dicho género

destaca en estos años por la inspiración de “[...] Pemán, Rosales y Vivanco en la zona nacionalista, en la republicana tiene la historia literaria española actual: Machado, Alberti, J. R. Jiménez, León Felipe, Bergamín, Miguel Hernández, etc.”²⁶.

Al margen de la situación vivida en el frente, en Andalucía se continuaban celebrando eventos tradicionales. La Feria de Sevilla sería un fiel ejemplo, ya que los “[...] bodegueros jerezanos ofrecían de continuo nuevos vinos y coñacs bajo marcas que correspondían a los hechos más destacados de las armas nacionales”²⁷. Y del más puro arraigo era considerada en zona franquista la exaltación de la fiesta taurina, conocida desde entonces como *fiesta nacional*, viéndose recompensada por la ideología de los ganaderos y matadores de toros. Rafael Abella describe cómo “[...] durante toda la guerra civil se fueron celebrando festejos sueltos o feriales en las plazas de Salamanca, Burgos, Sevilla, Valladolid, Zaragoza o Bilbao, convirtiéndose cada corrida en marco de expansiones patrióticas, con interpretación de himnos, saludos y gritos de rigor”²⁸.

La producción de música militar o patriótica se caracterizaría por un aspecto de corte bipolar. En contraposición a los “[...] títulos esencialmente castrenses dominaba la obra de carácter político, de tan variado signo como amplio era el abanico ideológico representado [...]”²⁹. Al respecto, sin descartar “[...] la canción política de texto altisonante y nostalgias imperiales, fue el folklore el verdadero promotor del cancionero del frente,

²³ *Crónica de España* (1988). Barcelona: Plaza & Janés, p. 867.

²⁴ BERNAL, A. M. (1980). La guerra civil y el período de posguerra. En GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y DE COCA CASTAÑER, L. (dirs.). *Historia de Andalucía*, 8. Barcelona: Cupsa y Planeta, pp. 301-331, 319.

²⁵ *Crónica de España* (1988). Barcelona: Plaza & Janes, p. 865.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ BERNAL, A. M. (1980). *Op. cit.*, p. 323.

²⁸ ABELLA, R. (1996). *Op. cit.*, p. 479.

²⁹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (1999). *Historia de la Música Militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, p. 487.

sin apenas mención del tema político o incluso bélico [...]”³⁰.

La industria del cine adquiriría un importante papel en la historia de la filmografía española, ya que, gracias al séptimo arte, “[...] la imagen de una guerra de verdad, en vivo, llegaba a todas las pantallas del mundo”³¹. En cuanto al terreno numismático, la circulación monetaria “[...] se componía de “billetes” del Banco de España de 1000, 500, 50 y 25 pesetas; de las monedas de plata de 5, 2, 1 y 0’50 pesetas, con la de 0’25 pesetas de cupro-níquel. Los valores inferiores eran de cobre y existían de 10, 5, 2 y 1 céntimo”³². Además, la radiodifusión, desde un punto de vista bélico, se convertirá en decisiva “[...] para coordinar esfuerzos, alentar a las poblaciones hacia actitudes de subversión o resistencia, y mantener los ánimos en alto durante la contienda”³³.

El Consejo Central del Teatro puso en funcionamiento las Guerrillas del Teatro y el Guiñol así como la Comisión de Lectura, convirtiéndose las representaciones teatrales en uno de los medios más habituales de propaganda del régimen republicano. Dichas representaciones se caracterizaban por el “[...] compromiso no solamente de distraer al público, sino de ofrecerle un mensaje y una instrucción que le capacite para tomar conciencia de su puesto en el desarrollo de la sociedad”³⁴, registrándose durante las funciones

una gran asistencia del “respetable” a lo largo de toda la contienda.

El Consejo Central de la Música cumplía con creces los cometidos encargados por la Dirección General de Bellas Artes, acertando en algunos de “[...] los grandes vacíos de la cultura musical española: por un Decreto de 28 de octubre se creaba la tan largo tiempo anhelada Orquesta Nacional de Conciertos, a cuyo frente se puso Pérez Casas; una O. M. de 18 de septiembre dispuso la creación de las Misiones Musicales; por fin, en enero de 1938 veía la luz el primer número de la revista *Música*”³⁵.

A nivel institucional, la Diputación Provincial de Granada centraría sus esfuerzos en dos campos bien diferenciados: de un lado, “[...] atender a la población huída de la guerra, y que se agolpaba en las instituciones benéficas con el único fin de conseguir alguna cosa que garantizara su supervivencia. Y de otro, la ampliación y conservación de la red de comunicaciones, carreteras y caminos vecinales, para asegurar el suministro y abastecimiento de mercancías a la retaguardia rebelde”³⁶.

El Ayuntamiento, representado desde julio de 1936 por el Teniente Coronel de Infantería D. Miguel del Campo, se vería renovado en la primavera de 1938 tras la designación del Sr. Gallego Burín como principal representante del municipio, ocupando el puesto hasta comienzos de la *década de los 50*. De entre las medidas adoptadas por el consistorio -a medio plazo-, caben citar “[...] asuntos relacionados con la Beneficencia (ampliación de los auxilios médicos, farmacéuticos, y de las instituciones benéficas

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MARTÍN PATINO, B. (1980). Las filmaciones de la guerra de España. En *La guerra civil española. Exposición itinerante*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 27-36, 28.

³² CALICÓ, F. X. (1980). La numismática de la guerra civil española. Véase, *ibidem*, pp. 63-70, p. 63.

³³ TARÍN IGLESIAS, M. (1986). Prensa, radio y propaganda en 1939. En HERNÁNDEZ DEL POZO, L. (dir.). *40 años en la vida de España. La verdad de una época*, I: España desangrada. Madrid: Datafilm, pp. 361-376, 373.

³⁴ STRICKSTRACK-GARCÍA, R. (1990). El teatro en la Guerra Civil. En ENGELBERT, M. y GARCÍA DE MARÍA, J. (eds.). *La Guerra Civil Española, medio siglo después. Actas del coloquio internacional celebrado en*

Göttingen del 25 al 28 de junio de 1987. Frankfurt, y Main: Vervuert, pp. 111-121, 114.

³⁵ ÁLVAREZ LOPERA, J. (1982). *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, I. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 41.

³⁶ COBO ROMERO, F., y ORTEGA LÓPEZ, T. M^a. (2005). *Op. cit.*, p. 223.

municipales), la Salubridad y la Higiene (puesta en marcha del nuevo alcantarillado del centro de la ciudad [...]), la Enseñanza y la Educación (creación de nuevos centros educativos), y la Vivienda [...]”³⁷, así como la renovada intervención en la transformación urbanística de la capital, que venía de largo.

En el Gobierno Civil, D. José Valdés abriría una etapa caracterizada por un corto mandato, cuyo principal objetivo sería la represión hacia los “rebeldes” de la Segunda República: “No debemos olvidar que bajo su mandato se efectuó la detención y el fusilamiento del poeta granadino Federico García Lorca”³⁸. Al comandante Valdés, tras su marcha en abril de 1937 al frente militar de la guerra, le sucedería en el cargo D. Esteban Samaniego, abogado de profesión, quien se encargaría de reorganizar la vida política en la sociedad granadina, hasta la finalización de la contienda.

Desde un prisma educativo, los diferentes gobiernos en España llevarían a cabo una labor de distinto signo, estableciéndose diferentes modelos de enseñanza según la ideología e inclinaciones políticas de las dos zonas enfrentadas. Al respecto, y en zona republicana, el Ministerio de Instrucción Pública creaba el Instituto Nacional de Cultura en septiembre de 1936. A su vez, en zona nacional, se dictaba un Decreto con fecha 1 de enero de 1938, por el que se aprobaba la constitución oficial del Instituto de España, presidido por Falla, englobando al “[...] conjunto de los Académicos numerarios de las Reales Academias de la Lengua Española, de la Historia, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Ciencias Morales y Políticas, de Bellas Artes y de Medicina [...]”³⁹.

El primer Gobierno del General Franco data del 30 de enero de 1938, fecha en la que se promulga una Ley por la que se crea el Ministerio de Educación Nacional, con Pedro Sainz Rodríguez a la cabeza, cuya estructura académica estuvo dividida en los siguientes niveles: Enseñanza superior y media, Primera Enseñanza, Enseñanza profesional y técnica, y Bellas Artes. La idea principal sería la de reafirmar la enseñanza católica en todos los niveles, para lo que la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica, presidida por José María Pemán, organizaría algunos “[...] cursillos destinados a la formación rápida de maestros que ocuparían las escuelas que estaban sin proveer a causa de las depuraciones que siguieron al estallido de la guerra, o que estaban regentadas provisionalmente por curas párrocos o alcaldes del Movimiento”⁴⁰.

Por otro lado, el Gobierno republicano divide sus esfuerzos en los ámbitos civil y militar, haciendo hincapié en el aspecto cultural como uno de los principales derechos y deberes de los ciudadanos, siendo un valor fundamental para la reforma de la sociedad. De hecho, complementando a los diferentes Cuerpos de enseñanza del Ministerio de Instrucción Pública, se creaban una serie de organizaciones y asociaciones tales como las “[...] Milicias de la Cultura, Cultura Popular, Altavoz del Frente [...], los rincones culturales, los clubs de educación del soldado, etc.”⁴¹, que cumplirán un importante papel en el desarrollo posterior de la idea política de *Pueblo y Cultura*.

La actividad universitaria mantendría una línea de “continuidad” en la zona republicana, si bien, en la zona nacional “[...] se suspendieron los cursos y solamente fueron reanudados con

³⁷ *Idem*, p. 229.

³⁸ *Ibidem*, p. 231.

³⁹ ALTED, A. (1984). *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 240.

⁴⁰ TUÑÓN DE LARA, M. (1990). La Guerra Civil Española: dos modelos de cultura en pugna. En ENGELBERT, M. y GARCÍA DE MARÍA, J. (eds.). *Op. cit.*, pp. 29-37, 34.

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

regularidad para dar paso a los llamados “exámenes de arriba España”, que hicieron licenciados a los estudiantes que podían presentar en 1939 la cotizada documentación de excombatientes⁴². Valga como ejemplo el caso de la Escuela Normal de Magisterio de la UGR, en la que se prohíbe “[...] la coeducación, queda suprimida la residencia de estudiantes, el edificio es ocupado militarmente, se instala la cruz roja y el servicio de subsidio al combatiente. Los profesores son llamados a filas, otros separados de la docencia, encarcelados o fusilados”⁴³.

En cuanto al campo de la educación musical, se establecieron dos posturas claramente diferenciadas. Así, mientras el gobierno republicano acabará reconociendo que la esperada reforma de los conservatorios habría que volver a posponerse de nuevo, ya que “[...] no es en los actuales momentos cuando sería más oportuno llevarla a cabo”⁴⁴, el Gobierno franquista aplicaría un amplio y “[...] estricto control de la educación y, también en el campo de la formación musical profesional [...]”⁴⁵.

2. PARÉNTESIS NORMATIVO EN TORNO A LA VALIDEZ ACADÉMICA E INCORPORACIÓN ESTATAL DE LOS CENTROS DE PROVINCIAS

El estallido de la Guerra Civil significó un brusco corte en el proceso de consecución de la validez y la incorporación estatal para los centros de provincias.

Las circunstancias políticas impidieron el normal desarrollo del sistema de construcción iniciado con el Conservatorio de Valencia, en plena Regeneración, cuyo proceso significó el establecimiento en España de diecisiete centros de provincias durante veinticinco años, hasta el comienzo de la contienda.

Al respecto, cabe citar que Santa Cruz de Tenerife fue la última ciudad que contó con el honor de obtener la validez oficial para los estudios elementales de su Conservatorio Provincial de Música -antes del comienzo de la Guerra Civil-, mientras que San Sebastián obtuvo el reconocimiento académico de las enseñanzas superiores de su Conservatorio Municipal quince días después de la finalización de aquella.

El dictamen previo, en anteriores etapas, de diversas disposiciones legales redactadas expresamente para el Conservatorio de Madrid, siguió reflejando el papel relevante que el Estado español adquirió en el control de la organización del RCMDM. Recordemos que los reglamentos de fechas 14 de septiembre de 1901, 11 de septiembre de 1911 y 25 de agosto de 1917, corroboran dicha afirmación, estableciéndose en los referidos textos el régimen y gobierno del centro madrileño. Al respecto, la dirección del Conservatorio madrileño será la encargada de proponer la reorganización de los centros de provincias, hasta la publicación del Decreto de 1942, en plena Posguerra.

⁴² MAINER, J. C. (2004). La vida cultural (1931-1939). En MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.) y JOVER ZAMORA, J. M. (dir.). *Historia de España*, XL: República y Guerra Civil. Madrid: Espasa-Calpe, p. 495.

⁴³ CABANELAS, D.; CALERO, M^a. C.; FÉLEZ, C.; FERNÁNDEZ, A.; FERNÁNDEZ CARRIÓN, M. [et al.]. (1994). *Universidad y ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*. Siglo XX. Granada: Universidad de Granada, pp. 170-224, 203.

⁴⁴ DELGADO, F. (1996). La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12 (2^a época). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 109-134, 130.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 131.

En definitiva, durante los años que nos ocupan no se publicarán disposiciones legales, desde un punto de vista normativo, sobre la obtención de la validez académica y la incorporación al Estado de los centros docentes de Música y Declamación españoles.

3. ANÁLISIS DE LA INSTITUCIÓN Y ESTUDIO DEL CURRÍCULO DEL CONSERVATORIO “VICTORIA EUGENIA” DE GRANADA

La organización institucional y el desarrollo curricular del RCMDG sufrieron una importante convulsión durante la Guerra Civil. Fueron tiempos de grandes dificultades, en los que el excepcional sacrificio y la mejor voluntad de las personas que regían sus destinos se convirtieron en fundamentales a la hora de conseguir la supervivencia del centro, objetivo principal durante la etapa más convulsa de su historia.

A comienzos de 1937, con fecha 28 de febrero, se celebraría sesión de Junta General con el objetivo de establecer la “[...] nueva organización y designación de cargos directivos en el bienio 1937-38, sesión para la que se ha concedido por la Autoridad superior la oportuna autorización, y que se celebra con la asistencia del señor Delegado de dicha Autoridad, funcionario del Cuerpo de Investigación y Vigilancia Don Luis Pérez Ortiz; bajo la presidencia de Don Francisco Gómez Román, Presidente de este Conservatorio, [...], en el local de la Escuela de Trabajo”⁴⁶. Así, se aprobaría el nuevo organigrama de nuestro centro docente, designándose a tal fin los cargos de la renovada Junta Directiva⁴⁷, integrada únicamente por profesores del RCMDG.

TERCERA JUNTA DIRECTIVA DEL RCMDG (ANTIGUAS JUNTAS DE PATRONATO, DIRECTIVA Y PROFESORES, UNIDAS)

CARGO	PROFESORES
Director	D. Ángel Barrios Fernández
Vicedirector	D. José Montero Gallegos
Secretario	D. Narciso de la Fuente y Ruiz
Vicesecretario	Srta. Mercedes Agudo Ruiz
Tesorero	Srta. Consolación Cruz Martínez
Vicetesorero	Srta. Pilar Lustau Ortega
Vocal primero	Srta. Carmen Santolalla López de Tejada
Vocal segundo	Srta. Manuela Uclés Garrido
Vocal tercero	D. Juan Benítez Méndez
Vocal cuarto	Srta. Rosario Alonso Gómez
Vocal quinto	Srta. Damiana Alonso Gómez

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

Las figuras de Presidente de Honor, Presidente y Vicepresidente, desaparecen del organigrama del Conservatorio. Tras la fusión de las juntas de Patronato, Directiva y Claustro en una sola, la responsabilidad organizativa quedará en manos de los señores Director y Vicedirector. El Sr. Gómez Román abandonará las riendas un mes antes de que el Sr. Barrios cogiera en sus manos el “timón” del barco, haciéndose realidad, por fin, una de las más viejas aspiraciones del profesorado: la de tener idéntica capacidad de decisión que la disfrutada en su momento por la antigua Junta de Patronato del centro.

Las actividades artísticas sufrirán las consecuencias políticas de unos años en los que las autorizaciones gubernativas para su organización estaban a la orden del día. Los tradicionales actos de apertura de curso desaparecerán del renovado planteamiento de los

⁴⁶ Acta de la Junta General, de 28 de febrero de 1937. *Libros de Actas del RCMDG (1934-1947)*, p. 45.

⁴⁷ Al respecto, señalemos que no aparece reflejado el resultado de la votación, ni en los libros de actas del centro ni en el documento redactado para su envío al Sr. Delegado de Orden Público de la provincia.

gestores del centro, quienes se centrarán únicamente en la organización de la festividad de Santa Cecilia y en la celebración de una Misa extraordinaria dedicada a la Virgen de las Angustias. La reorganización del Coro de alumnas del RCMDG, dirigido por las profesoras Uclés y Lustau y acompañado al órgano por D. Nicolás Benítez, se puede considerar como una de las notas más destacadas de la etapa que nos ocupa. Desconocemos los criterios por los que se procedió al restablecimiento de la citada agrupación, si bien, su justificación podría estar relacionada con el papel que ejercerá en el acompañamiento artístico de las funciones religiosas anteriormente citadas.

Las relaciones académicas establecidas años atrás entre el RCMDG y la UGR son las únicas que continúan vigentes, si bien se verán gravemente mermadas en número, al suprimirse la gran mayoría de los actos institucionales organizados en el seno de nuestro centro hasta la fecha, actos a los que solían asistir, mediante invitación, diversas autoridades de la Universidad. Al contrario, en esta ocasión será la UGR quien enviará al RCMDG las invitaciones para la asistencia a determinados actos académicos de diversa índole. Así, la Junta de Profesores del Conservatorio de Granada quedaba enterada “[...] de la invitación hecha por el Ilmo. Sr. Rector de esta Universidad Literaria, para la asistencia al Curso de Conferencias “Menéndez Pelayo”, que se celebra en nuestro primer Centro docente, agradeciéndose mucho dicha invitación”⁴⁸.

A finales del curso 1935/1936, cuando parecía que el traslado a los locales del Centro Artístico, Literario y Científico era inminente, el estallido de la Guerra Civil cambiaría el rumbo elegido para el establecimiento de la nueva sede del RCMDG. Así, realizados los pagos de los atrasos y deuda

contraída con la dueña de la casa de la c/ Arandas, 5, en la que se desarrolló la vida del Conservatorio en tiempos de la Segunda República, y hechas las pertinentes gestiones con D. José Álvarez de Cienfuegos, el RCMDG estaba por fin en disposición de solicitar el traslado a la nueva sede de la c/ Pavaneras, 9, en la Escuela Elemental de Trabajo. En enero de 1937, *Ideal* se hacía eco de la noticia, indicando que el Conservatorio contaba “[...] con local apropiado para sus clases, merced a la autorización que con el mayor altruismo y celo para la difusión de la cultura ha otorgado el director de la Escuela Elemental de Trabajo, con el visto bueno de la autoridad superior, a fin de que puedan seguir estas enseñanzas en el local de dicha Escuela en horas perfectamente independientes a las señaladas para aquella [...]”⁴⁹.

Recién instalado en su nueva sede, se procede a colgar en el salón, en lugar bien visible, los retratos de los generales Franco y Queipo de Llano. Con fecha 28 de abril de 1937, en sesión de Junta General de Profesores, por unanimidad, y en medio del mayor entusiasmo, se acordaba “[...] colocar en el salón principal cedido al Conservatorio, los retratos del glorioso caudillo Generalísimo Don Francisco Franco, y salvador del movimiento nacional, así como del invicto General Don Gonzalo Queipo de Llano, procediéndose inmediatamente a colocar dichos retratos en preeminente lugar”⁵⁰.

Desde un prisma económico, y debido a la falta de documentación contable, nos ha sido materialmente imposible realizar un completo estudio sobre dicho aspecto. Del análisis de los datos extraídos, se deduce que el estado de los fondos del RCMDG era cada vez más preocupante. El siguiente documento nos aporta

⁴⁸ Acta de la Junta de Profesores, de 4 de noviembre de 1937. II Año Triunfal. *Libros de Actas del RCMDG (1934-1947)*, pp. 59-60.

⁴⁹ Conservatorio de Música. *Ideal*, jueves 28 de enero de 1937. Año VI, nº 1367, p. 6.

⁵⁰ Acta de la Junta General, de 28 de febrero de 1937. *Libros de Actas del RCMDG (1934-1947)*, pp. 47-48.

una idea clarificadora sobre los gastos y existencias en Caja, durante el verano de 1938, en plena Guerra Civil.

EXISTENCIAS Y GASTOS DE CAJA
(VERANO DE 1938)

Victoria Eugenia!		¡detalle a Franco!	
Día 1.º de Julio 1.938		Gastos de Julio 1.938	
Existencia en Caja -	439'60	A Amalia Peralta -	10'00
1.º de Agosto		Gastos de Agosto	
Existencia en Caja -	429'60	A Amalia Peralta -	10'00
1.º de Septiembre		Para un mes de casa -	250'00
Existencia en Caja -	162'50	Un soldo para la secretaría	7'10
		Total 267'10	

Granada, Archivo Histórico del RCSMG (Secretaría)

La información contable preservada en el Archivo Histórico del RCSMG, proveniente de la *Etapa de Convulsión*, es muy escasa⁵¹, si bien ilustra fielmente la gravísima situación económica en la que se encontraba sumida nuestra entidad docente.

De los años de la Guerra Civil, se guardan algunos documentos contables de indudable valor histórico. Algunos de ellos son simples justificantes de ingresos por matrículas de alumnos libres, así como números de examen de alumnos oficiales. De tales ingresos se haría entrega por el Sr. Secretario, D. Narciso de la Fuente, a la profesora que ejercía de Tesorera, Srta. Consolación Cruz, formalizándose con los justificantes que, escritos a máquina, se guardan en el Archivo del Conservatorio.

⁵¹ La teneduría de libros económicos dejará de ser costumbre en nuestro centro docente, pasando a reflejarse los apuntes en los libros de actas del Conservatorio.

Las gratificaciones del Personal docente se reducen a la percepción de una única nómina durante los años de la Guerra Civil. Además, el RCMDG terminará optando por la contratación del Conserje de la Escuela de Trabajo de Granada, así como del personal necesario para realizar los servicios de limpieza en el nuevo local de la c/ Pavaneras, 9.

La gratificación docente repartida en el curso 1937/1938 se fijaría finalmente en cincuenta pesetas para cada uno de los once profesores numerarios y en veinticinco pesetas para cada una de las tres profesoras auxiliares, así como para la Profesora Ayudante de la clase de Violín. La nómina aprobada en el referido curso sería la única firmada por los señores profesores durante estos años. Al no disponer de Personal específico, las tareas de Administración tendrían que ser realizadas por el propio Personal docente, correspondiendo a los profesores D. Narciso de la Fuente (Secretario), Mercedes Agudo (Vicesecretario), Consolación Cruz (Tesorero) y Pilar Lustau (Vicetesorero). No figura gratificación alguna por el desarrollo de esta doble función.

La asignación de una gratificación anual de cien pesetas al Sr. Bazterra, Conserje de la Escuela de Trabajo, se convertirá en práctica habitual por parte de la Junta de Profesores. Además, el importe de los emolumentos percibidos por los señores docentes era inferior a la gratificación asignada al Conserje, el cual cobrará sus emolumentos una vez al año, en detrimento del profesorado, que percibirá una sola nómina durante toda la etapa. Esto demuestra el importante esfuerzo realizado por los profesores ante la gravísima situación económica por la que atravesaba el RCMDG.

El cobro de las subvenciones concedidas por las instituciones políticas granadinas se convirtió en uno de los objetivos más acuciantes de la Junta de

Profesores del RCMDG. Empero, mencionaremos aquí que la sesión de fecha 5 de julio de 1939 no se levantaría sin antes consignarse en el acta correspondiente que ni el Ayuntamiento ni la Diputación cumplían los compromisos contraídos con el Conservatorio, no habiendo librado aquel año (ni la Diputación los anteriores), un solo céntimo de las subvenciones consignadas en sus presupuestos económicos, para el RCMDG.

Respecto al desarrollo del currículo, y en líneas generales, el RCMDG no variará lo establecido en su Plan de Estudios, reordenado a comienzos de la Segunda República por el Reglamento de 1932. Las enseñanzas impartidas en el seno del Conservatorio se dividieron en las dos secciones establecidas en 1917 para el centro madrileño: Música y Declamación. Del análisis de las actas de examen, se desprende que las enseñanzas impartidas en su seno, en la sección de Música, fueron las siguientes: Solfeo (1º a 4º cursos), Armonía (1º y 2º cursos), Transportación (1º y 2º cursos), Estética e Historia de la Música (1º curso), Piano (1º a 8º cursos), Violín (1º a 8º cursos) y Canto (1º a 4º cursos). En cuanto a las enseñanzas de Declamación, se impartió la asignatura que daba nombre a dicha sección, incluyéndose los tres cursos recogidos en el texto legal de 1917, pero sin especificarse la división en materias establecida en el centro madrileño.

En relación al aspecto de la coeducación, y del análisis de los cuadros horarios del centro granadino, se desprende que los alumnos recibían enseñanza en días distintos a las alumnas. Mientras los hombres acudían al Conservatorio los miércoles y sábados, las mujeres lo hacían los restantes días de la semana (salvo el domingo), evitándose así que coincidieran, ya no en las aulas, sino en el propio centro.

El calendario lectivo se aprobaba a comienzos de cada curso, dependiendo en su caso de las circunstancias sociales y políticas en las que se

desarrollaba. La organización de los exámenes ordinarios y extraordinarios comenzaba con la asignación de las fechas de realización, en primera y segunda vuelta. Después, se nombraban a los tribunales que juzgaban las pruebas, quienes preparaban los ejercicios que debían realizar los alumnos oficiales y libres. Efectuados los exámenes, se volcaban las calificaciones en las actas correspondientes, siendo éstas firmadas por los señores Presidente, Secretario y Vocal, quienes daban fe de los datos consignados, según asignatura, enseñanza, matrícula, curso, y nombre del examinando. Los ejercicios de Ingreso y Concurso a premios seguían el mismo procedimiento.

El estudio de las calificaciones totales obtenidas por los alumnos del RCMDG se ha realizado según la información extraída de las actas de examen de los años que nos ocupan. La inexistencia de suspensos y la escasa presencia de aprobados se convierten en la característica principal de la presente etapa. No obstante, siguiendo la línea establecida durante cursos anteriores, continúa otorgándose una gran cantidad de sobresalientes, si bien, sorprende el considerable aumento de no presentados respecto a las etapas anteriores. Las graves circunstancias políticas en los años de la Guerra Civil influyeron en la imposibilidad de que muchos alumnos pudieran realizar los exámenes.

El análisis de los premios otorgados y de las distinciones obtenidas ha sido posible gracias a la información reflejada en las actas de exámenes. La asignatura de Piano es la que más premios obtiene (7), seguida de las de Declamación y Solfeo, con un solo diploma. Llama la atención la drástica reducción del número de asignaturas que reciben distinción, en comparación con las que obtuvieron premios durante la Dictadura de Primo de Rivera (no disponemos de los datos referentes a la Segunda República). La escasa matrícula

registrada influyó en el descenso del número total de premios.

Las tareas docentes se repartieron según los criterios de organización de la Junta Directiva del RCMDG. No obstante, en ocasiones, y por causas de fuerza mayor, se produjeron diversos cambios en la asignación de dichas tareas al profesorado del centro.

El principal mérito del profesorado durante los años de la Guerra Civil consistió en conseguir que nuestro centro de enseñanza no desapareciese, logrando dicho objetivo a base de sacrificio y sufrimiento, además del consabido esfuerzo personal. Aseveramos que el importante esfuerzo realizado por el cuadro docente ayudó a la supervivencia del centro. Tuvo mucho mérito aquel grupo, ya que su trabajo estuvo miserablemente retribuido, percibiendo nóminas exiguas e incluso prestando servicios al centro sin contraprestaciones económicas. Aun así, los profesores no sólo no disminuyeron su sacrificio, sino que aumentaron su empeño en sacar adelante al Conservatorio.

Los alumnos que querían realizar estudios en el seno del RCMDG debían efectuar un examen de Ingreso, salvo presentación de un certificado en el que constase lo tenían aprobado en cualquier otro centro de enseñanza de España. La prueba de Ingreso al RCMDG estaba dividida en dos partes, complementarias entre sí: realización de un dictado de Ortografía y resolución de una operación de Matemáticas. Presentamos aquí un modelo de examen de Ingreso (dictado), fechado el 19 de junio de 1939:

MODELO DE EXAMEN DE INGRESO AL RCMDG
DICTADO DE ORTOGRAFÍA (CURSO 1938/1939)

Si el hablar uno desanimado supone poca modestia, no es menos cierto que cuando se trata de referir un hecho personal, no hay más remedio que pasar por esta necesidad. Tal es aquí nuestra posición. Habíamos entrado a penas en la adolescencia cuando se despertó en nosotros una afición loca por la música.
Valla, valla y como salta la valla la para bailar

Granada 19 junio de 1939
Año de la Victoria
Aurora Garrido

Granada, Archivo Histórico del RCSMG (Secretaría)

Observamos varias faltas de ortografía en la última frase, de las que sólo se señalan dos por la persona encargada de su corrección. Destaca la escasa exigencia a la hora de establecer los niveles mínimos para cursar estudios en el Conservatorio. Dicha flexibilidad pudo tener relación con la imperiosa necesidad de contar con un número predeterminado de alumnos para poder cubrir los gastos de funcionamiento con los ingresos obtenidos en concepto de matrículas y derechos de examen.

En el mismo ejercicio, con idéntica fecha, se exigió la resolución de la siguiente operación matemática (multiplicación y suma):

MODELO DE EXAMEN DE INGRESO AL RCMDG
OPERACIÓN MATEMÁTICA (CURSO 1938/1939)

$$\begin{array}{r}
 86.512 \\
 \times 46 \\
 \hline
 519072 \\
 345048 \\
 \hline
 3980.192
 \end{array}$$

Granada, Archivo Histórico del RCSMG (Secretaría)

El examen en cuestión fue realizado el 19 de junio de 1939 por la alumna Srta. Aurora Garrido Cuesta, obteniendo la calificación global de Sobresaliente.

Durante la Guerra Civil, el Conservatorio de Granada ofertó las dos modalidades de matrícula establecidas desde la fundación del centro: gratuita y retribuida. El total general de registros asciende a 195, de los cuales, 129 pertenecen a la modalidad retribuida y 66 a la gratuita, existiendo entre ambas, en la práctica, casi un 50% de diferencia. El 33'85% de los alumnos recibió la concesión de matrícula gratuita, mientras que el 66'15% de los discentes cursó estudios por la modalidad retribuida.

La modalidad de enseñanza durante la *Etapa de Convulsión* se divide en oficial y libre. De los 195 datos registrados, 138 (70'77%) pertenecen a la enseñanza oficial y 57 (29'23%) a la enseñanza libre. Siguiendo la tendencia iniciada a comienzos de los *años veinte*, la gran mayoría sigue decantándose por la realización de estudios oficiales, en detrimento de la modalidad libre. No obstante, al igual que en etapas anteriores, un mismo alumno podía cursar estudios, simultáneamente, por ambas modalidades.

Durante los años de la Guerra Civil, el Conservatorio de Granada registra un total de 100 alumnos. Las asignaturas que mayor número de matrícula reciben, de 1936 a 1939, son Piano (93)

y Solfeo (55). Destacamos la inversión de la tendencia en ambas materias, ya que, tanto en la *Etapa de Asentamiento* como en el primer curso de la *Etapa de Crisis*, el RCMDG acogió más alumnos de Solfeo que de Piano.

Los datos de distribución de sexo se han extraído de las *Actas de Examen del RCMDG (1936-1952)*, al no localizarse los expedientes de alumnos de la presente etapa. A este respecto, el RCMDG contará con 59 estudiantes (48 mujeres y 11 hombres). En términos porcentuales, el 18'65% del alumnado era del sexo masculino, mientras que el 81'35% lo fue del femenino, manteniéndose idéntica tendencia que en etapas anteriores.

4. CONSIDERACIONES

La Guerra Civil se convirtió en el episodio más triste de la moderna historia de España, siendo años de odios, rencores y venganzas inútiles en una sociedad dividida, hacía tiempo, en dos mitades, y que se reflejaron en una cruenta persecución hacia todo lo que representara unos ideales distintos a los del bando contrario. Las depuraciones, el éxodo y el exilio de miles de españoles, incluidos los intelectuales, marcarían el posterior desarrollo de unas gentes que tardarían mucho tiempo en “olvidar”, teniendo que atravesar por unas difíciles circunstancias en la España de la Posguerra.

Tras las numerosas irregularidades cometidas en la capital granadina con motivo de las elecciones de febrero de 1936, crecieron las movilizaciones de los partidos de izquierda, aumentando la tensión y el odio de clases hasta producirse la toma de la ciudad por parte de las fuerzas militares, el 20 de julio de 1936. A partir de entonces, Granada capital quedaría aislada del resto de la zona nacional, produciéndose una lógica preocupación ante las posibles represalias

del bando republicano, que fue cortada “de raíz” mediante la escalada de una cruda represión caracterizada por asesinatos y fusilamientos de toda persona contraria a los principios ideológicos del bando nacional.

La temida represión no llegó a las aulas del Conservatorio. Nuestro profesorado se mantuvo fiel a los principios del Glorioso Movimiento, razón por la cual el RCMDG pudo continuar con su labor cultural, vigilado, eso sí, por los funcionarios políticos del Gobierno franquista. Las ideas políticas de las personas que regían nuestra institución estuvieron acordes con el desarrollo de los acontecimientos en nuestra ciudad.

Tras el inicio del alzamiento, la ciudad nazarí entró en una dinámica dubitativa acerca de si sumarse o no a la sublevación, si bien, tras dos días de indecisión, Granada quedaría controlada por las fuerzas militares adictas al Movimiento Nacional. La convulsión sufrida a partir del curso 1936/1937 se produjo a la par que el estallido de la Guerra Civil. Durante los primeros seis meses de contienda no se pudo realizar ningún tipo de actividad en el RCMDG. La represión ejercida por el bando nacional contra las personalidades políticas y públicas de nuestra ciudad influyó en el radical corte de las actividades del centro, parada que duró desde julio de 1936 y hasta enero de 1937.

El inicio de la contienda trajo consigo la elección de una nueva Junta Directiva para regir los destinos del RCMDG, produciéndose un giro radical en la organización de su institución. Desde febrero de 1937 se produjo la fusión de las juntas de Patronato, Directiva y Claustro, quedando la responsabilidad en manos de los señores Director y Vicedirector del Conservatorio. La desaparición de los cargos de Presidente de Honor, Presidente y Vicepresidente despejó el camino para la

constitución de la nueva Junta Directiva, formada única y exclusivamente por profesores del centro.

Los años de la Guerra Civil fueron los más difíciles para la supervivencia del centro. Al respecto, la escasa atención mostrada por parte de las instituciones políticas llevó al Conservatorio a una situación límite en la primavera de 1939, sobreviviendo con sus propios recursos y haciendo un gran sobreesfuerzo para no desaparecer. Aunque la Junta General pudo hacer algo más en aspectos de orden interno, los profesores se centraron en el desarrollo de una labor encomiable, en unas condiciones difíciles de asimilar en aquella época, abstrayéndose de lo que estaba ocurriendo en los restantes centros de enseñanza oficial españoles y centrándose en un sacrificado trabajo que, años más tarde, obtendría su merecida recompensa, a finales de la Posguerra.

El principal logro de la nueva Junta General del RCMDG fue la subsistencia del Conservatorio en unos tiempos en los que se llegó a temer por su desaparición. Si bien es cierto que la actuación de los nuevos gestores dejará bastante que desear en aspectos internos, no sería justo dejar de señalar aquí el esfuerzo ímprobo con el que el Claustro de Profesores llevará a cabo las tareas necesarias para sacar adelante a un Conservatorio que vio peligrar su existencia tras el estallido de la Guerra Civil. En unas condiciones ínfimas, el Claustro docente puso todo lo que estaba de su parte para que el RCMDG no desapareciera, impartiendo clases sin esperar nada a cambio, ya que no había ni dinero para pagarles ni infraestructuras para el normal desarrollo de su labor, características habituales de los centros de enseñanza de nuestro país en la *España del 36 al 39*.

La organización de actividades artísticas de diversa índole sufre un grave revés durante los años de la Guerra Civil. En las fuentes consultadas casi no existen datos ni sobre las agrupaciones

artísticas del Conservatorio ni sobre la celebración de actos, veladas, conciertos, etc., en el seno del centro. Lejos quedan los tiempos en los que se llevaban a cabo reales veladas y conciertos-homenajes, en épocas de marcado contraste político con los años de la contienda. El único acto que seguirá organizándose será la celebración de una Misa en honor a Santa Cecilia, destacándose la supresión definitiva de la tradicional velada con motivo de la festividad de la Patrona de la Música.

Desde el verano de 1936, el RCMDG pasó por una etapa de grandes apuros que a punto estuvo de costarle su desaparición. A pesar de que desconocemos la suerte que corrió nuestro centro docente durante los primeros meses de la contienda, sabemos que, por fin, el Conservatorio de Granada se pudo establecer en la c/Pavaneras, 9, y más concretamente en la Escuela Elemental de Trabajo, sede en la que se desarrollará su vida académica durante toda la Guerra Civil y gran parte de la Posguerra.

La validez académica de los estudios no se conseguirá hasta bien entrada la Posguerra. La urgente necesidad de conseguir ingresos para asegurar la supervivencia del centro se convirtió en el objetivo prioritario de la Junta de Profesores a partir de 1936, quedando las gestiones de petición de validez académica en un segundo plano. Las instituciones políticas no cumplían con el plazo establecido para el pago de las subvenciones prometidas, por lo que los máximos dirigentes del RCMDG plantearon un cambio de orientación en el objetivo de la consecución de la validez oficial.

La *Etapa de Convulsión* significó un punto de inflexión en el desarrollo del currículo del RCMDG. El inicio de la contienda trajo consigo un esfuerzo sobreañadido para poder reanudar las actividades docentes. Dicho empeño se vio recompensado con la continuidad en las aulas de una ardua e intensa labor que siguió

desarrollándose en un centro marcado en su orgullo por el grave desarrollo de los acontecimientos.

Las asignaturas ofertadas fueron las mismas que las impartidas durante el primer curso de la Segunda República. El régimen de clases separadas vuelve a restablecerse, siguiendo las pautas de la ideología educativa vigente en la Dictadura primorriverista, aplicada de nuevo en las aulas de la zona nacional durante la Guerra Civil. La Junta de Profesores intervino directamente en la organización de los cuadros horarios y del calendario de exámenes. Al igual que en la *Etapa de Crisis*, la voz del profesorado será escuchada por la Junta Directiva, órgano colegiado que contará con la opinión de aquél para la asignación de los horarios de clase, asignaturas a su cargo y fechas de exámenes.

El cuadro de profesores no sufrió ningún incremento en el total de plazas de la plantilla del centro. Al contrario, y con respecto a la etapa anterior, se produjo una reducción en el número de docentes que impartieron clase en el RCMDG. Durante los años de la Segunda República, el Conservatorio contaba con los servicios de catorce profesores numerarios y cinco auxiliares, mientras que a partir de 1936, el número de los primeros se redujo a once y el de los segundos a tres, reconvirtiéndose una de las plazas de Profesor Auxiliar en la categoría de Ayudante. Los ínfimos recursos económicos y la situación de supervivencia institucional, imposibilitaron la contratación de nuevo profesorado, produciéndose una reducción en el número de plazas vacantes existentes en la plantilla del centro. De hecho, los profesores cobraron una sola nómina, teniendo que subsistir con escasos ingresos en unos años de pobreza y miseria extremas.

El número de alumnos que realizaron la prueba de Ingreso es sensiblemente menor que la cifra de estudiantes que accedieron al centro durante la

Dictadura, y gradualmente mayor que el total de discentes que comenzaron sus estudios en el primer curso de la Segunda República. El objetivo del referido examen era el de comprobar la cultura general de los aspirantes en los campos de la Ortografía y las Matemáticas, siendo de obligada realización para todos los alumnos que no acreditaran la superación de dicha prueba en cualquier otro centro de enseñanza oficial de la geografía española.

La modalidad de matrícula retribuida impera sobre la gratuita, reflejándose, una vez más, la grave situación económica del RCMDG. Así como durante la *Etapa de Asentamiento* existía un mecenas que facilitaba el acceso a los estudios de los niños de la Dictadura, a partir de 1936 no se cuenta con ingresos ni siquiera para cubrir gastos, por lo que se tomará la determinación de reducir el número de matrículas gratuitas, en beneficio de las retribuidas. Los datos anotados en las *Actas de Examen del RCMDG (1936-1952)* reflejan este vuelco en la curva de matriculación, invirtiéndose la tendencia en el número de alumnos que realizan estudios por la modalidad de matrícula de pago.

La modalidad de enseñanza oficial impera sobre la libre, siendo éste uno de los sellos característicos del centro hasta la consecución de la validez académica. Durante la *Etapa de Convulsión* se alcanza la cifra más alta en lo que al porcentaje de alumnos oficiales se refiere, produciéndose un descenso paralelo en el número de estudiantes que se matriculan por libre. Los datos correspondientes a los años de la Guerra Civil son muy parecidos a las cifras porcentuales del primer curso de la Segunda República, si bien, no podemos realizar un análisis comparativo entre ambas épocas, debido a la escasa información custodiada en el Archivo del RCSMG en torno a la *Etapa de Crisis*.

La distribución de matrícula sufre cambios importantes en las asignaturas que reclamaban

mayor demanda por parte del alumnado del RCMDG. Aunque la materia de Solfeo seguía siendo obligatoria, según el Plan de Estudios del centro, la asignatura de Piano ofrecía mayor número de posibilidades para los alumnos, en cuanto a salidas profesionales se refiere. Además, la necesidad perentoria de ganarse la vida de forma paralela por parte de los profesores, hizo que proliferasen las clases particulares de este instrumento, lo cual pudo influir en el aumento de matrícula en la citada asignatura.

La grave situación económica por la que atravesaba el RCMDG influyó en la nula asignación de becas de ampliación de estudios para el alumnado del centro. No existe constancia, ni de la renovación de las becas de años anteriores, ni de la adjudicación de ayudas para perfeccionar estudios fuera de nuestras fronteras, ayudas que no volverán a establecerse oficialmente hasta finales de la *década de los cuarenta*.

La organización institucional del RCMDG corrió paralela a la convulsión sufrida en el centro granadino a nivel curricular, durante la Guerra Civil española. La escasa atención de las corporaciones políticas para la supervivencia del Conservatorio; la reducción de las visitas y relaciones institucionales de la Junta Directiva del RCMDG y la urgente necesidad de encontrar un local acorde con sus necesidades, así como las condiciones extremas en las que se desarrolló su vida académica, plasmadas en una ínfima retribución del profesorado y en un descenso en las ayudas a los estudiantes más pobres (los cuales crecían desgraciadamente en número, existiendo una reducción en el total de matrículas gratuitas ofertadas), influyeron negativamente en el desarrollo curricular del centro docente objeto de la investigación, y en el apartado que nos ocupa.

La *Etapa de Convulsión* daría paso a unos años difíciles, en los que, a pesar de la situación

devastadora en la que se encontró nuestro país a partir de 1939 (consecuencia de una guerra incontestable en pérdidas culturales y en vidas humanas), pero con el innegable tesón y la fuerza de un profesorado incansable en el desempeño de sus tareas, se volvió a levantar un “edificio” que nació a finales de la Regeneración, creció durante la Dictadura primorriverista, sufrió durante la Segunda República y sobrevivió a una Guerra Civil de infausto recuerdo para *las dos Españas*, entrando en una fase de lenta pero segura vuelta a la normalidad durante los primeros años de la Posguerra española.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, R. (1996). La vida cotidiana. En MALEFAKIS, E. (dir.). *La Guerra de España (1936-1939)*. Madrid: Taurus.
- ALTED, A. (1984). *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1982). *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, I. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ARÓSTEGUI, J. (1985). Los componentes sociales y políticos. En TUÑÓN DE LARA, M.; ARÓSTEGUI, J.; VIÑAS, A.; CARDONA, G. y BRICALL, J. M. *La Guerra civil española 50 años después*. Barcelona: Labor.
- BERNAL, A. M. (1980). La guerra civil y el período de posguerra. En GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y DE COCA CASTAÑER, L. (dirs.). *Historia de Andalucía*, 8. Barcelona: Cupsa y Planeta.
- CABANELAS, D.; CALERO, M^a. C.; FÉLEZ, C.; FERNÁNDEZ, A.; FERNÁNDEZ CARRIÓN, M.; GUILLÉN, E.; GUZMÁN, M^a; HENARES, I.; LÓPEZ GUZMÁN, R.; OSORIO, M^a J.; PEREGRÍN, C.; RIVAS, P.; RODRÍGUEZ-ACOSTA, C. y SUÁREZ DEL TORO, E. (1994). *Universidad y ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*. Siglo XX. Granada: Universidad de Granada.
- CALICÓ, F. X. (1980). La numismática de la guerra civil española. En *La guerra civil española. Exposición itinerante*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CARDONA, G. (1985). Las operaciones militares. En TUÑÓN DE LARA, M.; ARÓSTEGUI, J.; VIÑAS, A.; CARDONA, G. y BRICALL, J. M. *La Guerra civil española 50 años después*. Barcelona: Labor.
- COBO ROMERO, F., y ORTEGA LÓPEZ, T. M^a. (2005). *Franquismo y posguerra en Andalucía Oriental. Represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al Régimen Franquista, 1936-1950*. Granada: Universidad de Granada.
- COMELLAS, J. L. (1990). *Historia de España moderna y contemporánea* (11^a ed.). Madrid: Rialp.
- COMELLAS, J. L., y SUÁREZ, L. (2003). *Historia de los Españoles*. Barcelona: Ariel.
- Crónica de España* (1988). Barcelona: Plaza & Janés.
- CUENCA TORIBIO, J. M. (1984). *Andalucía, historia de un pueblo (... a. C.-1984)*. (2^a ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- DE LA CIERVA, R. (1976). *La historia se confiesa*, Tomo I: España, 1930-1977. Barcelona: Planeta.
- DELGADO, F. (1996). La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12 (2^a época). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Documentos de organización del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. *Actas de Examen del RCMDG (1936-1952)*. Granada: Archivo Histórico del RCSMG (Secretaría).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2000). *España, tres milenios de historia*. Madrid: Marcial Pons.

FERNÁNDEZ BASTARRECHE, F. (1990). La estrategia naval en los inicios de la guerra. En RUIZ-MANJÓN, O. y GÓMEZ OLIVER, M. (dirs.), *Los nuevos historiadores ante la guerra civil española*. Biblioteca de ensayo, 21. Granada: Diputación Provincial.

FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (1999). *Historia de la Música Militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

LACOMBA, J. A. (1996). Andalucía en la II República y la Guerra Civil (1931-1939). En FERRER, J. E.; LÓPEZ DE COCA, J. E.; RODRÍGUEZ OLIVA, P.; VILLAS, S. y LACOMBA, J. A. (coord.). *Historia de Andalucía*. Málaga: Ágora.

Libros de Actas del RCMDG (1933-1965).

Libros de Actas del RCMDG (1934-1947).

MAINER, J. C. (2004). La vida cultural (1931-1939). En MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.) y JOVER ZAMORA, J. M. (dir.). *Historia de España*, XL: República y Guerra Civil. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍN PATINO, B. (1980). Las filmaciones de la guerra de España. En *La guerra civil española. Exposición itinerante*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MORENO, A. (2004). La guerra civil (1936-1939). En PAREDES, J. (coord.). *Historia contemporánea de España* (4ª ed.).

PRO, J. y RIVERO, M. (1999). *Breve Atlas de Historia de España*. Madrid: Alianza.

STRICKSTRACK-GARCÍA, R. (1990). El teatro en la Guerra Civil. En ENGELBERT, M. y GARCÍA DE MARÍA, J. (eds.). *La Guerra Civil Española, medio siglo después. Actas del coloquio internacional celebrado en Göttingen del 25 al 28 de junio de 1987*. Frankfurt, y Main: Vervuert.

SUÁREZ, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Nueva Andadura.

TARÍN IGLESIAS, M. (1986). Prensa, radio y propaganda en 1939. En HERNÁNDEZ DEL POZO, L. (dir.). *40 años en la vida de España. La verdad de una época*, I: España desangrada. Madrid: Datafilm.

TUÑÓN DE LARA, M. (1990). La Guerra Civil Española: dos modelos de cultura en pugna. En ENGELBERT, M. y GARCÍA DE MARÍA, J. (eds.). *La Guerra Civil Española, medio siglo después. Actas del coloquio internacional celebrado en Göttingen del 25 al 28 de junio de 1987*. Frankfurt y Main: Vervuert.

VIÑAS, A. (1985). Las condiciones internacionales. En TUÑÓN DE LARA, M.; ARÓSTEGUI, J.; VIÑAS, A.; CARDONA, G. y BRICALL, J. M. *La Guerra civil española 50 años después*. Barcelona: Labor.

DE LA EXPLOTACIÓN DEL TÓPICO A
LA REVELACIÓN DE LAS PASIONES:
¡AY, CARMELA! O LA
CONSTRUCCIÓN DE UNA
IDENTIDAD COLECTIVA A TRAVÉS
DEL CINE MUSICAL.

ELSA CALERO CARRAMOLINO
Universidad Autónoma de Madrid

PALABRAS CLAVE

Guerra civil. *Ay, Carmela!*. Banda sonora.
Cancionero republicano.

RESUMEN

A lo largo de las últimas dos décadas se han publicado numerosos estudios referentes al estudio de los cancioneros de uno u otro bando, así como la representación y recreación de la Guerra Civil en las artes narrativas literatura, teatro y cine. Sin embargo, parece existir un vacío evidente en cuanto a corpus literario que aproxime la función de estas músicas como elemento narrativo constituyente, a pesar de existir obras cuyo argumento floreció a partir de estas canciones, como es el caso de *¡Ay, Carmela!* en su guion teatral de Sanchís Sinisterra, adaptado posteriormente al cine por Carlos Saura, y actualmente en su reciente versión teatro-musical de Andrés Lima. El fin de este artículo es ofrecer una aproximación al lector a la banda sonora del film de Carlos Saura, a través del análisis de las piezas que la componen.

¡Ay, Carmela! resulta especialmente interesante por dos factores fundamentales. En primer lugar constituye una muestra significativa de cómo la música es utilizada para crear un discurso narrativo referente a un tiempo y lugar que resultan distantes y desconocidos en el imaginario colectivo. En segundo lugar, esta obra sirve para

la creación de un dialogo musical secundario que desde la perspectiva actual analiza y reconstruye una visión muy concreta del periodo de la guerra civil española.

INTRODUCCIÓN

¡Ay, Carmela! es una novela teatral escrita por José Sanchís Sinisterra en 1980, en la que el autor presenta a dos protagonistas en el año 1938 antagónicos entre sí. Carmela y Paulino son actores de revista que en plena Guerra Civil española actúan en la España republicana, amenizando a milicianos, milicianas y brigadistas.

La obra teatral original se construye como un gran *flash back* a partir de los recuerdos de Paulino y de Carmela muerta, e incluye numerosas referencias tanto de tipo político como al teatro popular de la época.

Los protagonistas, Carmela y Paulino, acompañados de Gustavete –un muchacho que encontraron hambriento y harapiento, que al ofrecerle comida se unió en su viaje– cruzan, a causa de un error, la línea divisoria entre ambos frentes, siendo, consecuentemente, apresados por el bando nacional, quien les instará a realizar una actuación para celebrar la caída de Belchite. La polémica actuación incluye una parodia contra la República, especialmente dirigida a los brigadistas, que tras la función serán fusilados. Es en este momento cuando el sentimiento moral de Carmela se convierte en una reacción política. Carmela, indignada, subvierte espontáneamente dicha parodia pese a los intentos desesperados del apocado Paulino, siendo asesinada en el acto. En palabras de Claudia Jünke:

Carmela no se solidariza por lo tanto con los prisioneros, cantando con ellos la canción popular de resistencia “¡Ay, Carmela!”, a causa de convicciones políticas sino como consecuencia de su compasión y sentido de la justicia. Su

intervención adquiere una dimensión política, pero en su origen no está motivada políticamente¹.

En este mismo sentido, Andrés Lima, director de la versión musical de la obra:

¡Ay, Carmela! habla de la guerra, de las dos Españas, de como un acto de amor se convierte en un acto de rebeldía, habla de una pareja y habla para mi gusto sobre todo, de cómo en nuestra cabeza la memoria funciona para cada uno y de lo importante que es para cada uno recordar².

Paulino queda solo, en su humor, en su pragmatismo y en su supervivencia sin más consuelo que emborracharse y recibir las visitas del espíritu de Carmela, quien a su vez le insta a recordar, a no olvidar. Ya el propio autor, en las líneas finales de la obra escribía:

Carmela – Para recordarlo todo.
 Paulino - ¿A quién?
 Carmela – A nosotros...y a los que vayáis llegando.
 Paulino – (tras una pausa) Recordarlo todo...
 Carmela – Sí, guardarlo...Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo.
 (...)
 Carmela – Porque los vivos no escarmentáis ni a tiros.
 (...)
 Carmela – Pero allí os estaremos esperando...
 (...)
 Carmela – Y recordando... recordando.³

Esta intención –la de no olvidar– es la que mueve al autor a escribir esta obra, personificando y heroizando a su protagonista, procedente de una de las canciones del repertorio republicano, cuya supervivencia y difusión a través del tiempo y

espacio ha sido mayor, convertida en símbolo e imagen de aquella España derrotada, que a ritmo de guitarra afrontaba con coraje su, cada vez más cercano destino. Todo ello hace de esta obra una de las más atrevidas y duraderas en sus tres expresiones: literatura, teatro y cine. Tal y como señala Joaquina Labajo:

En las calles y en las trincheras, el ¡Ay, Carmela!, sostenido por un antiguo y viajero ritmo de fandango, no podía complacerse en la pureza de hondos e individuales pesares, cuanto recordarse a sí misma en un canto colectivo que “nada pueden bombas donde sobra corazón”, consagrando así, con el poder de la guitarra, un deseo que los acontecimientos hicieron cada vez más inalcanzable⁴.

Para la realización de este análisis se ha contado con la fuente principal: la película⁵, la cual es necesario visionar a fin de entender las relaciones presentes entre el discurso visual y musical. Por otro lado se han consultado otras fuentes fundamentales para la comprensión de la banda sonora musical, siendo éstas: la grabación de la banda sonora musical⁶, las partituras disponibles sobre el repertorio estudiado⁷ –remitiendo, siempre, a las partituras originales del repertorio y no a las adaptaciones cinematográficas– el estudio al respecto de estas canciones de Luís Díaz Viana⁸, así como la bibliografía publicada al respecto de estas canciones –por tratarse de piezas preexistentes a la película con una historia propia–

⁴ LABAJO VALDÉS, Joaquina. «Compartiendo canciones y utopías. El caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil». *Revista transcultural de música*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200815>

(Consultado: Febrero 2015).
⁵ SAURA, Carlos (1990). *¡Ay, Carmela!*. España-Italia: Iberoamericana Films/Ellepi.

⁶ MASSÓ, Alejandro (1990). *¡Ay, Carmela!: música original de la película de Carlos Saura*. Madrid: Ediciones Sopa.

⁷ ÁLVAREZ, Antonio. *Suspiros de España*, Madrid, SAE, s.f., <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066452&page=1> (Consultado: Febrero 2015). MOSTAZO, Juan (2009).

Grandes éxitos del maestro Mostazo. Vol. 2. Madrid: Editorial Quiroga.

⁸ DÍAZ VIANA, Luís (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

¹ JÜNKE, Claudia (2006). «Pasarán años y olvidaremos todo. La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España». WINTER, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil* Barcelona: Ediciones Glénat, p.108.

² LIMA, Andrés (14/06/2013). «Entrevista a Andrés Lima». GUILLÉN-CUERVO, Cayetana, *Atención Obras* <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/andres-lima-actor-director/1873494/> (Consultado: Febrero 2015).

³ SANCHÍS SINISTERRA, José (2008). *¡Ay, Carmela!*. Madrid: Cátedra, p. 262.

tanto a nivel histórico, como sociológico y musical.

Por otro lado también se han revisado las entrevistas disponibles con respecto a la obra en cuestión, tanto las que se realizaron sobre la obra de teatro original⁹, como las realizadas a posteriori con motivo de la película¹⁰ y durante el año 2013 con la reconversión del argumento en teatro musical¹¹.

DIVISIÓN TEMÁTICO-MUSICAL DE LA PELÍCULA Y ESTILO MUSICAL GENERAL

La película aparece dividida en once bloques a los que podría titularse de la siguiente manera y cuya duración aparece en la tabla que se muestra a continuación:

Tabla 1: Bloques temáticos.

Identidad del bloque ¹²	Localización temporal	
	Minuto de inicio	Minuto de final
Inicio	0:00	07:55
<i>Hago retreta y me voy</i>	07:55	15:00
<i>¿Te gusta el anís?</i>	15:00	23:48
<i>¿Y esto...?</i>	23:48	31:36
<i>Yo, Carmela</i>	31:36	40:00
<i>Se me veía un pecho</i>	40:00	47:00
<i>¿Y si nos casamos?</i>	47:00	56:37
<i>Eres un caçón</i>	56:37	1:10:30
<i>¡Bajad el telón!</i>	1:10:30	1:20:22
<i>¡Como una reina!</i>	1:20:22	1:28:00
<i>Has estado maravillosa</i>	1:28:00	1:38:24

Tabla 1: *Bloques temáticos*

La acción de los personajes y, por tanto, el argumento se sitúan sobre un marco histórico real, para cuya elaboración y enfatización es necesario establecer un acercamiento, no solo visual, sino también musical, a fin de introducir al espectador en un tiempo y lugar concretos. Además, en este

caso se parte de un argumento original –el de la novela de Sanchís– muy cargado a nivel musical. Esto puede apreciarse tanto en la selección del título *¡Ay, Carmela!*; en la elaboración de los personajes –concretamente en la personificación de Carmela como protagonista– así como el resto de indicaciones musicales que se dan a lo largo del guion en las que aparecen temas interpretados de uno u otro bando durante toda la contienda, siendo éstos: *¡Ay, Carmela!*, el *Himno de Riego*, *Mi Jaca* y *Suspiros de España*.

Estas canciones ya vienen dispuestas en un orden de aparición concreto según la novela de Sanchís, siendo llevadas a la gran pantalla por Alejandro Massó, cuyo trabajo consiste en adaptarlas conforme a la sonoridad del imaginario colectivo, así como a las necesidades filmicas en tanto que discurso narrativo.

DESARROLLO DE LA BANDA SONORA MUSICAL EN *¡AY, CARMELA!*

I) Bloques

Para el desarrollo de este apartado se ha seleccionado la secuencia final de la película *¡Ay, Carmela!*, la cual, tal y como puede apreciarse en la tabla 2, está compuesta por tres bloques, cuyos datos se muestran a continuación:

Tabla 2: Bloques de la secuencia final.

Identidad del bloque	Localización temporal	
	Minuto de inicio	Minuto de final
<i>¡Bajad el telón!</i>	1:10:30	1:20:22
<i>¡Como una reina!</i>	1:20:22	1:28:00
<i>Has estado maravillosa</i>	1:28:00	1:38:24

Tabla 2: *Bloques de la secuencia final*

II) Filación temática

Los bloques aparecen unidos siempre por la presencia del leitmotiv asociado al personaje principal que da título a la cinta. Así el compositor establece la identificación que el dramaturgo Sanchís Sinisterra ya dejaba establecida en su novela a través de la música que funciona de melodía de reconocimiento y unión entre tramas.

⁹ GUILLÉN CUERVO, Cayetana (15 de Abril de 2014).

«Entrevista a José Sanchís Sinisterra». *Atención Obras*, España: TVE <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-jose-sanchis-sinisterra/2511427/> (Consultado: Febrero 2015).

¹⁰ GUILLÉN CUERVO, Cayetana (29 de Octubre de 2013). «Entrevista a Carmen Maura». *Versión Española*, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-ay-carmela/2109047/> (Consultado: Febrero 2015).

¹¹ LIMA, Andrés «Entrevista a Andrés Lima»... *Op. Cit.*

Con *¡Ay, Carmela!* (min. 0:00-02:09) sonando de fondo se inaugura la película que después pasa al segundo plano por medio de un *fade out*, que degrada el volumen hasta introducir la música que interpretan los protagonistas, en este caso concreto de la primera escena de la cinta, un pasodoble.

Por otro lado, además de emplear la música como un medio generador de identidad en el personaje y de establecer continuidad entre la novela teatral y la propuesta cinematográfica que Carlos Saura presenta, se emplean las técnicas de sonorización y sonido al servicio de la dramaturgia, como sistema de filiación temática. En otras palabras, siempre que se presenta el tema de *¡Ay, Carmela!* se hace por unos métodos concretos y está ligado a unos discursos visuales determinados. Así, las introducciones del leitmotiv se llevan a cabo mediante un *fade in* –nunca de forma súbita– que aumenta su intensidad hasta llegar a un clímax sobre el cual desciende en un *fade out*. La duración de estas introducciones del tema, suele variar en función de la longitud de la escena o de la transición a la que se asocia. De igual forma, *¡Ay, Carmela!*, aparece en un único tipo de situación salvo una excepción al final de la película que será comentada en las líneas que siguen. La situación genérica para la presentación de esta canción son las transiciones entre imágenes, por lo que la música da continuidad al discurso visual ante la ausencia de acción (min. 01:10:43).

Sin embargo, la canción también es protagonista de la trama que se articula en torno a ella. Esto significa que existe toda una narrativa que es ejecutada a través de la canción, de la cual surgen y se derivan nuevas tramas, discursos y por supuesto nuevas canciones. *¡Ay, Carmela!* aparece introducida en la acción por los brigadistas internacionales (min. 31:36-31:59), como elemento narrativo y ubicador –proporcionando información sobre la historia de la canción en sí misma– como canto entonado durante la Guerra

Civil intercambiado por los soldados republicanos a los brigadistas internacionales, que, a su vez, modificaron la letra de la canción en base a las cualidades de su idioma o su propia percepción para con el español como lengua. Solo en este punto y en la acción detonante del final trágico de la trama (min. 01:33:52), convertido en himno, adquiere entidad propia y pasa de música no diegética a música diegética con capacidad narrativa propia. Además, el tema principal desarrolla relaciones filiales sin necesidad de tener una representación sonora explícita, puesto que una vez que es identificado con la protagonista, hará acto de presencia en el imaginario del espectador cada vez que Carmela aparezca en escena.

III) Rasgos musicales

Los rasgos musicales que caracterizan esta película son los de una producción inspirada en el cancionero de la guerra civil, para la construcción del componente sonoro y ambiental de la misma. Asimismo, la música tiene una fuerte presencia en este film, no solo como una presencia no diegética que da información al espectador acerca de los caracteres, situaciones y demás elementos que rodean tanto al argumento, como a los personajes que la desenvuelven, sino que interviene de forma directa en la acción. En esta cinta más de la mitad de las intervenciones musicales son diegéticas, mientras que las intervenciones no diegéticas solamente se utilizan –tanto sonoramente como sin apariencia sonora– para establecer una filiación temática entre los personajes y la música/argumento/caracteres/devenir. Las intervenciones diegéticas a su vez son empleadas como una forma de narrativa, la cual tiene un contenido necesario para la comprensión de la película.

En cuanto a los rasgos musicales generales, como ya se ha venido apuntando desde el comienzo del artículo, se trata de una adaptación a

los temas populares presentes tanto en el cancionero de la guerra civil de ambos bandos como de canciones, en un principio carentes de ideología política específica, que más tarde serían reutilizadas por los distintos bandos para expresar sus ideales. De igual forma, Massó recupera un carácter historicista en sus adaptaciones ya que da buena cuenta de las transformaciones que sufrían las canciones tanto en uno como otro bando, a fin de exaltar unos u otros contenidos, y destacar ciertos mensajes consecuentes con los planes ideológico-políticos propuestos. Esto puede apreciarse en las cuatro manifestaciones canoras que aparecen a lo largo de la película –elemento que también sirve para dar continuidad con respecto a la filiación temática– siendo éstas: *¡Ay, Carmela!*, *Himno de Riego/Himno Nacional*, *Mi jaca* y *Suspiros de España*. El carácter histórico se aprecia también en la instrumentación escogida para la interpretación de estos temas, a menudo representados por voz y guitarra o por voz y una pequeña agrupación de vientos y percusión. De esta forma, utilizando los medios actuales –entendiendo por actualidad el momento de realización de la película– Massó trata de ser lo más riguroso posible en la reelaboración de unos temas que constituyen lugares de memoria y que permanecen en el imaginario colectivo de cierta generación en nuestro país.

ESTRUCTURA TEMÁTICA

La estructura temática en base a las distintas intervenciones de la música en esta secuencia, a lo largo de los diferentes bloques que se presentan es la siguiente:



Tabla 3: *Secuenciación musical*

Por otro lado, dentro de cada tema puede encontrarse una estructura interna, desde que aparece en escena hasta que la escena se cierra con su finalización. De tal forma que:

		01:28:16-01:29:39	
Facetsa Nera	01:27:17. Comienzo inmediato de la acción narrativa musical.	La acción se desplaza a otra parte de la pantalla y con ella la cámara. Consecuentemente la música disminuye de volumen por medio de un <i>fado</i> <i>casi</i> que no la extingue del todo, sino que permite al espectador escuchar la música que se supone que los protagonistas oyen en mientras hablan. Al final, como sistema de continuidad el centro de la acción vuelve a situarse sobre el escenario y la intensidad sonora vuelve a ascender. El segundo que se plantea por tanto aquí es: Entrada en primer plano: « Discos por <i>fado</i> <i>casi</i> hasta el segundo plano ▶ Ascenso a primer plano por <i>fado</i> <i>in</i> . Aunque no presenten acciones intermedias, dada la brevedad de la intervención, el esquema que sigue en la misma es el siguiente:	01:29:45. Por finalización de la interpretación. Inyección sonora de aplausos que da salida al tema.
¡Ay, Carmela!	01:33:43. Introducción del tema por <i>fado</i> <i>in</i> en el que intervienen los actores. De un ramos <i>manejable</i> surge la canción que rápidamente gana en intensidad.	Introducción como <i>rumor lejano</i> ▶ Aumento de la inteligibilidad ▶ Aumento de la intensidad: ◀ Corte brusco que interrumpe el discurso musical y visual (silencio dramático).	01:34:40. Interrupción seca del sonido. Empleo del dramatismo del silencio para acentuar las imágenes.
Ambientación militar	01:34:40. Apagación en escena como música de ambientación por medio de un <i>fado</i> <i>in</i> . Sin embargo, permanece en todo momento en segundo plano.		01:35:10. Desaparición progresiva por medio de <i>fado</i> <i>casi</i> .
¡Ay, Carmela!	01:35:53. Entrada del tema de la misma forma que al inicio de la película. Buena dosis una circularidad al argumento entrelazando para ello principio y final. En este momento el tema aparece como música no diegética y se superpone a los sonidos de fondo generados por los personajes (<i>pisadas</i> , arranque de motor, etc).	No experimenta transición intermedia.	01:38:00

Tabla 4: *Evolución de los temas que componen la banda sonora*

ANÁLISIS DE TEMAS MELÓDICOS

Si se realiza un breve análisis de cada uno de los fragmentos musicales que componen tanto la secuencia analizada como la película completa, pueden apreciarse las siguientes cuestiones que aparecen reflejadas en los siguientes epígrafes, distribuidos por orden de aparición en el film:

¡Ay, Carmela!

¡Ay, Carmela! Es una canción construida sobre ritmo de fandango, que data del año 1808, compuesta durante la Guerra de la Independencia contra Francia¹². Durante la Guerra Civil fue rescatada por el bando republicano y era especialmente utilizada por la sección anarquista. Con la llegada de las Brigadas Internacionales, la canción fue modificada; si bien la melodía no varió, la exclamación *¡Ay, Carmela!* pasó a ser un canto de alabanza para la XV Brigada, tornando así en *Viva la Quince Brigada*. La canción originariamente interpretada con instrumentos de viento metal, tales como trompetas y tambores, fue adaptada a la sonoridad intimista de la guitarra, aunque sí se mantuvo el motivo de la percusión. El ritmo, hace un guiño a lo que

¹² DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares... Op. Cit.*

actualmente se denomina como rumba catalana. La melodía consiste en una serie de frases que se mantienen a modo de repetición durante toda la canción, ya que el único elemento de cambio que introduce es la letra, motivo por el cual la canción crece. El texto está dividido en seis estrofas de cinco versos octosílabos, es decir de arte menor, de rima consonante según el esquema *ababc*. Al final de cada estrofa se repite el estribillo, en los que aparece la exclamación que da título a la canción, alternada con una frase diferente cada vez que se reitera.

Esta canción constituyó la fuente de inspiración del escritor José Sanchís Sinisterra¹³, que escribió la obra de teatro del mismo nombre, ambientada en los últimos meses de la Guerra Civil, y las vicisitudes que dos actores y su ayudante, Carmela, Paulino y Gustavete, (que actúan para el bando republicano), encuentran al equivocarse y cruzar la línea del bando nacional. En 1990 esta obra de teatro fue llevada a la gran pantalla por Carlos Saura, convirtiéndose en un documental de ficción sobre el conflicto que enmarcaba la canción. Recientemente Andrés Lima ha devuelto a las tablas dicha obra en una versión musical de la misma.

*Himno de Riego*¹⁴

Este fue el himno que estuvo presente desde el inicio de la II República hasta el final de la misma, el 1 de Abril de 1939. La música que ha llegado hasta la actualidad como *Himno de Riego* –cuyo autor se desconoce– como ocurre con la mayoría de los himnos de la Guerra de la Independencia, está basada en el ritmo en 6/8 de la contradanza, siendo el antecedente más importante el famoso *Himno de la Victoria* que, tras la batalla

de Bailén, escribió Juan Bautista de Arriaza y puso en música Fernando Sor.

Durante la Guerra Civil, este himno, fue un ejemplo vivo de las transformaciones que sufrieron estas canciones. A medida que las condiciones se recrudecían para el bando republicano, la letra adquiría matices cada vez más radicales, que pueden observarse en el estribillo:

Soldados la patria
llama a la lid,
¡Marchad, por ella
o morir.

Se transforma en:

Si los frailes y monjas supieran
la paliza que les van a dar
¡¡ hubieran ido gritando
¡Libertad!, ¡Libertad!, ¡Libertad!

Imagen 1: Evolución del Himno de Riego

La melodía está construida sobre el ámbito de una octava justa y estructurada en torno a un motivo rítmico de dos compases completos que se repiten constantemente: corchea, negra, corchea, tres corcheas, negra con puntillo. La melodía se mueve por grados conjuntos tanto ascendente como descendentemente, salvo al inicio del motivo que lo hace por medio de un salto de sexta –la primera vez– y de séptima, la segunda vez. Así mismo, cada dos motivos se corresponde con una frase del texto, correspondiéndose la primera parte con el primer motivo y la segunda parte con el segundo motivo. Como ya se ha comentado anteriormente el ritmo parte de una contradanza de 6/8. La armonía está sujeta a la tonalidad de Sol mayor y apenas presenta un movimiento tonal claro, ya que se mantiene en la línea de la dominante. La instrumentación original de ésta pieza era banda militar, que en este caso de la película, se ve representada por el pequeño grupo instrumental de viento y percusión que se dispone para la función teatral.

Mi España

Como ya se ha señalado anteriormente, *Mi España*, es una variación del pasodoble de Ramón Perelló, *Mi jaca*, a la que Juan Mostazo añadió la música como parte del proceso de lo que sería el

¹³ SANCHÍS SINISTERRA, José. *¡Ay, Carmela! ... Op. Cit.*

¹⁴ DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares... p.79. Op. Cit.*
La información procedente al *Himno de Riego*, ha sido extraída del citado libro.

nacimiento de una fructífera relación compositiva que les otorgaría éxitos como *La bien pagá* o *Falsa Monea*. Si bien es cierto, que la letra de *Mi Jaca* fue ofrecida a varios compositores hasta que Mostazo aceptó poner música aquella letra que más tarde en 1933 sería estrenada por la tan aclamada Estrellita Castro, una de las protagonistas en la entonación de *Suspiros de España*. Sin más dilación, es importante subrayar, la función que Sanchís Sinisterra y Saura dan a esta canción como ejemplificación de los procesos por los cuales las canciones de uno u otro bando – especialmente el bando nacional– cambiaban la letra de dichas piezas adaptándola a la nueva moral acorde al culto que se debía rendir al régimen y más concretamente a la cabeza del mismo.

Musicalmente, la canción presenta una estructura delimitada por un texto estrófico, por lo que se dispone en torno a una parte A que siempre se repite y que se correspondería con el estribillo, a la que se anteponen las distintas estrofas – denominadas B– que en este caso son musicalmente iguales entre sí y sus variaciones están sujetas, únicamente al texto. La instrumentación de esta pieza está dispuesta para una agrupación reducida de viento y percusión: trombón, saxofón, clarinete, trompeta y caja. En cuanto a la armonía, este tipo de piezas destacan por su sencillez, ya que su evolución armónica no difiere demasiado del plano general I-V-I¹⁵; en ocasiones, a fin de satisfacer las necesidades del texto interpretado, se producen modulaciones hacia alguna dominante secundaria o al relativo mayor o menor, siendo ésta última el tipo de inflexión más común. Este pasodoble en concreto está construido sobre el plano armónico de Do Mayor. A nivel melódico, al igual que sucedía con la armonía, esta clase de repertorio destaca por la repetición de frases y motivos breves que oscilan entre los dos y cuatro compases de duración

apareciendo representados de forma cíclica a lo largo de la obra. El ámbito de las melodías empleadas no suele ser mayor de una octava, esto aparece explicado por el hecho de que sus intérpretes no fuesen cantantes instruidos en la técnica vocal propia de los profesionales formados en conservatorios. Si bien no era norma que los compositores escribiesen sus piezas para un único intérprete, limitando sus creaciones a la versatilidad y capacidad de un único intérprete, la copla no era un género cultivado entre el sector musical formado académicamente, con lo cual sus intérpretes carecían de la técnica necesaria para la interpretación de otros géneros mayores, lo que en gran medida limita la composición de este género a una serie de patrones y características muy concretos, entre ellos la melodía.

Finalmente en cuanto al ritmo cabe destacar la fuerte presencia de síncopas situadas sobre un compás binario de 2/4, que se extienden a lo largo de toda la obra.

Himno

Este himno que se muestra sin texto y que se utiliza para, junto con el *Cara al sol* interpretado en la secuencia anterior, dar continuidad al discurso y organizar la acción a modo de llamada antes de la representación teatral, está compuesto en base a las características tímbricas y la idiosincrasia de los himnos. Destaca por su sobriedad tímbrica, que en esta ocasión sigue siendo interpretado por el grupo instrumental elegido para formar parte de la escena: trombón, clarinete, saxofón, trompeta y caja, así por el marcado carácter militar otorgado por el ritmo de marcha. En cuanto a la armonía, nuevamente se trata de una pieza sencilla cuyo plano general es I-V-I. Destaca la ausencia de letra en esta adaptación himnica ya que pretende aunar todos los soldados allí presentes, tanto españoles, como italianos, alemanes y marroquíes.

¹⁵ Tónica-Dominante-Tónica.

Castilla en armas

Se trata de una recitación del *Romance de Castilla en armas* del falangista Federico de Urrutia y que data de 1938¹⁶. En este caso la recitación del poema no es completa y para su enfatización se propone un acompañamiento de guitarra que funciona a modo de melólogo¹⁷. Es decir, la música acompaña las palabras del texto subrayando cada una de ellas, dotándolas de carácter emocional mientras un actor único en escena presenta una situación, en este caso el poema de Urrutia.

Suspiros de España

Suspiros de España, canción que evoca el sentimiento y el ansia de España al más puro estilo españolizante en el desgarrado Carmela, para quien incluso constituye una despedida de su tierra, es un pasodoble compuesto por el maestro Antonio Álvarez Alonso en la ciudad Cartagena, en 1902. En 1938 Juan Antonio Álvarez Cantos (1897-1964), sobrino del compositor, le añadiría letra para ser interpretada por Estrellita Castro en la cinta *Suspiros de Triana* siendo versionada luego (en ocasiones cambiando la letra) por otras grandes figuras, como Concha Piquer entre ellas. De este pasodoble, existen al menos tres versiones, en cuanto a texto, es llamativo, que el empleado en el filme de Saura y en la obra de Lima, es la segunda versión que se hizo del mismo, en su versión más trágica.

En quienes se exiliaron con motivo de la Guerra Civil Española y posguerra, el pasodoble *Suspiros de España* simbolizó la nostalgia del país perdido. Su composición en el modo musical menor evoca tristeza, con leves modulaciones a su relativo

mayor, pero, en mayoría, escrita en modo menor. Para el régimen, fue un símbolo más del *tronío* español, de la cultura de lo propio, situación similar a la ocurrida con *El Emigrante* de Juanito Valderrama.

En 1990 Carlos Saura contaba con Carmen Maura, Andrés Pajares y Gabino Diego para la adaptación del guion de Sanchís a su versión cinematográfica. En ella la personificación de la protagonista se manifestaba mediante la calidez de las imágenes que la representaban. Junto con el argumento inicial, las imágenes nos mostraban de cerca a Carmela, su humanidad, despertando, de una forma muy medida, la simpatía del espectador hacia el personaje principal:

Este efecto se refuerza mediante la modelación de nivel visual de la película. La cara de la protagonista se muestra a menudo en primer plano, con lo que se establece una relación de proximidad el personaje y el espectador. Además, en estas ocasiones se pone en escena con frecuencia el estado de ánimo de Carmela¹⁸.

Sería en esta cinta, donde las canciones a las que se refería Sanchís Sinisterra en su guion como referencia constante a la situación política, el marco histórico y en definitiva reconstrucción de un entorno y lugar de memoria, serían interpretadas por los protagonistas. En el filme de Saura, no solo toma vida la sangrante historia de la Carmela de Sanchís, sino que además hace partícipe su voz involucrando al espectador al que independientemente de su ideología –aunque Carmela proceda de la canción de resistencia republicana, y cuya acción moral en un principio desemboque en una consecuencia política al final– pretende hacer llegar a un consenso. Esto se observa en la interpretación de *Suspiros de España*, donde el filme abandona por un momento el contexto, para lograr una trascendencia hacia el espectador como ser individual, pero también

¹⁶ URRUTIA, Federico (1938). *Poemas de la falange eterna*, Santander: Gráf. Aldus.

¹⁷ GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2011). «El “melólogo”, el nombre de un género sin nombre». *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. XXXIV, pp. 39-52.

¹⁸ JÜNKE, Claudia. «Pasarán años y olvidaremos todo...», *Op. Cit.* p.109.

como individuo dentro de un colectivo al que pertenece una memoria:

Cuando Carmela interpreta esta canción [refiriéndose a Suspiros de España], se puede observar la supresión momentánea y pasajera de la crueldad del contexto histórico-político en favor de un estado de comunidad apolítico y emocional, en el cual está integrado asimismo el espectador real: todos los participantes se sienten fuertemente conmovidos, empezando por los franquistas y fascistas hasta los prisioneros extranjeros, Paulino y Gustavete. “Suspiros de España”, la canción patriótica popular sobre el amor y el ansia de España, se convierte en el punto de referencia de una identificación colectiva más allá de todas las diferencias político-ideológicas, en la canción utópica de una identidad nacional compartida¹⁹.

A nivel musical el espectador se haya ante un caso similar al de *Mi jaca*, de igual forma que sucederá posteriormente con *¡Ay, Carmela!*, presenta una estructura estrófica por un texto estrófico, con alternancia de estrofa-estribillo-estrofa siendo las estrofas musicalmente iguales entre sí y textualmente distintas. Nuevamente, la instrumentación responde a la diégesis musical y está dispuesta para la agrupación reducida de viento y percusión: trombón, saxofón, clarinete, trompeta y caja. Así mismo la armonía gira en torno a Do mayor para establecer, en la segunda parte de la pieza, una modulación hacia do menor. No obstante la evolución armónica se mantiene en la estructura base de I-V-I.

Por otro lado, la melodía está basada en la toma de una frase melódica para el estribillo que se va repitiendo, salvo cuando aparecen inflexiones características, en cada uno de los versos del. La misma técnica es empleada para la elaboración de las estrofas. Su ámbito, como en el caso anterior es reducido y no supera la octava.

El ritmo es binario y se mantiene regular durante toda la pieza, a excepción de los acentos

sincopados que tienen lugar en la introducción instrumental previa al texto cantado.

Al Uruguay

Este charlestón de Ángel Ortiz de Villajos compuesto en 1929 sobre la letra de Alfonso Jofre y Mariano Bolaños²⁰ fue una de las primeras piezas de inspiración americana en copar la escena española. Calificado a menudo de temática pseudoerótica, lo cierto es que se desconoce la verdadera inspiración de la letra, ya que algunas teorías toman en cuenta la posibilidad de que este charlestón estuviese inspirado en la consulta del doctor Asuero, conocido durante la década de los años veinte por la cura del dolor crónico. En cualquier caso, esta pieza establece la nota de humor de la representación teatral y contrasta fuertemente con el carácter sobrio que las piezas anteriormente presentadas establecían. La sonoridad de esta danza, procedente de los ritmos bailables negros cultivados en Norteamérica, hace retroceder al espectador a la escena madrileña de los años veinte y principios de los treinta que más tardíamente el régimen se encargaría de depurar. Luego, la inclusión de esta canción es importante, porque choca frontalmente con los caracteres morales e ideológicos del régimen en un contexto en el que hacer esto supone una subversión del patrón establecido.

En cuanto a la melodía, esta aparece muy ligada a la disposición estrofa-estribillo del texto. Destaca por la circularidad de la pieza basada en la repetición constante de frases melódicas que de forma cíclica se repiten al comienzo de cada nuevo verso. El ámbito sigue siendo reducido, puesto que este tipo de repertorio «ligero» solía ser interpretado por cupletistas de un registro limitado. La armonía apenas busca un

²⁰ Información extraída de: BNE. «Ortiz de Villajos, Ángel». *Biblioteca Nacional de España*, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/JGhCEzqfcx/BNMAD/RID/185850032/18/XBATH13/XAUTHOR/Ortiz+de+Villajos,+%C3%81ngel+1898-1952> (Consultado: Febrero 2015)

¹⁹ *Ibid*, p.110.

desarrollo, situada sobre una relación simple de Do mayor, deja total protagonismo al ritmo como elemento esencial constitutivo de este tipo de repertorios bailables. El compás binario aparece alterado con fuertes síncopas y acelerandos constantes que aumentan la sensación de circularidad y excitación.

Facceta nera

Facceta nera es un himno fruto de la propaganda mussoliniana para la invasión de la Abisinia que se convirtió en himno identitario del régimen²¹. El texto de Giuseppe Micheli y la música de Mario Ruccione, presentan una canción alegre en la que se exaltan los valores italianos. Basado en un ritmo de contradanza de 6/8, que le otorga un carácter coreográfico, vuelve a estar estructurado en torno a la forma estrofa-estribillo, en la que bajo la misma música se alternan las diferentes estrofas. Sin embargo, a diferencia de las canciones anteriores, las voces aparecen divididas por tesituras, entre tenores y bajos y el registro alcanza cerca de dos octavas. Este hecho da buena cuenta del empleo militarizado y propagandístico de la música, así como de la importancia de que se llevara a cabo con el mayor rigor posible por parte de aquellos a quienes se les consideraba ejemplo del modelo de sociedad propuesto por «el duce».

MÚSICA Y DRAMA

Interacciones

Como ya se apuntara en líneas anteriores, en *¡Ay, Carmela!*, la proporción musical es muy alta, siendo la mayoría de la música presentada diegética y además otorgando un valor significativo a la continuidad narrativa a nivel de contenido. Es decir, cuando suceden las acciones musicales en las que intervienen personajes, éstos

están transmitiendo un mensaje concreto sobre el cual se desarrolla la acción presente y futura.

Los siguientes gráficos muestran las proporciones de las intervenciones musicales en el total de la película, así como la relación entre música diegética y música no diegética.

Relación diálogo-música

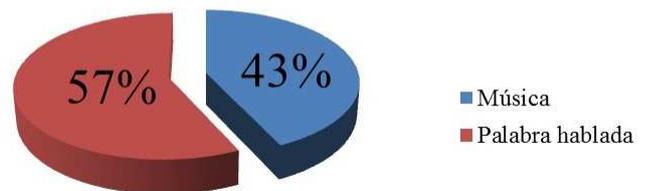


Imagen 2: Relación porcentual entre música y palabra hablada

Tipología de la música

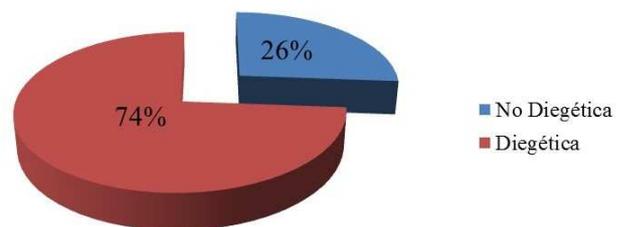


Imagen 3: Relación porcentual entre música diegética y no diegética

Por otro lado, tal y como ha podido verse a lo largo de los diferentes puntos del presente análisis, la relación música-imagen en cuanto a su nivel de interacción es muy alta, lo que supone una elevada coordinación entre lo que el espectador ve y lo que oye. Ello viene dado por el gran contenido de música diegética presente en la cinta, pero también por la capacidad narrativa de ésta. Así por ejemplo el nivel más alto de coordinación se encuentra en la interpretación de *Suspiros de España*, en ella el discurso narrativo informa de las acciones que sucederán a continuación, y se

²¹ LABAJO VALDÉS, Joaquina. «Compartiendo canciones y utopías...Op. Cit.

supeditan a él. *Suspiros de España* constituye la despedida oficial de la protagonista a la vez que unifica en sentimiento, más allá de toda ideología, tanto a los que aparecen en la escena como al público que ve la película. Mediante la unificación y el sentimentalismo se introduce al espectador en el devenir natural de la trama y ello puede observarse en los versos siguientes:

España, ya nunca más te he de ver.
De pena suspira mi corazón.
Si con el viento llega a tus pies
este lamento de mi amargo dolor,
España, devuélvelo con amor,
España de mi querer.

Siento en mí triste emoción.
Me voy sufriendo lejos de tí
y se desgarra mi corazón.

Nunca el sol me alumbrará.
Ya nunca más tu suelo veré,
lejos de tí, de pena moriré.

Es en este punto ausente de acción en el que la música es la que narra la acción visual posterior. Además esto resulta especialmente interesante, ya que ésta es la única canción que se interpreta completamente independientemente de su duración, ya que su función es fundamental para la comprensión de los hechos que ocurren inmediatamente después (min. 01:20:26-01:23:48)

La interactividad música-imagen no se reduce exclusivamente a la escena de *Suspiros de España*. Otro de los grandes ejes articuladores y de los que hasta ahora este análisis no se ha ocupado es el empleo del silencio dramático. Esto puede seguirse en la Carmela muerta (min. 01:35:10), donde el disparo sordo golpea al espectador y enfatiza la acción cuya correlación de imágenes aparece en silencio y acompañado de planos cortos que enfatizan los gestos de dolor, sorpresa y sufrimiento destacando la humanidad de los mismos, así como su carácter heroico y en definitiva ensalza «lo trágico» del asunto descrito.

Por otro lado, el silencio toma un valor articulador. Esto se debe a la alta presencia que la música (véanse ilustraciones 1 y 2) tiene en la narrativa visual. Debido a ello el silencio es la única forma de satisfacer las necesidades de articulación ante la introducción de nuevos eventos sonoros. Así, toda nueva pieza musical va siempre precedida de un silencio previo que sirve tanto de punto de inflexión argumental como de relax, a fin de no generar sensación de agotamiento en el espectador. Estos silencios además se caracterizan por la ausencia de diálogos o por la relevancia que se le otorga a los diálogos con respecto al resto de eventos sonoros.

La música aparece como elemento de continuidad y circularidad. Esto se aprecia en la canción del mismo nombre que el film, que no solo se mantiene presente durante toda la cinta como elemento configurador del personaje femenino principal – cuestión que aparece enmarcada por el hecho de que es éste el único personaje de mujer que aparece con voz propia en toda la película, lo que subvierte en que eran principalmente los hombres que iban al frente los que cantaban esta canción con nombre de mujer, que termina encarnándose en un único carácter femenino presente en la narración, como elemento de unidad todo y llamamiento a la colectivización de que esa única mujer, anónima, podría ser cualquiera, una Carmela, «todos somos Carmela». – Visto esto, no parece atrevido sugerir que esta canción en concreto, así como *Suspiros de España*, desarrollan una función apelativa directa para con el espectador, y en este caso en concreto ello se ve acentuado con la escena final (min. 01:36:00-01:38:00) en el que tras la Carmela vestida de república, muertas ambas, la trama continua unos minutos para sugerir una continuidad entre el pasado y nuestro presente, un final que nos es conocido por formar parte de nuestra historia, al tiempo que Paulino y Gustavete se alejan en su camioneta con la música de fondo de *¡Ay, Carmela!*

Parámetros audiovisuales

A nivel visual puede decirse que existe una conexión coherente por la cual la película funciona entre el modo de ambientación y articulación visual y sonora a fin de establecer un único discurso y un único mensaje dispuesto conforme a la narrativa textual. Existe una amplia presencia de planos secuencia dentro de los cuales destacan los medios planos y los planos cortos y detalle para la caracterización de los protagonistas, ya que los datos que interesan ser transmitidos son aquellos relacionados con su personalidad como tipos narrativos. En contraposición los soldados serán siempre enfocados mediante planos generales como símbolo de una masa desnaturalizada, no se prestará atención a su rostro, sino a la cantidad. Este contraste sirve para posicionar al espectador del lado de los protagonistas. Mientras que Carmela y Paulino son descritos visualmente de una forma cercana y calidad, de tal manera que resultan conocidos al espectador al terminar el film y si se le preguntara podría dar una descripción adecuada de sus atributos personales. Por el contrario describir a la masa uniformada resulta complejo, ya que solo se presentan como una figura intimidante y de autoridad y salvo los de aquellos personajes que desarrollan cierto protagonismo en la trama, no se da muestra alguna de su carácter. Esta es una forma de despersonalizar y deshumanizar, en definitiva de alejar al espectador del desconocido y facilitar la empatía con los protagonistas. Esto se aprecia también en la narratividad musical expuesta en cada caso. Si los protagonistas son representados por piezas vocales que manifiestan un sentimiento, y una manifestación humana, los militares son representados – salvo en la escena elaborada al efecto con el ejército italiano – con músicas instrumentales de carácter mecánico que incide en la desconfianza que el personaje único – ejército nacional – representado por una colectividad se espera que genere en el espectador.

Luego, para la colectivización del público se utilizan personajes individuales, mientras que, paradójicamente, para la unificación del «otro» se emplean grupos de individuos, lo que por otra parte no hace sino dificultar la comprensión, interacción y relaciones empáticas con éstos, a fin de facilitar los de aquellos que son héroe y antihéroe del drama.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Antonio. *Suspiros de España*, Madrid, SAE, s.f., <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066452&page=1> (Consultado: Febrero 2015).
- BNE. «Ortiz de Villajos, Ángel», *Biblioteca Nacional de España*, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/JGhCEzqfex/BNMADRID/185850032/18/XBAT13/XAUTHOR/Ortiz+de+Villajos,+%C3%81ngel+1898-1952> (Consultado: Febrero 2015).
- DÍAZ VIANA Luis (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- FULLER, Eduardo; RUIZ, Federico (1967). «La Celestina». *Teatro de Siempre*. España: TVE.
- GALVAO-TELES, Luis (1997). *Ellas*. Francia: Artémis Productions.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2011). «El “melólogo”, el nombre de un género sin nombre». *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. XXXIV , pp. 39-52.
- GUILLÉN CUERVO, Cayetana , (29 de Octubre de 2013). «Entrevista a Carmen Maura», *Versión Española*, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-ay->

MANUEL DE FALLA Y LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN ESPAÑA: DEL ROMANTICISMO A LA MÚSICA NUEVA

MARÍA DOLORES CISNEROS SOLA
Profesora del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada.
Universidad Complutense de Madrid.

PALABRAS CLAVE

Manuel de Falla. Interpretación pianística. S. XX.

RESUMEN

Antes que la composición, la dedicación primera de Manuel de Falla en el mundo de la música fue la interpretación. Recibió una formación sólida como pianista y la actividad interpretativa ocupó un importante lugar durante toda su vida. Como pianista y pianista acompañante contribuyó a la difusión de nuevos repertorios y a la revalorización de la música antigua. Pero aunque su actividad concertística ocupó en algunos momentos de su vida un lugar central, ésta ha sido objeto de pocas investigaciones, no existiendo ningún estudio que trate con profundidad su trabajo de manera global.

Si bien está sobradamente probado que su práctica como pianista repercutió en su propia labor creativa, nuestro interés en este trabajo se centra en un acercamiento a los repertorios interpretados y a las referencias que de su estilo han trascendido principalmente a través de la prensa y de sus propios escritos.

INTRODUCCIÓN

Es lógico que el legado compositivo de Manuel de Falla haya ocupado prácticamente la totalidad

de los estudios sobre su figura; pero durante buena parte de su vida, Falla también desarrolló una intensa carrera interpretativa. Como pianista, acompañante o director, participó en un número de conciertos que rondan la centena y que por la presencia que tienen en su vida hacen que su estudio sea de gran importancia. A pesar de ello, durante años, las investigaciones que se han llevado a cabo sobre esta faceta del músico han sido escasas y en algunos casos están tratadas de manera parcial¹.

El primer dato que tenemos de Manuel de Falla ofreciendo un recital pianístico es del 6 de enero de 1899 en el Casino de Cádiz² y la última noticia, en Argentina como pianista acompañante, es de noviembre de 1939³. Esta horquilla temporal de cuarenta años nos revela una trayectoria como pianista y acompañante paralela a su actividad compositiva que en este trabajo nos ofrece algunas

¹ Como trabajo global y extenso sólo podemos destacar el estudio realizado por la profesora Elena Torres: TORRES CLEMENTE, E. (en prensa). Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla. *A propósito de Albéniz. El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: SEdeM; También pueden resultar de gran interés los siguientes trabajos: CISNEROS SOLA, M. (en prensa). Manuel de Falla y su trayectoria como pianista acompañante. : estudio e influencias de su práctica interpretativa. Madrid: SEdeM; GONZÁLEZ CALDERÓN, A. (1997). Falla ante el piano. *Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)*. Ed. a cargo de Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, pp. 49-59; RATTALINO, P. (1989). Dal pianoforte al clavicembalo: noti sul pianismo di Falla. *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Florencia: Leo S. Olschki, col. «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», no 21, pp. 173-177.

² *Diario de Cádiz*, 7-I-1899. Archivo Manuel de Falla (en adelante A.M.F.), P- 6408/4.

³ Jorge de Persia cita que en el concierto-homenaje organizado en Buenos Aires por la Asociación Wagneriana en noviembre de 1939, Falla acompañó a Conchita Badía en dos de sus *Siete canciones populares españolas*. En PERSIA, J. (1993). *Los últimos años de Manuel de Falla*. 2a ed., corregida y aumentada. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Sociedad General de Autores de España, pp. 77-78.

nociones sobre su estilo interpretativo y nos aporta información acerca de los repertorios de concierto y su evolución desde el romanticismo a las fuentes antiguas y a la música moderna francesa, nexos con el nuevo giro estilístico que tomará buena parte de la música europea a partir de los años veinte.

MANUEL DE FALLA, PIANISTA DEL ROMANTICISMO

Tras sus primeros estudios musicales en Cádiz con Eloísa Galluzzo y Alejandro Odero, las únicas enseñanzas oficiales que Manuel de Falla realizó se desarrollaron entre los años 1898 y 1899. Bajo el magisterio de José Tragó⁴, se examinó en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid durante el primer año de tres cursos de solfeo y cinco de piano, obteniendo en todos la calificación de sobresaliente y durante el año siguiente superó los dos últimos cursos de piano⁵, alcanzando uno de los premios de la clase de instrumento.

Tras esos años de formación, Falla volvió a su ciudad natal, Cádiz, como un auténtico virtuoso, ofreciendo multitud de recitales en los que predominaba el repertorio romántico. Como era propio de los pianistas durante las últimas décadas del siglo XIX, Chopin, Grieg, Schumann o Saint-Saëns fueron los compositores elegidos junto, en la mayoría de las ocasiones, a alguna obra suya.

De aquellos años dedicados a la interpretación pianística podemos deducir cuál fue la esencia de su interpretación que le llevó a ganar el concurso de interpretación Ortiz y Cussó. Conocemos, por el programa de mano conservado en el Archivo Manuel de Falla que las piezas que debieron

interpretar los concursantes fueron: Preludio y Fuga en La menor de Bach-Liszt, la *Pastorale* y el *Capriccio* de Scarlatti-Tausig, la Sonata en Re menor op. 31 de Beethoven, la Balada en Fa menor de Chopin, la *Fantasia Stück* op. 12 de Schumann y el *Estudio en forma de vals* de Saint-Saëns o *La Campanella* de Paganini-Liszt⁶. Gracias a las reseñas que publicaron en prensa Cecilio de Roda y Miguel Salvador conocemos la naturaleza de esas interpretaciones, así como multitud de aspectos relacionados con su estilo interpretativo. En el caso de Cecilio de Roda, en la reseña que publicó en *La época*, nos muestra a un pianista donde la expresión es el elemento más importante, por encima de la técnica, junto a la pureza en la dicción, lo que la profesora Elena Torres entronca con el modelo chopiniano que había heredado a través de las enseñanzas recibidas de Tragó⁷:

Manuel de Falla actuó ayer. Su arte es completamente interior, sin concesiones al efecto, sin exterioridades deslumbradoras, sin la brillantez y la fuerza que tan fácilmente conquistan el aplauso. Ni llega al pianísimo esfumado, ni trata siquiera de abordar el fortísimo de sonoridad poderosa. Sus ejecuciones se mueven siempre en una media tinta; pero en ella, ¡cuánta poesía, cuánta intención, y qué estado de alma tan hermoso y tan penetrante! Bach, Beethoven, Chopin y Schumann desfilaron en sus versiones con un espíritu austero, doloroso, narrativo y poético. Las de Scarlatti y Saint-Saëns fueron inferiores en gracia y finura a las de otros muchos opositores⁸.

Miguel Salvador, en una crónica detallada exhaustivamente, que creemos interesante reproducir íntegramente por la precisión con que

⁴ En el Archivo Manuel de Falla se conserva el interesante epistolario entre Tragó y Falla (carpeta de correspondencia 7694) donde podemos hallar multitud de cuestiones referentes a la técnica pianística.

⁵ Así consta en la certificación académica conservada en el A.M.F.

⁶ programa de mano FN 1905-001, conservado en el A.M.F. Por las crónicas periodísticas que podemos leer seguidamente, sabemos que Falla optó por la obra de Saint-Saëns.

⁷ TORRES CLEMENTE, E. Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla, *op. cit.*, p. 11.

⁸ RODA, C. Las oposiciones al Premio Ortiz y Cuso [sic]. *La Época*. Madrid, 26-IV-1905, p. 1.

describe la interpretación de Manuel de Falla, retrata a un pianista cuya sensibilidad musical fue la que le llevó a ser el ganador del concurso, por delante de pianistas como Joaquín Turina o el gran favorito, Frank Marshall:

Precioso sonido, velocidad, limpieza de dedos, firme y suelta articulación, excelente ataque, muñeca ligera y vigorosa a la vez, claridad, independencia, fuerza.

En suma: un buen mecanismo.

Sensibilidad, concepto personal y sintético de las obras, sentimiento de los matices, de la acentuación y del ritmo, dicción expresiva, emoción, alma, conciencia y seriedad artísticas.

En resumen: un pianista que siente y que comunica su manera de sentir.

Con estas condiciones no hay para qué decir que el Sr. Falla ha hecho un soberbio ejercicio y que ha cosechado ovaciones calurosas.

Ha dicho el “Preludio” y la “fuga”, de Bach con grandeza y sentido, haciendo enormemente expresiva la última.

La sonata de Beethoven, la ha expuesto con singular acierto, de una manera íntima, contándola con gran sinceridad e intenso sentimiento en sus tres tiempo y traduciendo algunos pasajes a la perfección.

La “Pastoral” de Scarlatti, le salió deliciosamente de movimiento y de sonido, y muy claro el “Capricho”, al que le quitó algún carácter con ciertos *retardandos* indebidos y con ataques demasiado sonoros.

A pesar de ello, esta primera parte resulta en concepto de muchos, tan acertada o más que la de Marshall.

En la segunda dice, primorosamente, la “Balada” de Chopin, cantada con gran elevación y con el carácter justo y luciendo todas las buenas condiciones de sus medios expresivos.

Toca con singular emoción “Le soir” de Schumann, e igualmente el “¿Por qué?”, en el

cual ha hecho cosas que nadie había visto tan bien.

En “Elevación” no ha conseguido dar una impresión total, completa y profunda de la obra, pero en detalles le resultó muy feliz.

Terminó su brillante ejercicio con una versión del “Estudio en forma de vals” que Saint-Saëns, ya no tan perfecta como el resto de la oposición, pero en la cual se ha visto lo mucho que toca y lo bien que dice el Sr. Falla.

Este señor es un artista de cuerpo entero. Comprende perfectamente lo que da de sí el piano, está seguro de los recursos técnicos con que cuenta, y se abandona espontáneamente a una inspiración ingenua y personal, que le hace traducir con singular encanto expresivo y con simpática emoción el alma de las obras⁹.

Realmente, Manuel de Falla se debió mostrar en la interpretación como un pianista con gran dominio del discurso musical, lo que le permitía el absoluto control de las obras y la consecución de lo que podríamos denominar “una interpretación integral”, concepción que él tenía y en la que se había formado. Así lo plasmó algunos años después en la memoria que elaboró sobre la creación de una clase auxiliar de técnica musical en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En esta disertación plasmó su idea de intérprete a través de una serie de medidas que abarcan una formación completa que van desde los conocimientos técnicos de la escritura musical a las formas musicales:

Entre las reformas y ampliaciones que debieran realizarse en el plan de estudios de nuestro conservatorio de música, hay una que se impone en primera línea por las consecuencias, tanto inmediatas como futuras, que de ella se obtendrían en el desarrollo de la cultura musical de sus alumnos de piano.

Nos referimos a los conocimientos técnicos que éstos deben poseer de su arte y que, salvo honrosas excepciones, ignoran casi por completo.

⁹ SALVADOR, M. De Música. Concurso Ortiz y Cussó. *El Globo*. Madrid, 25-IV-1905, p. 1.

Es profundamente lamentable que un alumno oficial de último año de piano, al estudiar prácticamente sobre el teclado la ejecución de una Fuga o de una Sonata, desconozca la estructura de éstas como de todas las demás formas musicales, y que este desconocimiento le haga descender a la categoría de una simple Pianola si se exceptúa alguna que otra intención expresiva servilmente imitada de los ejemplos prácticos de su profesor.

Éste es el caso del alumno de piano que no se dedique a los estudios de *composición*, y como este caso forma mayoría, muchos de nuestros pianistas conservatoriales se convierten, como ya hemos dicho, en pianolas humanas, aunque con una desventaja, puesto que el instrumento mecánico no produce notas falsas mientras que el pianista suele hacerlas con harta frecuencia

Pero, ¿Qué valor tendrían estas imperfecciones accidentales si fueran compensadas por la interpretación realmente consciente de una obra artística? Esto, unido al sentimiento íntimo, personal, que el ejecutante nos traduzca en ella es lo que interesa al auditor sobre el virtuosismo mismo, y esto también es lo que ha de distinguir al pianista del abominable instrumento mecánico que para vergüenza del arte se propaga tan insistentemente entre los llamados aficionados a la música¹⁰.

DE PARÍS AL NUEVO REPERTORIO

Una vez en París, y tras unos meses en los que necesitó de la interpretación para sobrevivir¹¹, su actividad concertística se redujo a la difusión de sus nuevas obras como pianista y como acompañante: *Cuatro piezas españolas* y *Trois mélodies*. Sus intervenciones fueron siempre en conciertos colectivos, en la mayoría de los casos

¹⁰ Archivo Manuel de Falla, R. 9711.

¹¹ En 1907 participó en varias giras: interpretó *L'enfant prodigue* de André Wormser con una compañía de pantomima, en una tournée como acompañante de lieder y en enero de 1908 actuó en cinco conciertos como integrante de la agrupación de cámara formada junto al violinista Antonio Fernández Bordas y el violonchelista Víctor Mirecki. En todas ellas, el objetivo era obtener ingresos suficientes para su manutención en la capital francesa.

junto a otros compositores españoles como Joaquín Turina.

Pero a principios del siglo XX en el centro neurálgico europeo, París, convivieron una gran cantidad de pianistas de los que dependió en gran medida el devenir de la interpretación y la creación musical. Mientras Ricardo Viñes era el icono del piano en la ciudad francesa, la mayoría de los compositores españoles allí afincados tuvieron también un papel decisivo en la posterior interpretación de obras para piano, camerísticas u orquestales tanto para su propia difusión como para la divulgación de determinados repertorios¹².

Viñes fue un pionero en la recuperación y la difusión de la literatura pianística de todos los tiempos con el Ciclo de Cuatro Conciertos Históricos. En ellos llevó a cabo una iniciativa que consistió en interpretar cuatro conciertos con una selección de obras para piano que abarcaba desde Antonio Cabezón hasta sus contemporáneos. Tuvieron lugar en la Sala Érard de París, entre el 27 de marzo y el 17 de abril de 1905. Aunque tuvieron mucha trascendencia, realmente no fue Ricardo Viñes el primer pianista en elaborar este tipo de programas “históricos”, pues ya en 1885 A. Rubinstein había interpretado sus “conciertos históricos” con un programa de siete recitales dedicados íntegramente a la historia de la música para piano.

Esta tendencia de los conciertos históricos fue retomada por Manuel de Falla a su regreso a España. Si bien en sus comienzos interpretativos había seguido la estela de los virtuosos de finales del siglo XIX: presencia en los salones más distinguidos, premios en concursos de interpretación como el de la Escuela de Música y Declamación y el Ortiz y Cussó, o programas de

¹² Tres de las principales obras pianísticas compuestas por Manuel de Falla fueron dedicadas a tres de los mejores pianistas de aquellos años: *Cuatro piezas españolas* a Albéniz, *Noches en los jardines de España* a Ricardo Viñes y *Fantasia Bética* a A. Rubinstein.

concierto donde imperaban las obras románticas con un cierto grado de exhibición virtuosística. Tras su vuelta de París en 1914, renunció a seguir por esta senda y eligió la ya iniciada por Rubinstein o Ricardo Viñes. En ella buscó la difusión de sus propias obras (que pronto fueron un buen reclamo), la de los repertorios que redescubrían obras de siglos pasados y retornaban a las fuentes antiguas y la de la nueva música francesa.

En los programas de estos años comprobamos un deseo continuo por la recuperación de música antigua como por ejemplo sucedió en el concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música en febrero de 1915 donde participó en la interpretación del Concierto en Do mayor (BWV 1064) para tres claves de Johann Sebastian Bach¹³ o en el recital donde recuperó las sonatas de Domenico Scarlatti celebrado el 11 de diciembre de 1927 en el Ateneo de Granada¹⁴.

Entre 1917 y 1918, tiene una significación especial la actividad concertística que Manuel de Falla mantuvo con Aga Lahowska. Acompañó a la cantante polaca en numerosos conciertos en San Sebastián, Madrid, La Coruña, Gijón, Oviedo, Bilbao y Burgos¹⁵ de los que prácticamente toda la prensa local se hizo eco con multitud de halagos:

¹³ Concierto de inauguración de la Sociedad Nacional de Música que tuvo lugar el 8-II-1915 en el Hotel Ritz de Madrid. Intervinieron Manuel de Falla (piano), Joaquín Turina (piano), Miguel Salvador (piano), varios solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid y Bartolomé Pérez Casas (director). El programa de mano del concierto se encuentra en el Archivo Manuel de Falla, Sign.: FN 1915-015.

¹⁴ Se conservan siete ejemplares de programas de este concierto con decoraciones diferentes realizadas por los artistas del Ateneo de Granada. A.M.F. (FN 1927-033 – FN 1927-038).

¹⁵ San Sebastián (21-IX-1917), Madrid (4-XII-1917), La Coruña (7-XII-1917), Gijón (11-XII-1917), Oviedo (12 y 13-XII-1917), Bilbao (15 y 16-XII-1917), Burgos (17-XII-1917). Durante el mes de abril de 1918 realizaron interpretaron juntos otros dos conciertos: el celebrado en el Hotel Ritz en Madrid (16-IV-1918) y el «Homenaje a Debussy» llevado a cabo en el Ateneo de Madrid (27-IV-1918).

Fue uno de los más interesantes que hemos oído en la Filarmónica. La sala estuvo llena y el público la abandonó poseído del mayor entusiasmo. En verdad no se puede cantar con más noble sentido del arte que lo hizo ayer Aga Lahowska. Falla se nos dio a conocer en su doble aspecto de compositor y ejecutante, causando sus obras y la interpretación que las dio el mejor efecto. Hubo aplausos y aclamaciones a granel, todo muy merecido¹⁶.

Ofrecieron unos recitales con programas muy parecidos, en los que interpretaron las *Siete canciones populares españolas* o las *Cuatro piezas españolas* para piano y varias arias de Lully, Carissimi, Haendel, Pergolesi, Martini o Marcello que responden al interés de Falla en estos años por la música antigua.

Junto a estos recitales ejerció también mediante sus conciertos de difusor de la música contemporánea francesa. El más destacado de todos fue el concierto-homenaje a Debussy del 27 de abril de 1918 en el Ateneo de Madrid donde junto a Aga Lahowska interpretaron lo más representativo de la producción para voz y piano del compositor francés: “Les cloches” de *Deux Romances*, “Le faune” de *Fêtes galantes*, *Ariette oubliées*, “Rondel de Carlos de Orleans” de *Trois chansons de France y Mandoline*.

Durante esos años llevó a cabo una labor muy intensa y relevante como pianista acompañante que también propició la difusión de la música francesa para voz y piano. Su estrecha relación con las principales cantantes francesas del momento: Aga Lahowska, Madeleine Greslé, Ursula Grenville o Louise Alvar¹⁷ facilitaron la interpretación de este repertorio. Entre los conciertos más importantes destacan el llevado a cabo junto a de Madeleine Greslé en el Hotel Ritz

¹⁶ *Pueblo vasco*. Bilbao, 16-XI-1917.

¹⁷ Esta relación es ampliamente estudiada en: VEGA PICHACO, B. (En prensa). La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas vista a través de la correspondencia.

en 9 de mayo de 1919¹⁸ y el interpretado el 13 de diciembre de 1916, organizado por la Sociedad Nacional de Música, donde Falla y Madeleine Leymo ofrecieron por primera vez en Madrid obras de compositores contemporáneos franceses como Schmitt, Debussy o Roussel¹⁹.

Pero no sólo formó parte de sus interpretaciones la música francesa para voz y piano. También en la literatura pianística fue muy importante el repertorio contemporáneo francés. Destacamos el concierto del 21 de abril de 1920 en el que acompaña por primera vez en España la *Sonata en trío* de Debussy y la *Introducción y allegro* de Ravel²⁰.

Sin duda, el contacto con la música contemporánea francesa y de un modo especial con Claude Debussy, así como con la música antigua, ensanchó sus horizontes y le abrió un abanico de nuevas ideas que enriquecerían su universo sonoro. En definitiva, la interpretación pianística y el acompañamiento vocal propiciaron que Manuel de Falla mantuviera una retroalimentación entre su labor como intérprete y la creación de sus obras: en los primeros años de su carrera bebió de la tradición romántica que había asumido y asimilado profundamente y desde su regreso de París fueron la nueva música francesa y las fuentes antiguas las que influenciaron su trabajo compositivo.

Pero ciñéndonos en este pequeño estudio introductorio sobre su carrera concertística como pianista y acompañante, hemos podido comprobar que Manuel de Falla ejerció una evidente

influencia en los principales círculos de conciertos como introductor de nuevos repertorios y como intérprete de numerosas obras nunca escuchadas antes en España.

BIBLIOGRAFÍA

CISNEROS SOLA, M. (en prensa). Manuel de Falla y su trayectoria como pianista acompañante: estudio e influencias de su práctica interpretativa. Madrid: SEdeM.

COLLINS, C. (2002). *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. Tesis doctoral, Universidad de Wales.

----- (2013). Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes of performance in "Séguidille", *Dix Neuf*, 17/1, 9-23.

GONZÁLEZ CALDERÓN, A. (1997). Falla ante el piano. *Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)*. Ed. a cargo de Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, pp. 49-59

GUBISCH-VIÑES, N. (1977). Ricardo Viñes à travers don Journal et sa correspondance: contribution à l'étude des relations franco-espagnoles à l'aube du XX siècle. Tesis doctoral. Université Paris IV, Sorbonne.

LEVY, S. (1987). Journal inedit de Ricardo Viñes. Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915). París: Aux amateurs de livres.

NOMMICK, Y. (2000). La viola: una voz para Manuel de Falla. Notas al programa de mano del concierto celebrado el 28-XI-2000 en el auditorio Manuel de Falla de Granada. *La biblioteca de Manuel de Falla*. Programa general de los VI Encuentros Manuel de Falla organizados por la Orquesta Ciudad de Granada y el Archivo Manuel

¹⁸ En el A.M.F. se conserva el programa de concierto del 9-V-1919 organizado por la Sociedad Nacional de Música. Sign.: FN 1919-004.

¹⁹ En el A.M.F. se conserva el programa de este concierto. Sign.: FN 1916-019.

²⁰ Concierto de la Sociedad Internacional de Música en cuya tercera parte intervinieron en la *Sonata en trío* de Debussy, Manuel de Falla (piano), Valdovinos (flauta) e Iglesias (viola) y en la *Introducción y allegro* de Ravel, Falla (piano), Valdovinos (flauta) y Fernández (clarinete). A.M.F., Sign.: FN 1920-004.

de Falla y celebrados en Granada en Noviembre de 2000. Granada: Archivo Manuel de Falla - Orquesta Ciudad de Granada, pp. 12-18.

----- (2006). La présence de Debussy dans la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation. *Cahiers Debussy*. Paris : Centre de documentation Claude Debussy, n° 30, pp. 27-83.

----- (2007). Notes sobre una amistat: Manuel de Falla i Ricard Viñes. *Ricard Viñes, el pianiste de les avantguardes*. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, p. 152-159.

PAHISSA, J. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed.

PERSIA, J. (1993). *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: Fondo de Cultura Económica – Sociedad General de Autores de España.

RATTALINO, P. (1989). Dal pianoforte al clavicembalo: noti sul pianismo di Falla. *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Florencia: Leo S. Olschki, col. «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», no 21, pp. 173-177.

TORRES CLEMENTE, E. (en prensa). Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla. *A propósito de Albéniz. El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: SEdeM.

----- (2000). La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla. *Manuel de Falla e Italia*. Granada: Archivo Manuel de Falla, pp. 65-122.

----- (2002). Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo. *Música española entre*

dos guerras, 1914-1945. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n° 4, pp. 71-95.

VEGA PICHACO, B. (2007). *Manuel de Falla y las mujeres: Un estudio de su relación epistolar*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Emilio Ros Fábregas. Universidad de Granada.

----- (en prensa): La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas vista a través de la correspondencia.

EL FONDO ESPECIAL DE LA
BIBLIOTECA DEL REAL
CONSERVATORIO DE MÚSICA
"VICTORIA EUGENIA" DE GRANADA

BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA
Profesora del Real Conservatorio Superior
de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

ACRÓNIMOS

RCSMG = Real Conservatorio Superior de
Música de Granada.

ICCM= Instituto Complutense de Ciencias
musicales

AEDOM= Asociación Española de Documentación
Musical

PALABRAS CLAVE

Fondo especial. Conservatorio. Patrimonio Musical.

RESUMEN

La creación del fondo especial del Real Conservatorio de Música "Victoria Eugenia" de Granada se remonta a 1923, año en que son registrados cerca de un centenar de documentos. Las primeras obras adquiridas por el centro consistían en diversos métodos de carácter pedagógico correspondientes a las especialidades de Solfeo, Violín, Arpa y Armonía, a los que habría que sumar el ingreso de tomos de ópera, música de salón, zarzuela y otras piezas de corte nacionalista que fueron engrosando el fondo durante el s. XX. Hoy en día el fondo especial cuenta con cientos, acaso miles de partituras, que son, en su gran mayoría, un reflejo fiel de lo que constituyó el patrimonio musical español de la segunda mitad del siglo XIX y principios del s. XX. La finalidad de este trabajo es dar a conocer la realidad del fondo que puede ser de interés para músicos o intérpretes.

Asimismo, el análisis de una de las donaciones más numerosas que comprende dicho fondo, la efectuada por Fernanda Rubio Morell con 1162 títulos catalogados, nos servirá para adentrarnos en el panorama editorial de la época, y al mismo tiempo entrar en contacto con los géneros españoles más representativos de este periodo¹.

1. EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA "VICTORIA EUGENIA" Y SU FONDO ESPECIAL

El Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" está ubicado en la calle San Jerónimo, en un antiguo palacio representativo de la arquitectura señorial del manierismo granadino de mediados del s. XVI, conocido como Palacio de los marqueses de Caicedo. Originariamente el edificio fue casa-palacio de Don Diego de Rueda y Guevara, caballero veinticuatro y decano del Ayuntamiento de Granada, perteneciente a una familia de noble linaje que obtuvo ejecutoria de nobleza en 1478 en la Real Chancillería de Valladolid. La casa-palacio fue heredada por su hijo Alvaro Matías de Rueda Leiva y Guevara quien, en 1706, funda vínculo de *mayorazgo de segundos* a favor de su sobrino Juan Beltrán de Caicedo y Rueda hijo de los marqueses de Caicedo².

El Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada fue fundado por D. Isidoro Pérez de Herrasti, el 10 de diciembre de 1921, y autorizado por el Rey Alfonso XIII, para que fuera titulado con el nombre de su esposa la Reina María Victoria Eugenia de Battenberg.

¹ Mi agradecimiento al profesor Rafael Cámara por la revisión de este artículo.

² Juan Beltrán de Caicedo y Rueda es hijo de Melchora de Rueda Leiva y Guevara casada con Luis-Beltrán de Caicedo y Solís, a quien se le otorga el título de marqués de Caicedo el 18 de julio de 1712. El escudo Caicedo y Rueda se puede ver en el patio interior del edificio. Información obtenida en DE CABRERA, Juan José. (1917). *El Defensor de Granada*. 13 de noviembre de 1917.

Precedente del conservatorio fue la Escuela de Canto y Declamación, creada en 1861 gracias a las acciones llevadas a cabo por el barítono italiano Giorgio Ronconi. La Escuela de Canto pasó por muchas vicisitudes y finalmente se disolvió en 1864. Tras ella, otro centro que canalizó la afición a la música en Granada fue el Centro Artístico, Literario y Científico fundado en 1885 y vinculado al ya existente Liceo granadino. Tras su disolución a principios del s. XX, Francisco de Paula Valladar, a través de la revista *La Alhambra*, denunciará la falta de un centro oficial que dinamice la vida musical granadina. Por fin, el presidente de la Sociedad Filarmónica de Granada, Emilio Esteban Casares, respaldado por dos de sus socios: el conde de Padul, Isidoro Pérez de Herrasti, y Rafael Salguero Rodríguez, serán quienes tomen la iniciativa para fundar el Conservatorio de Música y Declamación, en noviembre de 1921. Alfonso XIII le concede, un mes más tarde, la autorización para llamarse Real Conservatorio de "Victoria Eugenia"³.

En la Biblioteca del Conservatorio se localiza el fondo especial, de uso restringido, ubicado en los armarios bajos de las estanterías: I, V, VI, VII y VIII. Contiene el fondo obras de las donaciones hechas a lo largo del s. XX. Los primeros registros tuvieron lugar en 1922 con cerca de 100 obras musicales anotadas en el *Libro Inventario de Biblioteca del RCMDG (1922-23)*. Muchos de estos libros y partituras fueron adquiridos con el dinero de que disponía la Junta del Patronato para estos fines, otros ingresaron a través de donaciones, muchas de ellas realizadas por los propios profesores del centro, tal como hoy aparecen

reflejados en los *Libros de Actas del RCMDG (1922-1934)*.

El fondo especial del Conservatorio de Granada incluye las donaciones de Sra. Fernanda Rubio Morell (1162 doc.), Sra. Albarracín Navarro (162 doc.), Sra. Antonia Bustos Cobos (87 doc.) y por último Sr. Guerrero Fernández (15 doc.)⁴.

Fernanda Rubio Morell⁵ y Antonia Bustos Cobos⁶, fueron profesoras en este centro en la primera mitad del s. XX. En el caso de la donación efectuada por Albarracín Navarro, muchas de las partituras vienen firmadas por la cantante Joaquina Albarracín Cañizares, quien -según algunos datos que se han podido localizar en la prensa almeriense- sería una "meritísima cantante lírica"⁷.



Fig. 1. *La venta de Don Quijote*, de R. Chapí.

³ Los datos han sido tomados de la tesis doctoral de CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael. (2011). *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Ed. Universidad de Granada.

⁴ Observese la tabla de donaciones recogida en ANEXO 1.

⁵ Antonia Bustos Cobos estuvo matriculada en 1º de piano en el curso 1921-22, con 19 años de edad. En 1928 aparece su nombramiento como profesora auxiliar de Piano y Solfeo que desempeñará durante más de 30 años. CÁMARA, Rafael. (2011). *Op. cit.*, pp. 1349-1371.

⁶ Por otro lado Fernanda Rubio Morell finalizó sus estudios de piano en 1942 (CÁMARA, Rafael. [2011]). *Op. cit.*, p. 1374). Otros datos suministrados por un familiar indican que fue profesora del RCMDG hacia mediados del s. XX.

⁷ S.N., (1932). "Almería teatral" en *Asociación de la prensa*. Almería: Talleres tipográficos de Emilio Orihuela, p. 53.

Sociedad Anónima Casa Dotesio. [1902]

En general, estas donaciones son abundantes en partituras impresas y manuscritas de música española de los siglos XIX y XX, y en las obras más célebres de la ópera italiana y música de salón extranjera, editadas por la casa Ricordi, Peters y Boileau. En la actualidad, el fondo cuenta con 1426 registros catalogados de música impresa y manuscrita, de los cuales un buen número corresponde a colecciones ficticias de música para piano⁸.

2. EL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL DEL S. XIX

Si bien la historiografía ha tardado en mostrar interés por el s. XIX -un siglo marcado por los avatares políticos, luchas y guerras, por un lado, y por la visión negativa de sus propios protagonistas, unido a la crítica devastadora de muchos de sus intelectuales, por otro- hoy en día los estudios realizados y la perspectiva en el tiempo muestran un siglo mucho más fecundo de lo que en principio se creía y que, como afirma Casares, "es de justicia restituir"⁹. Con este fin, en el III Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Granada, en 1990, se ponía de manifiesto la necesidad de abrir nuevos campos de investigación dentro de la historiografía musical en relación al patrimonio musical del s. XIX aún olvidado en una gran parte, a pesar de los trabajos publicados en la década de los ochenta por Jacinto Torres Mulas,

⁸ Es difícil cuantificar el fondo especial, ya que aún falta por catalogar una buena parte del mismo, pese al esfuerzo de bibliotecarios y voluntarios, entre ellos, Jesús García López y Miguel Ángel Amaro Soriano y el profesor Rafael Cámara Martínez, quienes han ido registrando en soporte electrónico un destacable número de documentos. A lo que habría que sumar los documentos catalogados durante el curso 2014-2015 por la autora de este artículo.

⁹ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. (1995). *La música española en el s. XIX*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Carlos Gómez Amat y Mariano Vázquez Tur¹⁰. Algunos años más tarde, en 1995, sale a la luz la obra *La música española en el s. XIX* editada por Emilio Casares y Celsa Alonso, en la que se realiza una aproximación crítica y constructiva a la música de ese siglo¹¹. La Musicología ha ido recorriendo un largo camino en el que se han recuperado la vida y obra de personajes tan importantes como Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu, entre otros.

Hoy en día es evidente la riqueza del patrimonio musical del s. XIX plasmada en la ingente cantidad de música impresa y manuscrita que guardan nuestras bibliotecas y archivos. En este sentido, el fondo custodiado en la Biblioteca del RCSMG constituye un buen ejemplo de ello. Entre su rico repertorio destaca la presencia del repertorio lírico de gran difusión a lo largo del s. XIX, representado mayormente por transcripciones para piano de la zarzuela y del Género chico, que fueron destinadas al consumo masivo y que suelen mostrar portadas litográficas muy vistosas según la editorial y el estilo del momento. Además de un gran número de piezas de salón, algunas de ellas publicadas en los suplementos de revistas musicales o formando parte de colecciones.

3. DONACIÓN "FERNANDA RUBIO MORELL"

En el presente trabajo se estudia una de las donaciones más cuantiosas del fondo en cuestión, perteneciente a Fernanda Rubio Morell, y que

¹⁰ Los trabajos a los que se hace alusión son TORRES MULAS, Jacinto. (1982). "El Romanticismo musical español". En *Cuadernos de Música*, v. 2. Madrid: Ritmo; GÓMEZ AMAT, Carlos. (1984). *Historia de la Música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza; VAZQUEZ TUR, Mariano. (1989). *El piano y su música en el s. XIX en España*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela; "La música en la España del s. XIX". En *Revista de musicología*. (1991) v. XIV, 1-2.

¹¹ CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa, (1995) *Op. cit.*

aglutina 1162 títulos catalogados, en su mayoría obras españolas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del s. XX. El análisis del fondo abarca dos aspectos; uno, el conocimiento de las casas editoriales más importantes de la época, y otro, los gustos musicales de la época a través del análisis de los diversos géneros que lo integran¹².

Análisis de las editoriales

Las partituras impresas en el s. XIX y a principios del s. XX, hasta 1918 (fecha en la que se suele incluir el copyright) no suelen mostrar la fecha de edición, lo que constituye un problema a la hora de ubicarlas cronológicamente¹³. No obstante, su aproximación en el tiempo se ve facilitada por el conocimiento del mundo editorial, al que trataremos de acercarnos en este artículo.

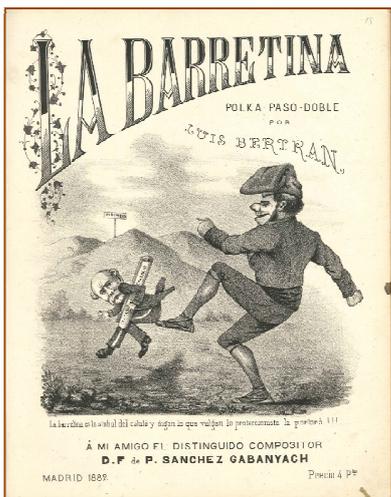


Fig. 2. *La Barretina*. Luis Beltrán. [1882]

¹² Quisiera mostrar mi agradecimiento a Miguel Ángel Amaro, bibliotecario del RCMDG, quien en todo momento ha estado solícito a responder todas las dudas que se me han planteado durante el estudio y catalogación del fondo.

¹³ En relación al tema véase IGLESIAS MARTINEZ, Nieves y LOZANO MARTINEZ, Isabel. (2008). *La música del s. XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Edita Biblioteca Nacional de España. Ministerio de cultura.

El análisis de las diversas editoriales españolas que aglutina el fondo "Fernanda Rubio Morell" nos permite situarlo de una manera general entre 1850 y 1940, con la representación de las siguientes casas editoriales españolas, tal y como reflejamos en el Gráfico 1: Unión Musical, Casa Dotesio, Zozaya, Romero, Pablo Martín y Manuel Villar y Eslava. Asimismo, se han incluido en "Otras" todas aquellas editoriales que no llegan a un número significativo de publicaciones y que enumeramos a continuación: A. Lerate, Edición Música Española, Edición Música Moderna, M. Salazar, C. Martín, Nicolás Toledo (1857-1886), Campos y Castro, Almagro, A. Díaz y Cía, Fuentes y Asenjo, Iberia Música, Orfeo Travio y Vidal (proveedor de la Real Casa de 1875 a 1890. Pasan a ser Hijos de A. Vidal).

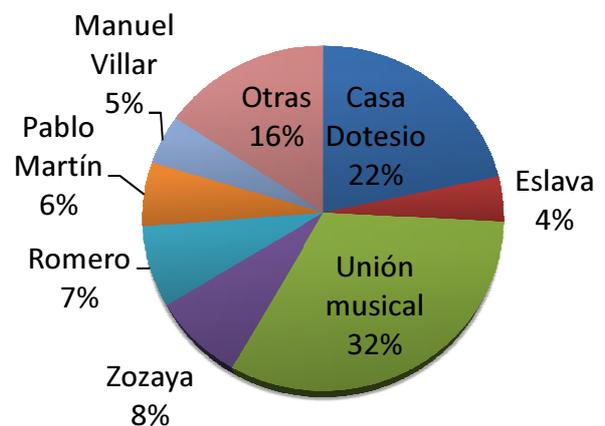


Gráfico 1. Donación "Fernanda Rubio Morell". Casas Editoriales españolas (1850-1940)
Fuente: Elaboración propia

Las ediciones musicales son una fuente principal para el conocimiento de los gustos y tendencias del consumismo musical. A partir de 1820 la edición y comercialización de literatura pianística en nuestro país cobró un nuevo impulso a raíz de la fuerte demanda de los aficionados y, consecuentemente, del desarrollo de almacenes especializados. *La Ley de Propiedad Intelectual*,

aprobada en 1847, no cubría los derechos de autor dando lugar a muchas irregularidades y acciones ilegales en el sector. Las mayores aportaciones en el mundo editorial llegan de la mano de Antonio Romero, quien junto a Francisco Asenjo Barbieri, trabajaron para reformar la Ley en 1879, protegiendo tanto a comerciantes como a autores¹⁴.

Hacia 1850 surgen las casas editoriales de Antonio Romero y Andía (1815-1886) (almacén Romero), Bonifacio Eslava (1829-1882) y Louis E. Dotesio (1855-1915)¹⁵. Por lo que respecta a las editoriales Romero y Eslava, éstas fueron las más competitivas del sector a mediados del s. XIX, protagonizando un importante papel como divulgadoras de la música no sólo con la edición de partituras, sino también con la de revistas musicales en las que, además de anunciar sus productos y ofertas, actuaban como críticos musicales. Según afirma Peña y Goñi “vinieron a fijar de un modo definitivo, después de los escarceos anteriores de compra y venta de apertura y fracaso de diversos negocios, la verdadera entidad del editor de música de Madrid¹⁶. En 1855 Hilarión Eslava dirige la *Gaceta Musical de Madrid* editada por Martín Salazar y en la que tomaba parte Antonio Romero, quien adquiere la revista en 1856¹⁷.

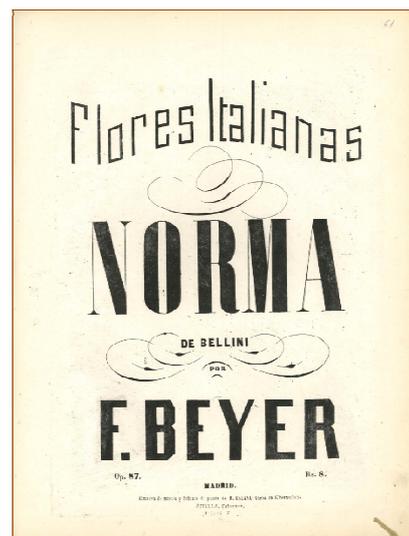


Fig. 3. *Norma*, de Bellini por F. Beyer. Edición Eslava. [1860]

Bonifacio Eslava, sobrino del compositor Hilarión Eslava, tenía su casa comercial establecida en la c/ Arenal 18 y poseía también su propio salón de conciertos, conocido como el Salón Eslava. En cuanto a la Casa editorial Antonio Romero y Andía (7% del fondo), sabemos que estaba situada en c/ Preciados 1 y se dedicaba al comercio de pianos, órganos y otros instrumentos de salón. El 15 de noviembre de 1883 amplía sus espacios en la c/ Capellanes 10 tras adquirir fondos de diferentes establecimientos¹⁸. Entre sus publicaciones destacan los métodos de enseñanza, obras para diversos instrumentos, obras para canto, música religiosa y obras para banda militar. A partir de 1884, Antonio Romero dispone de una importante sala de conciertos para llevar a cabo “*audiciones musicales de todos los géneros, exhibiciones, y conferencias artísticas, científicas y literarias*”¹⁹. El Salón Romero junto con el Salón Eslava

¹⁴ Véase GONSÁLVES LARA, Carlos José. (1995). *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid: AEDOM.

¹⁵ Véase LEIÑENA, Pello. (2007). “Guía de editoriales musicales en Euskal Herria”. En *Musiker* 15. Errenteria: Eresbil, pp. 327-372.

¹⁶ *Ibidem*, p. 195.

¹⁷ VEINTIMILLA BONET, Alberto. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, p. 176.

¹⁸ ROMERO, Antonio. (1883). *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía*, nº 69. Madrid: Ed. Antonio Romero.

¹⁹ ROMERO, Antonio. (1884). *Comercio general de música de Antonio Romero y Andía, Catálogo ilustrado de pianos, órganos y demás instrumentos de salón*. Madrid: Ed. Antonio Romero.

tuvieron un importante papel como difusores de la música a lo largo del siglo XIX.

Otra casa editorial representada en el fondo aquí estudiado es la perteneciente a Pablo Martín (6% de los fondos), continuadora de la labor editorial de su padre Casimiro Martín y vigente desde 1851 a 1873. En 1876, la casa Pablo Martín se establece en la c/ Correos 4 de Madrid y pocos años más tarde, en 1881, edita la revista *La Propaganda Musical*²⁰. Continúa su actividad editorial hasta 1886, año en que es absorbida por la Casa Dotesio.

A finales del s. XIX la Casa Dotesio (22% del fondo) llega a adquirir un gran protagonismo con la absorción de otros fondos editoriales. Louis E. Dotesio (1855-1915) comienza su andadura en 1881 con el almacén Dotesio situado en Bilbao y, en 1898, compra en Madrid el fondo de la editorial Casa Romero. Pocos años más tarde, en 1900, se constituye en Bilbao la "Sociedad Anónima Casa Dotesio" como la única sucesora de las casas Almagro y C^a, Dotesio, Eslava, Fuentes y Asenjo, Pablo Martín, Ripalda, Romero y Zozaya. De este modo, pasa a constituirse como la primera editorial española a principios del s. XX, con sucursales en 11 ciudades y sedes en Londres y París²¹. En 1914 cambia la razón social, pasando a ser Unión Musical Española (32% del fondo)²².

Por último, nos referimos a la editorial de Benito Zozaya Guillén con actividad desde 1878 a 1900 (8% del fondo), cuyo establecimiento se situaba en la c/ S. Jerónimo 34 de Madrid, donde aparece como proveedor de la Real Casa. Muy influyente, absorbe junto a Romero casi todos los fondos de la casa Andrés Vidal hijo. En 1881 la

editorial Zozaya edita *La Correspondencia musical* y dos años más tarde *La Ilustración Musical*.



Fig. 4. *Pavana Capricho*, Op. 17. Isaac Albéniz. Edición Zozaya. [1885]

Propietario de una sala de conciertos inaugurada en 1883 (Sala Zozaya), fue protagonista de una gran actividad musical junto con Romero y Bonifacio Eslava.

Aunque la mayoría del fondo analizado está conformado por editoriales españolas, también nos encontramos con la presencia de editoriales extranjeras que recogen el repertorio operístico italiano y alemán de la música de Verdi, Puccini, Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner y Weber, principalmente. Se conserva en el fondo un gran surtido de ediciones desde 1845: Ricordi, Boileau, C. F. Peters, H. Heugel y Henry Litolff's Verlag, como podemos ver reflejadas en el Gráfico 2.

²⁰ Ibidem, p. 179.

²¹ Obsérvese Tabla 2, Anexo 1.

²² Véase LEIÑENA, Pello. (2007). *Op. Cit.*, pp. 327-372.

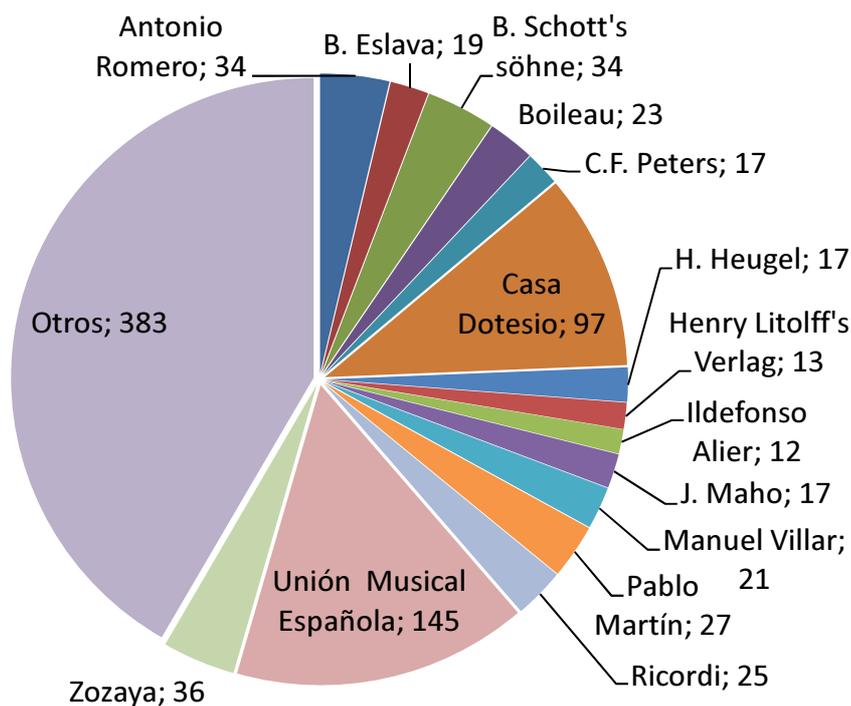


Gráfico 2. Donación "Fernanda Rubio Morell".
Análisis gráfico de editoriales españolas y extranjeras. (1162 documentos)
Fuente: Elaboración propia

Géneros musicales

La música española en la segunda mitad del s. XIX, se caracteriza por el auge de los géneros musicales representativos del Romanticismo. Así, abunda la pequeña forma para piano, demandada por un creciente número de pianistas, donde la influencia de la música popular adquiere cotas máximas a principios del s. XX. La música se democratiza e invade no sólo los salones burgueses, ateneos o liceos sino también los llamados cafés-conciertos. Por otro lado, mientras continúa el debate nacionalista sobre una ópera en español, asistimos al éxito de la zarzuela y del Género chico. Todas estas formas tienen una amplia representación en el fondo "Fernanda Rubio Morell", que detallamos a continuación.

Por una parte, destaca el volumen de partituras transcritas para canto y piano del teatro lírico español, fundamentalmente zarzuelas y partituras del Género chico, representado por compositores tan destacados como Chapí, Guerrero, Hernández, Calleja, Arrieta, Giménez, Serrano, Torregrosa, Chueca, Gaztambide, Saco del Valle, Rogel y Caballero, entre otros. La zarzuela no sólo sobrevivirá al cambio de siglo, sino que aparece incrementada y contaminada por otros géneros a principios del s. XX, a la vez que adquiere protagonismo la zarzuela grande²³. Asimismo, el Género chico, que hunde sus raíces en la tonadilla escénica dieciochesca y en el sainete lírico del XIX, se incrementa en la década de los ochenta, reuniendo bajo su nombre todas aquellas obras

²³ Véase JIMENEZ, Andrés. (2008). "Madrid y el teatro Lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo". En *Ars longa*, nº 17. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 91-104.

cortas que participan del carácter de la zarzuela y abanderan el nacionalismo musical español. Emilio Casares señala su profunda vinculación con el teatro por horas literario, el teatro bufo de Arderius y el café-teatro. Y lo define como "un modelo basado en un arte menor transcendente, más inmediato y fácil, y en el que es prioritario el éxito económico"²⁴. En el fondo estudiado, el Género chico aparece bajo una gran variedad de títulos editados durante la segunda mitad del s. XIX, si bien aún encontramos su edición durante los primeros años del s. XX, compartiendo tirada con otras formas modernas como el chotis, la opereta o el fox-trot. Son usuales los títulos: *Humorada lírica*, *Problema cómico-lírico*, *Pasatiempo cómico-lírico*, *Fantasia cómico-lírica*, *Comedia lírica*, *Episodio cómico-lírico*, *Entremés lírico*, *Revista en un acto*, *Ópera cómica*, *Juguete cómico-lírico* y *Sainete cómico-lírico*.



Fig. 5. *El destierro del amor*, Zarzuela semi-fantástica. Casimiro Espino. Ed. Manuel Giménez. [1878]

Por otra parte, es numerosísima la presencia de la pequeña forma de corte intimista, música de salón y de cámara, con predominio de la música para canto y piano de fácil divulgación en salones

burgueses y aristocráticos de la época. En el s. XIX el piano se convierte en el instrumento rey de los hogares burgueses, formando parte de la educación de la mujer. Consecuencia de ello es la publicación de un ingente número de mazurcas, serenatas, valsos, polkas, barcarolas o marchas, que se acompañan en ocasiones de títulos dobles como *polka característica*, *mazurcas sentimentales*, *vals-polka*, etc., dirigidas al público *amateur*.

Por último, hacemos referencia al andalucismo musical español, que responde a la corriente pintoresquista que recorre Europa en el s. XIX y que tiene una clara presencia en el fondo estudiado. Lo español está de moda fuera de nuestras fronteras, y compositores de primera línea como Franz Liszt, Bizet, Glinka o Saint-Saëns, por nombrar algunos, identifican lo español con una imagen estereotipada del gitano, unido a lo andaluz. Todo ello confirma la imagen que se continúa exportando de España y es que según Casares "España era una moda en Europa, una especie de tópic fascinante, enigmático; una España llena de gitanos, toreros, castañuelas, con una gran capacidad de sugestión, de estímulo literario, pictórico y musical"²⁵.



Fig. 6. *Kleiner Walzer für Piano forte*, Teresa Carreño. Ed. Stich und Druck, Leipzig [1898]

²⁴ CASARES, Emilio. (1995). "La música del s. XIX español. Conceptos fundamentales", en *La música española en el s. XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, p. 89.

²⁵ CASARES, Emilio. (1995). *Op. Cit.*, p. 16.

El Andalucismo musical se hace presente en una gran variedad de géneros y subgéneros. La imagen estereotipada de lo gitano inspira las piezas de salón del fondo estudiado con títulos como *Querer gitano*, *Corazón gitano*, *Pasodoble gitano*, *Danzas gitanas*, *Canción gitana* o *España gitana*. También está presente el mundo taurino a través, sobre todo, de la edición a principios del s. XX de un buen número de pasodobles con títulos como *Marchas toreras*, *Pasodobles toreros*, *Monteras y capotes*, *El toreo y la malagueña* o *Vito con toreo*, y del Género chico de Isidoro Hernández con *Toros de puntas* y *Torear por lo fino*. Son también innumerables las obras de tipo nacionalista basadas en bailes populares: seguidillas, sevillanas, bolero español, baile andaluz, jotas, soleares, panaderos o guajiras. Algunos de ellos con un sinfín de variantes que inciden en la riqueza del género: *Jota poética*, *Jota fácil*, *Jota aragonesa*, *Gran jota*, *Jota de salón*, *Jota del alfabeto* o *Nueva jota aragonesa*. Y junto a los ritmos autóctonos es de destacar la presencia de bailes o bailables europeos como el vals, la mazurca y la polka. A principios del s. XX destaca la presencia de danzas iberoamericanas, junto al aumento significativo de los aires regionalistas.

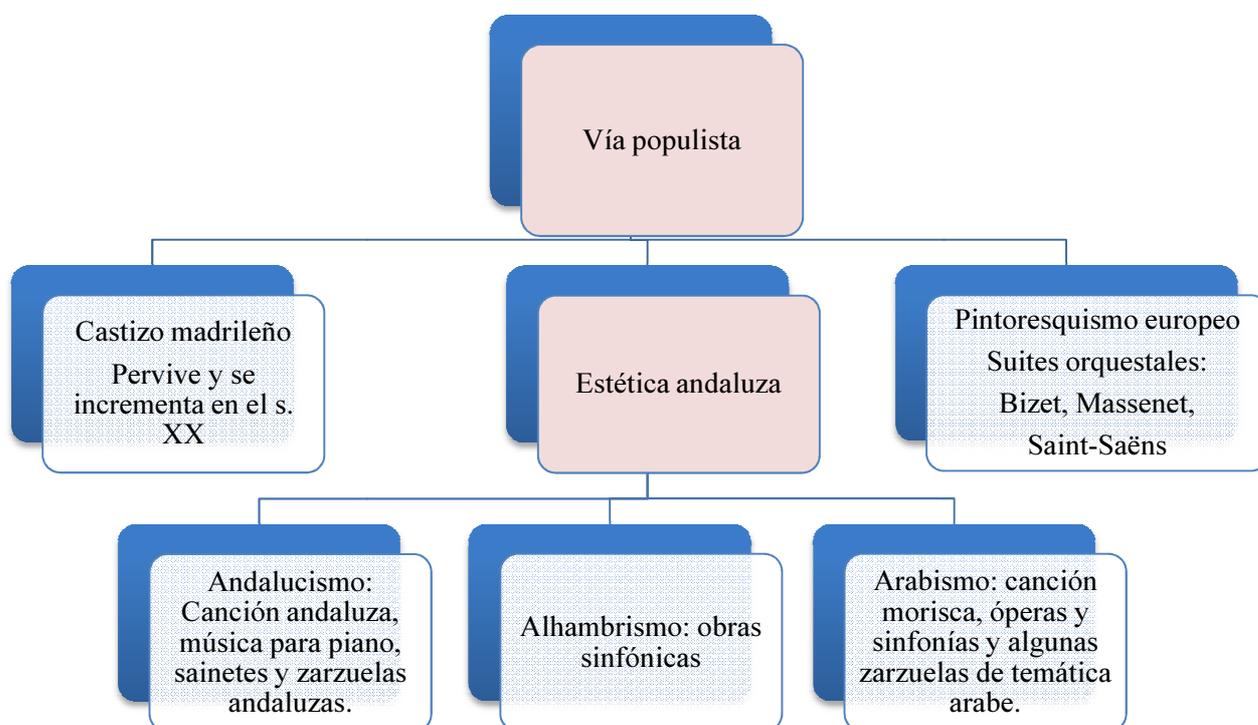


Ilustración 5. Corrientes estilísticas en el panorama musical del s. XIX²⁶.

Fuente: Elaboración propia

²⁶ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. (2008). *Antología (s. XIX): La canción andaluza*, nº 3. ICCM.

Por último, no podían faltar en el fondo los cuadernos de música, donde prevalecen las colecciones para piano bajo un mismo título inspirados en temas de carácter popular, entre las que destacamos *Cantos populares*, *Los días de la semana*, *Flores y mariposas*, *Aires nacionales* o *Preludios vascos de Donostia*, por citar algunos.

CONCLUSIONES

La donación "Fernanda Rubio Morell" conservada en el Real Conservatorio "Victoria Eugenia" de Granada es representativa de los géneros musicales consumidos durante el s. XIX y parte del s. XX. Por una parte se encuentran los géneros relacionados con el Teatro Lírico mediante un gran número de transcripciones para piano de la Zarzuela y del Género Chico y, por otro lado, la música de salón con obras breves típicas del romanticismo escritas fundamentalmente para piano y para canto y piano. El elemento nacionalista está presente en bailes populares: seguidillas, sevillanas, bolero español, baile andaluz, jotas, soleares, panaderos o guajiras, con incidencia en el andalucismo musical. Asimismo, el fondo muestra una gran riqueza de casas editoriales españolas: Unión Musical, Casa Dotesio, Zozaya, Romero, Pablo Martín y Manuel Villar y Eslava y extranjeras: Ricordi, Boileau, C. F. Peters, H. Heugel y Henry Litolff's Verlag, entre otras. Todos estos aspectos tratados a través del análisis de 1162 registros ponen en valor nuestro rico patrimonio musical.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO GONZALEZ, Celsa. (2008). *Antología (s. XIX): La canción andaluza*, nº 3. ICCM.

CÁMARA MARTINEZ, Rafael. (2011). *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada:*

organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952). Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZALEZ, Celsa. 1995. *La música española en el s. XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

DE CABRERA, Juan José. 13 de noviembre de 1917. *El Defensor de Granada*. Granada: Sociedad Editora Universal.

GÓMEZ AMAT, Carlos. (1984). *Historia de la Música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.

GOSÁLVES LARA, Carlos José. (1995). *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid: AEDOM.

IGLESIAS MARTINEZ, Nieves y LOZANO MARTINEZ, Isabel. (2008). *La música del s. XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Edita Biblioteca Nacional de España. Ministerio de cultura.

JIMENEZ, Andrés. (2008). "Madrid y el teatro Lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo". En *Ars longa*, nº 17. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 91-104.

LEIÑENA, Pello. (2007). "Guía de editoriales musicales en Euskal Herria". En *Musiker* 15. Errenteria: Eresbil, pp. 327-372.

ROMERO, Antonio. (1883). *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía*, nº 69. Madrid: Ed. Antonio Romero.

S.N., (1932). "Almería teatral". En *Asociación de la prensa*. Almería: Talleres tipográficos de Emilio Orihuela, p. 53.

TORRES MULAS, Jacinto. (1982). "El Romanticismo musical español". En *Cuadernos de Música*. Madrid: Ritmo.

VAZQUEZ TUR, Mariano. (1989). *El piano y su música en el s. XIX en España*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

VARIOS. (1991). "La música en la España del s. XIX". *Revista de musicología*, vol. XIV, 1-2.

ANEXO 1

Donaciones	Datos	Documentos catalogados	Observaciones
Sra. Fernanda Rubio Morell	Alumna y profesora en el RCMDG hacia 1940	1162	Fondo analizado. En general, partituras editadas en la segunda mitad s. XIX y principios del s. XX.
Sra. Antonia Bustos Cobos	Alumna y profesora de piano/solfeo en el RCMDG (1928-51)	87	El 50% corresponde a libros encuadernados en "rústica" con tapas duras con música para piano . Incluye música popular, <i>Álbum de Música</i> , salón español, zarzuela...).(Música s. XIX y s. XX).
Sra. J. Albarracín Navarro	Partituras autógrafas de Joaquina Albarracín Cañizares. Cantante Lírica. Almería	162	Fondo algo deteriorado. Partituras editadas por las Editoriales Casa Dotesio, Manuel Villar, Unión Musical, Ricordi, Peters, Boileau, etc.(En su mayoría editoriales primera mitad s. XX)
Sr. Guerrero Fernández	No se conocen	15	Varios

Tabla 1. Donaciones Fondo especial
Fuente: Elaboración propia

Casa editorial	Año	Lugar	Género	Nueva denominación
Casa Dotesio	1885-1900	Bilbao Madrid Santander Valencia Valladolid París Barcelona etc.	Español y extranjero (Gran número de valsés extranjeros)	Sociedad Anónima Casa Dotesio (1900) con sucursales en 11 ciudades. París y Londres. Pasa a ser Unión musical en 1914.
Antonio Romero	1856-1898	Madrid	Español zarzuela, Sainete, comedia lirica	Casa Dotesio (1898)
Zozaya	1878-1900	Madrid	Español. Bailables	Casa Dotesio (1900)
Pablo Martín	1876-1886	Madrid	Español y extranjero (francesa, alemana, inglesa). Piezas para piano. bailables	Casa Dotesio (1900)
Manuel Villar		Granada	Música de salón extranjera y piezas cortas	
Bonifacio Eslava	1857-1882	Madrid Barcelona (desde 1867)	Extranjero (Rossini, Verdi, Bellini...)	Casa Dotesio (1900)
Unión musical española	1914	Madrid Barcelona	Español y extranjero Piano y zarzuela	

Tabla 2. Casas editoriales españolas.
Resultados sobre la muestra analizada

EL SAXOFÓN Y LA ELECTROACÚSTICA: DANIEL KIENTZY Y LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA

RUBÉN CABALLERO ORTEGA
 Profesor del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

PALABRAS CLAVE

Kientzy. Saxofón. Electroacústica. Compositores. Españoles.

RESUMEN

El saxofón y la electroacústica es una relación casi indisoluble dentro la música contemporánea. Esta asociación se muestra en demasía en la figura del saxofonista Daniel Kientzy, a quién le han dedicado y ha estrenado multitud de obras de este tipo. En este artículo mostramos el papel que ha tenido Kientzy dentro de la música electroacústica española, centrándonos en el concierto que tuvo lugar en *College d'Espagne* en la *Cité Internationale Universitaire* de París el 14 de Diciembre de 1989 y en colaboración del *Centro de Difusión de la Música Contemporánea* y del grupo *Nova Música* donde se estrenaron nueve obras de compositores españoles para saxofón y música electrónica.

Introducción

El presente artículo se centrará en las composiciones para saxofón solista dedicadas y/o estrenadas por Daniel Kientzy en los años ochenta. Con el motivo del concierto que tuvo lugar en *College d'Espagne* en la *Cité*

*Internationale Universitarie*¹ de París el 14 de Diciembre de 1989 y en colaboración del *Centro de Difusión de la Música Contemporánea* y del grupo *Nova Música* se estrenaron nueve obras de compositores españoles para saxofón y música electrónica.²

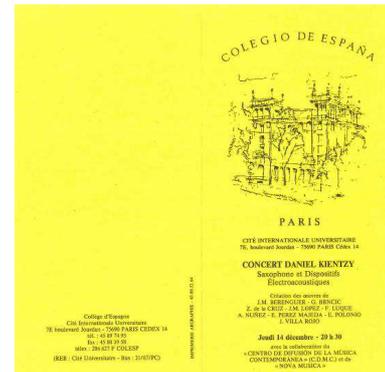


Ilustración 1.
Programa de mano 1

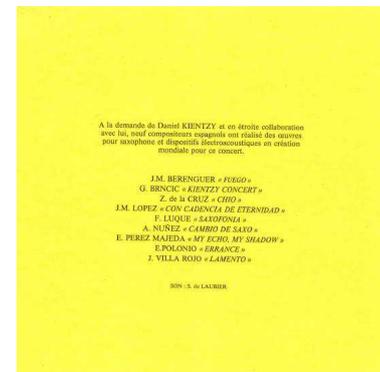


Ilustración 1.
Programa de mano 2

En el programa de mano aparece una reseña por el motivo de este concierto:

A la demande de Daniel KIENTZY et en étroite collaboration avec lui, neuf compositeurs espagnols ont réalisé des oeuvres pour saxophone et

¹ Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional
² Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

dispositifs électroacoustiques en Création mondiales pour ce Concert³.

Las obras que estrenaron Daniel Kientzy (saxofones) y Serge de Laubier (dispositivos electroacústicos) con motivo de este concierto son:

- *Fuego* (1989) de José Manuel Berenguer Alarcón.
- *Cambio de saxo* (1989) de Adolfo Núñez Pérez.
- *Chio* (1989) de Estrella Zulema de la Cruz Castillejo.
- *My Echo, my Shadow* (1989) Eduardo Perez Madesa.
- *Errance* (1989) de Eduardo Polonio García-Camba.
- *Kientzy-Concert* (1989) de Gabriel Brncic Isaza.
- *Con cadencia de eternidad* (1988) de José Manuel López López.
- *Saxofonía* (1989) de Francisco Luque Rodríguez.
- *Lamento* (1989) de Jesús Villa Rojo

Este mismo concierto se reestrenó en España tres días después, el 17 de Diciembre de 1989 en el Círculo de Bellas Artes, en la Sala de columnas, por los mismos intérpretes.⁴

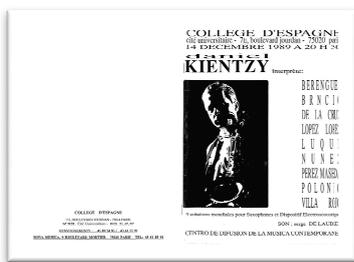


Ilustración 3.
Programa de mano 3

³ “A solicitud de Daniel KIENTZY y en estrecha colaboración con él, nueve compositores españoles han realizado estas obras para saxofón y dispositivos electroacústicos, en estreno mundial para este concierto.”

⁴ CARTELERA, “CDM, los siete saxofones”, *ABC*, Madrid (14 de Diciembre de 1989), p. 103.

Daniel Kientzy

Antes de adentrarse en el tema que se ocupa, habría que hablar de la figura de este saxofonista. Daniel Kientzy nace en Périgueux (Francia) en 1951. Ya a los dieciséis años tocaba el bajo en orquestas de baile y pop-music. Comienza a estudiar saxofón en el Conservatorio de Limoges (Francia) con M. Decouaislo, continuándolos en el Conservatorio Superior de París donde recibe el primer Premio de Saxofón y el primer Premio de Música de Cámara, además estudia contrabajo en el Conservatorio de Versalles (Francia), actuando de contrabajista en la ópera de Limoges, funda el Ensemble de Música Ficta y se doctora en Estética, Ciencias y Tecnología de las Artes.⁵



Ilustración 4.
Programa de mano 4

En los años setenta se dedica exclusivamente al saxofón y empieza a buscar nuevos sonidos para este instrumento lejos de los sonidos estereotipados de la música clásica y del jazz como investigador en el *IRCAM*⁶. Busca la renovación fundamental del sonido del saxofón tanto tímbrica como expresivamente. Como resultado de esta investigación, en 1978-79 escribe *Saxologie*, editado por *Nova Música*. Con este libro emprende una investigación sin

⁵ PORTUONDO, R., “Biografía: Daniel Kientzy”, *Página oficial de Daniel Kientzy* [en línea]. Dirección URL: <<http://www.kientzy.org/fr/sp-bio.html>>. [Consulta 15 enero 2012].

⁶ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

precedente sobre toda familia del saxofón, logrando una renovación fundamental del potencial de este instrumento, analizando los modos de tocar e inventando otras formas nuevas. Kientzy se ha identificado como inventor del saxofón contemporáneo.⁷ Este concertista es independiente, puesto que nunca ha deseado “*crear escuela*”, colaborando con diferentes compo-sitores, en más de trescientas ocasiones dentro de la escena contemporánea para construir un amplio repertorio; saxofón con orquesta, con electro-acústica, en solitario, etc. Con Kientzy hay un punto de inflexión en el panorama de la música para saxofón. En 1982 recibe el Gran Premio SACEM 1982 por la publicación de *Sonidos multifónicos del saxofón*, editado por Salabert y además coescribe dos libros dedicados a la popularización del saxofón contemporáneo, titulados *Lamas 87* y *Gam 88*. Este artista se caracteriza por el dominio total de toda la familia del saxofón consiguiendo timbres insólitos y técnicas depuradas. Kientzy posee gran cantidad de grabaciones de estrenos mundiales resaltando su dominio sobre la música electroacústica.⁸ Como resultado de su trabajo con compositores españoles, en 2006, graba un compact disc titulado *Ibersax*⁹, con ocho obras españolas para saxofón. Actualmente este Cd se encuentra descatalogado. Estas composiciones están dedicadas a Kientzy, son todas pertenecientes a la década de los ochenta, excepto una:¹⁰

- I. *Lamento* (1989) de Jesús Villa Rojo.
- II. *Fuego* (1989) de José Manuel Berenguer Alarcón.
- III. *Mes enllá* (1995) de Oriol Graus Ribas.

⁷ FREEMAN, R., “Biografía”, Programa de mano del concierto realizado en el colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁸ FREEMAN, R., “Biografía”, Programa de mano del concierto realizado en el colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁹ AAVV, *Ibersax*, KIENTZY, D., París: Nova Música, 2006.

¹⁰ AAVV, *Ibersax*, KIENTZY, D., París: Nova Música, 2006.

IV. *Cambio de saxo* (1989) de Adolfo Núñez Pérez.

V. *Chío* (1989) de Estrella Zulema de la Cruz Castillejo.

VI. *My Echo, my Shadow* (1989) Eduardo Perez Madesa.

VII. *Errance* (1989) de Eduardo Polonio García-Camba.

VIII. *Kientzy-Concert* (1989) de Gabriel Brncic Isaza.

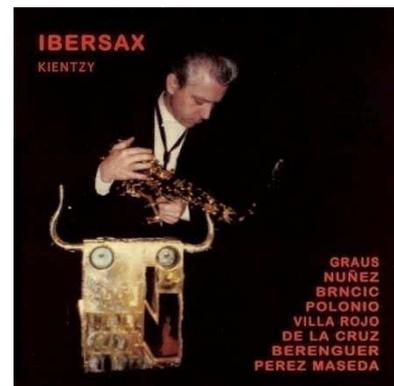


Ilustración 5.
Programa de mano 5

Composiciones estrenadas y/o dedicadas a Daniel Kientzy

Los compositores intergeneracionales son los nacidos después de la Generación del 51, después de 1936 y no sobrepasando 1950, apareciendo en la segunda mitad de los años sesenta.¹¹ Dentro de este grupo que han compuesto para saxofón solista en los años ochenta y le han dedicado sus obras a Daniel Kientzy, aparece Jesús Villa Rojo, Gabriel Brncic Isaza y Eduardo Polonio García-Camba. Por otro lado, tenemos que hacer referencia a los “jóvenes maestros”, que son el grupo de compositores nacidos entre 1950 y 1960.¹² Dentro de este grupo encontramos a Eduardo Pérez Madesa, Adolfo Núñez Pérez, Francisco Luque Rodríguez, José Manuel Berenguer Alarcón y

¹¹ MARCO, T., *Historia de la música española 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

¹² MARCO, T., *Historia de la música española 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Estrella Zulema de la Cruz Castillejo, que han dedicado sus composiciones a Daniel Kientzy. Pasaremos a desglosar las características de cada obra, según el orden del programa del concierto.

Fuego de José Manuel Berenguer Alarcón



Ilustración 6.
José Manuel Berenguer Alarcón

Fuego es una obra para saxofón bajo y electrónica que compone Berenguer en 1989, dedicada a Daniel Kientzy.¹³ Berenguer nace el 21 de octubre de 1955 en Barcelona. Compositor, guitarrista y docente, estudia guitarra clásica y flamenca con F. Serra y J. Camarasa y guitarra eléctrica con A. Bernstein, instrumentación y análisis con J. Albert Amargós, composición y aplicaciones musicales de la informática con G. Brncic y L. Callejo en la Fundación Phonos (Barcelona). Estudia en diversos cursos L. Nono y D. Schnaebel. Amplia sus estudios de electroacústica e informática musical trabajando en el *Groupe de Musique Experimentale* de Bourges (Francia) junto a F. Barrière, R. Cochini, B. Truax y C. Clozier, entre otros. Se licencia en Medicina y Psicología por la Universidad Autónoma de Barcelona especializándose en psicología clínica y musicoterapia.¹⁴

¹³ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 44.

¹⁴ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, 2º Vol., pp. 381-382.

Ha sido profesor de Guitarra en el CSM de Barcelona y profesor de Música Electroacústica en el Conservatorio de Bourges (Francia). Desde 1986 hasta 1988 dirige el Laboratorio de Sonido y Música del CIEJ de la Fundación “Caixa de Pensions” (Barcelona), ha enseñado neurofisiología y psicoacústica en el CSIC y en el Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona.¹⁵

Es director de la Orquesta del Caos del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, director del Festival *Murcia13*, profesor de Sonido Digital en el GMMD-Universitat Oberta de Cataluña y profesor de Sonido Digital en el ESDI-Universitat Ramon Llull de Barcelona. Entre sus menciones encontramos el Premio de Música Electroacústica (1985) en el *Contest of Contemporary Music* de la *Gaudeamus Foundation* (Holanda) por *Música en la Noche* para soporte fijo, etc. Entre otras, es autor de *On Nothing* (2003) para sonido e imágenes generados en tiempo real por dispositivos de software escritos en MaxMSP-Jitter, *Makina II* (1996) para guitarra eléctrica y electrónica. En la mayoría de las obras de Berenguer utiliza elementos de la música electroacústica y la informática junto a los instrumentos tradicionales o la voz.¹⁶

Como hemos citado antes, Berenguer compone en 1989 una obra para saxofón bajo y electrónica titulada *Fuego*, de diez minutos de duración dedicada a Daniel Kientzy. Esta obra fue estrenada por su dedicatario el 14 de diciembre de 1989 en el Colegio de España en París, organizado por el CDMC español.

¹⁵ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, 2º Vol., pp. 381-382.

¹⁶ ASOCIACIÓN DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA DE ESPAÑA, “José Manuel Berenguer” [en línea]. Dirección URL: <http://www.musicaelectroacustica.com/amee/webs_personales/jose-berenguer/>. [Consulta 24 enero 2012].



Ilustración 7.
Manuscrito:Fuego de
J.M. Berenguer Alarcón

En esta pieza de escritura aleatoria, el saxofón bajo va amplificado para reproducir varios efectos en su sonido. Se va desarrollando las diferentes inter-venciones del saxofón en pequeñas células utilizando diversas emisiones del sonido. La electrónica crea diferentes climas sonoros fusionados con el saxofón.

Berenguer comenta sobre su composición, *Fuego*:¹⁷

Pour Saxophone basse et bande magnetique generée par ordinateur. En ces temps, parfois, il est agréable d'oublier les algorithmes de composition et autres techniques formelles pour jouer avec l'écriture directe. FUEGO est vu des résultats possibles de cette façon de travailler¹⁸.

Además de esta pieza, en 1999 compone *Aleph0: Tera kai nanon* para cuarteto de saxofones¹⁹.

Cambio de saxo de Adolfo Núñez Pérez

En 1989, Adolfo Núñez compone su primera composición para saxofón llamada *Cambio de saxo*. Es una obra para saxofón barítono y saxofón soprano y electroacústica, dedicada a Daniel Kientzy.²⁰

Núñez nace en Madrid el 21 de octubre de 1954. Este compositor estudia composición con F. Guerrero, C. Bernaola, A. García Abril, B. Ferneyhough, L. de Pablo, guitarra, ingeniería industrial y Música por ordenador en el CCRMA en Stanford University (EEUU) con J. Chowning y L. Smith. Es director del laboratorio LIEM del CDMC de Madrid e imparte regularmente cursos y escribe publicaciones relacionados con la ciencia y las nuevas tecnologías de la música.²¹

Obtiene numerosos premios por sus composiciones como en los concursos de Polifonía (1982) en Cuenca, *Gaudeamus* (1983) en Holanda, entre otros.²²

Núñez utiliza el saxofón en sus composiciones en cuatro ocasiones:²³

- *Cambio de saxo* (1989) para saxofón barítono y saxofón soprano, sucesivos, y electrónica.

- *La proyección* (1989) para flauta, saxofón alto, trompa, guitarra, sintetizador, guitarra, piano, violín, viola y violoncello.

¹⁷ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

¹⁸ "Para Saxofón Bajo y cinta magnética generada por ordenador. En estos tiempos, a veces es bueno olvidarse de los algoritmos de composición y otras técnicas formales para disfrutar con la escritura directa. FUEGO se ve los posibles resultados de formas de trabajar. "

¹⁹ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, pp. 44-45.

²⁰ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 266.

²¹ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

²² STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

²³ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, pp. 266-297.

• *Quebrada* (1993) para cuarteto de saxofones y electrónica.

• *Regulus de ficción* (2006) para saxofón tenor, percusión y electrónica.

Como se ha comentado antes, la primera composición de Núñez que dedica al saxofón es *Cambio de saxo*. Esta pieza está compuesta en 1989 para saxofón barítono y saxofón soprano para un solo intérprete y electroacústica, de seis minutos y quince segundos de duración. Núñez dedica esta obra a Daniel Kientzy que la estrena el 14 de diciembre de 1989 en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria en París.

Esta pieza se encuentra grabada en el Cd titulado *Ibersax*²⁴, grabado por Daniel Kientzy en 2006.

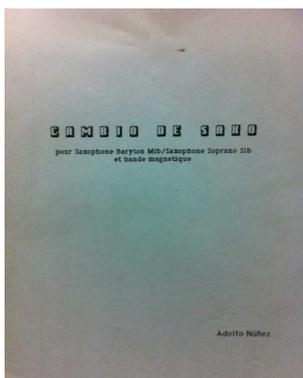


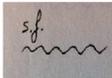
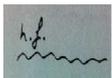
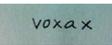
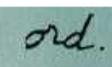
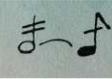
Ilustración 8.
Manuscrito: Portada, *Cambio de saxo*



Ilustración 9.
Manuscrito, *Cambio de saxo*

La pieza comienza con una melodía del saxofón barítono alternando el sonido “trompa” con el sonido natural de gran variación rítmica y alternada con intervenciones de la electroacústica que desarrolla todas las intensidades del saxofón. Llegamos a la segunda sección de la obra donde la electroacústica es continuamente fusionada con el sonido del saxofón soprano. El compositor utiliza una gran variedad de ataques como el slap.

En esta pieza utiliza varios recursos contemporáneos representados con signos especiales²⁵, como:

	Fluctuación del espectro
	Fluctuación del tono mediante cuartos de tono.
	Cantar al unísono o la octava.
	Sonidos multifónicos
	Flutterzunge
	En modo ordinario
	Alternancia de dos timbres y velocidades indicadas

²⁴ AAVV, *Ibersax*, KIENTZY, D., París: Nova Música, 2006.

²⁵ NUÑEZ, A., *Cambio de Saxo*, Madrid: Manuscrito, 1989.

Núñez comenta sobre su obra²⁶:

Cette oeuvre est dédiée et pensée pour les innombrables possibilités expressives de D.Kientzy. Elle est faite sous forme de dialogues entre le saxo soliste et la bande, en arrivant quelquefois au style antiphonnaire et d'autres fois en se transformant en quasi "dialogue de sourds" où le chaos s'impose et les réponses sont disproportionnées aux questions. Les timbres de la bande sont synthétiques et ressemblent à ceux du saxophone. J'utilise aussi dans l'électroacoustique quelques types d'accords lointains de notre système tempéré.

La génération mélodique est réalisée par ordinateur. La bande fut réalisée au laboratoire du CDMC à Madrid²⁷.

Chío de Estrella Zulema de la Cruz Castillejo

Estrella Zulema compone *Chío*, en 1989, para saxofón bajo y cinta magnética sintetizada por ordenador dedicada a Daniel Kientzy.²⁸ Nace el 9 de marzo de 1958 en Madrid. Compositora y docente, estudia piano y composición en el RCSM de Madrid durante 1986 hasta 1988, realiza un *Master of Arts* en Composición y Música por Ordenador por la Stanford University (EEUU) en 1986-87.²⁹

Ha trabajado con C. Bernaola, L. de Pablo, A. García Abril, R. Alís, L. Hiller, R. Bauer, L.

²⁶ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

²⁷ "Este trabajo está dedicado a los pensamientos y las innumerables posibilidades expresivas de D. Kientzy. Se hace en forma de diálogos entre el saxo solo y la banda, llegando a veces al estilo antifonal y otras veces casi se convierte en un "diálogo de sordos" donde el caos que se impone produce respuestas desproporcionadas con respecto a las preguntas. Los timbres de los sonidos de la banda sintética se asemejan a las del saxofón. También utilizo en algunos tipos de recuerdos electroacústicos distintos de nuestro sistema temperado. La generación melódica está realizada por ordenador. La cinta se hizo en laboratorio del CDMC en Madrid."

²⁸ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 90.

²⁹ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 14º Vol., p. 102.

Smith, L. Balada y estudia música electroacústica con J. Chowning y S. Leland Stanford. En 1988 es nombrada profesora de composición y electroacústica en el RCSM de Madrid fundando el Laboratorio de Informática Musical en este centro. Es premiada en el Concurso de Composición "Ruiz Morales", en el VII Concurso Arpa de Oro, recibe el Premio "Luis Coleman" (1981) por *Alternancias* para chelo y piano, el Premio "Ciutat d'Alcoi", Premio "Maestro Villa" (1999) por el *Color del Cuarzo* para orquesta, el Premio de la Música (2006) X Edición, por *Concierto nº1* para piano y orquesta.³⁰

Entre otras, es autora de *Tres piezas* (1978) para piano, *Kinesis-2* (1987) para cuarteto de cuerda. etc. Su música se caracteriza por el interés por las estructuras numéricas y sus combinaciones como se puede ver en *Kinesis-2* (1987) o en *Seis para Seis* (1990) y se interesa en cada de sus obras en basar la estructura de las piezas sobre las relaciones matemáticas de los fenómenos naturales como en *Géminis* (1988) o representar el cosmos como en *Púlsares* (1990) y *Eridano* (1994). Su estilo se caracteriza por el uso de formas simples reforzadas por texturas densas con sistemas electroacústicos.³¹

La autora tiene un total de nueve composiciones donde el saxofón interviene:³²

- *Chío* (1989) para saxofón bajo y cinta magnética por ordenador.
- *Sonata* (1993) para cuarteto de saxofones, piano, percusión y electrónica.
- *Eridano* (1994) para saxofón alto y cinta digital.

³⁰ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, 2º Vol., pp. 381-382.

³¹ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 14º Vol., p. 102.

N M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 90.

• *Austral* (1995) para dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono y percusión.

• *Triángulo de verano* (1995) para saxofón soprano, piano y cinta digital.

• *Tornado* (2000) para saxofón tenor solo.

• *Tu camino, nuestro camino* (2000) para cuarteto de saxofones, dos percussionistas y piano.

• *Concierto "Mediterráneo"* para saxofón alto, cuarteto de saxofones, piano y dos percussionistas.

• *Elegía* (2003) para cuarteto de saxofones.

La primera pieza que compone Estrella Zulema para saxofón es *Chío*, para saxofón bajo y cinta magnética sintetizada por ordenador. Compuesta en 1989, tiene siete minutos con veintitrés segundos de duración. Esta obra está dedicada a Daniel Kientzy que la estrena el 14 de diciembre de 1989 en el Colegio de España en París.³³

Esta pieza es característica de la obra de Zulema puesto que su estructura de la obra se basa en relaciones numéricas representando distintos fenómenos de la naturaleza. El saxofón bajo está estructurado con formas simples explotando todos los recursos contemporáneos de este; como *frullati*, slaps, sonidos multifónicos, etc. sobre distintas texturas electroacústicas formadas por la cinta magnética.³⁴

Estrella Zulema de la Cruz comenta sobre su obra *Chío*.³⁵

Cette oeuvre, écrite pour saxophone basse et bande magnétique, tente d'évoquer les impression visuelles et auditives perçues par l'auteur en regardant le paysage lunaire de "Valle de Ucanca", dans l'île de Tenerife.

Chío, le titre de l'oeuvre, est celui de l'un des ports qui y donnent accès.

Les forces volcaniques de la nature qui ont réussies à modeler la pierre en lui donnant une suggestive forme architecturale, ont apporté le caractère contraste de l'oeuvre.

La bande est réalisée par ordinateur aussi bien pour transformer les sons que pour contrôler les synthétiseurs. L'ordinateur a également generé la partition dusaxophoniste.

A tout instant, tout en respectant un certain caractère cantabile du saxo, il a été recherché des sonorités qui se fondent avec le timbre de cet instrument³⁶.

My Echo, my Shadow de Eduardo Pérez Madesa

Eduardo Pérez compone en 1989 *My echo, my shadow*³⁷ para saxofón barítono, saxofón soprano sucesivos y electroacústica por encargo de Daniel Kientzy.³⁸ Pérez nace el 12 de agosto de 1953 en Madrid. Desde 1969 hasta 1981 realiza sus estudios musicales en el RCSM de Madrid y de 1972 hasta 1977 se licencia en Ciencias Políticas y Sociología en la UCM asistiendo como becario en varios cursos internacionales de composición.³⁹

Ha trabajado como consultor en el Departamento de Actividades Musicales en Madrid, además de impartir numerosos cursos y seminarios publicando dos libros, artículos y ensayos. Ha recibido varios premios como el

³⁶ "Esta obra, escrita para saxofón bajo y cinta, trata de evocar la impresión visual y auditiva percibida por el autor en mirar el paisaje lunar "Valle de Ucanca" en la isla de Tenerife.

Chío, el título de la obra, es uno de los puertos que dan acceso. Las fuerzas volcánicas de la naturaleza que tienen éxito en el modelado de piedra que da una forma arquitectónica sugerente, nos aporta las características contrastantes de la obra. La banda se hace por ordenador, así como para transformar el sonido como para controlar los sintetizadores. El ordenador también genera la parte del saxofonista.

En cualquier momento, respetando al mismo tiempo un carácter cantabile del saxo, buscando los sonidos que se mezclan con el sonido de este instrumento."

³⁷ Nota: "Mi eco, mi sombra".

³⁸ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 288.

³⁹ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 19º vol., p. 343.

³³ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 90.

³⁴ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, pp. 90-91.

³⁵ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

Primer Premio (1982) del II Concurso Nacional para “Obras de Polifonía Juvenil” del Ministerio de Cultura, por *Y ved cómo la Creación se ensancha antes nuestros ojos* para coro mixto, voces infantiles y grupo instrumental, en 1983 su *Concierto para violonchelo y orquesta de cámara* es seleccionado en la II Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March, en 1986 gana el “Musician’s Accord” por *Sonata II* para violín, en 1980 *SWAN El peso de la sombra* es elegida por RNE para representar a esta emisora en la modalidad de Música del Premio Italia.⁴⁰



Ilustración 10.
Eduardo Pérez Madesa

Es autor de *Concierto* (1981) para violonchelo, *Sonata I* (1983) para piano, *Sonata II* (1985) para violín, *Me recuerdas del tanto y nada* (1987) para soprano, flauta, percusión, guitarra, violín y violoncello, entre otras.⁴¹

Como hemos hecho referencia anteriormente, en 1989 compone *My echo, my shadow* para saxofón barítono, saxofón soprano sucesivos y electrónica de doce minutos de duración. Esta pieza está dedicada a Daniel Kientzy que la estrena el 14 de diciembre 1989 en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París.

Esta pieza está estructurada en siete secciones que se desarrollan como un solo hilo conductor. La melodía se desarrolla mediante un discurso

⁴⁰ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

⁴¹ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

sonoro de gran virtuosismo en la escritura para saxofón utilizando toda serie de recursos contemporáneos como slaps, multifónicos, *frullati*, subtonos, etc. La alternancia entre el saxofón barítono y el saxofón soprano desarrollando diferentes tímbricas de gran expresividad en relación con el material electroacústico.⁴²

Pérez Madesa comenta sobre su obra:⁴³

“My echo, my shadow” a été composé à la demande du saxophoniste Daniel Kientzy, à qui l’oeuvre est dédiée. Ecrite pour saxophone baryton/saxophone soprano et électro-acoustique pendant le printemps et l’été de 1989, “My echo, my shadow” représente pour moi un nouveau point d’incidence très agréable dans la musique pure (et purement instrumentale) après avoir composé, justement avant elle, d’autres oeuvres dans lesquelles l’élément textuel est très présent (cas de “la Croix, le Cyprès et l’Etoile” ou “Swan”), et en plus précédant l’Opera qui m’occupe actuellement. Donc, “My echo, my shadow” est une musique pure dans le sens le plus absolu; sans d’autres connotations explicites que celles qui sont dans la propre partition et sont essentiellement et techniquement musicales. En simplifiant beaucoup, une série de sept sections qui se déroulent d’une façon continue; un discours sonore d’alternance et de complément qui n’oublie pas le virtuosisme de l’écriture soliste, et pensé concrètement pour les caractéristiques timbriques et expressives des deux saxophones employés et tous deux en rapport avec le matériel électro-acoustique en jeu.⁴⁴

⁴² MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 288.

⁴³ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁴⁴ “Mi eco, mi sombra”, fue compuesta a petición del saxofonista Daniel Kientzy, a quien está dedicada la obra. Escrita para saxofón del barítono / saxo soprano y electroacústica durante la primavera y el verano de 1989, “Mi eco, mi sombra” representa, para mí, un nuevo punto de incidencia en lo agradable de la música pura (y puramente instrumental), después de componerla justo antes que mis otros trabajos en los que el objeto de texto está presente (caso de “Cruz, ciprés y estrella” o “Cisne”), y antes de que yo me ocupe de la Ópera. Así que “Mi eco, mi sombra” es una música pura en el sentido más absoluto, sin connotaciones explícitas distintas de las propias y

Además de esta composición, Brncic compone en 1978 *Treno*, para soprano y orquesta sinfónica donde incluye un saxofón alto y un saxofón tenor.⁴⁵

Errance de Eduardo Polonio García-Camba

Eduardo Polonio, compone *Errance* para saxofón barítono y electroacústica en 1989, dedicada a Daniel Kientzy.⁴⁶ Polonio nace en Madrid el 5 de enero de 1941. En 1956 comienza a recibir clases privadas de solfeo y piano por el organista de la iglesia de su barrio y en 1958 ingresa en el RCSM de Madrid con C. Halffter, G. Gombau y F. Calés graduándose en Composición en 1968. Su interés por el jazz le llevó a tocar la trompeta, el saxofón y por último, el piano al que se dedica profesionalmente.⁴⁷



Ilustración 11.
Eduardo Polonio García-Camba

Amplía su formación en Alemania con G. Becker, becado en los cursos de verano de Darmstadt (Alemania), y en el Instituto de Psicoacústica y Música Electrónica de la Universidad de Gante (Bélgica), becado por la Fundación Juan March.

esencialmente musical y técnica. Simplifica en gran medida, una serie de siete secciones que se extienden desde una base continua; un sonido que habla que, alternativamente, se complementan y no olvidándose del virtuosismo de la escritura del solista, y se piensa que las características tímbricas y expresivas concretamente de los dos saxofones empleados, en relación con el equipo de electroacústica."

⁴⁵ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 288.

⁴⁶ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 294.

⁴⁷ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

Como compositor e intérprete forma parte del grupo *Koan* de 1967 hasta 1970. A partir de 1969 trabaja en el Laboratorio *Alea* de Madrid, y entre 1970 y 1972 es integrante del grupo *Alea Música Electrónica Libre*. Posteriormente se traslada a Barcelona y se vincula al Laboratorio *Phonos* de dicha ciudad. Funda *Obert Art Actual* junto con Rafael Santamaría organizando el Festival *Sis Dies d'Art Actual* en Barcelona de 1983 hasta 1985, dedicado a los multimedia. En 1985 crea *Multimúsica*, junto con Gabriel Brncic y Claudio Zulian, especializado en música electroacústica en vivo.⁴⁸

Además es fundador de la Asociación de Música Electroacústica y es miembro de la Academia Internacional de Música Electroacústica. En 1994 obtiene el *Magisterium* del Gran Premio Internacional de Música Electroacústica de Bourges (Francia). Es autor de *Primera estancia* (1969), *Che, che, che* (1967), *Exósmosis* (1975), *Después del agujero negro* (1980), *Movimenta* (1987) y *Pian pianino* (1992), entre otras.⁴⁹

Polonio ha compuesto cuatro piezas donde interviene el saxofón:⁵⁰

- *Errance* (1989) para saxofón barítono y electrónica.
- *La Adonda le dijo al Fillo* (1992) para grupo instrumental y electrónica, donde incluye un saxofón alto.
- *Secuencia a Jorge* (1999) para cuatro saxofones sopranos, saxofón alto, saxofón tenor y un saxofón bajo para un solo instrumentista y electrónica.
- *Impromptu premeditado* (2006) para saxofón soprano, viola y piano.

Como se ha citado antes, en 1989 compone *Errance* para saxofón barítono y electroacústica. De

⁴⁸ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999

⁴⁹ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 20º vol., p. 47.

⁵⁰ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 294.

ocho minutos y medio de duración, ha sido dedicada a Daniel Kientzy que la estrenada el 14 de diciembre de 1989 en el Colegio de España en la ciudad Universitaria de París.

En esta pieza explora las relaciones entre el sonido natural del saxofón y el sonido sintético de la electrónica pero sin que cada sonido pierda su propia identidad sonora. Para crear esta diferenciación entre las dos voces, el compositor crea la pieza en forma de soliloquios, tres para el saxofón barítono y tres para la electrónica. La escritura del saxofón barítono es simple y de carácter expresivo.⁵¹

Eduardo Polonio comenta sobre su obra:⁵²

Très rarement, j'éprouve la nécessité de composer pour des instruments traditionnels, étant donné la projection de mon travail vers les moyens électroacoustique. Toutefois, l'idée d'écrire pour un instrumentiste spécifique surtout si la possibilité m'en est donnée, de rechercher les relations entre son naturel et sythétique, me séduit.

La facilité avec laquelle les instruments proposés peuvent produire des sons quasi électroniques et le synthétiseur des sons quasi saxophoniques rendaient très tentante la possibilité de situer ses relations dans le domaine du timbre. J'ai immédiatement abandonné ce chemin. Mes réflexions sur la relation instrument-bande, se sont dirigées dans le sens d'insister dans l'identité de chaque système en renforçant leur différenciation spécifiques.

La partie instrumentale est présentée sous forme de soliloques de structures simples et de caractères expressifs. La partie électronique insiste sur sa propre artificiosité, Le matériel sonore des soliloques instrumentaux est offert de façon littérale après avoir suivi un processus sinueux de transformations moyennant son traitement par un ordinateur⁵³.

Kientzy-Concert de Gabriel Brncic Isaza

En 1989, Gabriel Brncic compone *Kientzy-Concert*, para saxofón tenor y electroacústica dedicada a Daniel Kientzy.⁵⁴ Brncic nace en Santiago de Chile en 1942. Compositor y docente, con nacionalidad española desde 1980, se forma musicalmente en su país natal en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile. Después de estudiar durante 1961 hasta 1964 Química, estudia Composición con G. Becerra-Schmidt en la Universidad de Chile. Amplia sus estudios musicales en el Instituto Di Tella de Buenos Aires (Argentina) con F. Kröpfl, G. Gandini, A. Ginastera, I. Xenakis y L. Nono.⁵⁵

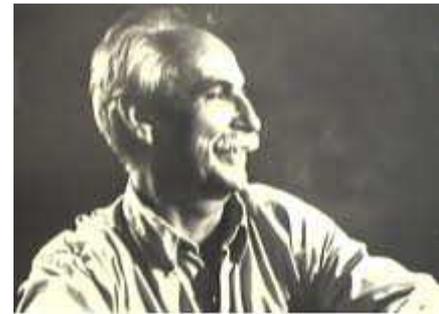


Ilustración 12.
Gabriel Brncic Isaza

encontrar las relaciones entre lo natural y lo sintético, me seduce.

La facilidad con que los instrumentos propuestos pueden producir casi sonidos electrónicos y los sintetizadores pueden producir sonidos casi como los de los saxofones, resulta muy tentador la posibilidad de relacionarlos dentro del campo de sus timbres. De inmediato abandono ese camino.

Mis reflexiones sobre el instrumento en relación con la banda, se dirige en la dirección del esfuerzo de la identidad de cada sistema mediante el fortalecimiento de su diferencias específicas. La parte instrumental se presenta como soliloquios de estructuras simples y personajes expresivos.

La parte electrónica insiste sobre su propio artificio, el material sonoro de los soliloquios instrumentales se ofrece, literalmente, seguido después de un tortuoso proceso de transformación a través del ordenador."

⁵⁴ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, pp. 63-64.

⁵⁵ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 2º vol., pp. 407-408.

⁵¹ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 294.

⁵² Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁵³ "Muy raramente, siento la necesidad de componer para los instrumentos tradicionales, ya que la proyección de mi trabajo se desarrolla en la electroacústica. Sin embargo, la idea de escribir para un instrumentista específico, especialmente si la oportunidad se me ha dado, para

De 1971 hasta 1974 dirige el estudio de música electrónica en el CICMAT en Buenos Aires (Argentina) trasladándose a España en 1974. De 1983 hasta 1992 es director artístico de la Fundación *Phonos* de Barcelona, es profesor asociado del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca desde 1989 y director de los cursos *Eines de Creació Musical*⁵⁶ del CCCB de Barcelona y forma parte del claustro de la ESMUC de la ciudad condal. Además es miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes. Entre sus premios obtiene, el primer Premio en el Concurso “Casa de las Américas” de Cuba en 1966, primer Premio en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (Francia) en 1984 y el Premio Ciudad de Barcelona (1986) por el *Concierto para viola* (1967). Ha recibido encargos de SWF Baden-Baden, de RNE, de la ACC, del *Groupe de Musique Expérimentale* de Bourges (Francia), entre otros.⁵⁷

Entre otras, es autor de *Oda a la energía* (1963) para orquesta, *Quodlibet III* (1966) para orquesta, *A la mayor gloria de El Salvador* (1980) para grupo instrumental, *Sueño de una noche de verano* (1969) para grupo instrumental, *Viaje al invierno* (1974) para dos flautas.⁵⁸

Brcic ha compuesto numerosas piezas donde intervienen el saxofón:⁵⁹

- *Quodlibet XVII* (1969) para voces, coro mixto y conjunto instrumental donde incluye un saxofón barítono.
- *Quodlibet I* (1970), segunda versión, para saxofón bajo, trompeta, guitarra eléctrica, teclado y viola.

⁵⁶ Herramientas de Creación Musical.

⁵⁷ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, 2º vol., pp. 709-712.

⁵⁸ STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 2º vol., pp. 407-408.

⁵⁹ HERRERA, S., “Gabriel Brcic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”, *Revista Musical Chilena*, nº 204, Año LIX, Julio-Diciembre, 2005, pp. 26-59.

- *Florida-invierno* (1985) para saxofón alto, vibráfono y bajo eléctrico.
- *Quodlibet I* (1986), tercera versión, para saxofón alto, viola, vibráfono y guitarra eléctrica.
- *Melodía* (1987) para saxofón alto solo.
- *Sinfonía concertante* (1988) para orquesta donde incluye un saxofón alto.
- *Kientzy-Concert* (1990) para saxofón tenor y electrónica.
- *Bass-Concert* (1991) para saxofón bajo solo.
- *Soprano-Concert* (1991) para saxofón soprano solo.
- *Barítono-Concert* (1992) para saxofón barítono solo.
- *Sopranino-Concert* (1996) para saxofón sopranino solo.
- *Alto-Concert II* (1999) para saxofón alto y electrónica.

Como se ha hecho referencia al principio de este capítulo, Brcic, compone *Kientzy-Concert*, para saxofón tenor y electroacústica de trece minutos con treinta y dos segundos de duración. Esta pieza está dedicada a Daniel Kientzy que la estrena el 14 de diciembre de 1989 en el *College d'Espagne* en la *Cité Internationale Universitaire* de París (Francia), organizado por el CDMC⁶⁰ español.

En esta composición el saxofón tenor utiliza todos los recursos contemporáneos de este instrumento, como slaps, *frullati*, sonidos multifónicos, subtono, etc.

Brcic comenta sobre su obra en el programa de mano, el día de su estreno, en el concierto anteriormente citado:

Un extraordinario solista cantara con voz de tenor, ensimismado, entre los tercios sonidos de un sintetizador. Partes iguales, o equivalentes, se resumen en discontinuidades. Mientras, la oculta melodía detiene a la forma. No se hablará de texto alguno, ni de conducción-hacia, ni de pesado soft.

⁶⁰ Centro Nacional de Difusión Musical

Él lo ha hecho todo⁶¹.

Además de esta composición, en 1987 compone *Melodía*, para saxofón alto solo de doce minutos de duración.⁶²

Con cadencia de eternidad de José Manuel López López

Con cadencia de eternidad es una composición para saxofón barítono y electroacústica dedicada a Daniel Kientzy compuesta en 1988.⁶³ José Manuel López nace el 15 de enero de 1956 en Madrid. Compositor y docente, estudia piano, composición y dirección de orquesta en el RCSM de Madrid. Amplia sus estudios con L. de Pablo, L. Nono, y D. Vaggione, cursa análisis y composición con O. Messiaen y P. Boulez, estudia composición electroacústica en el GMEB en Bourges (Francia), participa en un seminario en la UPIC CEMAMu⁶⁴ en París (Francia) y cursa “Composición asistida por ordenador” del IRCAM en París. Ha realizado el DEA de Música y Musicología del siglo XX en el “École des Hautes Études en Sciences Sociales” de París.⁶⁵



Ilustración 13.
José Manuel López López

Es miembro fundador de Densité 93, profesor y director del Taller de Composición de la Universidad de París VIII y entre 2007 a 2010 ha sido director artístico del Auditorio Nacional de Música de Madrid. López ha obtenido el Premio Nacional de Música (2000), ha representado a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO y ha recibido encargos de los Ministerios de Cultura Español y Francés, Fundación Caja de Madrid, Fundación *Gulbenkian*, IRCAM, Estudio Agon y Nueve Sincronie de Milán, Orquesta Nacional de España, etc. Es autor, entre otras, *Diesseits* (1993) para trompeta, conjunto instrumental y electrónica, *Concierto* (1995) para violín y orquesta, *Haikus de otoño* (1997) para voces solistas y conjunto instrumental, *Movimientos* (1998) para dos pianos y orquesta, *Ekphrasis* (2001), etc. Sus obras están publicadas por las editoriales *Ricordi* de Milán y *Transatlantiques* de París.⁶⁶

López ha utilizado el saxofón en dos ocasiones:⁶⁷

- *Con cadencia de eternidad* (1988) para saxofón barítono y electrónica.
- *El margen de indefiniciones* (2000) para saxofón alto y piano.

Como se ha hecho referencia anteriormente, *Con cadencia de eternidad* es una obra compuesta en 1988 para saxofón barítono y electroacústica. Tiene una duración de ocho minutos con cuarenta y cinco segundos. Está dedicada a Daniel Kientzy que la estrena el 14 de diciembre de 1989 en el *College d'Espagne* en la *Cité Internationale Universitaire*.

En esta pieza para saxofón barítono explota todos los recursos contemporáneos que hay para este instrumento desarrollando un discurso

⁶¹ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁶² MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, pp. 63-64.

⁶³ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 213.

⁶⁴ Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales.

⁶⁵ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

⁶⁶ CENTRE DE DOMUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, “López López, José Manuel”, [en línea]. Dirección:

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/lopez_lopez_jose_manuel>. [Consulta 10 enero 2012].

⁶⁷ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 213.

musical fusionado con la electroacústica. El autor realiza una revisión de esta pieza en el año 2000.

José Manuel López comenta sobre esta composición:⁶⁸

L'image abstraite que n'importe quel compositeur peut se faire et donner de son oeuvre d'un point de vue temporel, dynamique, discursif ou du timbre, est indubitablement une idée très personnelle et subjective. A mon avis, l'approche de la musique en général, ou d'une oeuvre en particulier, offre une telle quantité de possibilités qu'il serait triste d'en réduire l'écoute d'une manière unique. J'ometts pour cette raison tout commentaire (technique, dialectique, expressif) qui pourrait porter préjudice à une écoute polyvalente. De manière très générale, on peut dire qu'il y a en moi l'intention de dépasser constamment les barrières techniques et esthétiques, pour ainsi pouvoir rencontrer la vraie musique qui, grâce à sa vie propre, s'est détachée au long de l'histoire de tous ses liens - sans doute parce qu'elle est très en marge des modes esthétiques, culturelles et sociales se situant dans le domaine des grands contenus spirituels de la pensée qui sont malheureusement ou heureusement, je ne sais aussi mal connus que notre propre esprit. J'espère qu'à un certain moment, cette recherche de l'inconnu portera ses fruits et que surgira alors ma vraie musique, qui ne sera pas mienne mais elle-meme.

La partie de bande a été réalisée dans le studio C-149 du département de musique de l'université PARIS VIII⁶⁹.

⁶⁸ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁶⁹ "La imagen abstracta que cualquier compositor puede ser y dar a su obra un punto de vista temporal, dinámico, discurso del timbre, es sin duda una idea muy personal y subjetiva. En mi opinión, el acercamiento a la música en general, o de una obra en particular, ofrece una gran cantidad de oportunidades que sería triste reducirlas para escuchar de una sola manera. Por esta razón, omitir cualquier comentario (técnico, dialéctico, expresivo) que pudiera perjudicar a una escucha versátil. De manera muy general, podemos decir que mi intención es de superar continuamente las barreras técnicas y estéticas, así que para poder cumplir con la música verdadera, que gracias a su propia vida, ha salido en todos los periodos a lo largo de la historia – porque probablemente se encuentra fuera de los modos estéticos, culturales y sociales que se sitúan en los grandes contenidos espirituales del pensamiento que por suerte o por desgracia, no sabe muy bien nuestra propia

Saxofonía de Francisco Luque Rodríguez

En 1989, Francisco Luque compone *Saxofonía* para dos saxofones sucesivos y electrónica dedicada a Daniel Kientzy.⁷⁰ Luque nace en Madrid, el 6 de enero de 1954. Este guitarrista, compositor y docente, realiza sus estudios musicales en el RCSM de Madrid con F. Callés, A. García Abril y L. de Pablo. También estudió con José Luis Turina en el Conservatorio de Cuenca. Amplía su formación con F. Donatoni, A. Gentiluccio, G. Manzoni, L. Nono, O. Messiaen y P. Boulez. Ha sido profesor en los conservatorios de Cuenca y Madrid y en 1993 funda la Asociación de Multifonía para la difusión de la música contemporánea. Recibe el premio en el Concurso de Polifonía del Instituto de la Juventud por *Coral* en 1987, el Premio "Ciudad de Alcoi" (1987) por *Wagadu* para conjunto instrumental, Premio de la Orquesta Sinfónica de Asturias (1988) por *Zoas* para orquesta y premio del Colegio de España en París en 1991. Autor de *Parecido a un jazmín* (1987) para flauta, viola y guitarra, *Guitarfonía* (1990) para guitarra y electroacústica, *A Orfeo* (1997) para violín y arpa y *Te Semper anteit saeva necitas* (1999) para flauta, entre otras.⁷¹

Hemos mencionado anteriormente que Francisco Luque, en 1989, compone *Saxofonía* para dos saxofones sucesivos y electrónica. Esta obra tiene una duración de siete minutos con cuarenta segundos. La pieza está dedicada a Daniel Kientzy que la estrenada el 14 de diciembre de 1989 en el *College d'Espagne* en la *Cité Internationale Universitarie* de París.

Esta obra se caracteriza por la utilización de gran variedad de recursos contemporáneos en los dos

mente. Espero que en algún momento, esta búsqueda de la fruta desconocida y el oso que se levanta cuando mi música es de verdad, que no es mío, pero sí.

La parte web se ha realizado en el estudio C-149 del Departamento de Música Universidad de París VIII."

⁷⁰ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 219.

⁷¹ CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

saxofones, tanto en el saxofón barítono como en el saxofón soprano.⁷²

Francisco Luque comenta sobre su obra, *Saxofonía*:⁷³

Est un imaginaire et impossible saxophone.

Tout le matériel de la bande est pris d'un enregistrement fait pour moi par D. Kientzy, pour la composition de l'oeuvre en utilisant les saxophones baryton et soprano.

Dans ces sons, je n'ai fait aucune variation de timbre. J'ai seulement fait un traitement par accumulation ou changement de registre.

La bande fut réalisée dans les laboratoires de Paris VIII et CDMC à Madrid⁷⁴.

Lamento, es la tercera obra que compone Villa Rojo para saxofón, compuesta en 1989. En esta ocasión compone para saxofón tenor y electroacústica, de ocho minutos y cuarto de duración. Esta pieza, como antes se ha mencionado está dedicada a Daniel Kientzy y editada en 2003 por *EMEC* en Madrid.⁷⁵

Como se ha citado anteriormente, esta composición aparece en el graba Cd titulado *Ibersax*⁷⁶ interpretado por Daniel Kientzy.⁷⁷

Manuel Miján comenta sobre esta obra en su libro El repertorio del Saxofón «clásico» en España:

Lamento, significado representativo de diversas fisionomías en el tiempo, que en definitiva responden a una misma forma del sentir humano, sentir que se eleva por encima de las culturas y de las tradiciones, que supera las razas y pueblos, y que presenta una situación anímica individual y muchas veces colectiva. Basada en un fragmento

de “La Debla” de Rafael Moreno, “El gallina”. *Lamento* es una forma crítica de expresión⁷⁸.

La pieza está formada por cuatro voces en total, la del saxofón tenor junto con tres voces más.

La electroacústica reproduce tres melodías interpretadas por tres saxofones tenores. La obra comienza y termina con un “quejio” de un cantaor flamenco.

Esta pieza no tiene medida ni compás y las proporciones de las figuras se miden por segundos. En el saxofón está caracterizado por notas largas, con la utilización de diferentes *vibratos*, grupos de notas melismáticas, diversos matices y diferentes ataques de las notas.

La melodía nos recuerda al canto melismático de un cantaor flamenco puesto que el saxofón se basa sobre la nota do (en el saxofón tenor) realizando diversos melismas alrededor de esta.

El resultado final de esta pieza es el impacto del saxofón con la electrónica formando un solo mensaje de gran expresión⁷⁹.

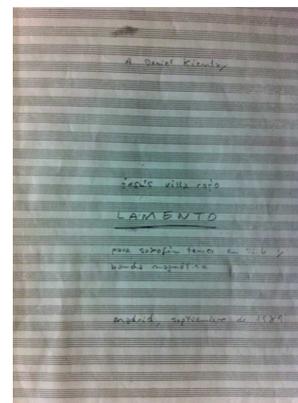


Ilustración 14.
Lamento (Manuscrito)

El resultado final de esta pieza es el impacto del saxofón con la electrónica formando un solo mensaje de gran expresión.⁸⁰

⁷² MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 219.

⁷³ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁷⁴ "Es un saxofón imaginario e imposible. Todo el material de la banda se toma de una grabación hecha para mí por D. Kientzy, para la composición de la obra con los saxofones barítono y soprano. En estos sonidos, no he hecho ningún cambio en el timbre. Sólo hice en el tratamiento con la acumulación o el cambio de registro. La cinta se hizo en los laboratorios de París VIII y CDMC en Madrid."

⁷⁵ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 389.

⁷⁶ AAVV, *Ibersax*, KIENTZY, D., París: Nova Música, 2006.

⁷⁷ VILLA ROJO, J., *Lamento*, Madrid: Manuscrito, 1989.

⁷⁸ MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008, p. 389.

⁷⁹ VILLA ROJO, J., *Lamento*, Madrid: EMEC, 2003.

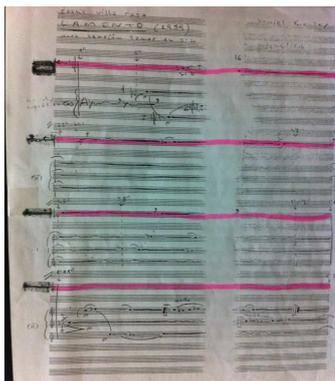


Ilustración 15.
Lamento (Manuscrito)

El propio Jesús Villa Rojo comenta sobre esta composición en el programa de mano del concierto en *College d'Espagne* en la *Cité Internationale Universitaire* de París el 14 de Diciembre de 1989:⁸¹

Ne pretend pas oublier la signification historique de ce mot, signification representative de plusieurs physionomies dans les temps qui repondent en somme, a une forme identique du sens humain, sens qui s'eleve au-dessus des cultures et des traditions. Sens qui depasse les races et les peuples et qui represente une situation animique individuelle et souvent collective. Lamento est une forme critique d'expression. La partition de Lamento a ete composee en Septembre 1989 a Madrid a la demande du saxophoniste D.Kientzy, a partir d'un fragment de "LA DEBLA" de Rafael Romero. La bande magnetique a ete realisee les 26,27, et 28 Septembre au CDMC de Madrid, avec le saxophoniste Eloy Garcí et technicien Javier Rubio⁸².

⁸⁰ VILLA ROJO, J., *Lamento*, Madrid: EMEC, 2003.

⁸¹ Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

⁸² "No pretendo olvidar el significado histórico de esta palabra, es decir, representante de los muchos rostros del tiempo que se responde en pocas palabras, en definitiva, una forma idéntica al sentido humano, lo que significa que se eleva por encima del cultivo y las tradiciones. El significado que trasciende a menudo las razas y pueblos y representa una situación psíquica individual y colectiva. Lamento es una forma de expresión crítica. Lamento fue compuesta en septiembre de 1989 en Madrid, por la solicitud del saxofonista D. Kientzy, a partir de un fragmento de "La Debla" de Rafael Romero. La cinta se realizó el 26,27 y 28 de septiembre del CDMC en Madrid, con el saxofonista Eloy García y Javier Rubio técnico."

En el texto de Ordiz, *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*, nos narra claramente en que se ha inspirado Villa Rojo para componer su obra *Lamento*:

Lamento fue escrita en septiembre de 1989 en Madrid por encargo del saxofonista Daniel Kientzy. El material del que parte es un fragmento de *La Debla* (significa "Diosa" en idioma calé) de Rafael Gallardo "El Gallina" (este fragmento fue recogido de la grabación en disco). En palabras del compositor, *Lamento* no pretende olvidar el significado histórico de la palabra. Este significado es representativo de diversas fisonomías en el tiempo que, en definitiva, responde a una misma forma del sentir humano. Un sentir que se eleva por encima de las culturas y las tradiciones. Un sentir que supera las razas y los pueblos. En definitiva, un sentir que presenta una situación anímica individual y muchas veces colectiva. El compositor emplea la estructura de "la debla", copla en desuso como una estructura de cuatro versos, para superponer sobre ella diversos elementos que serán manipulados para jugar con las posibilidades del flamenco. El interés de Villa Rojo por el flamenco se manifiesta de diferentes formas, éste será el primer acercamiento compositivo, una especie de práctica que culminará con *Passacaglia y cante*⁸³.

Bibliografía

BERENGUER ALARCÓN, J. M., *Fuego*, Madrid: Manuscrito, 1989.

CARTELERA, "CDM, los siete saxofones", *ABC*, Madrid (14 de Diciembre de 1989).

CARTELERA, "CDM, los siete saxofones", *ABC*, Madrid (14 de Diciembre de 1989).

CASARES RODICIO, E., LÓPEZ-CALO J. e FERNÁNDEZ CUESTA de la I, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999.

⁸³ ORDIZ, N., *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*, Madrid: ICCMU, 2008, p. 93.

FREEMAN, R., “Biografía”, Programa de mano del concierto realizado en el colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

HERRERA, S., “Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”, *Revista Musical Chilena*, n° 204, Año LIX, Julio-Diciembre, 2005.

MARCO, T., *Historia de la música española 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

MIJÁN M., *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia. Rivera Editores, 2008.

NUÑEZ, A., *Cambio de Saxo*, Madrid: Manuscrito, 1989.

ORDIZ, N., *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*, Madrid: ICCMU, 2008.

Programa de mano del concierto realizado en el Colegio de España en la Ciudad Universitaria Internacional, 14/12/1989.

STANLEY, S. y TYRELL, J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

VILLA ROJO, J., *Lamento*, Madrid: EMEC, 2003.

Páginas webs:

ASOCIACIÓN DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA DE ESPAÑA, “José Manuel Berenguer” [en línea]. Dirección URL: http://www.musicaelectroacustica.com/amee/webs_personales/jose-berenguer/. [Consulta 24 enero 2012].

CENTRE DE DOMUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, “López López, José Manuel”, [en línea]. Dirección: <http://www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographi>

[es/lopez_lopez_jose_manuel](http://www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographi)>. [Consulta 10 enero 2012].

PORTUONDO, R., “Biografía: Daniel Kientzy”, *Página oficial de Daniel Kientzy* [en línea]. Dirección URL: <http://www.kientzy.org/fr/sp-bio.html>>. [Consulta 15 enero 2012].

Discografía:

AAVV, *Ibersax*, KIENTZY, D., París: Nova Música, 2006.

EL CLARINETE EN GRAN BRETAÑA HASTA COMIENZOS DEL SIGLO XIX: LOS CONCIERTOS DE JOHN MAHON Y JAMES HOOK

FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ VICEDO

Profesor del Real Conservatorio Superior
de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

Doctor por la Universidad de Granada.

PALABRAS CLAVE

Clarinete, concierto, Gran Bretaña, John Mahon,
James Hook

RESUMEN

El presente trabajo pretende describir la realidad del clarinete en Gran Bretaña desde su recepción a principios del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XIX. Junto con la descripción histórica de aquella, así como de los procesos de expansión y popularización que situarían al instrumento en una posición privilegiada en el contexto británico, el presente trabajo se centra en el estudio de dos de las primeras manifestaciones concertísticas propias del repertorio propio de dicha área geográfica, los conciertos para clarinete y orquesta de John Mahon (1775) y James Hook (1812). A través de su estudio comparativo, se analiza su posición histórica dentro del repertorio universal del instrumento así como las relaciones estilísticas y formales establecidas entre el propio contexto clarinetístico británico y el europeo continental del citado período.

INTRODUCCIÓN

De entre todos los instrumentos que componen la sección orquestal del viento madera es el clarinete el que mejor caracteriza el estilo clásico

predominante en la música occidental de finales del siglo XVIII. No solo representa el ideal de sonido de una época, sino que de forma fundamental vio como su establecimiento definitivo como instrumento solista y su expansión hacia todos los géneros musicales se produjo de la mano de dicho estilo (Fernández Vicedo, 2012). Evidentemente, este proceso no fue homogéneo en todo el continente. El estudio de lo acaecido con el instrumento en una zona geográfica tan específica como las Islas Británicas en las décadas finales del siglo XVIII y primeros años del XIX aporta una visión parcial pero muy interesante de los cambios producidos en el contexto musical británico de dicha época, colaborando por tanto a dibujar una visión más completa de la compleja realidad europea del momento.

Muchos estudios se han ocupado de la historia general del clarinete. En este sentido, hay que citar las aportaciones de carácter más universal de autores como Hoepfich, Lawson, Rise o Weston entre otras, o las más específicamente ligadas al contexto británico debidas a Rendall o Ellsworth. Desde una óptica diferente, otras investigaciones musicológicas se han ocupado de la progresiva transformación y uso de la forma concierto en Gran Bretaña, pero centrándose sobre todo en los instrumentos de teclado (el clave, el piano o incluso el órgano) o el violín, tradicionalmente todos ellos de gran interés para la musicología. Así, el estudio comparativo de los hasta ahora considerados como los conciertos británicos para clarinete y orquesta más antiguos conservados, los debidos a John Mahon (ca. 1774) y James Hook (1812), supone una novedad metodológica. Abarca un período cronológico aproximado lo suficientemente amplio para poder mostrar una parte importante de los procesos de evolución y cambio estilístico producidos en la música británica de aquel momento.

El presente trabajo se presenta en dos partes bien diferenciadas. Una primera se centra en el

estudio de la recepción y expansión del clarinete en el contexto británico, así como en la presencia de los primeros y más importantes intérpretes, tanto locales como extranjeros. Para ello han resultado fundamentales las fuentes secundarias bibliográficas debidas a Rendall, Rice y Weston. Una segunda parte toma como objeto central el estudio y análisis de los conciertos propuestos. Se toman como base sendas ediciones modernas, puesto que aunque se conservan los originales, aquellas reflejan un serio y cuidadoso trabajo de transcripción, siendo más accesibles. Metodológicamente se ha considerado necesario apoyar la contextualización del análisis de dichas obras con una pequeña revisión de la evolución de la forma concierto en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, además de tratar, siquiera brevemente, la evolución específica del género del concierto para clarinete y orquesta en el más amplio contexto europeo.

LA PRESENCIA DEL CLARINETE EN GRAN BRETAÑA EN EL SIGLO XVIII

Orígenes y establecimiento del clarinete en Gran Bretaña (ca. 1720-1770)

Se suele afirmar comúnmente que el clarinete barroco fue desarrollado, en su modelo más rudimentario de dos llaves, por el constructor alemán J. C. Denner (1655-1707) partiendo del preexistente *chalumeau* (RISE, 1992, p. 40 y ss.). Tras su invención, el instrumento se expandió a lo largo de Europa, especialmente Alemania, Francia e Inglaterra a través de los viajes y giras realizados por diversos intérpretes virtuosos (RISE, 1988, pp. 388-395). El último de dichos destinos, Inglaterra, destacó especialmente por los beneficios económicos que proverbialmente ofrecía a los intérpretes extranjeros que lo visitaban. En este contexto, se puede citar el nombre de los intérpretes responsables de la primera aparición del instrumento en Londres en 1726, August Freudenfeld y Francis Rosenberg,

ambos de origen alemán (WESTON, 1977, p. 104 y 210). Junto a ellos, la presencia del clarinete en las fuentes documentales inglesas del segundo cuarto del siglo XVIII se encuentra principalmente ligadas a la figura del trompista e intérprete de *chalumeau* y clarinete “Mr. Charles”, presumiblemente de origen húngaro. Sus apariciones públicas se extendieron por Inglaterra, Escocia e Irlanda entre 1733 y 1756, siendo en gran parte responsable de la introducción y aceptación pública temprana en las Islas Británicas del clarinete, el oboe *d’amour* y el *chalumeau* (WESTON, 1994, p. 17-28). La aparente asociación que se producía en este intérprete respecto a su alta competencia tanto como clarinetista como trompista refleja la íntima relación que entre ambos instrumentos se desarrolló en los dos primeros tercios del siglo XVIII (CARSE, 1969, p. 130-131).

Hacia la década de 1750, el clarinete comenzaba a aumentar paulatinamente su popularidad en Inglaterra. Su inclusión en las bandas militares se convirtió en poco menos que imprescindible (RENDALL, 1941, 58-59). Probablemente ello facilitó que el instrumento se extendiera a otros géneros de forma lenta pero imparable¹. Como afirma Carse (1969), el clarinete “began to appear sporadically in orchestral scores and parts soon after the middle of the 18th Century”² (p. 35). Las apariciones como instrumento solista comenzaron a hacerse más habituales, documentándose sus primeras aunque esporádicas incorporaciones a la plantilla orquestal (RISE, 1988, p. 390). Así por ejemplo, cabría citar la interpretación de un “Great Concerto with Clarinets, French Horns and Kettle Drums”³ el 25 de marzo de 1756 del alemán

¹ El mismo fenómeno ha sido estudiado en España por el autor de este trabajo. (FERNÁNDEZ VICEDO, 2010).

² “Empezó a aparecer esporádicamente en las partituras y partes orquestales poco después de mediados del siglo XVIII”. (Traducción propia).

³ “Gran Concierto con clarinetes, trompas y timbales”. (Traducción propia)

Barbandt, presumiblemente con el propio autor al clarinete⁴, o la presencia del también probablemente alemán John Heinnitz, quién tocó el instrumento en los *Marylebone Gardens* en Londres en 1766, en el marco de la interpretación de unas “Choice pieces on the Clarinets and French Horns”⁵. Por su parte, ejemplos tempranos de la inclusión del clarinete en la plantilla orquestal en el contexto británico son la ópera de Arne *Thomas and Sally* estrenada el 28 de diciembre de 1760, *Artaxerxes* del mismo compositor, presentada en 1762, o la ópera *Orione ossia Diana Vendicata* de Johan Christian Bach, estrenada en Londres el 19 de febrero de 1763. En los estrenos de todas estas composiciones operísticas podría haber participado el clarinetista alemán Carl Weichsel, establecido en Londres desde aproximadamente 1757 (WESTON, 1977, p. 267). Acerca de dicho intérprete Rendall (1941) señala que,

In 1763 clarinets were introduced into the festival orchestra at Gloucester. The principal was Carl Wichsel, a Saxon, who seems to have been at first an oboist, but later a convert to the clarinet, and possibly the first specialist in this instrument. He played in the orchestra of the King's Theatre, Haymarket, and was apparently in addition a musician in one of the regiments of Footguards. He played again at Gloucester in 1769. After this date we hear little of him. Parke, himself an outstanding oboist, describes him as a clarinet player of eminence⁶. (p. 58)

⁴ Barbandt estaba activo en Londres entre 1753 y 1770 como intérprete de flauta, oboe, clarinete y clavecín, así como compositor y profesor. (WESTON, 1977, p. 39).

⁵ “Piezas escogidas para clarinetes y rompas”. (Traducción propia). Heinnitz se unió a la *Royal Society of Musicians* en 1768 y se le documenta tocando el oboe en 1789. (Ibíd. p. 124).

⁶ “En 1763 los clarinetes fueron introducidos en el festival orquestal de Gloucester. El principal fue Carl Wichsel, un sajón, quien parecía haber sido primero oboísta, pero más tarde se reconvirtió en clarinetista, y posiblemente el primer especialista en este instrumento. El tocó en la orquesta del King Theatre, Haymarket, y además fue aparentemente músico en uno de los Regimientos de Infantería. Tocó de nuevo en Gloucester en 1769. Después de esta fecha se sabe poco de él. Parke, él mismo un oboísta sobresaliente, lo

Por tanto, como afirma Carse (1969), “It was certainly no stranger in London in 1764 when the boy Mozart made a copy of the score of Abel's symphony Op. VIII, nº 6, in which clarinets replace the more usual oboes” (p. 129). Con todo, la creciente popularidad del instrumento en esa época no se limitaba a la capital británica. Así, en 1768 había sido ya incluido en las orquestas de Edimburgo (WESTON, 1994, p. 27). Por su parte, hay que decir que los primeros clarinetistas ingleses conocidos, Mr. Hangood y Mr. Pearson, habían hecho ya su primera aparición en Londres en el *King's Theatre*, en el *Haymarket* el 13 de marzo de 1758 interpretando un “grand concerto” (WESTON, 1994, p. 26).

No hay que olvidar que en el creciente éxito que el clarinete registró entre el público inglés de la época estudiada no sólo tuvo una innegable importancia su ya comentada incorporación a las bandas militares, sino también su presencia reiterada en los conciertos veraniegos organizados por los *pleasure gardens* londinenses (RICE, 2005, pp. 55-63). Otro indicio de una popularidad en aumento se relaciona con la presencia de diversos constructores autóctonos que habían comenzado ya a producir clarinetes en un número relativamente elevado. En este sentido, Lasocki (2010) proporciona el nombre de alguno de ellos, tales como George Brown, probablemente el primer constructor inglés en anunciar clarinetes ya a mediados de la década de 1750, bastante antes que Thorowgood (1764), Colquhoun (1765), Mason (1765) o Muraeus (1766). Otros muchos constructores serían los encargados de desarrollar una floreciente industria constructora en décadas posteriores. De ellos, se puede citar a Thomas Collier (activo en Londres entre 1765 y 1785) o John Hale (activo ca. 1770) de cuyos talleres salieron los clarinetes ingleses más antiguos conservados actualmente, todos ellos de cinco llaves (HOEPRICH, 2008, p. 65).

describe como un eminente clarinetista”. (Traducción propia)

Teniendo en cuenta lo anterior se puede afirmar que la recepción del clarinete en el contexto musical británico estuvo claramente ligada a influencias recibidas del continente europeo, principalmente en cuanto a la procedencia de los intérpretes más relevantes, la mayoría de los cuales fueron de origen extranjero.

Generalización y popularidad del clarinete en Gran Bretaña: desde ca. 1770 hasta ca. 1815

Tras la progresiva e inicial recepción del clarinete en Inglaterra, fue a partir de la década de 1770 cuando el instrumento expandió progresivamente su uso a todos los géneros musicales, experimentando un evidente aumento en su popularidad. Este hecho aumentó la producción de instrumentos por parte de los constructores locales, algunos de los cuales adquirieron gran renombre, como por ejemplo *Longman and Broderip*, *George Goulding*, *James Wood* o las sagas familiares de los *Astor* o *Milhouse*, entre otros muchos. La actividad constructiva de muchas de estas firmas se extendió ya a décadas después de iniciado el siglo XIX (LASOCKI, 2010). Como es lógico, la actividad comercial en torno a la venta de clarinetes no se circunscribió únicamente a Londres. Así por ejemplo, en la década de 1780, James Aird Junior, de *Gibson's Wynd*, vendía ya el instrumento en Glasgow (WESTON, 1994, p. 27).

En paralelo con el mismo proceso de inclusión del instrumento en las plantillas orquestales que se documenta en el continente en las mismas fechas, en Inglaterra la presencia del clarinete en la orquesta fue poco a poco haciéndose más frecuente, fruto no sólo de la producción de los músicos foráneos residentes en el país o de la recepción del repertorio más novedoso procedente de Europa, sino también de la propia producción de los compositores locales. Ejemplo de ello es la presencia de clarinetes en la plantilla orquestal de uno de los conciertos para clavecín y orquesta del

músico local de Durham, Thomas Ebdon (1738-1811) compuesto en 1774 (FLEMING, 2009, p. 317), o en las óperas *The Double Disguise*⁷ (1784) de James Hook (1746-1827) (McGAIRL, 2001) o *The Siege of Belgrade*⁸ (1791) de Stephen Storace (1762-1796) (GIRDHAM, 2001). En este sentido, la doble estancia de Joseph Haydn en Londres durante 1791-1792 y 1794-1795 puede aportar una interesante información acerca de la incorporación del clarinete en las plantillas orquestales inglesas. Así, de las seis primeras sinfonías compuestas específicamente para su estreno en Londres entre febrero y marzo de 1792 (sinfonías número 93 a 98 en el catálogo del compositor) ninguna incluyó el clarinete. Sin embargo, de la siguiente colección (sinfonías número 99 a 104) destinadas todas ellas a su estreno en los conciertos londinenses correspondientes a la segunda estancia de Haydn en Inglaterra, todas ellas, excepto la número 102, tienen los clarinetes incluidos en su instrumentación. No es difícil convenir que este hecho pudiera deberse al conocimiento de primera mano que Haydn había adquirido respecto de las fuerzas instrumentales disponibles en la capital inglesa.

Con todo, la incorporación definitiva y generalizada del clarinete a la orquesta en el contexto musical británico se puede retrasar probablemente a la primera década del siglo XIX, como parece deducirse del estudio de la obra de autores como William Crotch (1775-1847), Samuel Wesley (1766-1837) o William Russell (1777-1813) cuya producción está a caballo entre

⁷ Una reducción de la partitura orquestal de *The Double Disguise*, en la que se indica explícitamente el uso de un par de clarinetes alternándose probablemente con una pareja de oboes se encuentra disponible de forma on-line en http://imslp.org/wiki/Category:Hook,_James (recuperado el 12/10/2015).

⁸ Una reducción de la partitura orquestal de *The Siege of Belgrade*, en la que aparece el uso del clarinete alternándose probablemente con los oboes se encuentra disponible de forma on-line en http://imslp.org/wiki/Category:Storace,_Stephen (recuperado el 12/10/2015).

ambas centurias, y que incluyen el clarinete justo a partir de 1800. Como ejemplos, se puede señalar la introducción del instrumento por parte del primero en su tercer concierto para órgano en 1805, así como en su oratorio *Palestine* de 1812 (WARD, 1994, p. 100 y 334). Por su parte, Samuel Wesley lo incluyó en sus conciertos para órgano en Sib Mayor de 1811 y en Do mayor de 1815, pero no en su primer ejemplo en el género de 1800 (WARD, 1994, p. 328). Respecto al uso del instrumento por parte de William Russell, Ward (1994) señala que “Quite often Russell’s orchestra includes parts for two clarinets: when they play the oboes are silent, and it could be that the practice was still for the same performers to play both instruments”⁹ (p. 249). En este sentido, la única ocasión en que dicho compositor realiza un uso simultáneo del instrumento junto al oboe se produce en su *Ode to Music* datada ca. 1804 (WARD, 1994, p. 104 y 251). Otras composiciones en las que Russell incluyó el clarinete son su Concierto para órgano (1810), sus oratorios *The Redemption of Israel* (ca. 1804) y *Job* (ca. 1814), la *Overture in A Major* (1808) y el *Harp Duet with orchestra* (1812) (WARD, 1994, pp. 104, 255 y 336-375).

La ampliación del uso del instrumento a diferentes géneros y situaciones conllevó lógicamente un aumento del número de sus intérpretes. Así, junto a los múltiples clarinetistas extranjeros presentes en Inglaterra en esta época, y que se citarán más adelante, aquellos de origen autóctono comenzaron a tomar mayor relevancia. En este sentido, a lo largo del último tercio del siglo XVIII, y especialmente ya en el paso al siglo XIX, se documenta la actividad de numerosos clarinetistas en muy diferentes localizaciones geográficas británicas, tanto como intérpretes

como profesores¹⁰. Entre muchos otros¹¹, se puede citar a Peter Hellendael, hijo del violinista de origen holandés del mismo nombre establecido en Inglaterra hacia 1751-1752 (HAASNOOT, 2001) y activo en Cambridge hacia 1789 (WESTON, 1977, p. 127), John Bassett (¿?-1787) quién formaba parte de la banda del *Drury Lane* en febrero de 1777, registrando los archivos del teatro para la temporada 1778-79 su contratación como primer violinista, doblando con el clarinete (HIGHFILL, BURNIM, & LANGHANS, 1973, vol. I, p. 373), Joseph Owens, profesor de clarinete en Belfast hacia 1801 (WESTON, 1977, p. 190), Robert Campbell, irlandés, profesor de clarinete, flauta, *flageolet* y piano en New Ross en el County Wicklow hacia 1809 (WESTON, 1977, p. 65) o Robert Munro, clarinetista, flautista y oboísta que formó parte de la *Royal Society of Musicians* y de la banda del *Third Regiment of Guards*, y que participó en los oratorios del *Covent Garden Theatre* entre 1792 y 1801, probablemente como oboísta y clarinetista (HIGHFILL, BURNIM, & LANGHANS, 1973, vol. X, p. 389). De hecho, Weston (1977) afirma que tocó el *corno di bassetto* en los oratorios de dicha institución en 1801 (p. 184). Hay que añadir también por su intensa actividad como intérpretes y profesores a James Aldwell Oliver (1758-ca. 1818), oboísta, violinista e intérprete de viola¹², y

¹⁰ Era un hecho generalizado en la época, el que los intérpretes de viento lo fueran de varios instrumentos simultáneamente, normalmente el oboe, la flauta o el fagot. (CARSE, 1969).

¹¹ Un listado exhaustivo de intérpretes más o menos especializados en el clarinete en el contexto inglés del último tercio del siglo XVIII, o incluso centrado en el ámbito londinense específicamente, no tiene objeto en el presente trabajo. Fruto de un vaciado de diferentes obras de referencia como las debidas a HIGHFILL, BURNIM y LANGHANS (1973), y WESTON (1977; 1995; 2002) se podrían listar entre otros muchos los nombres de Richard Chappiell, Walter Clagget Mr. Gilham, John Gotfrid Hagemann de Norwich, Hindmarsch, Edward Samuel George Hopkins, John Howles, Griffith Jones, William Rolt, James Ryall, S. Sandays, Thomas Saw, George Smart, Mr. Stagg, Robert Thompson o William Windsor.

¹² Fue director de la banda del *2nd Scottish Infantry Regiment* hacia el final de siglo, siendo autor de más de 40

⁹ “Bastante a menudo la orquesta de Russell incluye partes para dos clarinetes: cuando ellos suenan los oboes permanecen en silencio, y podría ser que la práctica fuese todavía que los mismos ejecutantes interpretaran ambos instrumentos”. (Traducción propia)

en una generación posterior a Edward Samuel George Hopkins (1779-1860), violinista además de intérprete del clarinete¹³.

Relacionado con lo anterior se puede citar además la insistente llegada y establecimiento temporal o definitivo en Londres de numerosos virtuosos continentales, atraídos sin duda por las posibles ganancias económicas que ofrecía el ambiente musical de la ciudad. De hecho, la presencia de un nutrido grupo de intérpretes, casi todos de origen alemán o centroeuropeo, queda documentado especialmente a lo largo de las décadas de 1780 y 1790. Entre ellos se podría citar a Joseph Beer (1744-1812)¹⁴, el francés Jean Xavier Lefèvre (1763-1829)¹⁵, Carl Hartmann¹⁶, Andreas (1743-1804) y su hijo Christoph Schwartz (1768-1829)¹⁷, Christopher Eley (1756-1832)¹⁸,

piezas para banda militar (sexteto de clarinetes, trompas y fagotes) publicados en Londres en 1792. Fue miembro de la *Royal Society of Musicians* desde 1782 y de la *Philharmonic Society* durante sus primeros años. El 6 de junio de 1810 llegó a tocar junto a John Mahon en un Concertante para nueve instrumentos de viento de Mayer en un concierto realizado en Londres por Mrs Billington. (WESTON, 1977, p. 189).

¹³ Fue miembro de la banda de los *Scots Guards* desde 1797 a 1815, de la cual llegó a ser director. Llegó a ser music director de los *Vauxhall Gardens* y clarinete principal en el *Covent Garden* desde 1812 hasta enero de 1829, cuando el gran virtuoso inglés Thomas Lindsay Willman (1784-1840) lo desplazó a clarinete segundo. (WESTON, 1977, pp. 131-132).

¹⁴ Joseph Beer (o también Baer), reconocido como uno de los más grandes virtuosos clarinetistas del siglo XVIII visitó Inglaterra en los años 1772 y 1774, donde realizó numerosos conciertos y apariciones públicas de gran éxito. (WESTON, 1994, pp. 29-38).

¹⁵ Lefèvre visitó Londres en 1790 participando en el concierto a beneficio del empresario Salomon en el *Freemason's Hall* en Londres. (WESTON, 1994 pp. 60-61).

¹⁶ se estableció en Inglaterra hacia 1780, documentándose su presencia diferentes conciertos organizados por Salomon en el *Hanover Square Rooms* en marzo de 1792 y en marzo y abril de 1794. Poco tiempo después retornó a Hamburgo. (WESTON, 1977, p. 123).

¹⁷ Ambos tocaron en 1784 en el *Hanover Square Great Concerts*, y formaron parte de la banda del príncipe de Gales hasta su partida en 1785. (WESTON, 1977, p. 235).

¹⁸ Viajó a Inglaterra en 1785 como parte de un grupo de doce músicos reclutados por orden de Jorge III para aumentar y mejorar la banda de la *Coldstream Guards*. Fue

Christian Cramer (1767-1834)¹⁹, o el trío formado por el alemán Anton David (1730-1796) y los checos K. Franz Dworschack (¿?-1800) y Vincent Springer (1760-¿?)²⁰. Evidentemente otros grandes virtuosos europeos visitarían Londres con posterioridad, como el portugués José Avelino Canongia (1784-1842) en 1814 (LEAL DE CARVALHO, 2006) o el alemán Heinrich Baermann (1784-1847) en 1819 (WESTON, 1977, p. 37).

Los primeros grandes virtuosos ingleses del clarinete: los hermanos Mahon

Si bien la presencia de intérpretes extranjeros fue muy importante en el panorama clarinetístico británico de finales del siglo XVIII, no hay que olvidar tampoco la aparición de los primeros grandes virtuosos de origen propiamente británico. Entre ellos sobresalieron sin duda alguna las figuras de John y William Mahon (WESTON, 1977, pp. 167-168; 1995, pp. 249-253; 2002, pp. 107-110). Nacidos en Oxford en 1746 y 1753 respectivamente, en el seno de una familia muy numerosa y en la que todos sus miembros se dedicaron profesionalmente a la música en algún momento de sus vidas. Su actividad y presencia como intérpretes y solistas fue muy elevada, teniendo en cuenta que aunque especializados en

primer clarinete en la orquesta organizada para los conciertos de Haydn-Salomon, desempeñando diversos puestos como músico militar y profesor hasta su jubilación. Se había integrado en la *Royal Society of Musicians* en 1793. (WESTON, 1977, p. 96).

¹⁹ Se supone que pudo llegar en el mismo grupo de intérpretes que Christopher Eley. En Inglaterra desarrolló una intensa carrera como clarinetista y director de diferentes bandas militares, entre ellas la banda del Príncipe de Gales en 1803. (WESTON, 1994, pp. 136-138).

²⁰ Los tres tocaron el clarinete y el *cornò di bassetto* en la temporada de 1789 en el *Vauxhall Garden*. En 1791 volvieron a aparecer en Londres donde el 1 de abril Dworschack y Springer tocaron un concertante para dos *cornos di bassetto* en uno de los conciertos de Haydn-Salomon en el *Hanover Square Rooms*. En la temporada del *Vauxhall Gardens* del mismo año, desde mayo a agosto Dworschack tocó no menos de cuarenta conciertos como solista de corno, clarinete y conjuntamente con David y Springer (WESTON, 1977, p. 92).

su instrumento, ambos tocaban el violín y la viola, y el segundo de ellos también el oboe. Sus apariciones públicas en concierto como clarinetistas solistas se extendieron durante cerca de cuarenta años a lo largo de Inglaterra, Escocia e Irlanda. Así, su primer concierto documentado tuvo lugar en Salisbury, ciudad natal de su madre, donde habrían participado el 23, 24 y 25 de octubre de 1771 en el festival anual de dicha localidad. Se documentan también numerosas apariciones solistas en el *Holyway Music Room* de Oxford, la ciudad en la que residían sus padres. Así por ejemplo, el 5 de noviembre de 1772 y de nuevo el 9 de diciembre John Mahon interpretó un concierto, probablemente de su propia composición. En 1773 se les documenta en Londres, aunque sin dejar de participar en la actividad concertística de Oxford, donde John interpretó de nuevo conciertos de su propia composición, y donde parece evidente que fueron ellos mismos quienes se encargaron de la interpretación de una *Symphony for clarionets* de Gossec el 21 de febrero de 1774. A partir de ese momento las apariciones de John Mahon se hicieron extensivas a todo el país. De acuerdo con Pamela Weston, y sin pretensiones de exhaustividad se puede documentar su presencia en Worcester (julio de 1776), en el *Blandford Assembly Rooms* (1776, y en cada *Three Choirs Festival* desde 1773 hasta 1811), en el *Birmingham Festival* (desde 1778 hasta 1823), Cambridge (1786 a 1789), en el *Bath Festival* (1791), o en el *Bristol Festival* (1821). En Escocia realizó conciertos en Edimburgo, donde se documentan actuaciones en 1786, 1792 y 1793 en las que interpretó conciertos de su propia composición, y donde se estableció de forma permanente entre 1804 y 1808. También se presentó en Irlanda en repetidas ocasiones, en ciudades como Dublín, Belfast (1786) o Cork (1791). Su primer concierto en la primera de estas ciudades se realizó en febrero de 1781, aunque se presentó en numerosas ocasiones con

posterioridad, llegando a residir en la misma al retirarse en 1825. Por su parte, sus conciertos y apariciones en Londres fueron numerosos desde su presentación en 1773, especialmente en el *Haymarket Theatre* (1775), en *Ranelagh Gardens* (1791), en los *Salomon Concerts* y los *Professional Concerts* en los *Hannover Square Rooms* (1792), en la orquesta del *Covent Garden* (al menos a partir de 1794) o en los *Amateur Concerts* (1820 y 1821). Su actividad como solista fue altamente reconocida. Así por ejemplo, participó como solista en julio de 1791 en los *Oxford Commemoration Concerts* con ocasión de la concesión del Doctorado Honorífico a Haydn. De la misma manera, cuando se produjo el estreno del oratorio *La Creación* de este último en el *Covent Garden*, el 28 de marzo de 1800, Mahon participó en dicho programa interpretando uno de sus conciertos para clarinete. Se mantuvo activo como concertista hasta prácticamente los ochenta años de edad, llegando a compartir actuaciones en su última etapa, entre 1817 y su jubilación, con el mítico virtuoso inglés Thomas Lindsey Willman (1784-1840).

Mahon fue autor de numerosos conciertos para clarinete solista y orquesta, además de diferente música para su instrumento, entre ella una colección de *Seis Duetos Fáciles Op. 41* para soprano y clarinete, publicada por Longman and Broderip en 1796, o la colección de cuatro duetos publicada por Clementi en 1803, actualmente perdidas. Mahon fue probablemente el autor del primer método inglés de enseñanza para su instrumento, *The Clarinet Instructor* publicado por la citada casa editorial Longman and Broderip ca. 1780²¹, así como autor de uno de los primeros

²¹ Si bien los ejemplares actualmente conservados no señalan específicamente el autor, fuentes de carácter secundario apuntarían a la autoría del mismo por parte del clarinetista. En este sentido, el ya citado Thomas Willman, con motivo de la publicación de su propio método para clarinete *A Complete instruction Book for the Clarinet*, editado por Goulding and D'Almaine en 1826, afirma que

métodos escritos para *corno di bassetto*, *A new and complete Preceptor for the Clarinet*, publicado por Goulding, Phipps & D'Almaine en 1803.

Respecto a la actividad desarrollada por William Mahon (1753-1816), hermano del anterior, hay que señalar que desarrolló una importante carrera tanto como clarinetista como oboísta, especialmente en los *New Musical Fund Concerts*, la ópera, *Rabelagh* y los oratorios en el *Drury Lane*. Así por ejemplo, se documentan actuaciones suyas como solista en los *Professional Concerts* en los *Hanover Square Rooms* el 20 de febrero de 1792, y se piensa que fue miembro de la *Philharmonic Society* en sus tres primeros años de existencia, desde 1813 hasta su muerte el 3 de mayo de 1816.

Junto a la intensa actividad concertística de los Mahon no se puede descartar la actividad de otros virtuosos de proyección más local, pero también de cierta importancia. Es el caso de Thomas Wright de Newcastle (1760-1819), clarinetista, violinista, cantante y compositor además de promotor musical y director de diversas bandas militares ²². Sus primeras apariciones documentadas se sitúan en el entorno de York ca. 1780, aunque desarrollaría su actividad principalmente en Newcastle, Durham y alrededores. Como virtuoso compuso diversas obras para clarinete, conciertos entre ellas, que interpretó él mismo en muchas de las numerosas ocasiones en las que se presentó al público. Llegó a conocer al propio John Mahon con quién

Mahon había publicado un método cuarenta años antes. (WESTON, 2002, p. 109).

²² La figura del clarinetista inglés Thomas Wright de Newcastle ha sido desconocida hasta hace pocos años. Ejemplo de ello es que no tiene entrada alguna en las principales obras de referencia en la historia del clarinete como las debidas a Pamela Weston, hecho extraño este, máxime cuando dicha investigadora también era británica. Los datos aquí aportados, muy resumidos, se desprenden de la magnífica investigación debida a Southey (2001) y Fleming (2009).

compartió escenario e interpretaciones en varios conciertos realizados en Newcastle en enero de 1792, tocando junto a aquel un trío para *corno di bassetto*, clarinete y cello, entre otras piezas. De hecho, no se puede descartar que hubiesen entrado en contacto con anterioridad, ya que se ha documentado como mínimo una aparición pública de Wright en la que interpretó un concierto de su autoría junto a uno de los conciertos de Mahon. Fue en un concierto celebrado en Handbill (Newcastle) a su propio beneficio, el 22 de marzo de 1791 (SOUTHEY, 2001, Vol. I, p. 297).

LOS CONCIERTOS PARA CLARINETE DE JOHN MAHON (1774) Y JAMES HOOK (1812)

La forma concierto en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII

El concierto, como novedad musical de origen italiano llegó a Inglaterra en los primeros años del siglo XVIII. En este sentido, la influencia ejercida como modelo de referencia por los *concerti grossi* de Corelli, cuyo op. 6 fue precisamente editado en Londres en 1714 fue fundamental en el establecimiento de una tradición local británica característica, predominando dicha opción formal frente al comparativamente más moderno *concerto solista* creado por Torelli y desarrollado por Vivaldi y otros. Con la presencia en Inglaterra del violinista italiano Francesco Geminiani, uno de los alumnos directos más aventajados de Corelli, la influencia de este último encontró todavía mayores mecanismos de penetración en el contexto inglés. La publicación de las colecciones de conciertos op. 2 (1732) y op. 3 (1733) de Geminiani, ciertamente en el estilo de su maestro, más la aparición de los famosos *Twelve Grand Concertos* op. 6 de Haendel en 1740, terminaron por establecer firmemente la tradición del *concerto grosso* en Inglaterra y con ella los propios elementos formales y compositivos que lo caracterizaban, como la denominada forma

ritornello barroca (WOLF, 2001, pp. 273-281). Dicha tradición sería el modelo seguido por los compositores locales contemporáneos a Geminiani o Haendel, e incluso aquellos de generaciones inmediatamente posteriores como es el caso de Charles Avison, Thomas Chilcot o Thomas Arne entre otros. En la práctica, los compositores británicos permanecieron anclados en procedimientos barrocos durante más tiempo, mientras el resto de Europa evolucionaba progresivamente hacia el clasicismo como consecuencia del impacto del estilo galante. Así, la dependencia de los antiguos modelos barrocos se puede ver todavía en muchas de las composiciones inglesas de la década de 1770 comenzando a superarse con la apertura hacia nuevas técnicas y concepciones estilísticas forzada por la recepción de la nueva música europea del momento o por la producción de músicos que como Johann Christian Bach o Carl Friedrich Abel habían fijado su residencia en Londres (TALBOT, EISEN & otros, 2001, pp. 240-260).

En un contexto como el anteriormente descrito, y en lo que se refiere al concierto, es frecuente encontrar en Gran Bretaña incluso ya avanzada la segunda mitad del siglo XVIII composiciones que presentan una estructura más o menos híbrida, participando tanto de características más barrocas relacionadas con la forma *ritornello*, como con aspectos propios de la más moderna forma sonata. Es el caso de algunos interesantes ejemplos estudiados por Fleming (2009) entre los compositores activos a lo largo del siglo XVIII en la ciudad de Durham. Así, dicho investigador señala los conciertos para violonchelo de John Garth, publicados por primera vez por Johnston en 1760 (FLEMING, 2009, p. 307) o los conciertos para clavecín de Thomas Ebdon, como ejemplos de una cierta influencia de las nuevas corrientes compositivas. En concreto, en este último caso señala precisamente hacia Johan Christia Bach y hacia Carl Abel como las principales influencias del mismo. Si bien las estructuras empleadas por

Garth y Ebdon se identifican principalmente con la forma *ritornello*, ello no es óbice para encontrar indicios de acercamientos a una forma de carácter binario, más cercana a las técnicas empleadas en el pre-clasicismo. Así, el propio Fleming (2009) afirma que:

The combination of a binary plan with a *ritornello* format appears to be rare but a similar example is located in the 1754 Op. 9 keyboard concertos of Giuseppe Sammartini. Garth's use of this binary plan can be seen in the first movement of Concerto I which also appears to be the oldest in the set as the final ritornel is an almost identical reprise of the first²³. (p. 310)

El concierto para clarinete en la Europa del siglo XVIII y primeros años del XIX

El desarrollo del repertorio europeo para clarinete solista y orquesta ha sido ya amplia y profundamente estudiado por diferentes autores²⁴. No es objetivo de este trabajo realizar una enumeración exhaustiva de las composiciones aparecidas a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, sino contextualizar la composición de los conciertos de John Mahon y James Hook objeto de estudio de la presente investigación, en el marco más general europeo de su tiempo.

Los conciertos para dos clarinetes y dos oboes de Vivaldi RV 559 y RV 560 (entre 1720 y 1740) estuvieron probablemente entre las primeras composiciones en inaugurar el género. Pensados para el clarinete barroco de dos llaves y organizados formalmente según la técnica del *ritornello* (RISE, 1992, pp. 96-99), el repertorio

²³ “La combinación de un plan binario con un formato en *ritornello* parece ser poco frecuente, pero un ejemplo similar se localiza en los conciertos para teclado de 1754 de Giuseppe Sammartini. El uso que Garth hace de ese plan binario puede ser visto en el primer movimiento del Concierto nº 1 que también parece ser el más antiguo en la colección, en tanto el *ritornello* final es en su mayoría una reexposición idéntica del primero”. (Traducción propia).

²⁴ Dentro de la bibliografía de referencia en este tema se puede citar las obras debidas a Hoepflich o Rise citadas en este trabajo, junto a aportaciones de otros investigadores como Birsak (1994) o Lawson (1995).

siguió ampliándose con otras composiciones de características similares. Así, a partir de la década de 1740 hicieron su aparición los seis conciertos de Molter, concebidos presumiblemente los cuatro primeros para el clarinete barroco de dos llaves y los dos últimos ya para un nuevo modelo de tres llaves que completaba el registro del instrumento. La producción barroca se caracterizaba por el denominado estilo *clarino* en el que se emplea preferentemente el registro más agudo del instrumento, restringiendo considerablemente aunque no desechando por completo el uso del denominado registro *chalumeau* o grave. En este sentido, el límite máximo en el registro agudo oscilaba según los compositores y las obras en particular, pero se extendía aproximadamente hasta el sonido Mi₅, o incluso Sol₅ en el caso de los conciertos de Molter (RISE, 1992, pp. 109-114). A finales de la década de 1750 y a lo largo de la de 1760 se puede citar diversas composiciones como el concierto de Johann Stamitz (ca. 1754-1755) (RISE, 2003, pp. 150-152) o los conciertos de Franz Xaver Pokorny (ca. 1765) (RISE, 2003, pp. 153-154) con un claro carácter de transición entre las estéticas propias del alto barroco y el clasicismo. Dicha cualidad como música de transición se observa no solo en el propio lenguaje musical o en las estructuras formales utilizadas, más o menos híbridas entre la forma *ritornello* y la entonces naciente forma sonata clásica, sino también en la propia evolución del instrumento. El clarinete de tres llaves del período barroco había evolucionado hacia su homólogo del primer clasicismo dotado de cuatro llaves, con una capacidad y fluidez técnica mayor. Así, en opinión de Rice (2003), refiriéndose al concierto de Johann Stamitz,

The concerto's clarinet solo part is technically challenging. For example, the compass, e to f[#]³, is larger than previous concertos. There are frequent wide leaps, chromatic passages in the clarinet register, sixteenth notes, and then triplet sixteenths, followed by thirty-second notes. The rococó,

lyrical style is freer than that of Works written for the baroque clarinet. Furthermore, Stamitz writes for the instrument's full range, with frequent use of the chalumeau register in arpeggio passages, diatonic lines, and wide intervallic leaps²⁵. (p. 151)

La década de 1770, de la que data el propio concierto de John Mahon que se tratará más adelante supone el despegue absoluto del género. Son claves al respecto las numerosas aportaciones de Carl Stamitz, destinadas muchas de ellas a su interpretación por el gran virtuoso Joseph Beer, y que implican ya la aparición de una quinta llave en el instrumento, alcanzando así el que es ampliamente considerado como estándar clásico (RICE, 2003, pp. 154-156). Junto a los conciertos de Carl Stamitz se podría citar muchísimos otros aparecidos en las décadas de 1770 a 1800, tales como los del propio Beer, Mozart, Michel Yost o Xavier Lefèvre²⁶. Las conquistas técnicas en el lenguaje clarinetístico empleado en estas obras son evidentes, con pasajes virtuosísticos que responden a las mejoras constructivas del instrumento en cuanto a número de llaves, y que en numerosas ocasiones pretenden imitar la idiomática del violín, así como un uso cada vez más importante del registro grave del instrumento, con figuraciones en forma de arpeggios rotos y ocasionalmente basadas en diseños derivados del bajo de Alberti. Junto a esto último, se afianzó y generalizó el uso de un registro amplio del clarinete, especialmente en lo que se refiere al sobreagudo, abarcando desde el Mi₂ al Sol₅.

²⁵ “La parte solista para clarinete del concierto es técnicamente exigente. Por ejemplo, el rango de tesitura, de Mi a Fa[#]³ es más amplia que en los conciertos previos. Hay saltos interválicos frecuentes, pasajes cromáticos en el registro *clarino*, semicorcheas, tresillos de semicorcheas seguidos de fusas. El estilo lírico rococó es más libre que el de las obras escritas para el clarinete barroco. Además, Stamitz escribe para el registro completo del instrumento, con un uso frecuentemente arpegiado del registro *chalumeau*, líneas diatónicas y amplios saltos interválicos”. (Traducción propia)

²⁶ Hoeprich (2008) ofrece un listado mucho más exhaustivo y completo acerca del repertorio concertístico existente para clarinete y orquesta en el clasicismo (pp. 78-82).

Un último estadio de la evolución de la literatura concertística para clarinete y orquesta comprendido en el período cronológico estudiado en el presente trabajo se registró entre los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, con muchas composiciones ya a caballo entre el ámbito estético del clasicismo y el primer romanticismo. El detonante fue un nuevo aumento en el número de llaves y un rediseño de algunas características constructivas propias del instrumento que facilitaban tanto los aspectos más técnicos de la interpretación, traducidos entre otros factores como una mayor capacidad para ejecutar pasajes cromáticos con mayor fluidez, velocidad y homogeneidad, una mayor flexibilidad en los grandes saltos entre sonidos muy alejados entre ellos, así como una clara mejora de la respuesta del instrumento en el registro sobreagudo. En este sentido, muchas de las composiciones para clarinete de este período extenderán el registro del instrumento hasta alcanzar el Do₆, considerado todavía en la actualidad como el extremo agudo del registro convencional del clarinete. En este período se pueden incluir, entre otras muchas, las aportaciones al repertorio de concierto de Franz Wilhelm Tausch, Bernard Henrik Crusell, Carl Maria von Weber o Louis Spohr, además del concierto de James Hook que será analizado un poco más adelante.

El concierto para clarinete en Fa Mayor de J. Mahon

Según Johnson (2006), John Mahon compuso al menos ocho conciertos para clarinete y orquesta que utilizaba en sus propias interpretaciones. Por su parte, Rise (2003, pp. 156-158) afirma que de todos ellos, fueron publicados probablemente sólo los dos primeros, uno en 1774 por el editor londinense Welcker, actualmente perdido, y otro por la firma también londinense Bland ca. 1785 y que corresponde con uno de los objetos de estudio

de la presente investigación. De esta última edición, Johnson (2006) indica que se conservan actualmente dos ejemplares, uno incompleto en la *Henry Watson Music Library* de Manchester, en el que faltan las partes de trompa, y otro completo en la *Austrian National Library* en Viena.

Según Weston (1994), el concierto fue probablemente interpretado por primera vez en Londres, el 16 de febrero de 1775 en el *Haymarket Theatre*, en el marco de un evento organizado por el compositor Thomas Arne,

Dr Arne gave a concert of catches and glees at the Haymarket Theatre in London on 16th February 1775 in which was played «After the Second Part, a Concerto on the Clarinet, with Variations on the Wanton God, by John Mahon's». The concerto referred to must again be one of John Mahon's, for none by Arne is known. The theme taken for the Variations is, however, an air from Arne's *Comus*²⁷. (p. 251)

Se puede documentar una nueva interpretación de la obra que tuvo lugar en el curso de la primera presentación como intérprete de Mahon en Belfast en 1786, como señala la existencia de un anuncio publicitario de dicho concierto en el que se mencionaba un “Concerto Clarionett with the Airs of How oft Louisa and the Wanton God; composed and to be performed by Mr. Mahoon”²⁸ (RISE, 2003, p. 157). Si bien se trata de un concierto para clarinete, Mahon lo concibió para poder ser interpretado también con otros instrumentos como el oboe, la flauta travesera o el violín, si se atiende a uno de los títulos de la

²⁷ “Arne dio un concierto de cánones y composiciones vocales masculinas en el *Haymarket Theatre* en Londres el 16 de febrero de 1775 en el cual se interpretó «Después de la segunda parte, un Concierto para clarinete con variaciones sobre *Wanton God*, de John Mahon». De nuevo, el referido concierto debe ser uno de los debidos a John Mahon, puesto que ninguno debido a Arne es conocido. Sin embargo, la melodía escogida para las variaciones es un aria de la pieza de Arne *Comus*”. (Traducción propia)

²⁸ “Concierto para clarinete con el aria de *How oft Louisa y Wanton God*; compuesto e interpretado por el señor Mahon”. (Traducción propia)

fuente original²⁹. La posibilidad de intercambiar el instrumento solista fue habitual en el barroco y hasta finales del siglo XVIII. En este caso responde muy probablemente a motivos comerciales, con la intención de llegar a un público lo más amplio posible y aumentar el número de ventas de partituras. Ello explica que el registro utilizado en la parte destinada al clarinete solista no exceda de un Mi_3 grave (tratándose del clarinete en Sib correspondería con un Re_3 en sonido real), evitando en todo momento el uso del registro más bajo del clarinete.

Por otro lado, hay que señalar el uso en este concierto de melodías de origen escocés, algo bastante habitual en la música europea del momento en la que este fenómeno se había erigido casi en una moda (ELLIOTT, 2001, p. 907). En este caso, como señala el propio Johnson en su edición completa de la obra, se trata de las canciones *The Birks of Endermay* y *Roslin Castle* esta última del escocés James Oswald (1710-1769).

Forma y estilo: barroco versus clasicismo

El presente concierto para clarinete se presenta claramente como una obra estilísticamente de transición, que refleja tanto elementos de la tradición barroca ya comentada con anterioridad, presente en la música inglesa a lo largo del siglo XVIII, como características propias del nuevo pre-clasicismo que se imponía en Europa a mediados de dicha centuria. Así por ejemplo, desde un punto de vista más externo la organización en tres movimientos, allegro, andante y rondó se alinea con la práctica neoclásica establecida respecto a la forma concierto, frente a otros posibles patrones de organización propios del barroco. Factores que

apuntan en este sentido son también un carácter fundamentalmente homofónico, como melodía acompañada, y un ritmo armónico lento, en el que se apoya un fraseo periódico y articulado. Si todos los rasgos anteriores parecen apuntar hacia una clasificación del concierto dentro de un pre-clasicismo, ello no es óbice para encontrar elementos de carácter más conservador. Así por ejemplo, se podría citar el uso de un motivo motor de carácter barroquizante como cabeza del tema principal del primer movimiento, junto con algunos puntos estructuralmente importantes solventados mediante técnicas pseudo-contrapuntísticas. A todo ello hay que sumar el empleo ocasional de la técnica de la secuencia armónica, que recuerda en cierta manera el movimiento y la textura continua del concierto barroco.

Con todo, la batalla entre tradición y pre-clasicismo se aprecia mucho mejor a nivel estructural. El concierto responde claramente a la organización formal definida por la técnica del antiguo *ritornello* barroco, como se puede ver en la figura 1.

²⁹ El título completo con el que la obra se publicó en el siglo XVIII fue *Mahon's 2nd Concerto for the Clarinett, Hoboy, German Flute, or violin, in all parts.* (JOHNSON, 2006).

Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
Compás 1-61	Compás 62-124	Compás 124-142	Compás 143-170	Compás 171-175	Compás 176-197	Compás 197-203	Compás 204-219	Compás 220-241
Fa-fa-Fa- (Do)-Fa	Fa-do-Do	Do-sol-Do	Do-re-Do	Do	Do-do-Mib	Mib	Sib-Do-Fa	Fa

Fig. 1. John Mahon. *Concerto in F*.
1r mov. Estructura formal en *ritornello*.

La estructura *ritornello* impone también un patrón de tradición específicamente barroca en el uso de las combinaciones instrumentales empleadas. En principio, una orquestación como la planteada, para solista y grupo de cuerdas (violines, viola, violonchelo y contrabajo) con el añadido de una pareja de trompas que desempeñan un papel absolutamente subordinado y acompañante, parece relacionar esta obra con las composiciones pre-clásicas debidas a la escuela de Mannheim de unas décadas anteriores. Sin embargo, la realidad es mucho más conservadora. Hay que hacer notar la eliminación sistemática de la viola en la instrumentación de las secciones a solo, así como la más que posible reducción de la instrumentación en dichas secciones a dos violines, un bajo y quizás un clave o teclado que haría las veces de continuo. Las indicaciones originales que aparecen en cada una de las partes instrumentales conservadas, precisamente al inicio de cada una de las secciones a solo del clarinete parecen ir en esta dirección (JOHNSON, 2006). El efecto pretendido era por tanto recrear la alternancia entre *tutti* y *concertino* típica del *concerto grosso* barroco.

Por otro lado, se hace también evidente la presencia de muchos de los procedimientos propios que definen la forma de sonata de concierto clásica. Así, la unidad formada por el primer *ritornello* y la primera sección a solo de este concierto podría asimilarse perfectamente con la doble exposición, orquestal y solista, propia de

la forma clásica. El *ritornello* inicial presenta dos temas de perfil claro, definido y contrastante pero se cuida de anticipar la modulación a la dominante característica de aquella. Por su parte, el primer solo presenta precisamente los elementos que corresponderían con la exposición solista del concierto clásico todo ellos articulados por pequeños *ritornellos* orquestales que por su escasa duración se consideran integrados en dicha sección a solo. Así, se puede señalar un primer tema en la tónica (Fa mayor, compases 62 a 73), un gran puente modulante que introduce material melódico nuevo (compases 74 a 93) y que se mueve desde la tónica a la dominante (Do mayor) pasando por la dominante menor (Do menor), un segundo tema en la dominante (compases 94 a 101) y una coda con nuevo material temático (compases 102 a 124), introducida por una sección de transición que presenta técnicas imitativo-contrapuntísticas (compases 102 a 109). Dicha coda finaliza con una leve aceleración del ritmo y el trino cadencial final en el solista (compases 116 a 124).

Si la correspondencia entre las primeras secciones de la forma *ritornello* y de la forma clásica funciona relativamente bien, no se puede decir lo mismo respecto del momento de la recapitulación. En este sentido, se puede afirmar la imposibilidad de integrar ambos planteamientos en pie de igualdad. Desde un punto de vista estructural, la forma *ritornello* parece la opción más lógica y coherente. Un intento de explicación a través de la

forma clásica tiene que recurrir a un planteamiento altamente excepcional, en tanto no se produce una recapitulación solista de ninguno de los temas principales en la tónica mayor, sino que la penúltima y última secciones a solo actúan como una gran retransición que resuelve todo su impulso tonal y melódico en la reexposición del tema principal en la tónica mayor, justo con el último *ritornello* orquestal.

Respecto al segundo movimiento, marcado como Andante, hay que señalar que presenta una estructura tripartita simple ABA, en la que destaca el contraste tonal producido entre la tonalidad de las secciones externas, Sib mayor, frente a aquella de la sección central, Reb mayor, que como se puede apreciar genera una denominada relación tonal mediántica, sorprendente en este caso por la

carga de novedad que conllevaba en la época de composición del concierto. Por su parte, Mahon hace el mismo uso de la viola que en el primer movimiento, reservando su uso para reforzar los únicos dos *tuttis* del movimiento, y creando así una mayor sensación de diálogo entre *tutti* y *concertino*. El movimiento entero está basado en el uso de dos canciones escocesas, la popular *The Birks of Endermay* en la que se basan las secciones externas, y *Roslin Castle*, esta última del escocés James Oswald (1710-1769), en la sección central.

El tercer movimiento presenta la estructura de un típico Rondó serial o multicopla, precisamente característico de los primeros rondós clásicos (WOLF, 2001, pp. 891-892), en el que los estribillos repiten exactamente el mismo fragmento.

Estribillo	Copla	Estribillo ³⁰	Copla	Estribillo	Copla	Estribillo
Compás 1-30	Compás 31-63	Compás 1-30	Compás 64-105	Compás 1-30	Compás 106-159	Compás 1-30

Fig. 2. John Mahon. *Concerto in F*.
3r mov. Estructura en Rondó multicopla

³⁰ Como se puede observar la numeración de los compases en los estribillos segundo, tercero y final es exactamente la misma que en el primero. Ello se debe a que los estribillos repiten exactamente el mismo fragmento del primero de ellos, valiéndose de las abreviaturas *da capo* y *salto al segno*.

Al igual que en los dos movimientos anteriores, y junto con la alternancia típica entre estribillo y copla que genera la propia estructura en rondó, se puede observar también como Mahon refuerza el ya citado contraste entre *tutti* y *concertino* característico del *concerto grosso* valiéndose de la inclusión o no de la viola, junto a la reducción de los efectivos orquestales. Así, las dos primeras coplas se interpretan completamente en una versión muy reducida de instrumentación, el equivalente al denominado *concertino* en el *concerto grosso*, mientras que la tercera presenta una alternancia interna entre un pequeño *tutti* central a orquesta completa y dos grandes secciones externas instrumentadas a modo del citado *concertino*. Hay que destacar el hecho que en todos los momentos en los que la instrumentación se reduce buscando la disposición del *concertino*, destaca por encima de cualquier otra consideración la idiomática y figuraciones altamente virtuosísticas del clarinete.

El concierto para clarinete de James Hook

Por su amplia producción compositiva y su significativa actividad como intérprete y organizador de numerosas actividades musicales en el Londres de aproximadamente el último tercio del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, la figura del músico inglés James Hook (1746-1827) es una de las más interesantes en el contexto musical británico de su época (McGAIRL, 2001, pp. 689-693). Nacido probablemente en Norwich el 3 de junio de 1746, fue un niño prodigio tanto en la interpretación, ya tocaba conciertos en público a los seis años, como en la composición, pues había compuesto canciones y su primera ópera antes de los ocho años de edad. En algún momento entre junio de 1763 y febrero de 1764 estableció su residencia en Londres, donde desarrolló su actividad como

organista, profesor y compositor de música en una gran variedad de géneros. Entre estos destacaron sus óperas y especialmente sus canciones, interpretadas en los principales *pleasure gardens* londinenses de la época, siendo muchas de ellas publicadas en su época en forma de distintas y variadas colecciones. Su prestigio como intérprete de teclado y como compositor creció hasta tal punto que en 1768 fue contratado como organista y compositor de los *Marylebone Gardens* uno de los más importantes establecimientos londinenses. A partir de ese momento su actividad como operista y compositor de todo tipo de música, especialmente vocal, experimentó todavía un mayor impulso. En 1774 Hook fue contratado en un puesto similar al que había desempeñado en los *Marylebon Gardens* pero en este caso en los famosos *Vauxhall Gardens*, en los que desarrolló

su actividad durante cuarenta y seis años, hasta 1820. Como se ha comentado anteriormente, destaca su actividad como compositor de óperas y música teatral, aunque su éxito en ella fuera irregular, y sobre todo sus cerca de dos mil canciones, compuestas casi todas ellas para algún intérprete específico, principalmente de los *Vauxhall Gardens*. Como afirma McGairl (2001):

Hook was conversant with the musical styles of his day and successfully exploited the *style galant*. His first overture of 1766, written in the Mannheim style, is indicative of the orchestral music that was to follow. [...] The concerto was an important form for Hook since it was part of his duties to perform an organ concerto each evening at the Vauxhall concert. Despite the number of concertos that were performed, relatively few were published. Chamber music, sonatas for keyboard instruments, with or without accompaniment, are included in Hook's vast output. Two-movement Works give way to three-movement structures with the usual fast-slow-fast order of movements; first movements in embryonic sonata form emerge as fully-fledged sonata form movements before the

end of the 18th century. Scotch snaps and Alberti bass figures are prominent³¹. (p. 690).

Dentro de la producción de Hook hay que señalar la presencia de un importante corpus de música instrumental, y entre ella un conjunto de conciertos solistas principalmente para órgano o clave, junto con dos conciertos para instrumentos de viento, uno para trompeta actualmente desaparecido, y otro para clarinete uno de los objetos de estudio del presente trabajo. Al igual que gran parte de su producción, es muy presumible que estos conciertos fueran concebidos para su interpretación en el marco de las temporadas de los *Vauxhall Gardens* en Londres.

Forma y estilo: el triunfo del clasicismo

El concierto para clarinete de James Hook se caracteriza estilísticamente como una obra plenamente neoclásica, en la que si bien quedan restos del gusto inglés por el *concerto grosso* predominante en gran parte del siglo XVIII en Gran Bretaña, estos se hallan ya completamente integrados en el citado estilo. Datado en 1812, se conserva en manuscrito y no fue nunca publicado³². Atendiendo a la propia biografía de

³¹ “Hook estaba familiarizado con los estilos musicales de su tiempo y explotó con éxito el estilo galante. Su primera obertura de 1766, escrita en el estilo de Mannheim es indicativa de la música orquestal que iba a seguir. [...] El concierto fue una forma importante para Hook puesto que formaba parte de sus obligaciones el interpretar uno para órgano cada tarde en los conciertos en los Vauxhall. A pesar del número de conciertos que fueron interpretados, relativamente pocos fueron publicados. Música de cámara, sonatas para instrumentos de teclado, con o sin acompañamiento, están incluidas en la vasta producción de Hook. Las obras con dos movimientos dan paso a las estructuras en tres movimientos con el orden usual de rápido-lento-rápido; los primeros movimientos en una forma sonata embrionaria se revelan como movimientos en forma sonata con todas las de la ley antes de finales del siglo XVIII. Destacaban los denominados *ritmos lombardos* y el bajo de Alberti”. (Traducción propia)

³² Según el clarinetista Jack Brymer, en las notas a la moderna edición, la fuente manuscrita original perteneció a la colección de W. H. Cummings aunque terminó finalmente, como parte de la colección *Ohki*, en la *Nanki*

Hook, es presumible que fuera compuesto para ser interpretado en la temporada de conciertos de los *Vauxhall Gardens*, como otros de sus conciertos para órgano o instrumento de teclado solista. En este sentido, aunque no se sabe a ciencia cierta quién fue su intérprete, bien podría haber sido alguno de los hermanos Mahon, todavía activos en la fecha de composición del propio concierto o el citado anteriormente Edward Samuel George Hopkins (1779-1860), debido a su probada vinculación con los propios *Vauxhall Gardens*, en los que se le ha documentado como intérprete (HIGHFILL, BURNIM, & LANGHANS, 1973, vol. VII, pp. 406-407), y llegando a convertirse según Weston (1977, pp. 131-132) en director músico de los mismos.

Sigue la forma clásica en tres movimientos, allegro, adagio y allegretto (rondó), como es típico en el concierto solista clásico de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Junto a esta, otras características muestran su clara adscripción estética a un clasicismo cercano al *style galant*. Así por ejemplo, se puede citar el absoluto predominio del carácter homofónico de la música, sin apenas uso de técnicas contrapuntístico-imitativas, así como una armonía muy sencilla y transparente, sin presencia de cromatismos, que avanza con un ritmo armónico característicamente lento.

La instrumentación de esta obra es otro elemento que apunta hacia un estándar neoclásico. Además del clarinete solista, y junto con la sección de cuerdas (violín 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos) Hook dispone una sección de viento formada por un fagot, dos trompas y dos oboes, aunque sólo interviene en los *ritornelli* orquestales del primer y tercer movimientos, manteniéndose *tacet* en el segundo. Considerados estos instrumentos individualmente, hay que señalar que las trompas tienen la sencilla

Music Library de Tokyo (MEECHAM, Paul; BRYMER, Jack -eds.-, 1983).

misión de reforzar la armonía y la dinámica, ofreciendo una mayor masa sonora en los pasajes que lo requiere, mientras los oboes principalmente doblan las voces de violín 1º y 2º. El fagot, por su parte dobla la voz de violonchelos y contrabajo, aunque de forma muy excepcional dobla también a las violas cuando estas hacen de bajo armónico real, al situarse por encima de un gran pedal de dominante realizado por los violonchelos y contrabajos (compases 50 a 60 del primer movimiento). El uso de los instrumentos de viento en este concierto es por tanto muy elemental. Si se exceptúa una breve pasaje en una de las secciones finales del rondó del tercer movimiento (compases 195 a 203) en el que la instrumentación se reduce únicamente al clarinete solista y a la sección de vientos, esta última de forma muy similar a la sonoridad de una pequeña banda militar, no se establece ningún tipo de diálogo melódico o contrapuntístico imitativo ni con el solista, ni entre ellos mismos, ni con la sección de cuerda. En él no aparecen rastros de la técnica de orquestación desarrollada en las últimas obras del clasicismo vienés de Mozart, Haydn o del primer Beethoven. Se remite más bien a una técnica emparentada con la de los compositores de la escuela de Mannheim bastantes décadas atrás.

Por otro lado, se puede señalar como característica más conservadora que al igual que en el concierto de John Mahon, Hook prevé el uso de un *concertino* reducido que acompaña al solista en sus secciones a solo. Este está constituido por dos violines y un violonchelo, tal y como se deduce de la eliminación sistemática de la parte de viola a lo largo de dichos pasajes. De nuevo puede ser considerado como herencia del gusto dieciochesco británico por el *concerto grosso*, comentado ya con anterioridad.

Estructuralmente el concierto sigue una forma sonata muy clara y casi se podría decir que canónica. Así, el primer movimiento presenta una

doble exposición, orquestal en la que se presenta dos temas contrastantes en la tónica (Mib mayor) y la dominante (Sib mayor), y solista, que emplea el material temático anterior junto con la estructura tonal y las subsecciones propias (puente modulante y coda virtuosa del segundo tema) que cabría esperar en una forma sonata de concierto canónica. El desarrollo, iniciado con un ritornello orquestal en la tonalidad de la dominante, utiliza materiales temáticos derivados de la exposición orquestal y continúa con una sección a solo que pasa por varias tonalidades (Sib mayor, Fa menor, Do menor) que desemboca en un nuevo *ritornello* orquestal que partiendo de la tonalidad de do menor desempeña la función de una retransición, preparando la vuelta del material temático y tonalidad principales en la recapitulación. En esta se vuelven a presentar los elementos temáticos iniciales pero ya en la tonalidad principal, sin la modulación a la dominante, finalizando el movimiento con un nuevo *ritornello* orquestal a modo de coda.

El segundo movimiento presenta una estructura tripartita, en la que las secciones externas se encuentran en la tonalidad de Do menor, contrastando con la sección central en el relativo mayor, Mib mayor. Instrumentado solo para el clarinete solista y la sección de cuerda, está señalado con un tempo Adagio. El uso de la viola se ve nuevamente limitado a los *tuttis*, siendo eliminada en las secciones a solo. Escrito en el mejor de los registros del instrumento, sin extenderse a los extremos grave ni sobreagudo, destaca el expresivo canto del clarinete, que hace uso de una ornamentación explícita en la propia escritura solista.

Al igual que el concierto de Mahon, el tercer movimiento del concierto de James Hook se organiza como un rondó serial o multicopla (figura 3).

Estribillo	Copla	Estribillo	Copla "Minore"	Estribillo	Copla	Estribillo	Copla	Estribillo
A Compás 1-26 Mib	B Compás 27-62 Sib	A Compás 63-88 Mib	C Compás 89-124 Do	A Compás 125-150 Mib	D Compás 151-178 Mib	A Compás 179-186 Mib	E Compás 187-216 Mib	A Compás 217-242 Mib

Fig. 3. James Hook. *Concerto for Clarinet*.

3r mov. Estructura en Rondó multicopla

En este movimiento se puede observar como la alternancia típica entre estribillo y copla que genera la propia estructura en rondó se refuerza mediante la drástica disminución de efectivos que realizan el acompañamiento asignado al solista en las sucesivas coplas, incluyendo en la mayoría de ellas la eliminación de la viola (excepto en la última), y la limitación del *concertino* a dos violines y violonchelo junto al clarinete solista.

Por encima de cualquier otra consideración, en el concierto de Hook destaca la exigencia técnica altamente virtuosística destinada al clarinete, que lo sitúa en la línea de otras aportaciones debidas a compositores mucho más jóvenes que el propio compositor en 1812. Como opina (REES-DAVIES, 1995) "the solo part is brilliant, good both to play and to listen to"³³ (p. 78). Así por ejemplo, el amplio registro empleado aborda ya desde el sonido más grave, el Mi₂, hasta el más sobreagudo, el sonido Do₆, que sigue considerándose en la actualidad el extremo más agudo del instrumento dentro de la práctica convencional. Otros conciertos para clarinete de la misma época, o incluso ligeramente anteriores, pero de escritura marcadamente más romántica, como los Conciertos n° 1 op. 26 en Do menor (1808) y n° 2 op. 57 en Mib Mayor (1819) de Louis Spohr, el Concierto n° 2 en Mib Mayor de Carl Maria von Weber (1811) o el Concierto n° 2

de Franz Tausch (publicado en 1819) hacen uso de la misma expansión en el registro agudo, llegando hasta un Do₆ los dos primeros y el último, y hasta un Sib₅ el debido a Weber. Por otro lado, las dificultades técnicas no se limitan a cuestiones únicamente relacionadas con la extensión del registro hacia los agudos. Así, la exigencia técnica en el registro grave es considerable para la época, con la presencia de arpeggios quebrados y escalas en el registro *chalmereau* del instrumento a gran velocidad (última sección a solo, compases 187 a 216 del rondó o último movimiento). La presencia de otras figuraciones de carácter virtuosístico es abundante, tales como arpeggios de cerca de tres octavas de amplitud, saltos dibujando amplios intervalos de más de dos octavas, tanto ascendentes como descendentes, series de intervalos encadenados desde el registro grave hasta el sobreagudo o semitritinos en figuraciones de gran dificultad técnica.

COCLUSIONES

El clarinete llegó a las Islas Británicas en la década de 1720 mediante las diferentes giras de concierto que realizaron a través de las mismas varios virtuosos itinerantes, principalmente de origen centroeuropeo. Décadas más tarde, hacia 1750 el instrumento había ganado una cierta popularidad en el contexto musical británico, a través de su participación en las bandas militares,

³³ "La parte solista es brillante, buena tanto para tocar como para escuchar". (Traducción propia)

y sus esporádicas apariciones como solista y encuadrado en la plantilla orquestal. Sin embargo, la mayoría de los principales intérpretes que se documentan en el país en esta época seguían siendo extranjeros, principalmente de origen alemán.

A partir de la década de 1770 el instrumento expandió progresivamente su uso a todos los géneros musicales, experimentando un evidente aumento en su popularidad. Se documenta así su cada vez más frecuente participación en la plantilla orquestal, que culminará con la inclusión definitiva en la misma hacia 1800. En el desarrollo de este proceso tuvieron gran importancia entre otros factores la actividad musical desarrollada en los denominados *pleasure gardens*. Junto a esta realidad se registra un florecimiento de la manufactura inglesa de construcción de instrumentos, y la aparición de la primera generación de grandes clarinetistas ingleses, entre los que se halla John Mahon.

En lo que al género del concierto se refiere, las islas Británicas habían disfrutado a lo largo de todo el siglo XVIII de una tradición estilísticamente conservadora, ligada al *concerto grosso* barroco, frente al *style galant* cada vez más pujante en la Europa continental. En este sentido, el Concierto para clarinete de John Mahon, compuesto en 1774, muestra tanto características de dicha tradición conservadora, como rasgos de las nuevas estéticas más modernas influidas por el citado *style galant*. Precisamente la comparación entre esta composición y el posterior concierto para clarinete debido a James Hook, de 1812, documenta la entrada y el triunfo definitivo de las nuevas corrientes estéticas clasicistas, que se reflejan tanto en la evolución formal registrada entre ambos conciertos, como en las diferencias patentes entre la escritura clarinetística de una y otra composición, con un virtuosismo mucho más acusado en la última.

Finalmente, a través de la trayectoria de clarinetistas como John Mahon o su hermano William, así como de las características técnico-estilísticas de la música que componían o interpretaban, entre ella los conciertos citados en el presente trabajo, se puede documentar la importancia que el elemento virtuoso llegó a tener en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX en las Islas Británicas.

BIBLIOGRAFÍA

- BIRSAK, K. (1994). *The Clarinet*. Buchloe: DVO.
- CARSE, A. (1969). *The Orchestra in the XVIIIth Century*. New York: Broude Brothers Limited.
- CUDWORTH, C., & WARD, G. (2001). Russell, William. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XXI, 901. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- ELLIOTT, K. (2001). Scotland. I. Art Music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (XXII)*, 907. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ VICEDO, F. J. (2010). El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- (2012). La interrelación entre el uso del clarinete y el del oboe en la instrumentación de la música española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. *Leitmotiv* (1), 38-48.
- FLEMING, S. D. (2009). A Century of Music Production in Durham City 1711-1811: A Documentary Study. (Tesis Doctoral). Durham University: Durham.

- GIRDHAM, J. (2001). Storace, Stephen. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XXIV, 442-444. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- HAASNOOT, L. (2001). Hellendaal, Pieter. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XI, 340-342. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- HIGHFILL, P. H., BURNIM, K. A., & LANGHANS, E. A. (1973). *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- HOEPRICH, E. (2008). *The Clarinet*. Londres: Yale University Press.
- JOHNSON, D. (2006). Preface. En J. MAHON, *Concerto in F*. Edinburgh: David Johnson Music Editions.
- LASOCKI, D. (2010). New Light on Eighteenth-Century English Woodwind Makers from Newspapers Advertisements. *Galpin Society Journal*, LXIII (142), 73-142.
- LEAL DE CARVALHO, L. F. (2006). José Avelino Canongia (1784-1842): virtuoso e compositor. (Tesis Doctoral). Universidad de Aveiro, Aveiro.
- McGAIRL, P. (2001). Hook, James. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XI, 689-693. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- MEECHAM, Paul; BRYMER, Jack (eds.). (1983). Notas a la edición. En J. HOOK, *Concerto for Clarinet and Orchestra*. Josef Weinberger.
- OLLESON, P., & PELKEY, S. C. (2001). Samuel Wesley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XXVII, 304-312. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- REES-DAVIES, J. (1995). *The development of the clarinet repertoire*. En C. LAWSON (Ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet (75-91)*. Cambridge University Press.
- RENDALL, F. G. (1941). A short Account of the Clarinet in England during the Eighteenth and Nineteenth Centuries. *Proceedings of the Musical Association*, LXI (1), 58-59.
- RICE, A. R. (2005). The clarinet in England during the 1760's. *Early Music*, XXXIII (1), 55-63.
- RISE, A. R. (1992). *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press.
- (1988). The Baroque Clarinet in Public Concerts 1726-1762. *Early Music*, XVI (3), 388-395.
- (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press.
- SOUTHEY, R. (2001). Commercial music-making in Eighteenth Century North-East England: A pale reflection of London? (Tesis Doctoral). University of Newcastle, Newcastle.
- TALBOT, M., EISEN, C., & otros, y. (2001). Concerto. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VI, 240-260. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.
- TEMPERLEY, N., & HEIGHES, S. (2001). Crotch, William. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VI, 728-732. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press.

- WARD, G. (1994). William Russell (1777-1813): An Enquiry into his Musical Style. (Tesis Doctoral). Leicester University, Leicester.
- WESTON, P. (1994). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Corby (Northants, England): Fentone Music.
- (1977). *More Clarinet Virtuosi of the Past*. Corby (Northants, England): Fentone Music.
- (2002). *Yesterday's Clarinetists: a seque*. Haverhill (Suffolk): The Panda Group.
- WOLF, E. K. (2001). Concierto. *Diccionario Harvard de la Música*, 273-281. (D. Randel, Ed.) Madrid: Alianza.

SOBRE EL *CONCIERTO PARA SEXTETO DE METALES (1976)* DE MIGUEL GRANDE

CELESTINO LUNA MANSO
Profesor de Trombón, RCSM
“Victoria Eugenia” de Granada.

ACRÓNIMOS

CPM, Conservatorio Profesional de Música
ONU, Organización de Naciones Unidas
RCSM, Real Conservatorio Superior de Música
RNE, Radio Nacional de España
SGAE, Sociedad General de Autores y Editores

ABREVIATURAS

c., compás
cc., compases

PALABRAS CLAVE

Viento metal. Música. Sexteto. Miguel Grande. Análisis.

RESUMEN

La composición para conjuntos de metales en España experimentó un considerable crecimiento en los años setenta del siglo XX. Distintos autores dedicaron obras a diferentes formaciones: desde un cuarteto con dos trompetas y dos trombones a grupos de quince intérpretes, pasando por un sexteto de tres trompetas, una trompa, un trombón y una tuba, como es el caso de la pieza que aquí nos ocupa. El presente artículo muestra las principales características de una de las composiciones para grupo de metales que causaron el mencionado incremento en la citada época, el *Concierto para sexteto de metales (1976)* de Miguel Grande.

1. INTRODUCCIÓN

La composición para conjuntos de metales en España experimentó un considerable crecimiento en los años setenta del siglo XX. Autores como Francisco Guerrero, Cristóbal Halffter y Jesús Villa Rojo, entre otros, dedicaron obras a diferentes formaciones que van desde un cuarteto con dos trompetas y dos trombones a un grupo de quince intérpretes, pasando por un sexteto de tres trompetas, trompa, trombón y tuba, como es el caso de la pieza objeto de estudio en esta publicación. En el presente artículo, mediante la descripción analítica del *Concierto para sexteto de metales (1976)* de Miguel Grande y el estudio de las circunstancias personales y profesionales que rodearon a su compositor, se muestran las principales características de una de las composiciones que causaron el mencionado auge de la música para grupo de metales en la década de 1970-1979.

2. EN TORNO A MIGUEL GRANDE EN LOS AÑOS SETENTA

Miguel Grande Martín (Segovia 1940)¹, el que fuera profesor de Armonía en dos conservatorios madrileños —Superior² y CPM “Arturo Soria” donde se jubiló³—, compuso *Concierto para sexteto de metales* en 1976. Fue un año después de concluir su formación con los maestros Román Alís y Antón García Abril en el RCSM de Madrid, y recibir un Premio Nacional Fin de Carrera en Composición. Posteriormente, y gracias a una beca de la Fundación Juan March, completó su formación en la misma especialidad al realizar los estudios de máster en la *University of New York*, entre 1976 y 1978⁴. En 1980⁵, con motivo del

¹ CARREIRA, X. M. (1999). Grande Martín, Miguel. En CASARES, E. (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE, p. 871.

² PIÑERO, J. (1984). *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres, p. 197.

³ GARCÍA, M.^a J. [auxiliar administrativo del C.P.M. “Arturo Soria” de Madrid] (2016). Conversación telefónica con el investigador, 11 de enero.

⁴ PIÑERO, J. (1984). *Op. cit.*, p. 196.

⁵ Miguel Grande se encontraba en Nueva York recibiendo el premio por la composición del Himno al Coro de la ONU

cuarenta aniversario de la ONU⁶, Miguel Grande ganó el Premio Internacional de Composición con el *Himno al Coro de Naciones Unidas*.

Durante los años setenta, este compositor escribió para diferentes plantillas instrumentales, así como para voz con acompañamiento de piano; entre ellas destacamos las siguientes piezas: *Romanza* (1972) para tenor y piano, *Variaciones* (1973) para piano y orquesta, *Cuarteto* (1974) para cuarteto de cuerdas, *Improvisation* (1975) para instrumento solista sin especificar, *Sonata* (1976) para flauta y piano, *Trío* (1976) para flauta, clarinete y violonchelo, *Winter Remember* (1977) para mezzo soprano y conjunto instrumental, y *Semblanza* (1979) para soprano y conjunto instrumental⁷.

3. CONCIERTO PARA SEXTETO DE METALES (1976) DE MIGUEL GRANDE

Las razones que llevaron a Miguel Grande a componer *Concierto para sexteto de metales* (1976) no han sido documentadas. Al no conocerse sus datos de contacto actuales ni haberse encontrado ninguna información al respecto, tampoco ha sido posible confirmar la fecha del estreno absoluto de la pieza que aquí se estudia. No obstante, se ha podido comprobar que fue grabada por RNE el 27 de mayo de 1990 en una actuación en directo del Grupo Español de Metales, con una duración aproximada de doce minutos y medio⁸. Este concierto se desarrolló en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en el marco de un ciclo que organizó la Asociación de

cuando Félix Rodríguez de la Fuente murió en 1980. Véase SOBERÓN, J. F. (1997). Una sinfonía para Félix [cartas al director]. En *ABC*, 1 de junio de 1997, p. 18. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madr/id/abc/1997/06/01/018.html> [consultado a 29 de diciembre de 2015].

⁶ Si bien las Naciones Unidas se crearon en octubre de 1945, esta Organización se originó tras el encuentro que representantes de catorce países mantuvieron en el Palacio de Saint James (Londres), en 1941. Para más información, véase Historia de las Naciones Unidas 1941-1950. Disponible en <http://www.un.org/es/aboutun/history/1941-1950.shtml>, consultado a 7 de enero de 2016.

⁷ CARREIRA, X. M. (1999). *Op. cit.*, p. 871.

⁸ Concierto para sexteto de metales [ficha de grabación] (1990). En Archivo Sonoro de RNE, referencia C0033829.

Compositores Sinfónicos Españoles, junto al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento madrileño⁹.

La partitura de *Concierto para sexteto de metales* no ha sido editada y según el manuscrito al que se ha tenido acceso, archivado en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, requiere de una plantilla de tres trompetas, una trompa, un trombón y una tuba¹⁰.

Miguel Grande incluyó tres movimientos de caracteres y *tempi* contrastantes en esta composición: el primero consta de ochenta y cuatro compases y en él se fijan dos marcas para el metrónomo —corchea=96-108 y corchea=86-96—; el segundo es un *Adagio* de treinta y dos compases; el tercero es una fuga de sesenta y dos compases con la indicación de negra=120-128.

A pesar de que el compositor finalizó los tres movimientos de su *Concierto para sexteto de metales* (1976) en sendos acordes —por cuartas o con sonidos añadidos— construidos siempre sobre un Do de la voz más grave, no se puede hablar de tonalidad ni centro tonal. Tampoco se puede clasificar de música dodecafónica ya que en todos los motivos y diseños melódicos nunca se consigue exponer los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno de los mismos.

Si bien el título elegido para esta pieza indica que las seis voces del grupo de metales deberían disfrutar de la misma importancia a través de distintas intervenciones como solistas, no es el caso de la partitura que aquí estudiamos. En los movimientos primero y tercero todos los instrumentos participan en igualdad de condiciones, mientras que en el segundo de aquellos se rompe el equilibrio a favor de uno de ellos: el fliscorno,

⁹ HONTAÑÓN, L. (1990). Se clausura el ciclo de la Asociación de Compositores. En *ABC*, 29 de mayo, p. 103. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madr/id/abc/1990/05/29/103.html> [consultado a 26 de diciembre de 2015].

¹⁰ GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* [partitura manuscrita].

interpretado por el tercero de los trompetistas. En la práctica totalidad de este *Adagio* se fija una relación clara y directa entre un solista y un grupo que acompaña —trompetas I y II, trompa, trombón y tuba—.

3.1 Primer movimiento

El primer movimiento tiene una duración aproximada de siete minutos y se divide en cuatro secciones: A (cc.1-19), B (cc.20-36), C (cc.37-66) y Coda (cc.67-85). Su estructura general responde a la siguiente tabla (1):

Sección A (cc.1-19)	A ₁ (cc.1-8) + A ₂ (cc.8-19)
Sección B (cc.20-36)	B ₁ (cc.20-29) + B ₂ (cc.30-36)
Sección C (cc.37-66)	C ₁ (cc.37-47) + C ₂ (cc.47-58) + C ₃ (cc.59-66)
Coda (cc.67-84)	Introducción (cc.67-68) + Final (cc.69-84)

Tabla 1. Fuente: Elaboración propia.

En la sección A (cc.1-19), el tempo es fijado mediante la marca para el metrónomo de corchea=96-108; las indicaciones de compás son dos: 2/4 para los cc.12-13 y compasillo para el resto. Estos diecinueve compases constan de dos frases (A₁ y A₂) que son iniciadas y terminadas escalonadamente en parte o sección débil, siempre con alturas precedidas de algún silencio. En ellas, ninguno de los instrumentos coincide en ritmo con otro miembro del sexteto y todos hacen uso de la sordina, excepto la tuba, que la debe retirar a partir del noveno compás. Igualmente en A, Miguel Grande emplea constantemente pequeños diseños rítmicos y melódicos que no responden a ningún patrón interválico fijo, si bien se asientan sobre una base armónica en la que evita la formación de octavas y que es liderada por la tuba. Como se verá en el primer ejemplo, la frase A₁

(cc.1-8) es iniciada por el más grave de los seis metales; los otros cinco se unen paulatinamente en el siguiente orden: trompa, trompeta III, trompeta I, trombón y trompeta II.

Ejemplo 1: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc.1-4

Con compás de compasillo, sin melodía apreciable y ausencia de silencio colectivo, los cc.1-8 poseen un carácter muy estático que el compositor consigue mediante el predominio de alturas con valores de más de dos partes, articulación de *legato* y dinámicas que van desde el *pianissimo* al *mezzo piano*, si bien se incluyen, como se ha comentado, pequeños diseños en los comienzos y finales de cada intervención: grupos de dos, tres o cuatro semicorcheas o fusas que no responden a una estructura determinada de intervalos. Para finalizar A₁ (cc.1-8), el compositor hace sonar en *pianissimo* un acorde por cuartas —Do, Fa#, Sib, Mi, La y Do# (Reb)— tras el que da comienzo la siguiente frase.

A₂ (cc.8-19) también se inicia de forma escalonada —trompeta II, trombón, trompa, trompeta II, tuba y trompeta I— pero, esta vez, Miguel Grande sí incluyó una línea melódica que es desarrollada por la trompeta más aguda (cc.10-14). Según se advierte en el ejemplo 2, esta melodía no responde a ninguna serie dodecafónica ni interválica aunque sí tiende a emplear las doce alturas de una escala cromática antes de volver a repetir alguna de las mismas.

Ejemplo 2: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc.9-14, trompeta I

En los cc.15-19 se mantienen los silencios para iniciar y unir las diferentes intervenciones de los cinco instrumentos más agudos del sexteto, pero el compositor abandona la preferencia de figuras iguales o de mayor duración que una blanca en todas las voces, a excepción de la tuba.

La sección B (cc.20-36) de este primer movimiento, del *Concierto para sexteto de metales* (1976), se forma con un compás de 3/4 (c.20) y dieciséis de 2/4. Se divide en dos frases (B₁ y B₂) y el tempo es establecido con la indicación de corchea=86-96. Al igual que en la primera sección, los cinco metales más agudos deben hacer uso de la sordina. La principal diferencia con A se da por la aparición de los primeros casos en que dos o más instrumentos comienzan sus intervenciones a la vez, generalmente, en la primera parte de un compás, con *sforzando* y después de un silencio colectivo. Consecuencia de ello es la formación de acordes de dos tipos: por terceras y por cuartas. En B₁ (cc.20-29), deben sonar los acordes de Sib menor con 7^a menor (c.20) —tres trompetas y trombón—, Mib con doble 3^a y 9^a mayor (c.23) —tres trompetas, trompa y trombón—, y La con doble 3^a, 7^a mayor y 9^a mayor (c.25). En el mismo sentido, en B₂ (cc.30-36) se dan otros tres casos: Mib mayor con 9.^a mayor (c.30) —todos menos el trombón— y un acorde con cinco 4^a justas desde Do (c.34 y 36) —todos menos la tuba—. Igualmente, se han de señalar otras dos novedades respecto a la sección A. Una es el reparto de lo que podría ser una intervención de un único instrumento entre varios de estos (c.28). La otra, la polirritmia creada por la utilización de diferentes grupos de valoración especial (c.36) para cada uno de los cinco instrumentos que participan: tresillo de semicorcheas, y cuatrillo, quintillo y sextillo de fusas.

La sección C (cc.37-66) es la más extensa de las cuatro que forman el primer movimiento de este *Concierto para sexteto de metales* (1976). Se divide en tres frases —C₁ (cc.37-47), C₂ (cc.47-58) y C₃ (cc.58-66)— entre las que se dan continuos cambios de compás —3/4, 5/8, 2/4, 3/8 y 4/8—. Asimismo, los seis instrumentos deben sonar sin sordina, y como se advierte en el

siguiente ejemplo (3), Miguel Grande presenta diseños que utiliza en dos o más instrumentos al mismo tiempo. Concretamente, hace sonar el segundo *forte* colectivo (c.45) mediante varios grupos de cuatro fusas en todos los miembros del sexteto, que, por su velocidad de ejecución es el primero de los momentos de gran virtuosismo rítmico.

Ejemplo 3: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc.45-46

En las frases C₁ y C₂ aparecen continuas indicaciones agógicas —*poco accelerando*, *poco ritardando*, *a tempo*, etc.—, si bien en C₃ solamente se apunta *meno mosso*. Al igual que en las frases de la sección A, en C₁ (cc.37-48) predominan las alturas con valores largos, se prescinde de silencios colectivos y se comienza de forma escalonada —trompa, tuba, trompeta II, trompeta I, trompeta III y trombón—.

C₂ (cc.47-58) se inicia con un diseño melódico de gran cromatismo de la trompeta I —semicorcheas y fusas en *legato* y *mezzo forte*— sobre un acorde por cuartas del trombón (Do#), la trompa (Fa#), la trompeta III (Sib) y la tuba (Mi). En los siguientes compases (48-56), los motivos melódicos pasan por las voces de la segunda trompeta, la trompa y el trombón, y como se puede distinguir en el ejemplo 4, en el c.57 (5/8) se alcanza el tercer *forte* colectivo del movimiento, un instante en el que el compositor crea una polirritmia adjudicando a cada instrumento grupos de diferentes figuras.

Alegretto ($\text{♩}=96-108$)

c.57 rit.

trompeta 1.ª

trompeta 2.ª

trompeta 3.ª

trombón

tuba

Ejemplo 4: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., c.57

Asimismo, se debe resaltar que en esta frase se presentan los primeros y únicos *glissandi* de toda la pieza (cc.55 y 57), así como la primera y única indicación para articular un *frullato* en este primer movimiento (c.57).

En C₃ (cc.58-66) se vuelve a las alturas con valores largos, sin silencios colectivos y con comienzos escalonados —trompeta II, trompeta I, trombón y tuba—. Toda la frase se mueve entre el *mezzo piano* (c.58) y el *pianissimo* (c.66).

Para la coda del primer movimiento (cc.67-84), del *Concierto para sexteto de metales* (1976), Miguel Grande empleó recursos que ya había utilizado en las tres secciones anteriores. Los cc.67-68 forman una pequeña introducción donde se indica *primo tempo* (corchea=96-108) y se emplean grupos de valoración especial diferentes para cada una de las voces; todos con articulación de *marcato*, en *forte*, y sonido tapado para la trompa, si bien los demás deben sonar sin sordina. Los cc.69-84 consisten en dos progresiones dinámicas que llegan a sendos *fortissimi* (cc.75 y 84); se inician de forma paulatina —tuba, trombón, trompeta II y trompeta III, trompa y trompeta I— y concluyen en un acorde por cuartas —Do, Fa#, Sib, Mib y Sol# (Lab)— sobre una blanca (c.83) que se transforma, en cada una de las voces, en diferentes grupos de valoración especial de semicorcheas y fusas (c.84).

3.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento del *Concierto para sexteto de metales* (1976) de Miguel Grande tiene una duración aproximada de tres minutos. El tempo es fijado mediante el término *Adagio* y la indicación general para el compás es la de compasillo, si bien se utilizan las de 6/4 (c.18), 3/4 (22-24) y 5/4 (c.29). En cuanto a las dinámicas, se utilizan generalmente las que van desde el *pianississimo* al *mezzo piano*, con la excepción de los cc.17-19 donde aparecen el *forte* y el *fortissimo*. Como se puede observar en la tabla 2, este movimiento se divide en tres secciones: introducción (cc.1-4), sección central (cc.4.26) y final (cc.27-32).

INTRODUCCIÓN (cc.1-4)
SECCIÓN CENTRAL (cc.4-26)
fliscorno solista (cc.4-16) + <i>tutti</i> (cc.17-25) + cadencia fliscorno (c.26)
FINAL (cc.27-32)

Tabla 2. Fuente: Elaboración propia.

Los cinco instrumentos que participan en la introducción (cc.1-4) lo hacen en *piano*, con sordina y con valores principalmente largos —blancas y redondas—. Las dos primeras trompetas y el trombón hacen sonar en los cc.1-2 un acorde por cuartas —Mi, Sib (La#) y Re— que se transforma (cc.3-4) en una segunda inversión de Lab mayor con doble 5ª y 4ª disminuida —Lab, Do, Mib, Re y Mi—, cuando se suman las voces de la trompa y la tuba.

La sección central (cc.4-26) es protagonizada por un fliscorno del que debe ocuparse el intérprete de la tercera trompeta. Con este instrumento de viento metal cónico —construido al igual que la trompeta estándar en Sib pero de sonido más dulce y menos brillante— se exponen varias melodías (cc.4-16), de carácter *cantabile* y *espressivo*, que son apoyadas por una armonía nada consonante de acordes por cuartas, generalmente, a partir de un Lab en la tuba. Como

ocurre en toda la composición y se observa en el ejemplo 5, Miguel Grande evita repetir alturas en las líneas melódicas antes de que aparezcan los doce semitonos de una escala cromática, aunque no de una manera estricta. Igualmente, y para una más fácil proyección de la voz principal, es de destacar el uso generalizado del registro agudo en el fliscorno, a partir del Do4.



Ejemplo 5: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 2.º mov., cc.4-8, fliscorno

En los cc.17-25 el fliscorno renuncia al cometido de solista y pasa a desempeñar un papel con la misma importancia que el resto de instrumentos del sexteto. En estos nueve compases, todos sin sordina, se interpretan pequeños diseños rítmicos en los que predominan las síncopas y las notas a contratiempo. En el c.26, sin indicación numérica para el compás y donde se señala *ad libitum* y *fast*, el fliscorno vuelve a ejercer de solista, pero esta vez a solo; se trata de una cadencia.

La sección final (cc.27-32) está dividida claramente en dos pequeñas partes y en ella el sexteto vuelve a formarse por tres trompetas, trompa, trombón y tuba; es decir, desaparece el fliscorno y vuelve la tercera trompeta. Todas las voces recuperan la sordina y adquieren la misma importancia para crear un final de tempo rápido, y carácter muy rítmico (cc.27-29), que el compositor consigue mediante trinos y articulación de *frullato*, así como diseños muy parecidos a los ya empleados en el primer movimiento: notas a contratiempo, grupos de dos y tres figuras con articulación de *staccato* y notas repetidas en grupos de valoración especial. Finalmente y sin tener relación con lo que ocurre en todo este segundo movimiento, todo termina (cc.30-32) en un acorde en *pianississimo* de Do mayor con sonidos añadidos —2ª mayor, 4ª justa y 7ª mayor—.

3.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento del *Concierto para sexteto de metales* (1976) de Miguel Grande tiene una duración aproximada de dos minutos, y lleva el título de «Fuga final». El tempo es fijado por la indicación de negra=120-128 y consta de sesenta y dos compases, en su mayoría de 3/4 (cc.1-49). Esta fuga instrumental a tres voces es real y de construcción libre; se organiza por medio de dos exposiciones, dos *divertimenti*, un estrecho y una coda. En la primera exposición se presentan tres entradas del tema mientras que en la segunda y en el estrecho se muestran cuatro y seis, según cada caso. Su estructura general se puede representar mediante la siguiente tabla:

E X P O S I C I Ó N	D I V E R T I M E N T O	E X P O S I C I Ó N	D I V E R T I M E N T O	E S T R E C H O	CODA
I (cc.1-9)	I (cc.10-17)	II (cc.18-29)	II (cc.30-38)	(cc.39-45)	(cc.46-62)

Tabla 3. Fuente: Elaboración propia.

Como ocurre en los movimientos primero y segundo, esta fuga finaliza en un acorde de 9ª donde el Do de la voz más grave del sexteto ejerce de altura principal, mientras que el resto del material compositivo no responde a ningún orden o centro tonal. Salvo alguna excepción, Miguel Grande evita la formación de quintas y octavas justas entre las distintas voces. En este mismo sentido, y como se podrá advertir en los siguientes ejemplos, los tres elementos principales se forman a partir de dos sucesiones interválicas de gran cromatismo —una para el sujeto y la respuesta, y otra para el contrasujeto—, si bien la primera nota en cada uno de estos guarda una relación directa con la altura Do.

EXPOSICIÓN I (cc.1-9)

En estos nueve compases, todos de 3/4, solamente participan los tres instrumentos más graves del sexteto y presentan tres entradas del tema de la fuga —tuba, trombón y trompa—, así como dos del contrasujeto —tuba y trombón—.

El sujeto es expuesto en solitario por la tuba en los tres primeros compases y tiene un carácter muy rítmico —notas a contratiempo, articulación *staccatissimo*, acentos, etc.—. Como se ve en el ejemplo 6, no corresponde a ninguna ordenación tonal y se construye con nueve alturas y con doce valores rítmicos, por medio de los siguientes intervalos desde un Do: 2ª mayor descendente, 2ª menor descendente, 4ª aumentada ascendente, 2ª menor ascendente, 5ª justa ascendente, 3ª mayor ascendente, 2ª aumentada ascendente, 2ª menor ascendente, 2ª menor descendente, 3ª disminuida descendente y 4ª disminuida descendente.



Ejemplo 6: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc.1-3, tuba.

En los cc.4-6, la respuesta se muestra en la voz del trombón (ejemplo 7). Se debe considerar real por mantener las distancias interválicas internas, así como estar a distancia de una 5ª justa del sujeto.



Ejemplo 7: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc.4-6, trombón.

El contrasujeto (ejemplo 8), también muy rítmico, se compone de diez alturas y doce figuras. Aparece por primera vez junto a la respuesta (cc.4-6) y se manifiesta mediante la siguiente sucesión interválica, siempre en sentido descendente desde un Mib: 2ª menor, 3ª menor, 5ª disminuida, 7ª disminuida, 6ª menor, 6ª disminuida, 5ª disminuida, 4ª justa, 4ª disminuida, 3ª disminuida y 2ª menor.



Ejemplo 8: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc.4-6, tuba.

Una vez expuesto el sujeto en solitario (cc.1-3) y a continuación la respuesta acompañada del contrasujeto (cc.4-6), la tercera y última entrada del tema en esta primera exposición corresponde, como sujeto, a la intervención de la trompa (cc.7-9). Lo hace dos octavas justas más agudas que la tuba, desde el Do4, y simultáneamente debe sonar la segunda aparición del contrasujeto, esta vez en el trombón y desde un Lab2.

DIVERTIMENTO I (cc.10-17)

El motivo empleado en este primer divertimento es libre ya que no guarda ninguna relación con el material empleado en los tres elementos principales. Se presenta a una o dos voces, tiene una longitud de un compás de 3/4 y responde a dos fórmulas rítmicas, una para cada una de éstas, así como a una sucesión de dos intervalos de 2ª —menor descendente y menor ascendente— y un tercero, siempre en sentido ascendente, que cambia entre una 2ª mayor (cc.10 y 14), una 3ª menor (cc.11-12) y una 3ª mayor (c16).

De las cinco veces que el motivo se expone, las tres primeras son a dos voces mientras que las dos últimas se muestran solamente en uno de los seis metales. Como se ve en los ejemplos 9 y 10, las trompetas II y III lo deben hacer sonar a dos voces en el c.10, a distancia de una 5ª justa, mientras que la tuba lo desarrolla en solitario y sin ligadura de expresión en el c.14.



Ejemplo 9: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., c.10, trompetas II y III.



Ejemplo 10: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., c.14, tuba.

En los siguientes compases y hasta el comienzo de la segunda exposición en el c.18, el motivo se presenta otras cuatro veces, y lo hace según el orden que a continuación se señala: la trompeta I y el trombón en el c.11 —a dos voces y a distancia de 5ª justa—, las trompetas II y III en el c.12, la tuba en el c.14 y la trompa en el c.16.

EXPOSICIÓN II (cc.18-29)

Las entradas del tema de la fuga en esta segunda exposición son cuatro —una más que en la primera—, y todas ellas se inician desde las alturas que formarían un acorde de Sol mayor con 7ª mayor —[Sol], Si, Re y Fa#—: a partir de Si en los cc.18-20 (trompa), desde Fa# en los cc.21-23 (trompeta III), desde Re en los cc.24-26 (trompeta I) y, otra vez, desde Fa# en los cc.27-29 (tuba).

Sin olvidar las tres alturas por las que comienzan el sujeto y la respuesta al principio de esta fuga —Do, Sol y Do—, y si se estuviera ante una composición con carácter tonal, se podría hablar de una modulación hacia el tono de la dominante en esta segunda exposición.

DIVERTIMIENTO II (cc.30-38)

El segundo divertimiento se construye a partir de diferentes variaciones del motivo mostrado en el divertimiento I, si bien ahora se incluyen siete entradas a una sola voz: trompeta II (c.31), trombón (c.32), trompa (c.33), trompeta I (c.34), tuba (c.35), trombón (c.36) y trompeta III (c.37).

Mientras que en el primero de los *divertimenti* la sucesión interválica se ordenaba con una 2ª menor descendente, una 2ª menor ascendente y un tercer intervalo que, siempre en sentido ascendente, cambiaba entre una 2ª mayor, una 3ª menor y una 5ª justa, en este segundo divertimiento la sucesión consiste en dos intervalos que

fluctúan entre una 2ª menor o mayor —descendente o ascendente—, y un tercer intervalo, siempre aumentado, que oscila entre una 3ª descendente, una 4ª ascendente y una 5ª ascendente.

ESTRECHO (cc.39-45)

En este quintuple estrecho no canónico, Miguel Grande invierte el orden de las tres entradas de la primera exposición —tuba, trombón y trompa— y, a continuación, añade las tres voces de trompeta, desde la más grave a la más aguda. En definitiva, se producen seis presentaciones del tema a distancia de un compás, y en el siguiente orden: la trompa desde Sol# (cc.39-41), el trombón desde Do (cc.40-42), la tuba desde Fa# (cc.41-43), la trompeta III desde Do (cc.42-44), la trompeta II desde Fa# (cc.43-45) y la trompeta I desde Lab (cc.44-45).

CODA (cc.46-62)

La coda final de este tercer movimiento del *Concierto para sexteto de metales* (1976) se divide en tres partes en las que Miguel Grande utilizó, para cada una de ellas, una indicación numérica de compás. En los cc.46-49, que continúan con el 3/4 con el que se inició esta fuga, las voces de las tres trompetas y la trompa se mueven en blancas y por semitonos. Crean una armonía —Sol mayor con 7ª y 9ª menores, Si menor con 7ª menor y 9ª mayor, y Si mayor con 9ª mayor— por debajo de la cual el compositor hace que el trombón y la tuba se desplacen con un diseño de corcheas con articulación de *legato-staccato* que no responde a ningún orden tonal.

En los siguientes nueve compases (50-58), en compasillo, el sexteto comienza dividido en dos tríos —trompetas y trompa, trombón, tuba— que terminan interpretando (cc.56-58) un canon riguroso a cuatro voces. Estas, a distancia de una corchea, como se puede apreciar en el ejemplo número 11, son interpretadas por la trompeta I, la trompa, el trombón y la tuba. Los cuatro instrumentos hacen sonar alturas que se mueven

desde un Sol# y, principalmente, mediante intervalos de segunda en grupos de cuatro corcheas, en *legato* y con una dinámica de *mezzo forte*. Las voces de la segunda y tercera trompetas acompañan a la primera a distancia de una tercera mayor y quinta justa descendentes, según cada caso.

♩ = 120-128

Ejemplo 11: GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc.56-58.

Los últimos cuatro compases (59-62), en 2/4, con la indicación negra=60, y con textura claramente homofónica, consisten en la exposición de acordes con sonidos añadidos sobre el Do2 que la tuba hace sonar insistentemente: Do mayor con 4ª aumentada y 7ª mayor o menor, y Do con 5ª aumentada y 7ª y 9ª mayores.

4. CONCLUSIONES

En definitiva y como se apuntó al principio del epígrafe 3, Miguel Grande incluyó tres movimientos de caracteres y *tempi* contrastantes en su *Concierto para sexteto de metales* (1976) —para tres trompetas, trompa, trombón y tuba—: el primero consta de ochenta y cuatro compases y en él se fijan dos marcas para el metrónomo —corchea=96-108 y corchea=86-96—; el segundo es un *Adagio* de treinta y dos compases; el tercero es una fuga de sesenta y dos compases con la indicación de negra=120-128.

Respecto al título elegido para esta pieza —*Concierto para sexteto de metales*—, si bien el uso del término “concierto” implicaría que las seis voces del grupo de metales deberían disfrutar de la misma importancia a través de distintas intervenciones como solistas, se debe señalar que en el *Adagio* (segundo movimiento) se rompe esa

proporción al fijarse una relación clara y directa entre un solista —fliscorno— y un grupo que acompaña —trompetas I y II, trompa, trombón y tuba—. No obstante y como es habitual en la mayoría de composiciones para grupo de metales, es el trompeta I el que desempeña la voz más aguda, y por ende la más sobresaliente, en los movimientos donde todos los instrumentos disfrutan de una importancia muy parecida.

A excepción del mencionado cambio al fliscorno, el compositor no especificó qué tipo de trombón, tuba u otra modalidad de trompetas debían usarse para la interpretación de esta obra. No obstante, y especialmente por el registro adjudicado a cada instrumento, se recomienda la utilización de un trombón tenor —si bien en el segundo movimiento cabría el uso de un bajo—, una tuba bajo y tres trompetas de las consideradas estándar —en Sib ó Do—.

La textura varía según el movimiento. El primero, con varias partes polirrítmicas, es polifónico por las intervenciones en igualdad de importancia de las seis voces, y contrapuntístico por la no coincidencia rítmica entre las mismas. El segundo trata de una melodía acompañada y en el tercero, una fuga, se vuelve a lo contrapuntístico.

A pesar de la preferencia por la altura Do en la armonía de los finales de los tres movimientos, así como en los primeros ocho compases del primero, no se puede hablar de tonalidad ni centro tonal de una forma general en el *Concierto para sexteto de metales* (1976) de Miguel Grande. La práctica totalidad de la pieza se desarrolla sin ninguna jerarquía entre las diferentes alturas y en el marco de una armonía ajena a cualquier tonalidad en la que predominan los acordes por cuartas y de novena con sonidos añadidos. Igualmente, y sin poder clasificarla de música dodecafónica, todos los motivos y diseños melódicos tienden —sin conseguirlo— a emplear los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno de los mismos.

5. BIBLIOGRAFÍA

Concierto para sexteto de metales [ficha de grabación] (1990). En Archivo Sonoro de RNE, referencia C0033829.

Historia de las Naciones Unidas 1941-1950. Disponible en <http://www.un.org/es/aboutun/history/1941-1950.shtml> [consultado a 16 de diciembre de 2016].

CARREIRA, X. M. (1999). “Grande Martín, Miguel”. En CASARES, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE.

GARCÍA, M.^a J. [auxiliar administrativo del CPM “Arturo Soria” de Madrid] (2016). Conversación telefónica con el investigador, 11 de enero.

GRANDE, M. (1976). *Concierto para sexteto de metales* [partitura manuscrita].

HONTAÑÓN, L. (1990). Se clausura el ciclo de la Asociación de Compositores. En *ABC*, 29 de mayo, p. 103. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/05/29/103.html> [consultado a 16 de diciembre de 2015].

PIÑERO, J. (1984). *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres.

SOBERÓN, J. F. (1997), Una sinfonía para Félix [cartas al director]. En *ABC*, 1 de junio de 1997, p. 18. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/06/01/018.html> [consultado a 16 de diciembre de 20

LEITMOTIV

Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada