

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 5 Año 2010

Revista Anual

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Depósito Legal: GR-4.894-2010 **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista científica, de periodicidad anual, en la que se recoge la actividad investigadora que se realiza al hilo del Festival: Jornadas, encuentros, Congresos, Talleres, Mujeres compositoras, reflexión e investigación que se realiza en colaboración con diversas Universidades: Universidad de Cádiz y Universidad de Granada, entre otras. También esta abierta a colaboraciones externas, acordes con la temáticas tratadas en cada número. Dirigida a musicólogos, compositores/as, pedagogos, y en general al público con interés en estos temas.

Indexación

Papeles del Festival de música española de Cádiz aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

- Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- REBIUN (Red de bibliotecas universitarias españolas)
- CBUC (Consortio de bibliotecas universitarias de Cataluña)

Información para los autores

El Centro de Documentación Musical de Andalucía acepta colaboraciones en forma de **artículos de investigación original e inéditos**, así como de **reseñas no publicadas anteriormente, sobre libros o eventos académicos**. El Centro de Documentación Musical de Andalucía arbitra sus contribuciones por medio de una **evaluación tanto interna como externa**.

La fecha límite de **recepción** de originales es el 30 de Mayo. El **comité editorial** realiza una preselección y comunica la **aceptación** a los autores antes del 30 de Junio. El resultado del **arbitraje interno y externo** se comunica a los autores antes del 30 de Agosto.

En caso de que el evaluador externo haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados. Los números definitivos aparecen en diciembre.

Los artículos publicados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de el Centro de Documentación Musical de Andalucía revista Papeles del Festival de música española de Cádiz. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia

completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

Criterios de evaluación de Centro de Documentación Musical de Andalucía para artículos y reseñas

Criterios de evaluación de artículos

Todo artículo presentado al Centro de Documentación Musical de Andalucía debe ser original e inédito y se deberá informar si ha sido presentado y rechazado en otros foros.

Los argumentos y conclusiones principales del artículo tampoco deben haber sido publicados con anterioridad.

Todo artículo que esté en el proceso de edición en Centro de Documentación Musical de Andalucía no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeto a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

En Centro de Documentación Musical de Andalucía todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa.

Evaluación interna

La realiza el equipo editorial de la revista. En ésta se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los **criterios específicos** de esta evaluación son:

- interés y pertinencia de la temática abordada;
- presentación de una hipótesis o problema de investigación claros;
- concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis;
- adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) con el tema y problema tratados.

Evaluación externa

Una vez superada la primera evaluación y en el caso que el equipo editorial así lo requiera, se envía el texto, a un especialista ajeno al comité editorial. El evaluador externo revisa a fondo los contenidos. El Centro de Documentación Musical de Andalucía solicita a los árbitros externos que valoren especialmente los siguientes **criterios específicos**:

- interés y desarrollo del problema presentado;
- innovación en las ideas y los datos;
- aportes a la comunidad de investigadores;
- organización y claridad expositiva;
- calidad sintáctica;
- documentación y base empírica propia;
- adecuación de bibliografía y notas; y
- adecuación a la línea editorial de Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Más allá de esta orientación, el evaluador externo podrá hacer otras observaciones que considere oportunas. Dicha evaluación se hará llegar por escrito al autor, para que éste haga los cambios necesarios a su artículo con fines de su publicación.

Criterios de evaluación de reseñas:

En el Centro de Documentación Musical de Andalucía las reseñas pasan solamente por un proceso de evaluación interna, a partir de los siguientes criterios:

En ésta se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los criterios específicos de esta evaluación son:

- síntesis y comentario del contenido de la obra reseñada;
- claridad en la presentación de los argumentos fundamentales de la obra reseñada;
- comentarios críticos con sustento académico en relación con los contenidos de la obra reseñada;
- aporte de elementos para la valoración académica de la obra reseñada.

Normas editoriales

1. Los originales se enviarán al Centro de Documentación Musical de Andalucía en formato ODT o RTF:
Centro de Documentación Musical de Andalucía
C/ Carrera del Darro, 29. 18010-Granada.
Telf: 958 575 691 Fax: 958 575 706
informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
2. Su **extensión** media será aproximadamente de **entre 6000 y 12000 palabras** (entre 15 y 30 páginas A4) para artículos y entre 2000 y 4000 (entre 5 y 10 páginas A 4) para reseñas. **Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño: 10 pts.** Interlineado sencillo.

3. Se aceptan trabajos en cualquier lengua. Se deben **incluir dos resúmenes** de un máximo de diez líneas cada uno en el idioma del artículo y el otro en inglés (si el artículo original está en inglés se facilitará el resumen en español). Se incluirán también un mínimo de tres **palabras clave** tanto en el idioma del artículo como en inglés (si el artículo original está en inglés se facilitarán en español). Si el autor lo desea es posible incluir versión del artículo completo en otro(s) idioma(s).
4. Incluir una breve **reseña curricular** del autor de no más de **5 líneas** que indique su afiliación institucional actual.
5. Las **notas** se presentarán a pie de página (Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño: **9 pts.**)
6. Las **citas textuales irán entrecomilladas** dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso contrario se escribirán en párrafo aparte dejando el correspondiente espacio, con una letra de tamaño 9 pts. y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Morris 1971: 287-294), Blacking (1976: 31).
7. Todos los **gráficos, imágenes y ejemplos musicales** deben enviarse en formato jpg. Se insertarán en el texto en el sitio correspondiente, numeradas e identificadas con un título.
8. Las **referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo**, por orden alfabético. No deben aparecer en la lista libros que no sean citados o mencionados en el texto.
9. Modelos de **referencias bibliográficas** será siguiendo la norma internacional ISO 690 y ISO 690-2:

Monografías

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por ;). Título (en cursiva). Edición. Lugar de edición: Editorial, año. Número de ISBN.

Revistas

Título (*en cursiva*). Responsabilidad de la revista. Edición. Identificación del fascículo (fechas y/ o números). Número normalizado (ISSN).

Artículo de revista

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/s completo de los diferentes autores separados por ;). Título del artículo. Título de la revista (en cursiva). Año, volumen, número, páginas.

Documentos multimedia (Conjunto de diferentes soportes)

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por ;) o nombre de la entidad responsable. Título (*en cursiva*) [Designación del tipo de material]. Edición. Lugar de publicación: Editorial, año.

Música impresa o manuscrita

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por ;) o nombre de la entidad responsable. Título (*en cursiva*) [Designación del tipo de material]. Edición. Lugar de publicación: Editorial, año.

Documentos sonoros (Discos, cassetes, Cds...)

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por ;) o nombre de la entidad responsable. Título (*en cursiva*) [Designación del tipo de material]. Edición. Lugar de publicación: Editorial, año.

Videos, DVDs y películas cinematográficas

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por ;) o nombre de la entidad responsable. Título (*en cursiva*) [Designación del tipo de material]. Edición. Lugar de publicación: Editorial, año.

Índice

1. Diana Pérez Custodio	11
<i>12 Piedras, ritual.</i>	
2. Marisa Manchado Torres	23
<i>Pensar la música – El placer de pensar en sonidos. Tiempo, tiempos, referentes, memoria...</i>	
3. Juan Manuel López Marina	35
<i>La Asociación de Cultura Musical en Granada (1923-1932)</i>	
4. Juan Miguel Giménez Miranda	81
<i>Álbeniz, Falla, Granada y el Flamenco.</i>	
5. Ignacio José Lizarán Rus	99
<i>Edición de partituras con software libre.</i>	
6. Beatriz López-Suevos Hernández	123
<i>Del souvenirs d'Andalousie a la boda de Luís Alonso. Los modelos créole del castimo musical andaluz.</i>	
Referencias Bibliográficas	145

12 PIEDRAS. RITUAL

Diana Pérez Custodio.

Compositora. Nació en Algeciras (Cádiz), en 1970. Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Posee los Títulos Superiores de Solfeo, Piano, Música de Cámara y Composición, así como el Elemental de Oboe. Actualmente, ejerce como Profesora de Composición para Medios Audiovisuales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Resumen:

El presente trabajo se centra en la descripción del espectáculo musical *12 piedras. Ritual*, concebido por la autora, desarrollado por un equipo de cinco mujeres provenientes de diferentes ramas artísticas y estrenado en Barcelona el pasado 18 de diciembre de 2009.

Palabras clave: Flamenco, *live electronic*, ritual.

12 Piedras. Ritual

Abstract:

This paper by Diana Pérez Custodio focuses on the description of her musical spectacle entitled *12 piedras. Ritual*. This piece of work has been developed by a team of five women trained in different artistic fields. *12 piedras. Ritual* was performed for the first time in Barcelona on December 18th of 2009.

Keywords: Flamenco, live electronic, ritual

Siempre tuve la manía de jugar con las piedrecitas de la playa. Me fascinan los mundos sutiles que son capaces de revelar en su superficie cuando están mojadas, y la rapidez con la que el sol los hace desaparecer, ocultándolos bajo una apariencia mate y anodina. Hace ya bastantes años me encontraba tumbada en la arena, ordenando piedras sin prestarles apenas atención; atravesaba una situación emocional especialmente dura y en mi cabeza, a modo de telón de fondo de mis sombríos pensamientos, resonaba sin cesar el ritmo de siguiiriya; UN dos TRES cuatro CINCO seis siete OCHO nueve diez ONCE doce, UN dos TRES cuatro CINCO seis siete OCHO nueve diez ONCE doce... Mis manos ordenaron,

inconscientemente, doce piedrecitas –cinco GRANDES, cinco medianas y dos pequeñas- en fila según este compás, el más jondo y doliente del flamenco. La contemplación del resultado me conmovió durante un buen rato. Aun conservo esas doce piedras guardadas en un tarro de cristal.

La vivencia casi animal de fusionar el dolor con la siguriya y con las piedras fue el germen del espectáculo del que vamos a ocuparnos en este texto. Y aunque el dolor sea el centro del proyecto, hay que matizar: se trata del dolor necesario e inevitable que la vida implica y que puede actuar como generador de nuevas realidades a menudo deseables.

Mucho tiempo después las circunstancias reunieron en torno a esta idea a un equipo de trabajo muy peculiar: Sara Molina¹ al cargo de la dirección escénica, Lali

¹ Sara Molina Doblas (Jaén, 1958). Autora y directora de escena. Directora artística de la compañía *Qteatro* desde 1995. Sus comienzos profesionales emergieron con Boadella (*Els Joglars*) y Zubics-Panadero (actores y bailarines de la compañía de Pina Bausch) y experiencias de formación con profesionales de diversas disciplinas del arte escénico como Strasber, Antonio Pozo, Graset, Gardenet, Saba, Castronuovo, Vilarrolla, Richi, Esperpento y Mediodía, Teatro autónomo de Roma, Oller. En su trabajo como autora ha publicado: *La cabaña envenenada*, *El último gallo de Atlanta*, *Dos leones*, *Entre nosotros*, *Cada noche*, *Jamás*, *Tres disparos*, *Noús*, *Imperfecta armonía*, *Made in China*, *Mónadas*, *Tentativa*, *Hécuba*... Ha participado en diversos festivales y muestras teatrales nacionales e internacionales como el festival de Avignon, en el F.I.T. de Cádiz, en la muestra de autores contemporáneos de Alicante. Obtuvo el Premio especial del jurado en la Muestra de Autoras de Torrejón (Madrid). Colabora en cuadernos de dramaturgia contemporánea de la Universidad de Málaga y publica varios artículos en revistas especializadas del medio y de psicoanálisis. Funda la asociación de mujeres en las artes escénicas *Federikas* y trabaja en el proyecto de cibergénero *Eleusis. La ciudad de las mujeres*. Ha trabajado como docente teatral en diversas universidades (Granada, Málaga, Cuenca, Barcelona), en talleres municipales, escuelas de arte dramático, escuelas privadas. Participa como ponente en numerosos encuentros como “Autoras Contemporáneas”, “Proyecto Noctiluca” y “Dona y Literatura”.

Canosa² de la dirección artística, Reyes Oteo³ de la electrónica en vivo y del diseño y realización de los artefactos interactivos y el vestuario, Yolanda Mayo⁴ de la percusión corporal, Alicia Molina⁵ como soprano y yo misma como compositora, y todo ello bajo la producción de *Acteón*⁶. Los textos del libreto fueron en parte recopilados y en parte escritos por Sara Molina, y yo añadí algunas frases y reorganicé todo el material para adaptarlo a las necesidades de la música. También fueron las circunstancias las que nos hicieron plantearnos el proceso creativo como un *work in progress*, pues el montaje es tan complejo que sólo la experiencia real ante el público es capaz de hacerlo crecer y desarrollarse adecuadamente.

² Lali Canosa de Puig (Barcelona 1963). Licenciada en Filosofía y Letras por la Universitat Autònoma de Barcelona en 1986 y en Escultura por la AA i OA Llotja de Barcelona en 1987. Premiada en concursos internacionales de arte y por la crítica teatral. Becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Academia de Bellas Artes de Roma, por Fabbrica Europa y Atelier della Costa Ovest (Italia). Invitada como escenógrafa por Fabbrica Europa, por Festival Internacional de Teatro de Montalcino, *Lo sguardo sequenziale* (Nápoles), por el Arqifad (COAC Barcelona), por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad Castilla-La Mancha), donde ha impartido cursos, etc... Realiza **exposiciones y instalaciones**: Sala Galvany, Galeria Nau Còclea, Galeria Serrahima, Academia Española de Bellas Artes de Roma, Academia de San Fernando, Palau Rocamora, Sala l'Espineta, Escola de Belles Arts de Lleida, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, Pati Manning, Galeria Safia, Sala Triangulo, Edifici Illa-Diagonal Bcn, Mercat de les Flors Bcn, Fabbrica Europa Florencia, Col.legi d'Arquitectes de Barcelona, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Santiago de Compostela, Parc Güell, etc... Como **escenógrafa** trabaja con colectivos, compañías y grupos de teatro y danza como: Konic Teatre, Seregumil, Col.lectiu Gegant, Los Rinos, La Bohèmia, El Repartidor, El Artificio, Sol Picó, Los Los, M^a Antònia Oliver, La Sota de Bastos, Las Malqueridas, Senza Tempo, Mea Culpa, Simona Levi, (Conservas), Marcel·lí Antúnez, Roba Dura, Andrés Morte, Els Joglars, Mónica Muntaner, La Fura dels Baus, GAT prod. Teatral, Alfons Flores, Turruquena, Roger Bernat, Carlos Latre, Rasatabula, Micomición, Calixto Bieito, etc... En **cine, Tv y publicidad** como directora artística trabaja con: M.Aixalà, Pasarela Gaudí, Bigas Luna, F.Trueba, Aurea Martinez Fresno, Ana Morente, Tom Twike, Olmo Films, Lola Films, Ovideu, Pescadito Frito prod., Tricycle, Tv3, Canal 9, Antena 3TV, Buenavista International Pictues, Walt Disney pictures, Filmax, Puente Aereo, N.G. Fosse prod., Pal 247, Gipsy Films, Ikiru Films S.L, Constatin Films, Widescope productions, S.L., Mate producciones, Loasur S.L., Vértice prod., Notro Films, Avinyó films, etc...

³ Reyes Oteo nace en Sevilla en 1982, realizando estudios de música en el Conservatorio Francisco Guerrero de dicha ciudad, donde obtiene el Título de Profesor de Violín. Posteriormente se traslada a Málaga, logrando el Título Superior de Composición. Allí conduce su especialización hacia la música electroacústica y su interrelación con las demás disciplinas musicales y artísticas en general, y más concretamente entre Arte y Tecnología. Fruto de ello fue su Proyecto Fin de Carrera, en el que se aúnan música sinfónica, electrónica, interpretación solística y vídeo en vivo, que fue interpretado en concierto público y con el que logró las más altas calificaciones. Ha estrenado numerosas composiciones, tanto acústicas como electroacústicas. Destacan especialmente la iniciática *Alumbra* (2002) para violín, violoncello y acordeón (Monasterio de Veruela, Zaragoza); *Axolot* (2002) para violín, violoncello y piano (Festival Internacional de Música Contemporánea «Molina Actual», Murcia); *Fragmentos para dominar el silencio*; *Herrena*; *Soldado del cielo*, estrenada en la

De hecho *12 piedras. Ritual* es un montaje escénico musical al que cuesta encorsetar en las categorías al uso. Tras haber calificado como óperas a mis tres espectáculos anteriores (*Taxi*, *Fonía* y *Renacimiento*), en los que al menos la voz era la protagonista indiscutible, me resultaba evidente que la materia expresiva que estábamos moldeando esta vez requería un nuevo nombre. Por una parte la voz, aunque presente y muy importante, compartía protagonismo con la percusión corporal y la electrónica en vivo; por otra, el planteamiento dramático se asemejaba más a un ritual que a ninguna de las formas teatrales existentes, ópera incluida. Es por ello que propuse crear una nueva etiqueta y, aprovechando el guiño

Iglesia Abacial de Santa Clara de Moguer, y *Fin*, ciclo de lieder para soprano solista y orquesta de cámara sobre textos de José Javier González, estrenada en el V Ciclo de Música Contemporánea de Málaga a cargo del Grupo Instrumental ACIM (Asociación de Compositores e Instrumentistas de Málaga). Como intérprete de música electroacústica en directo, ha colaborado en estrenos de compositores como Francisco José Martín Jaime (Preludio a la Ópera *Medea*), tocando en conciertos con la Orquesta Filarmónica de Málaga, en el Teatro Cervantes; y con Diana Pérez Custodio (*El Nudo*), Sala Falla, Málaga. También han requerido su intervención en espectáculos como la «Improvisación Audiovisual» en la muestra Live Cinema (Experiencias Vjs) del Festival Eutopía'06 de Córdoba, su participación en el proyecto multimedia *Infinito*, sus colaboraciones a petición del Festival de Improvisación Multidisciplinar en el Espacio de Creación L'omo Bilbao y puestas en escena con la bailarina y coreógrafa estadounidense Katie Duck y su Magpie Music Dance Company –Amsterdam (La Fundación Aretoa, Bilbao). Al tiempo que realiza una intensa labor creativa, tanto en la composición musical (acústica y electroacústica) como en la investigación, desarrollo y construcción de sus propios instrumentos de música electrónica (luthier electrónica), es profesora de Taller de Música Contemporánea, Armonía y Armonía del Jazz y la música moderna en el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.

⁴ Yolanda Mayo, artista multimedia (cine, teatro, radio). Comienza su andadura en los ochenta de la mano de Janutz Zubites y Nazaret Panadero de la compañía de danza de Pina Bausch, compaginando sus actividades teatrales con artículos de opinión y comics para diferentes publicaciones. Colabora con RNE y Canal Sur Radio en diversos magazines (*Lo que lleva el aire*, *El Mago del Sur*, etc.). Simultáneamente, aprende en el Sacromonte (Granada) las bases del flamenco. Colabora con diferentes grupos de flamenco y actúa en diversos festivales de música étnica con otras percusiones. Realiza estudios de Dirección de teatro en el Centro de Artes Escénicas de Granada y Escuela de Radio y Televisión de Granada. Realiza asimismo estudios de Metodología Didáctica. Participa como actriz y percusionista en los encuentros de Teatro de Mujeres, organizados por el Área de la Mujer de la Diputación de Granada. Colabora como docente en diferentes proyectos de Flamenco como fenómeno sociológico para School For International Training. También participa en el 55 Festival Internacional de Música y Danza de Granada como autora y realiza su Taller de Palmas en diferentes plazas de Granada. Se integra en el Circuito Abecedaria con Taller de Palmas y Espectáculo Didáctico Flamenco. Actualmente colabora con sus talleres en el Centro de Interpretación del Sacromonte y en diferentes ciudades.

⁵ Alicia Molina García (soprano). Nacida en Baza (Granada), ha cursado estudios de canto y piano en los conservatorios de Granada, Málaga y Sevilla, con los profesores María José González, Francisco Heredia, Maruja Troncoso y Juan Jesús Peralta. Está en posesión de los títulos oficiales de Profesora Superior de Canto y Profesora de Piano. Asimismo, posee los Premios de Honor Fin de Grado Medio y Superior en Canto. Ha asistido a cursos de

a la primera ópera que se conserva (*Orfeo. Favola in música* de Claudio Monteverdi), bautizarlo como *rito in música*.

La estructura de la obra es la de un compás de siguriya hipertrofiado. Doce secciones, una por golpe de los doce que forman el compás. Las secciones correspondientes a los golpes acentuados (1, 3, 5, 8 y 11) son las más elaboradas y las que mayor carga expresiva transmiten; se corresponden con partes electroacústicas enteramente pregrabadas. Las secciones correspondientes a golpes no acentuados que siguen a golpes acentuados (2, 4, 6, 9 y 12) dejan un margen amplio a la improvisación y su carga expresiva es más suave; en ellas interviene de forma decisiva la electrónica en vivo. Por último, las dos secciones correspondientes a golpes no acentuados que a su vez siguen a golpes no acentuados (7 y 10) son las más cercanas al silencio, tanto expresivo como musical; también están sujetas a la electrónica en vivo.

En un principio cada una de estas secciones tenía exactamente la misma duración (seis minutos), del mismo modo que entre un golpe y otro de un compás de siguriya siempre existe equidistancia temporal; el resultado final eran 72 minutos, precedidos de una introducción de duración variable que se ejecutaba durante la entrada del público a la sala. Tras la experiencia del estreno decidí acortar las partes no acentuadas en función de la menor pesadez de su carga expresiva; las secciones 2, 4, 6, 9 y 12 quedaron reducidas a cuatro minutos, y las secciones 7 y 10 a sólo tres, la mitad de su duración original, lo cual disminuyó la duración global del espectáculo en 16 minutos; y es que, como bien explicó en su día Stockhausen, la percepción del tiempo en la música varía en función de la densidad de los materiales sonoros empleados. Y curiosamente me fue necesario probar la obra con público para poder percibir con claridad esa evidencia.

Por otra parte, las secciones se agrupan como lo hacen de forma natural los golpes de un compás de siguriya, es decir, en cinco fases originadas por los cinco golpes acentuados del compás (como ya hemos dicho, el 1, el 3, el 5, el 8 y el 11). Hay pues

perfeccionamiento con profesores como Stordiau, Abad, Jockens y Shikina. Durante tres años ha completado estudios con María Dolores Aldea y Rebeca Cárdenas en Barcelona, y con Carmen Zabala en Málaga. Ha sido galardonada con una Mención Especial y un Segundo Premio en las II y III Muestras de Jóvenes Intérpretes de Málaga, y con el “Trofeo a la Voz de más porvenir” y un Accésit en las ediciones XIII y XVII respectivamente del Concurso Nacional de Canto “Ciudad de Logroño”. Pertenece a la Coral “Carmina Nova” y al Grupo Vocal “Jácara”, ambos de Málaga. Ha estrenado obras de compositores contemporáneos como Diana Pérez Custodio, Ramón Roldán Samiñán, Rafael Díaz, Juan Cruz y Juan Alfonso García entre otros. Asimismo realiza una labor de búsqueda y difusión de obras de compositoras españolas mediante recitales y conferencias junto a la pianista M^a Carmen Pérez Blanco. Ha sido profesora de Canto de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla durante varios años. En la actualidad ocupa una cátedra de Canto en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

⁶ <http://www.acteon.es/>

tres fases de dos secciones (las correspondientes a los acentos 1, 3 y 11) y dos fases de tres secciones (las correspondientes a los acentos 5 y 8). La estructura queda así:

-INTRODUCCIÓN.

-FASE 1: SIGUIRIYA.

Sección 01. Desestructuración.

Sección 02. Danza perdida.

-FASE 2: TIERRA.

Sección 03. Canción de cuna.

Sección 04. Lamento.

-FASE 3: AGUA.

Sección 05. Aria.

Sección 06. Vergüenza.

Sección 07. Consuelo.

-FASE 4: AIRE.

Sección 08. Contra el aire.

Sección 09. Desde el aire.

Sección 10. Sin aire.

-FASE 5: FUEGO.

Sección 11. Catarsis.

Sección 12. Reflexión.

Como podemos observar, tras la introducción, consistente en un bucle inspirado en los ayeos previos al comienzo de cualquier siguiiriya, comienzan las fases, cada una con un nombre genérico. La fase 1 se llama *Siguiiriya* y da realmente inicio al proceso ritual; en ella las tres mujeres que están en escena son protagonistas, primero cada una de su particular desestructuración ilustrada por textos teóricos sobre el dolor (sección 01), y luego de una especie de danza en la que ninguna se encuentra a sí misma (sección 02). Una vez inmersas en esta situación, vulnerables y desorientadas, explorarán las diferentes manifestaciones del dolor asociadas a los cuatro elementos de la naturaleza, utilizados éstos como metáforas de diferentes procesos humanos. En la fase 2, *Tierra*, con el protagonismo indiscutible de la percusionista, se trata el dolor físico; en la 3, *Agua*, en la que la soprano actúa como protagonista, se investiga sobre el dolor que causa el paso del tiempo y las pérdidas que éste necesariamente conlleva, encarnados en la idea de la gota que, con su persistencia, horada la piedra; en la 4, *Aire*, vuelven a ser las tres protagonistas, y de forma algo convulsa reflexionan sobre los efectos de la erosión en sus relaciones y en ellas mismas; por último en la fase 5, *Fuego*, metáfora como no de la pasión extrema, la intérprete electrónica toma el mando de la situación, disparando textos

entresacados de los ya escuchados en las fases anteriores, así como un bucle consistente en un compás de siguiiriya construido con disparos, conduciendo el proceso hasta su punto álgido (*Catarsis*) para posteriormente irlo calmando y terminar con un vacío que cada espectador ha de intentar llenar como mejor pueda (*Reflexión*). Y el ritual estaría listo para comenzar de nuevo en cualquier otro momento y en cualquier otro lugar... ¿ha cumplido su función...?

Una frase del texto aparece una y otra vez, a modo de *leitmotiv* vertebrador de la esencia de la obra: “Y si me quedo sin mi dolor, ¿con qué me quedo?”.

Para la puesta en escena hubo que construir diez artefactos a los que dimos en llamar “piedras interactivas”. A partir de mis propuestas Reyes Oteo ideó y fabricó todos los sistemas de sensores y emisores sonoros que estas piedras llevan en su interior, utilizando bastante *low tech* y haciendo un alarde de creatividad tecnológica sorprendente. Por su parte Lali Canosa, además de inventar un paisaje escénico funcional y hermoso para albergarlas, les dio cuerpo y apariencia exterior creando esculturas, la mayoría suspendidas en finos soportes de hierro y todas moldeadas a base de mallas metálicas traslúcidas; de ese modo, cuando la iluminación disponible lo permite, se puede jugar con la apariencia sólida de las esculturas si la luz les viene de frente, o con dejar ver su interior lleno de cables si la luz les llega de atrás. Presentaremos a continuación a estas diez criaturas sensibles y peligrosamente caprichosas.

Las dos primeras actúan en conjunto: las “piedras preparadas” o “piedras castañuelas”. Son piedras reales con un micrófono de contacto adosado para amplificar y permitir añadir efectos al sonido que producen cuando se chocan la una contra la otra. La percusionista las usa durante la *introducción* y la *desestructuración* (en su caso para desestructurar un compás de siguiiriya).

La tercera es la “piedra micro”. Tan sólo es una original presentación de un micrófono de pie, integrado en una piedra estilizada para que formase un todo con el paisaje escénico. Los sonidos que capta son manipulados posteriormente y se utiliza en varias secciones de la obra.

La cuarta es el eje en torno al que gira la *danza perdida*. En su contorno lleva incorporados seis sensores de infrarrojos, cada uno responsable de manipular un bucle sonoro diferente en función de la lejanía o proximidad de los cuerpos de las tres mujeres.

La quinta es la única que no actúa como controlador sino que es una instrumento en sí misma; aunque también incluye sensores de luz sólo los utiliza para matizar los sonidos que produce.

Es la “piedra con clavos”, una criatura que emite gemidos y latidos electrónicos cuando se la manipula, bien con guantes de acero o bien con las manos desnudas. De todas es la única que permite entrever sus entrañas de cables y circuitos por debajo de las vendas sucias que la envuelven parcialmente. Durante las dos secciones de *Tierra, Canción de cuna y Lamento*, la percussionista la rescata de un montón de grava polvorienta y la acuna.



1. Yolanda Mayo sosteniendo la “piedra con clavos”, seguida de Reyes Oteo y Alicia Molina.

Quizá el artefacto más delicado sea la sexta piedra, la “piedra estanque”. El mecanismo que ideó Reyes es muy simple y efectivo, pero a la vez muy sensible a cualquier alteración, y eso conlleva un alto riesgo escénico que hemos padecido en directo. Se trata de un gran recipiente de hierro a modo de estanque lleno de agua del que sale un brazo largo en vertical; en el extremo superior de dicho brazo cuelga un gotero de hospital y a mediación hay una pequeña piedra estilizada con parte de la malla metálica suelta. Cuando se abre el gotero cada gota que cae sobre la piedra, antes de resbalar y caer en el estanque, hace por un momento contacto entre los dos bordes de la malla recortada; cada uno de esos contactos dispara un sonido. Se utiliza durante la segunda sección de la tercera fase, *Vergüenza*.

La piedra número siete la bautizamos como “la cajita de música”. Es pequeña y tiene una tapadera que, al ser abierta por la soprano, dispara toda una secuencia de sonidos que constituye la sección 07, *Consuelo*. Esta secuencia consiste en un compás de siguiirya elaborado con sonidos de gotas de agua que, como ocurriría en cualquier caja de música real, agoniza muy poco a poco.

La octava es la “piedra sensible al aire”. Lleva un micro que se utiliza como sensor, pues manipula unos bucles sonoros en función de la intensidad con la que se le sopla. Protagoniza la segunda sección de la fase *Aire*, la llamada *Desde el aire*.

De manera similar, aunque un poco más compleja, funciona la novena, la “piedra sensible a la luz”. Como su nombre indica, contiene tres sensores de luz con los que interactúa la percussionista y que a su vez modifican sendos *loops*.



Por último la décima piedra, la “piedra Fénix”. Es una gran masa en el suelo que en su interior tiene acoplado un sensor de temperatura. La intérprete electrónica la estimula con un soplete para engrosar la textura sonora en paralelo al aumento de calor y conseguir por fin alcanzar la *Catarsis*, estado imprescindible en cualquier ritual que pretenda realmente cambiar en profundidad algo de los que en él se implican.

El trabajo de Sara Molina para elaborar un producto de interés y a la vez inteligible ha sido enorme, pues los ingredientes que intervienen en este plato no se dejan mezclar con facilidad. Ella, que ha caminado tan lejos en la senda del teatro, se encontró con su escena sumergida en un medio diferente, el musical, y poblada por seres sin formación actoral previa: una palmera flamenca, Yolanda, proveniente a su vez del ámbito de las artes plásticas y especializada en *collage*, una soprano, Alicia, acostumbrada a las ampulósidades de la ópera tradicional aunque también por fortuna a la música escénica contemporánea, y una compositora nada convencional, Reyes, habitante del mundo de la electrónica en vivo y en cuya mesa de trabajo se mezclan partituras, tornillos, agujas de coser, cables y, por supuesto, un soldador. Y eso por no redundar en el complejísimo montaje técnico ya más o menos descrito. Ante el reto optó por una forma de trabajo muy basada en las posibilidades naturales de cada cual, que fue moldeando con suma delicadeza y sabiduría a lo largo de los ensayos. Referencias a la estética del tablao flamenco y a la cultura popular andaluza en general se fueron abriendo paso por sí mismas a lo largo del proceso, y llegaron a abarcar a una buena parte del vestuario diseñado y elaborado por Reyes Oteo, quien terminó utilizando incluso dos peinetas bastante inquietantes.

Todas tuvieron que implicarse en la exploración de regiones expresivas más o menos hostiles a su formación de partida. Yolanda Mayo nunca había trabajado con música electroacústica ni con partituras; su especialización musical es el flamenco, en el que los códigos y las formas de aprendizaje y transmisión son radicalmente diferentes a los de la tradición mal llamada “cultura”; además de superar estas cuestiones tuvo que aprender a tañer nuevos instrumentos, como la piedra sensible a la luz o, sobre todo, la piedra con clavos, con la que tenía que elaborar un discurso sonoro de, en principio, seis minutos de duración, siguiendo las instrucciones escritas en la partitura. Alicia Molina, además de usar su voz lírica y otras formas de voz como el *sprechtgesang*, tuvo que encontrar el modo adecuado de bailar ante los detectores de infrarrojos, lanzar piedras, estimular sensores con su soplo o hacer equilibrios inestables sobre un pedestal. Reyes Oteo, como vemos imbricada en la obra desde muchos frentes, debía cuidar de que todo el montaje funcionase, a la vez que moverse ejecutando gestos precisos por la escena, bailar o recitar con una mascarilla cubriendo su boca.

Es posible contemplar algunas fotos y vídeos del estreno del espectáculo en la página web de la productora <http://www.acteon.es/contenido.php?catid=3> así como en la mía propia, <http://dianaperezcustodio.com/>.

Dicho estreno se produjo en Barcelona el 18 de diciembre de 2009, en la sala La Cuina y en el marco de las actividades del 5º Aniversario del Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison (CCDFB). Fue producido como ya dijimos por *Acteón*, con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el INAEM y el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

Tras las experiencias de la creación, el montaje y el estreno, realmente intensísimas creo que para todas las que participamos de ellas y espero que para al menos una parte del público asistente también, aflora la sensación de haberse asomado a un abismo peligroso pero muy atractivo; un abismo en el que las piedras se tornan cómplices de nuestras propias almas.

PENSAR LA MÚSICA¹ - EL PLACER DE PENSAR EN SONIDOS.

Tiempo, tiempos, referentes, memoria...

Marisa Manchado Torres

Compositora, licenciada en Psicología y actualmente vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid. Ha sido Subdirectora General de Música y Danza, del INAEM-Ministerio de Cultura y del Consejo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense; Premio Daniel Montorio (por su ópera "El Cristal de Agua Fría") y Accésit "Cristóbal Halftter" de composición para órgano. En la actualidad trabaja en su ópera "La Regenta" con libreto de Amelia Valcárcel y basada en el texto homónimo de "Clarín".

Resumen:

El Pensamiento se define como una palabra polisémica, que designa tanto la facultad o capacidad de pensar como el proceso mediante el que se ejerce esa facultad. La mente humana está dotada de capacidades semánticas puesto que relaciona el significado de las representaciones mentales con el mundo exterior. El pensamiento musical se desarrolla en TIEMPOS, para delimitar y distinguir de TIEMPO, en singular, el cual es un concepto subjetivo y abordable desde múltiples disciplinas. La construcción de TIEMPOS, se realiza a través de símbolos, codificados en un lenguaje signico particular, según la tradición cultural en la que se inserte. La perspectiva desde la composición nos ofrece el testimonio vivo, de cómo organizar el propio pensamiento, los procesos de construcción y desarrollo del discurrir-construir de una idea musical. La memoria se halla en la base de todos estos elementos.

Palabras claves: Pensamiento; capacidades semánticas; representaciones mentales; tiempo versus tiempos; símbolos; lenguaje signico.

¹ El origen de este artículo se encuentra en un trabajo de investigación realizado para el Aula del Profesor Teodoro García Chico en la Facultad de Psicología de la U.P. Comillas, en marzo de 2010, y del cual es deudor.

Thinking music – The pleasure of thinking in sounds. Time, times, references, memory...

Abstract:

Thought is a polysemic word which define the faculty of thinking and, also, the process to use this faculty. Human mind has semantic abilities that connect mental representations with real world. Musical thought is developed in “Times”. “Times” are different from subjective concept Time, in singular. Times construction is being done with symbols codificated into a particular language that may differ depending on the cultural tradition. From a musical composition perspective, we can have an alive testimony of how to organize thought and how to construct and develop a musical idea. Memory is on the basis of all this elements.

Keywords: Thought, semantic abilities, mental representations, time versus times, symbols, signistics.

El origen de la música: amar y bailar la materia

Tanto amó un artista su material, tanto intimó su cuerpo y su herramienta con él, que lo hizo vibrar, hasta sonar; consiguió moverlo por dentro, vaciarlo de mudez; lo hizo hablar, más allá de los sonidos que señalaban su estancia.

Unos hablan del tono, otros supieron volver a la magia del mismo ruido, o al eco difuso de una campana. Sea lo que sea asistimos a una realidad sonora libre que nos descubre un nuevo plano de existencia.

El artista, con su obra, señaló el lugar del silencio, como fuente fecunda de una voz casi inexistente, casi irreal, hasta entonces. Se produjo lo inaudito. Una nueva voz, un nuevo mundo, una nueva forma de habitar el mundo, escuchando en silencio, sonando y vibrando con él.

En ese momento dejó de ser artista, de forjar la materia, y pasó a bailar con ella, había nacido un músico y con él, la música.

Toda música es un acto de amor en el que del verso pasamos al silencio y a la agitación de los cuerpos, bailamos nuestra existencia e intuimos íntimamente que la vida merece la pena (“La vida sin música sería un error”, F. Nietzsche).

Ricardo Pinilla, Zaragoza-Madrid, 30 septiembre de 2000

UN REPASO AL CONCEPTO DE PENSAMIENTO DESDE LA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA²

Empecemos por aproximarnos a la idea de Pensamiento para irnos aproximando poco a poco al pensamiento musical.

¿Qué entendemos, pues, por Pensamiento, en el lenguaje natural?

Según Carretero³, es una palabra polisémica, que designa tanto la facultad o capacidad de pensar como el proceso mediante el que se ejerce esa facultad, así como el producto o el efecto de la actividad de pensar, y también el conjunto de ideas personales o colectivas, las creencias. Sin embargo, los últimos estudios tienden más que hablar de Pensamiento -concepto demasiado abstracto, general y difuso- a centrar el proceso de pensar en dos grandes apartados: *Razonamiento* (dividido éste en dos grandes apartados, razonamiento inductivo y razonamiento deductivo) y por otro lado *Solución de Problemas*.

Entendemos así, que el pensamiento se concibe como una categoría general que abarca dos conceptos bien diferenciados: los razonamientos y la solución de problemas. El razonamiento es, pues, un proceso que permite a los sujetos extraer conclusiones a partir de premisas o acontecimientos dados previamente, es decir, obtener algo nuevo a partir de algo ya conocido. Este proceso de extracción de conclusiones, conocido en Psicología como *inferencia*, ya hemos visto que tradicionalmente se divide en deductivo e inductivo. El *deductivo* supone que la conclusión se infiere necesariamente de las premisas, por estar incluida, lógicamente, en ellas, independientemente de que se expliciten: la verdad de las conclusiones depende de la verdad de las premisas. En cambio, el razonamiento *inductivo* es un proceso de generalización mediante el cual obtenemos una regla a partir de determinado número de situaciones concretas que la hacen verdadera: el no cumplimiento de la regla en una situación la haría total o parcialmente falsa. El razonamiento inductivo, como el deductivo, está en el centro de la labor científica y como todo proceso de generalización tiene también una enorme importancia en la vida cotidiana.

Otro tipo de razonamiento es el denominado *proposicional*, aquel que sigue procesos de razonamiento en el que se utiliza el cálculo proposicional, es decir el que se efectúa mediante las relaciones entre proposiciones y partículas de unión o “conectivas lógicas”. Las proposiciones son las unidades mínimas de discurso sujetas a valores de verdad y las conectivas establecen una determinada relación entre ellas; la adquisición y comprensión de las conectivas lógicas, permiten formar nuevos enunciados transformando los primitivos. El cálculo proposicional se

² Esta sección ha sido cotejada con los apuntes de clase del Profesor García Chico, en la Asignatura de “Pensamiento y Lenguaje”, de la Facultad de Psicología de la U.P.Comillas, durante el Curso Académico 2009-10.

³ Carretero, M./ Asensio M. (2008): *Psicología del Pensamiento*, Madrid, Alianza Editorial, p.13

asemeja mucho al razonamiento humano, aunque no siempre que nos enfrentamos a tareas que incluyan proposiciones y conectivas nos comportamos como predice el modelo lógico: somos capaces de desplegar una considerable competencia lógica, pero también cometemos errores importantes, ya que nuestras ejecuciones son muy sensibles al contenido y al contexto.

Existiría, también, un modelo de razonamiento semántico, basado en la elaboración y manipulación de modelos mentales. La semántica es la disciplina que estudia la relación entre el lenguaje, o cualquier sistema de símbolos, y el significado de dichos símbolos. Si la sintaxis es un sistema endógeno del lenguaje, puesto que se ocupa de la estructura de las relaciones de los signos dentro de éste, la semántica es un sistema exógeno, ya que se refiere a las relaciones de los signos del lenguaje con entidades externas a él⁴. La semántica se ocupa de nociones como verdad, designación, definición, etcétera, siendo la más esencial la de verdad. Los filósofos suelen convenir que una oración es verdadera si concuerda con la realidad, o si se prefiere, designa un estado de cosas existente. Si la semántica traza el puente que conecta la coherencia interna y el rigor deductivamente cerrado de los sistemas formales con la complejidad y la indefinición del mundo real. No es posible estudiar el razonamiento humano sin tener en cuenta el significado de los contenidos sobre los que opera.

Es evidente que la mente humana está dotada de capacidades semánticas puesto que relaciona el significado de las representaciones mentales con el mundo exterior.

El razonamiento silogístico es un campo donde debemos enfrentarnos a la resolución de silogismos categóricos que son argumentos condicionales formados por dos premisas y una conclusión, que incluyen los cuantificadores *todo* y *alguno*, con sus negaciones: *ninguno* y *alguno no*.

Si el razonamiento es el proceso cognitivo que nos permite obtener información nueva a partir de la información ya conocida, en el caso de la psicología de los silogismos, el objetivo fundamental es el proceso de razonamiento deductivo, o de deducción, o inferencia deductiva.

Los razonamientos probabilísticos se centran en la estimación de la probabilidad de ocurrencia de un evento determinado a partir de un conocimiento previo, habiendo desarrollado, los matemáticos, diferentes teorías de la probabilidad para establecer qué relación matemática existe entre ese conocimiento previo y la predicción de un suceso concreto; nuestra vida cotidiana está llena de decisiones y predicciones acerca de situaciones inciertas: para valorarlas y pronosticarlas realizamos un razonamiento probabilístico, que se inscribe en los argumentos inductivos.

El razonamiento analógico es el que nos permite captar que una situación o un dominio específico se ordenan a través de un sistema de relaciones y roles similar al

⁴ Ibid, p. 27.

sistema de relaciones y roles que estructura otra situación o dominio específico diferentes⁵. Es un razonamiento muy utilizado en la vida cotidiana y profesional, así como en la ciencia y el arte, es decir, en el campo, la música, que vamos a abordar.

La solución de problemas es el otro concepto que apuntala el General de Pensamiento. Siguiendo, de nuevo, las definiciones y análisis de Carretero, podríamos decir que una situación puede ser concebida como un problema si cumple con dos condiciones: el reconocimiento de la situación como problemática y la elaboración de algún tipo de estrategia para su solución. Así, las diferentes estrategias de resolución de problemas, son: búsqueda aleatoria, ensayo y error, búsqueda en profundidad y/o en amplitud, “subir la montaña”, análisis de medios y fines, división del problema en subproblemas o submetas, búsqueda hacia atrás y establecimiento de analogías.

Por último, a estas modalidades de pensamiento que venimos enunciando, denominado “lógico-científico”, agregamos la aportación de Carretero, *el pensamiento narrativo*. La modalidad narrativa de pensamiento provee una organización a la experiencia emocional, a las acciones humanas, a los avatares de la intencionalidad⁶. Como forma de negociar y renegociar los significados en sociedad, constituye uno de los logros más sobresalientes del desarrollo humano, en los sentidos cultural, ontogénico y filogenético de la expresión. La idea de la narración como propia del conocimiento y la experiencia humana, es sostenida por numerosas disciplinas. Pensamos nuestra propia vida, así como la de los otros, como un relato, ya que creemos que las personas se ven impulsadas por deseos y por creencias que las llevan a actuar de determinada manera conforme al medio en que se mueven.

Hemos visto que en la base del concepto “Pensamiento”, hallamos dos principios o pilares sobre los que sustentamos el resto de la “pirámide conceptual”: la *Direccionalidad* y la *Intencionalidad*, o si se prefiere existe una intencionalidad previa a partir de la cual construimos una direccionalidad; pero ¿qué entendemos por intencionalidad y direccionalidad en el pensamiento musical, en la construcción sonora, en la arquitectura con sonidos?

¿Cómo podemos construir espacios sonoros? ¿Cuáles serían los procesos y productos en el componer?

Dewey nos habla de “dar vueltas a un tema en la cabeza, y tomárselo en serio, con todas sus consecuencias”... y las preguntas que nos hacemos son:

- 1.- Semántica y sintaxis en el proceso compositivo
- 2.- Nos planteamos la composición musical como “un problema a resolver y una estrategia a definir para la resolución del mismo”.
- 3.- Pero también la composición musical como “Narración”.

⁵ Ibid, p. 29.

⁶ Ibid, p. 31.

EL PENSAMIENTO MUSICAL

El pensamiento musical se desarrolla en TIEMPOS, para delimitar y distinguir de TIEMPO, en singular, el cual es un concepto subjetivo y abordable desde múltiples disciplinas.

La construcción de TIEMPOS, de nuevo en mayúsculas, se realiza a través de símbolos, codificados en mayor o menor medida en un lenguaje signico particular, según la tradición cultural en la que se inserte.

El debate sobre si la expresión musical (música) –sea ésta escrita, improvisada o de tradición oral- es un lenguaje o no, sigue abierto.

El denominado Pensamiento o “*Razonamiento Analógico*” sería el que más se aproxima a la forma de razonar en la composición musical.

Recordemos algunos puntos, que nos atañen, de este tipo de pensamiento:

DEFINICIÓN: Forma de pensamiento que nos permite realizar inferencias inductivas sobre un dominio de conocimiento desconocido, -el análogo-objetivo-, a partir de un dominio de conocimiento conocido –el análogo-base- y en función del parecido estructural de ambos dominios.

CARACTERÍSTICAS: Las analogías se establecen bien entre conceptos correspondientes a campos semánticos diferentes o bien a un mismo campo; comparan dominios o situaciones particulares, y tienden a tener consistencia estructural, es decir que haya correspondencias uno a uno.

LOS PROCESOS IMPLICADOS: que nos sirven tanto para la escritura musical como para la escucha, veamos el paralelismo:

1.- Representación del análogo-base y del análogo-meta, que en el caso de la música suelen ser representaciones espaciales aunque también puede darse una representación acústica medioambiental, o histórica (referentes musicales).

2.- Recuperación en la memoria a largo plazo del análogo-base, a partir del análogo-meta, es lo que en música llamamos “memoria”, simple y llanamente, es decir, una obra actual nos “dice” porque en su estructura nos remonta a obras del pasado, nada se construye, ni inventa, ni intuye, ni piensa, sobre el vacío.

3.- Establecimiento de correspondencias entre los elementos de los análogos, es lo que llamamos proceso, construcción, es la relación interna entre los diversos elementos que conforman una obra musical, es lo que da coherencia o no a una composición, aunque también la incoherencia, si se parte de ella como supuesto, válida desde el punto de vista del razonamiento una obra.

4.- Formulación de inferencias, donde, lo pretendamos a priori, o no, especialmente en la escucha, cada planteamiento sonoro nos lleva a extraer conclusiones, sonoras las más legítimas.

5.- Evaluación de la adecuación de la analogía y de las inferencias, es decir, planteo la legitimidad de las inferencias exclusivamente sonoras: en música no es válido extraer conclusiones no musicales.

6.- Adaptación de inferencias para que se ajusten al análogo-meta, que en nuestro caso se referiría, una vez más, a lo que denominamos “coherencia interna de una obra”, construcción de correspondencias que dotan al discurso de “sentido”, pero, otra vez, de “sentido sonoro, de sentido musical”

Y ya entramos en harina, pues, ¿Qué es eso de pensamiento musical?

APUNTES PREVIOS

1. Sonidos, planos sonoros, espacios sonoros, arquitecturas...
2. Gráficos, dibujos y volúmenes que se desarrollan en el Espacio-Tiempo...
3. Desarrollo Discursivo-narrativo, ¿Contar una historia con sonidos?
4. Discurrir Temporal en forma de estructuras (series) numéricas –formas de organizar el Tiempo-; series temporales-estructuras (micro, macro estructuras) articularias y rítmicas...
5. Imágenes...
6. La Partitura, un Plano que marca Volúmenes y Pesos...
7. Elaborar, tejer, construir, imaginar...

y por último...

¿Qué pensamos?

¿Cómo pensamos?

¿Existen en la Mente Módulos, Capacidades innatas para el Pensamiento Sonoro?

y de nuevo...

¿Es un Lenguaje?

PERSPECTIVAS

Múltiples, diversas y hasta contradictorias son las maneras de acercarse al amplio campo de la cognición musical.

Sin embargo, conviene no perderse: el alfa y el omega, el principio y fin de todo estudio ha de tener el producto como medio, es decir LA MÚSICA; sea ésta “notada” –escrita en notación-, improvisada o de tradición oral. Como dice el compositor británico Trevor Wishart, nuestra cultura está dominada por la “clase de los escribas”, esto es, por la escritura, por los compositores.

La perspectiva desde la creación nos ofrece el testimonio vivo, desde los compositores, de cómo organizar el propio pensamiento, el propio trabajo, los

procesos de construcción y desarrollo del discurrir-construir de una idea sonora, musical.

La musicología, la teoría musical y el Análisis son disciplinas encargadas de DESCRIBIR, las diversas formas que toman en el discurso musical, explicando los componentes y su evolución y así hasta llegar a una evaluación crítica de los resultados. Como diría el musicólogo francés Jean-Jacques Nattiez, la *obra musical* es más que un texto notado o que un conjunto de estructuras, *-configuraciones-*, procesos *-actas de composición-* y el resultado ante el Mundo *-actas de ejecución y de percepción-*, si utilizamos su propia terminología.

La *quimera* del análisis musical se realiza con el apoyo de disciplinas ajenas, sobre las que sustentan las diversas teorías analíticas, como son la lingüística, la semiótica, las matemáticas, la investigación histórica, la epistemológica, la biología, la sociología, la psicología cognitiva, etc.; y todo ello sin entrar a cuestionar una disciplina tan discutible como es el análisis musical.

Pero, de nuevo, no nos despistemos: el interés fundamental siempre está en el examen y la explicación del hecho musical en términos de los elementos que constituyen la música, siempre sin perder de vista la función comunicativa, inherente a todo lenguaje, si asumimos que, desde el momento que la música interviene en procesos humanos -cognitivos, emocionales, motores, sociales, etc.- es por principios conceptuales básicos, un lenguaje, con un código y unas señas de interpretación.

Ya hemos visto que desde la perspectiva de la psicología experimental se tiende a investigar en los posibles mecanismos mentales subyacentes a la actividad y la práctica musical, tratando de encontrar una manera de describir la estructura y los procesos musicales en la medida en que puedan reflejar las estructuras y los procesos mentales de la creación, la producción y la comprensión de la música.

Este tipo de trabajo no solamente es útil para comprender el funcionamiento de la mente y el espíritu humano -en tanto que acciones intuitivas y creativas- para poder explicar los aspectos observables de la experiencia musical, si no también útiles para teóricos, profesores de música e incluso para el oficio de componer, desarrollando la *comprensión consciente*, de las intuiciones musicales, y que además sirven para la investigación en la neuropsicología y la simulación por ordenador, campo de moda de la aplicación de la informática musical.

La neuropsicología y la neurología clínica buscan, a través de la neuroanatomía, neurofisiología y neurología clínica, determinar qué partes del cerebro toman lugar en los diferentes aspectos de la actividad musical, así como comprender la contribución de los mecanismos neuronales, generales y específicos, como la percepción, el pensamiento y la producción musical. No vamos a ahondar en ello, esto sería territorio de otro trabajo. Solamente apuntar otro campo de investigación en lo concerniente a la modelización de la comprensión de naturaleza física, musicoteórica, psicológica o neurológica mediante fórmulas matemáticas o programas informáticos a través de técnicas elaboradas mediante inteligencia

artificial u otros campos de la informática. De esta manera, se han desarrollado programas de simulación que emulan lo más cercano posible el sistema humano y su procesamiento de información, durante la actividad musical.

Stephen McAdams⁷, investigador del IRCAM, en París, ha sintetizado los problemas de la cognición musical en cinco apartados, considerando que abordando estas cinco cuestiones, incidimos en los campos de interés más reseñables hasta el momento. Así el asunto de la percepción y la representación de esquemas; la organización del material que da lugar a la forma; el aprendizaje de las técnicas musicales; la pregunta de si existen “*universales*” en música y finalmente la comunicación interdisciplinar.

Sintetizo sus aportaciones:⁸

La percepción y la representación de atributos, esquemas y formas, se refiere a la representación mental de atributos y relaciones sonoras, su ordenación, las relaciones que establece además de la representación de esquemas y formas específicas en la música, en resumen, qué somos capaces de almacenar en la memoria y qué no, y cómo relacionamos EN el tiempo.

La noción de reducción de algunos eventos a una abstracción única y la noción de estructura asociativa -que ha venido a cubrir la laguna dejada por la falta de formalización del concepto de “paralelismo” en la estructura musical- pueden influir en la percepción musical, en particular en la medida en que la repetición de eventos o esquemas adquieren la función de signos.

De igual manera, la estructura jerárquica no es suficiente para explicar la experiencia de la forma en música, falta un estudio de las gradaciones y sus relaciones, y no solamente desde la perspectiva centroeuropea.

Finalmente los estudios de Frances en los años cincuenta han sido definitivos para la percepción musical, pero faltan por estudiar los sistemas de alturas y ritmos, así como tímbricos, de fuera de nuestra cultura europea: la construcción de alturas, de ritmos y de timbres, este último fundamental para el estudio de la percepción en la orquestación y de las músicas de tradición no europea.

La organización mental del material y de la forma en música, pone el acento sobre los procesos mentales durante la actividad musical en lugar de colocar el punto de mira en la estructura y las representaciones mentales, como venido siendo en los estudios de los últimos años.

Entramos pues, de lleno, en la dimensión esencial del tiempo y de la experiencia temporal. Así distingue entre dos conceptos clave: estructura y proceso, que a su vez contempla elementos de la puesta en relación, la estructura de conocimiento abstracto y estructura de eventos -siendo esta última una representación acumulada en el curso del tiempo durante una audición, o bien generada en el curso del tiempo

⁷ McAdams, S. (1988): *Les nombreux visages de la cognition humaine dans la recherche et la pratique musicales*, en “La musique et les sciences cognitives”, Bruxelles, P. Mardaga, éditeur.

⁸ Ibid: pp. 11-20

durante una ejecución- Otro aspecto es la generación, modulación y la resolución de atención-escucha y finalmente, el estudio de los esquemas mentales anticipatorios, campo relacionado con la acumulación de estructuras de eventos, que se van acumulando parcialmente y aparecen en esquemas bien formados o familiares, tendiendo a crear una sensación de atención, de escucha, mientras que los que no cumplen estas condiciones nos harían perder la atención, la escucha.

El asunto del desarrollo y el aprendizaje de las técnicas musicales, realiza la siguiente pregunta, ¿poseemos al nacer estructuras que nos permitan desarrollar las habilidades musicales y en qué medida son específicas estas habilidades para la música?, o más aún, en qué medida existen mecanismo generales de aprendizaje que permitan una adquisición de competencias específicas en el campo de la audición y de la producción musical, sea la adquisición de competencias cognitivas generales que sirvan específicamente a las actividades musicales o bien a muchas otras actividades.

Y una vez más, depende de la posición filosófica de partida para responder, al innatismo o a la educación, o a ambas.

Los teóricos de la modularidad de la mente apuestan por “módulos” específicos e innatos que facilitarían determinados aprendizajes, entre los cuales, la música.

Así aterrizamos en el asunto de *los “universales” musicales*, cuestión planteada por Dowling y que a veces se confunde con “lo innato”.

La capacidad de adquirir ciertas estructuras mentales para la música podría ser universal para la especie humana, Dowling eleva esta capacidad musical desde las capacidades perceptivas o cognitivas de cualquier ser humano, y pone el ejemplo de la octava; pero claro está, se podrá percibir esa octava si nos encontramos en el medio adecuado para escucharla, percibirla, retenerla, elaborarla, procesarla, aprehenderla,... En suma, tema dudoso y resbaladizo; los antropólogos musicales son los que más están aportando a este campo de la percepción musical, adecuada a los contextos culturales específicos.

Finalmente, McAdams, concluye hablando de *la comunicación interdisciplinar* ya que musicólogos, compositores, teóricos, analistas, psicólogos, neurólogos o informáticos, utilizan vocabularios, métodos, objetivos y una cierta visión del asunto muy diversa y hasta contrapuesta. Por esto se hace necesaria una comunidad multidisciplinar.

Para terminar un breve apunte sobre el funcionamiento cerebral:

El hemisferio cerebral izquierdo controla el lenguaje, el pensamiento lógico y la escritura. En él se encuentra el centro del habla, del pensamiento que nos permite analizar lo que sucede y del control de la mano derecha. También controla la capacidad para las matemáticas y la sensibilidad.

El hemisferio cerebral derecho controla el pensamiento creativo, controla la mano izquierda, la fantasía, el talento musical y todas las actividades artísticas que podemos desarrollar.

Nuestro cerebro trabaja en cruz, es decir el hemisferio derecho coordina las funciones motoras o sea las del movimiento del lado izquierdo del cuerpo y el hemisferio izquierdo controla las del lado derecho.

CONCLUSIONES IMAGINARIAS

Los enrevesados cruces de tiempos, volúmenes, alturas, texturas, timbres, colores, silencios, cuyos procesos de “devenir” hacen música, dan una IDEA sonora, se construyen sobre un pensamiento musical, o se construyen materiales sonoros sobre pensamientos no sonoros: imágenes, colores, sensaciones, matemáticas....

Los referentes sonoros, las reiteraciones, las repeticiones, HACEN MEMORIA... construyen memoria, y sobre ésta se desarrolla el pensamiento, el discurso, la idea o las ideas.

¿Hay construcción y discurso musical sin reiteración, sin repetición? Y ¿qué valor confiere esta repetición de eventos al devenir sonoro?

¿Y los instantes detenidos? , las músicas trágicas, la anulación del Tiempo y de los tiempos..., el sonido uno, o uno y dos, pero ya no tres...

En fin, la música nos rellena el tiempo vital, nuestro tiempo vital, limitado, angustiado y corto.... aunque a veces se nos haga eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R. (1994). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid.
- García Chico, T. (2009-10). *Apuntes*. Asignatura “Pensamiento y Lenguaje”, Facultad de Psicología U.P.Comillas, Madrid.
- Dalbavie, M.A. (2008). *Le son en tout sens*. Gérard Billaudot Éditeur. Paris.
- Dusapin, P. (2007). *Composer: musique, paradoxe, flux*. Collège de France, Fayard. Paris.
- Forte, A. y Gilbert, S. (2002). *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Idea Books. Barcelona.
- Francès, R. (2002). *La perception de la musique*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris.
- Hargreaves, D.& North, A. (2005). *The social psychology of music*. Oxford University Press. Oxford.
- McAdams, S. y Deliège, I. (1988). *La musique et les sciences cognitives*. Pierre Mardaga éditeur. Bruxelles.

LA ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL EN GRANADA (1923-1932)

Juan Manuel López Marinas
(Investigador)

Resumen:

La Asociación de Cultura Musical (ACM) se creó en Madrid en 1922. La Delegación de Granada, una de las primeras que se constituyeron, comenzó su actividad en octubre de 1923 manteniéndose durante nueve temporadas. De este periodo de tiempo se han conseguido los programas de 141 conciertos, lo que permitió a los aficionados granadinos escuchar con regularidad música clásica. Primordialmente los conciertos consistieron en recitales y actuaciones de agrupaciones de cámara. Arrau, Giesecking, Horowitz, Rubinstein, Milstein, Manén, Kochansky, Marechal, Segovia, Ofelia Nieto, el Trío Barcelona y los cuartetos Budapest, Calvet, Pro Música y Zimmer, entre otros, pudieron ser escuchados por los granadinos. Chopin, Beethoven, Bach, Liszt, Debussy, Albéniz, Mozart, Falla, Schubert y Schumann fueron los compositores más programados. El entusiasmo inicial fue decreciendo lo que hizo disminuir el número de socios. También influyeron de forma notable las críticas de algunas sociedades culturales ya existentes, que quisieron ver en la actividad de la ACM una intromisión de una sociedad madrileña en la labor que ellas desarrollaban. Ejemplo de ello es la actitud de José Sánchez P. de Andrade (Sostenido) crítico musical de *El Defensor de Granada*.

Palabras clave: “Asociación de Cultura Musical”, Música, Música clásica, Asociacionismo musical, Granada Musical.

The Musical Cultural Association on Granada

Abstract:

Musical Cultural Association (ACM) was established in Madrid in 1922. The Granada branch, one of the first to be formed, began its activity in October 1923 for nine seasons. From this period it has been acquired 141 programs concerts, which allowed to fans to listen to Granada classical music regularly. Mainly the concerts were recitals and chamber groups. Arrau, Giesecking, Horowitz, Rubinstein, Milstein, Marien, Kochansky, Marechal, Segovia, Ofelia Nieto, Trio Barcelona and

Budapest quartets, Calvet, Pro Music and Zimmer, among others, could be heard by Granada citizens. Chopin, Beethoven, Bach, Liszt, Debussy, Albeniz, Mozart, Falla, Schubert and Schumann were the composers more frequently included in programs. The initial enthusiasm decreased and therefore the number of associates. It was also significantly impacted by the criticisms from some existing cultural societies, who believe that ACM activity was an interference of Madrid society in the work they developed. One example of this attitude from Jose P. Sánchez of Andrade (Sostenido), music critic in the "El Defensor de Granada" paper.

Keywords: "Asociación de Cultura Musica" ("The Musical Culture Association"), Music, Clasic Music, Musical associationism, Musical Granada

UN ACONTECIMIENTO MUSICAL

El 30 de septiembre de 1923, la revista *Alhambra* insertaba el siguiente párrafo en su sección Crónicas Granadinas:

En los primeros días de Octubre, se inaugurará solemnemente el curso en el R. Conservatorio Victoria Eugenia. Será una hermosa fiesta, en la que sabremos, casi oficialmente, que pronto quedará organizada aquí, con el amparo del R. Conservatorio, la Delegación de Cultura musical establecida en Madrid con delegaciones en buen número de poblaciones españolas.¹

Poco después el 15 de octubre la misma revista anunciaba que "lo que aun no ha podido organizarse es la inauguración de la temporada de conciertos que prepara la Delegación de Cultura musical en Granada"².

El 23 de octubre de 1923 *El Defensor de Granada* y *La Gaceta del Sur* – dos días después lo hizo el *Noticiero granadino* – insertaban una noticia que titularon Acontecimiento musical. El acontecimiento era la creación de una delegación de la Asociación de Cultura Musical en Granada (ACM), de las cuales ya existían en varias poblaciones de Andalucía y en otros puntos del país. El fin de esta asociación, nacida en marzo de 1922 en Madrid, era, según se podía leer en la noticia mencionada, "cultivar la música y dar a conocer a los mejores y más afamados concertistas de España y del extranjero por medio de audiciones mensuales como lo hacen las filarmónicas ya establecidas en España"³

¹ *La Alhambra*, 10.09.1923.

² *La Alhambra*, 15.10.1923.

³ *El Defensor de Granada*, 23.10.1923, p. 3; *La Gaceta del Sur*, 23.10.1923, p. 1; *El Noticiero granadino*, 25.10.1923, p. 3. La noticia es la misma en los tres diarios por lo que cabe suponer se trataba de una nota enviada por la ACM.

El delegado nombrado era “el inteligente y distinguido profesor Felipe Granizo León” que llevará la representación de Madrid. Para pertenecer a la ACM habría que pagar una cuota de entrada de cinco pesetas y la misma cantidad, como cuota mensual, de Septiembre a Junio. Estas cuotas permitían a los socios llevar a “su señora o hija”. Los estudiantes de música y los hijos de socios pagarían dos pesetas con cincuenta céntimos. La inscripción se podía hacer en la Secretaría del Real Conservatorio Victoria Eugenia, calle de las Arandas, 2, “que presta todo su concurso y entusiasmo” a la ACM. Se anunciaban los posibles intérpretes de todos los conciertos de la temporada 1923-24, aunque sin fijar fechas.

De nuevo la revista *La Alhambra* el último día del mes de octubre decía que los trabajos para organizar los conciertos de la ACM iban muy adelantados y animaba a todos a trabajar para que los granadinos participasen “de algo de la vida artística musical”⁴.

En *El Defensor de Granada* se anunciaba el 22 de noviembre que el concierto de inauguración tendría lugar el 27 de este mes con un recital del violinista Juan Manén. La inscripción como socio, única manera de poder asistir a los conciertos, se podía hacer en el ya dicho conservatorio Victoria Eugenia y “en los establecimientos de música de Manuel Villar, en el Zacatín y de los señores Montero en las calles de Reyes Católicos y Carrera de Genil”. Los inscritos recibirían en sus domicilios, con la antelación adecuada, los recibos correspondientes a los programas y las tarjetas de entrada.⁵

La Asociación de Cultura Musical había sido creada en Madrid en Marzo de 1922, de manera, que la delegación recién inaugurada en Granada lo hacía año y medio después, es decir con escaso retraso, y era una de las primeras de las algo más de cincuenta que se llegaron a instalar a lo largo de la vida de la ACM, finalizada al comenzar la Guerra Civil del 36-39. El sello distintivo de esta Asociación, con respecto a otras similares existentes en España o que se crearían con posterioridad, era la creación de estas delegaciones totalmente ligadas a la central. Se ubicaron en algunas poblaciones a las que difícilmente hubiese llegado la música con la calidad con que la ejecutaron los intérpretes que llevó La Cultural, como también se conocía a la ACM. La existencia de las delegaciones permitía ampliar el número de

⁴ *La Alhambra*, 31.10.1923.

⁵ *El Defensor de Granada*, 22.11.1923, p. 1. Se ha intentado localizar en la calle Zacatín, el punto exacto en que se encontraba el almacén de música de Manuel Villar sin conseguirlo: nadie recuerda tal tienda de instrumentos musicales. Debió mantenerse poco tiempo. Se han consultado los programas de fiestas del Corpus de 1919, 1928 y 1933 en donde no aparecen anuncios de este establecimiento. Caso distinto es el de las tiendas de José Moreno, sita en Reyes Católicos 18, que era representante de Aeolian en Granada, y la de su hermano, E. Moreno, ubicada en el número cuatro de la Carrera de Genil.

intervenciones de los intérpretes⁶ y conseguir precios más reducidos, a pesar de que los cachés de los artistas no eran los actuales.

Radio receptores para todas las ondas
ATWATER KENT, TELEFUNKEN, PILOT
Pianos, música e instrumentos
GRAMÓFONOS Y DISCOS
 La Voz de su Amo, Regal, Odeon, Parlephon
JOSE MONTERO
 Reyes Católicos, 18. - Teléfono 1967. - **GRANADA**

PIANOS
 Vean los magníficos pianos alemanes y autopianos
 norteamericanos, que recibe constantemente
E. MONTERO. Carrera de Genil, 4. Granada
 Hay pianos seminuevos a precios muy reducidos
APARATOS DE RADIOTELEFONÍA

Fig. 1. Anuncios de los almacenes de música de los hermanos Montero, donde se podían hacer las inscripciones a la ACM, publicados en los programas de las Fiestas del Corpus de 1933 y 1928 respectivamente.

La ACM había surgido de la idea de un empresario de conciertos, Ernesto Quesada, fundador y dueño de la Sociedad Musical Daniel, que se la expuso a unos amigos al regreso de uno de sus viajes de trabajo por América⁷. La idea cuajó y los Estatutos fueron aprobados por unanimidad en la Junta General celebrada el día 14 de marzo de 1922.

La especial relación de la ACM con la Sociedad Musical Daniel produjo algunos roces entre los miembros de la primera Junta Directiva. Posiblemente esta circunstancia y los ambiciosos objetivos marcados, que la realidad hizo ver no eran posibles de conseguir, motivaron que el 14 de marzo de 1924 se aprobasen otros nuevos Estatutos.

⁶ Así ocurrió con el Trío alemán Fassbaender-Rohr. Según el *Boletín Musical* de Córdoba, junio de 1930, en ese mes, actuó en 17 conciertos, comenzados el 3 de junio en Irún y finalizados el 28 y 30 en Granada. Si se piensa en las carreteras y medios de transporte de la época, puede uno hacerse la idea del esfuerzo que una gira de esta índole representaba para los intérpretes.

⁷ Ritmo, (1930), marzo, pp. 6-7.

En los nuevos estatutos el tema de las delegaciones era abordado en los artículos 15 y 16, que decían lo siguiente:

Art. 15. La Asociación podrá establecer Delegaciones en cualquier punto de España o del extranjero para el cumplimiento de sus fines benéficos y artísticos.

Cada Delegación que se cree se regirá por estos Estatutos y se atenderá en su funcionamiento a las inspiraciones que el Delegado reciba de la Junta Directiva de la Asociación.

El nombramiento de los Delegados se efectuará por la Junta Directiva y deberá ser confirmada por la General.

Aparte de las instrucciones particulares que en cada caso se den a los delegados, estos vendrán obligados al envío mensual de la relación de socios, con expresión de sus domicilios, profesión y fechas de alta y baja en la Asociación, así como a la remesa de las suscripciones recaudadas.

La junta Directiva, cuando lo estime oportuno, podrá designar persona de su confianza que inspeccione y vigile la marcha de las Delegaciones.

Art. 16. Los asociados, así de Madrid como de las Delegaciones, que se encuentren accidentalmente en población distinta a la que tengan su residencia, podrán asistir a las sesiones musicales, acreditando su carácter de socio con el título y el justificante de estar al corriente en su suscripción.

También podrán, por cambio de residencia, ingresar en la delegación de la localidad donde fijen su domicilio, sin el pago de la suscripción de entrada si la hubiere.⁸

LA DOCUMENTACIÓN UTILIZADA

La ACM tenía su sede en Madrid, en la calle Los Madrazo, nº 14 (hoy 16), en las oficinas de la Sociedad de Conciertos Daniel, empresa que le proporcionaba los intérpretes que actuaban en los conciertos. Durante la Guerra Civil del 36-39 una bomba cayó por el patio del edificio y destruyó parte de la documentación de la Asociación. La parte recuperada no se encuentra en la actualidad asequible, por tanto las relaciones de la Central con las Delegaciones y con los representantes de los intérpretes son desconocidas.

⁸ ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL. *Estatutos de la Asociación de Cultura Musical. 12 de marzo de 1924*, pp. 9-10. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Roda Leg. 137/1345. Más información sobre esta asociación puede encontrarse en PÉREZ ZALDUONDO, G. *Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 8-9, 200; PALACIOS, M. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923-1931)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2008; LÓPEZ MARINAS, J.M., TORTELLA, J. *La asociación de Cultura Musical (1922-1932). Boccherini en algunos de sus conciertos*. Revista de Musicología, 2008. Vol. XXXI, nº 2, pp. 523-556; LÓPEZ MARINAS, J.M. *La Asociación de Cultura Musical (La Cultural) en Málaga (Diciembre de 1930 – Mayo 1934)*. Isla de Arriarán, XXXI, junio 2008, pp. 157-194; López Marinas, J.M. *La Asociación de Cultura Musical*. Papeles del festival de música Española de Cádiz. Nº 4, 2009, pp. 291-319.

Por lo que se refiere a las delegaciones, caso de que contasen con archivos, éstos debían ser poco más o menos personales de los delegados y, seguramente, en muchos casos, la documentación no era transmitida a la persona que ocupase el cargo si se producía un cambio de delegado. Encontrar hoy ese tipo de documentación, caso de que los herederos de las personas que fueron delegados o socios la hubiesen guardado, es algo casi imposible.

Por supuesto, testimonios orales no pueden conseguirse dado el tiempo transcurrido. Podrían existir testimonios escritos de antiguos socios que aportaran alguna noticia sobre la ACM, pero si están editados pueden serlo en publicaciones minoritarias, de escasa difusión, o memorias en las que no ocupan mucho espacio, y que por estas circunstancias resultan muy difíciles de conseguir. Además, por lo general, si se encuentra este tipo de documentación, salvo raras excepciones, suele aportar poca información. Las historias locales, incluso las de carácter musical, si existen, lo que no es habitual, tampoco son abundantes en datos. Por todo ello la mejor información y en muchos casos única, es la facilitada por la prensa.

Este es el caso de Granada, gracias a la existencia de una biblioteca virtual de la prensa andaluza se han podido consultar tres diarios de la época, 1922-32: *El Defensor de Granada*, *Gaceta del Sur* y *Noticiero granadino*, especialmente el primero que es el más completo y la revista *Alhambra*. Tanto la *Gaceta* como el *Noticiero* se han utilizado para aclarar dudas, cosa que no se ha conseguido en muchos casos por faltar los números necesarios.

Las noticias que aparecen en los diarios sobre la delegación granadina de la ACM son de dos clases: notas enviadas por la propia asociación que adelantan la programación de los conciertos, informan sobre los intérpretes, sustituciones de éstos, suspensiones de conciertos, etc. y las críticas de los conciertos que hacen los propios periódicos. Todas estas noticias, en especial las primeras tienen un aspecto negativo de gran importancia: los abundantes errores que se cometen al citar el nombre de los intérpretes, y no sólo de los extranjeros⁹, algo que sucede igualmente con el nombre de los compositores y las obras interpretadas, a lo que hay que añadir, respecto a éstas últimas, la falta de precisión al denominarlas, lo que hace imposible conocer con exactitud, en bastantes casos, cual obra fue interpretada. Esta situación da lugar a que los resultados de los análisis que se hacen resulten parciales o incompletos.

Naturalmente, el periódico no informa de la evolución del número de socios, posibles desacuerdos de éstos con la programación, las relaciones entre la delegación y la central, adaptación de la programación a los gustos de los socios, etc., que, lógicamente, habría que buscar en otras fuentes, pero ya en párrafos anteriores se ha comentado la dificultad que hay en ello.

⁹ Así al violinista y catedrático del conservatorio de Madrid, Fernández Bordas, se le denomina Bardas.

La investigación en periódicos obliga a repasar los ejemplares de todo el año, mes a mes, día a día y página a página. Afortunadamente, la mayor fuente de datos, *El Defensor de Granada*, pone todo lo referente a la ACM, salvo raras excepciones, en la primera página, con lo cual alivia bastante la búsqueda. Como contrapartida, desde 1924 saca dos ediciones diarias.

EL DESARROLLO DE LA ACM GRANADINA

Como ya se ha dicho el delegado de la ACM en Granada era Felipe Granizo León. Era profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación *Victoria Eugenia*. Entre 1921 y 1924 impartió Solfeo y Piano, e Historia y Estética de la Música durante los años 1924 y 1929. A partir del curso 1929-1930 causó baja durante dos años, volviendo a la docencia en 1931, aunque se ignora que materias impartió. Presento su dimisión en la Navidad de 1932. Al margen de su labor docente, durante el curso 1923-24 fue delegado del Gobierno en Granada, sin que se pueda asegurar su continuidad o cese en tal puesto al terminar este periodo¹⁰. Además ejercía la crítica musical en *La Gaceta del Sur*. Era, musicalmente, muy conservador, como habrá ocasión de ver más adelante, y negaba valor a la música moderna, entendiendo por tal a la creada desde Debussy.

Por tanto, el delegado de la ACM granadina era un profesional de la música y persona idónea para el puesto. Permaneció como delegado hasta la desaparición de la asociación en 1932 y no parece tuviese oposición por parte de los socios.

La actividad de la ACM comenzó con el concierto del violinista Juan Manén y Pura Lago, el 27 de noviembre de 1923, en el Salón Regio. N. de la Fuente, el crítico del *Defensor*, remató su crítica dando la impresión sincera, francamente elogiosa, de este primer concierto de la ACM. También señalaba que las familias distinguidas se habían apresurado a inscribirse¹¹.

Como ya se ha dicho la información de los periódicos no aporta los datos necesarios para conocer a fondo la vida de La Cultural. Parece que ésta tuvo una actividad regular a lo largo de su existencia, con excepción de la temporada 31-32. Sin embargo, algunas informaciones permiten extraer noticias sobre la ACM.

El 19 de febrero de 1927 *El Defensor de Granada* incluye una carta de ocho socios solicitando que no se celebren los conciertos a las cuatro de la tarde por imposibilidad de asistir de algunos socios, debido a su trabajo, y reclaman se traslade a las seis. Curiosamente, esta carta está dirigida al crítico del periódico, que se adhiere a la petición¹². Es posible que las conversaciones con el delegado de la

¹⁰ Debo esta información sobre Felipe Granizo a D. Rafael Cámara y Martínez, profesor de *Acompañamiento Vocal e Instrumental* del Conservatorio de Granada.

¹¹ *El Defensor de Granada*, 28.11.1923, pag. 1.

¹² *El Defensor de Granada*, 19.02.1927, pag. 1.

ACM respecto a este tema no hubiesen dado resultados y los firmantes decidiesen hacerlo público o, como se verá a continuación, era obra de los ataques de Sostenido, apoyado por algunos socios, al delegado de la ACM.

En el periódico del día siguiente, José Sánchez P. de Andrade (Sostenido) crítico musical de *El Defensor*, insistiendo en lo ya dicho, se unía a la petición, en una larga contestación a los firmantes de la que le habían dirigido. Las razones esgrimidas eran bastantes y “de atendible fundamento”. Los artistas pernóctan en Granada el día anterior al concierto y tampoco salen trenes por la noche, por lo que “hay que descartar todo perjuicio y molestia para el concertista”¹³.

En noviembre de 1928 Felipe Granizo, delegado de la ACM, propuso al alcalde de la ciudad que la misa solemne que se celebra antes de la procesión en las festividades del Corpus Christi, que “no está, desde el punto de vista artístico musical, a la altura de una Ciudad que, como Granada, se precia de católica y tiene, además, prestigioso abolengo artístico” y siendo muy escaso el número de componentes de la orquesta que oficia habitualmente, se podía aprovechar la presencia en Granada de la orquesta que actuará en los “ya tradicionales conciertos del Palacio de Carlos V”, completando el elenco contratando “una masa coral de crédito notorio”. La misa a interpretar sería la *Misa en re* de Beethoven. El Ayuntamiento podría pagarla, incluyéndola en la subvención de los conciertos de Carlos V¹⁴.

El periódico, suponemos que el crítico Sostenido, encontraba muy atinada y justa la petición, estimando debería ser llevada a la práctica. Por supuesto la iniciativa no se tuvo en cuenta, sin que se sepa si por indiferencia de las autoridades municipales o por negativa de la jerarquía eclesiástica de la diócesis.

José Sánchez P. de Andrade finalizó la crítica del concierto del violinista Milstein, celebrado el 22 de diciembre de 1928 con el párrafo siguiente:

*Es de muy mal efecto, y hasta poco serio (pues hay una estipulación tácita entre los ejecutantes y el público, mediante el programa, de ejecutar aquello que se anuncia), y es de pésimo efecto que surja una variación (aunque se gane, como quizás en la de ayer) inexplicable y tan destiempo hecha, que no lleva aparejado fundamento alguno. Los programas deben pensarse con alguna menos ligereza y evitar estos verdaderos desplantes al paciente público.*¹⁵

Este final de la crítica debió suscitar muchos comentarios, si es que no hubo algún enfrentamiento entre Granizo y Sostenido, que movió a éste último a escribir un largo artículo el 23 de enero de 1929, es decir un mes después de celebrarse el concierto de Milstein. Comenzaba preguntando que era un concierto, para llegar, después de largas disquisiciones a que un ambiente propicio era esencial para que el público llegase a la música, algo que no conseguía la ACM en los suyos en el teatro

¹³ *El Defensor de Granada*, 20.02.1927, pag. 1.

¹⁴ *El Defensor de Granada*, 24.11.1928, pag. 1.

¹⁵ *El Defensor de Granada*, 23.12.1928, pag. 1.

Isabel la Católica, por la vetusta decoración, el polvoriento y desigual tablado de su escenario e incluso la falta del necesario aseo.

Continuaba: “Seguramente que estas pésimas condiciones en que se verifican los conciertos han contribuido en gran manera (aparte los malos artistas que han desfilado por Granada) a que el público tampoco les prestara la atención debida”. Más adelante seguía diciendo que en la crónica del concierto de Milstein, al que elogiaba muy justamente, en párrafo aparte se decía

De todos modos, es preciso que nuestro público se dé cuenta de que cuantos artistas desfilan por Granada son primeras figuras en el mundo musical, dígame lo que se quiera con más ligereza que competencia.

Ni me explico ni acierto a comprender la causa de que a tan ilustre cronista escocieran tanto las verdades expuestas en mis últimas crónicas, cuando así sale al encuentro de ellas.¹⁶

Esto se contradecía con lo dicho en el párrafo precedente y con lo afirmado de otras ocasiones muy cercanas. En el concierto anterior al de Milstein, que tuvo lugar el 7 de diciembre de 1928, con Ángeles Ottein y Carmen Coll, Sostenido, en su crónica, cuya mayor parte había dedicado a criticar a la ACM, había escrito lo siguiente:

Pues bien; de poco tiempo a esta parte y por inexplicables coincidencias, al público de Granada no se le trata con el respeto que merece, no sólo por abolengo, sino porque siendo, quizás, una de las sucursales que mayor contingente allega a Madrid, es tratada como «la cenicienta» de las delegaciones de cultura musical, pues sólo alguna vez nos envían algo de lo que siempre debiera ser, lo que pasa por Madrid, lo envían a Barcelona, lo que un público como el de Granada merece.¹⁷

Difícil le habría resultado al Sr. Sánchez P. Andrade sostener sus afirmaciones. Entre los artistas y grupos de cámara que actuaban en Madrid y los que lo hacían en Granada había pocas diferencias, pues, como se ha dicho anteriormente, el objetivo de la ACM era ofrecer el mayor número de conciertos a los músicos para conseguir unos cachés más bajos que permitiesen organizar conciertos en poblaciones pequeñas o con pocos aficionados, lo que no era el caso de Granada. Respecto al envío de los mejores intérpretes a Barcelona después de actuar en Madrid, era totalmente imposible, pues la delegación barcelonesa se fundaría en 1931. La pasión le quitaba el conocimiento a Sostenido.

La respuesta del delegado de la ACM no se hizo esperar y el 26 de enero Granizo contestó en la *Gaceta del Sur*. Escribía a título personal, con independencia de lo que pudiese hacer la Asociación de Cultura Musical, a los “ataques inusitados” a las

¹⁶ A propósito de los conciertos de la Asociación de Cultura Musical. *El Defensor de Granada*, 23.01.1929, pag. 1. Del párrafo último se llega a la conclusión de que Granizo debió contestar a la crónica del concierto de Milstein, posiblemente en *La Gaceta del Sur*. Por desgracia la colección de este diario de la Biblioteca Virtual de Andalucía, que es la que ha utilizado el autor, no cuenta con ningún ejemplar de dicho periódico del mes de diciembre de 1928.

¹⁷ Asociación de Cultura Musical. Concierto Ottein-Coll. *El Defensor de Granada*, 8 de diciembre de 1928, pag. 1.

“actuaciones artísticas” de la sociedad. Los ataques son de dos clases: a las condiciones del local (el Teatro Isabel la Católica¹⁸) donde se celebran los conciertos y que no se traigan mejores artistas, ni siquiera los que desfilan por Madrid. Respecto a lo primero la ACM alquila aquellos locales que reúnen las mejores condiciones en cada población, pero carece de medios económicos para proceder a arreglar las deficiencias de los locales. Respecto al segundo tipo de ataque Granizo daba la lista de los músicos y agrupaciones de cámara que habían desfilado por Granada hasta este momento que eran de “reconocida fama mundial”, pero no debía “olvidarse la dificultad invencible de contratar en cualquier tiempo artistas geniales de todas las partes del mundo”. Quizás Sostenido nunca actuó de proveedor de artistas, dada “la facilidad con que tilda las organizaciones ajenas”¹⁹.

Sostenido contestó el 27 de enero en su periódico con una corta nota en la que no daba argumentación alguna que contrarrestase lo dicho por el delegado de la ACM. Afirmaba, en una posición de ofendido, que

... he de cerrar mi silencio, expresado en estas líneas, la discusión: que la prudencia en alguien debe estar.

*La pueril argumentación de tal delegado, y los «grotescos» recursos en que a última hora se ampara, dejan en pie cuanto aseguré y no destruyen mis aseveraciones; muy al contrario, les dan mayor fuerza, aún con «la maliciosa tergiversación» con que a ellos responde “.*²⁰

Debía existir un enfrentamiento de antiguo entre ambos críticos que no se puede aclarar con los datos que se tienen. La crítica musical del *El Defensor de Granada* corría a cargo de N. de la Fuente (N. de F.) pero a partir de finales de 1927 se le encomendó a José Sánchez P. Andrade (Sostenido), que ya había hecho alguna crónica aislada de algún concierto de la ACM²¹. Desde el comienzo de su actividad fue bastante puntilloso, más con temas marginales que con las actuaciones de los solistas y los grupos de cámara, que en general le merecían muy buena opinión. Los cambios en la programación, la suspensión de conciertos, que daba a entender se producían un día sí y otro también²², falta de programas de mano, suciedad de los locales, etc., llegando a quejarse, en septiembre de 1927, de que la hora de los conciertos coincidiera con la novena de la Virgen de las Angustias, en varias ocasiones presentándolo como peticiones que le hacen algunos socios. Otra costumbre habitual en él es el ruego de que le sean atendidas diversas indicaciones que plantea, siempre

¹⁸ En parte no le debía faltar razón a Sostenido pues pocos años después se cerró el Isabel la Católica para proceder a su reforma.

¹⁹ Sobre los conciertos musicales. *Gaceta del Sur*, 26.01.1929, pag. 1.

²⁰ Para alusiones. A propósito de unos conciertos. *El Defensor de Granada*. 27.01.1929, pag. 1.

²¹ Por ejemplo la del concierto del *Cuarteto Aguilar* el 13 de mayo de 1925.

²² Así, el cambio, por enfermedad, del violinista Zimbalist por el violonchelista Marechal, acaecida el 16 de abril de 1928. Este concierto era el número 74 de los organizados en Granada por la ACM y hasta ese momento contando ésta las suspensiones habían sido cinco y una de ellas causada por llegar tarde los componentes del Cuarteto Roth, se celebró al día siguiente.

transmitiendo peticiones de los asociados. Una de estas ocasiones se produjo con motivo de dos conciertos de la Sinfónica de Madrid. Aprovechando la crónica del concierto de Marechal el 16 de abril de 1928, añadía al final un ruego a Granizo, a indicación de algunos abonados, sustituir varias obras programadas por la Sinfónica por demasiado conocidas y otras por no ser del completo agrado del público. Todo parece indicar que Sostenido tenía aspiraciones de programador.²³

El día 29 de abril se hacen públicos los programas de la Sinfónica de Madrid en el periódico²⁴. ¿Previamente los programas eran distintos pero los socios y la crítica los conocían? Resulta de todo punto imposible saber si las indicaciones de Sostenido fueron tomadas en consideración. Es muy extraño que fuese así. Los programas debían haber sido preparados por la central de la ACM y es raro que Fernández Arbós tuviese en cuenta lo insinuado por el crítico de *El Defensor* sin comunicárselo al delegado de Granada y a la ACM de Madrid. Quien le contrataba era la Sociedad de Conciertos Daniel para la ACM, no Sostenido. Sin embargo, Sánchez P. Andrade cuando escribe las crónicas de ambos conciertos lo afirma.

...para expresar la merítísima e irreprochable labor del maestro, no sólo en la confección de los programas, variación más bien y quizás obedeciendo a indicaciones nuestras

Y las confecciona con las alternativas necesarias de obras nuevas, extremadamente modernas; pero de las mejores, de las más claras podemos decirse (sic), para enseñanza nuestra y obrando como verdadero pedagogo al lado de aquellas otras clásicas, antiguas ya saboreadas por nuestro público, evitando así posibles extrañezas y acaso desplantes traducidos en frialdades en quienes aún están poco avezados a las raras tonalidades y sonoridades indecisas, tan originales y de corriente uso en la moderna música.²⁵

Entre líneas parece entenderse que las indicaciones de Sostenido no debieron ser atendidas. El 16 de marzo de 1929 *El Defensor* publicó una extensa carta, de hecho se continuó al día siguiente, firmada por Luis Jiménez Pérez y dirigida a Felipe Granizo en la que hacía pública la discusión que mantuvieron durante un concierto celebrado en el Centro Artístico. La cuestión a debate, en palabras del firmante de la carta, era "...la de en qué consiste, o más aún primariamente en donde está, ese valor que los «aficionados» a la música moderna pretender hallar, v. g., en una obra de Ravel."

En el final de la primera misiva se concluía

Así, su notable dogmatismo (el de los paladines de la tradición ortodoxa y conservatorial, en palabras del propio firmante) les arrastra a vivir un mundo de valores eternos indudablemente, pero sin esperanza de revisión posible.²⁶

²³ Concierto Marchal (sic). *El Defensor de Granada*. 17.04.1928, pag. 1.

²⁴ Los conciertos de la Sinfónica. *El Defensor de Granada*. 29.04.1928, pag. 1.

²⁵ La Orquesta Sinfónica de Madrid. *El Defensor de Granada*. 3.05.1928, pag. 1.

²⁶ De Música. Clásicos y modernos. Carta abierta al señor don Felipe Granizo. *El Defensor de Granada*. 16.03.1929, pag. 1.

*Querido amigo: Usted podría demostrarme, con sus tratados de armonía en la mano, que Ravel es un farsante y que la música moderna es digno espejo del caos de que, según dice la Biblia, hizo brotar un día el Padre Eterno el mundo, Lamento muy de veras que un hombre de la refinada sensibilidad de usted, indudablemente sincero en sus juicios, llegue en su escepticismo respecto a los valores de la música a dudar de la sinceridad de los admiradores de aquella, hasta el extremo de que crea opinan así por pertenecer a una masa interesada, a una masonería, en fin, formada en torno a las grandes figuras actuales. Decididamente cuente usted conmigo para prestar adoración al genio del músico polaco, una adoración por completo sincera, y permítame usted que añada a su culto el de Debussy, un ferviente chopiniano a la vez que otro genio auténtico.*²⁷

El remitente era un joven periodista que escribía esporádicamente en *El Defensor* y por lo que dice amante de la música moderna²⁸. La carta, más bien un artículo, planteaba una cuestión que en este momento estaba en el candilero y no parece haya concluido todavía.

El día 20, esta vez en *El Defensor* y no en *Gaceta del Sur*, aparece la contestación del delegado de la ACM. Granizo, a quien no le gusta sostener polémicas periodísticas, responde por dos motivos: 1º alejar toda imputación de desafecto hacia el remitente y 2º fijar su posición en las cuestiones debatidas.

Respecto al segundo punto el profesor de Estética e Historia de la Música expone:

1. Las formas musicales evolucionan y si de la Suite antigua se paso a la Sonata, que alcanzó su máxima perfección con el último estilo de Beethoven, está en plena decadencia habiendo cedido su puesto a una nueva forma, iniciada por Berlioz y continuada por Liszt y por los modernos compositores.
2. Los compositores modernos tienden a asociar la música a otras bellas artes lo que les obliga a utilizar formas libres, cosa que hace descender de su pedestal a la más espiritual de todas las modalidades artísticas.
3. Con todas las técnicas, desde las más antiguas a las más avanzadas, se pueden hacer obras buenas y malas. Ni rechaza las ultramodernas por serlo ni admira lo antiguo por la misma razón. Cuando los principios técnicos ya consagrados no bastan se rompen sus moldes y libremente se da vida a la obra artística.
4. Esto es lo que han hecho Ramos de Pareja, Monteverdi, Rameau, Bach, Haydn, Mozart y un largo número de compositores hasta llegar a Smetana, Strauss y Falla.

²⁷ De Música. Clásicos y modernos. Carta abierta al señor don Felipe Granizo. *El Defensor de Granada*. 17.03.1929, pag. 1.

²⁸ En junio de este mismo año Luis Jiménez haría una crítica aguda a la programación, que tanto había satisfecho a Sostenido, ofrecida por la Orquesta Sinfónica de Madrid en los conciertos del Festival del Palacio de Carlos V. Señalaba la inclusión de música de zarzuela, la segunda sinfonía de Schumann y la falta de Iberia de Debussy, a quien consideraba, como se ha visto, “una de las águilas de la música moderna” *El Defensor*, 5.06.1929.

5. Los últimos avances en la armonía no son cosa de magia, algo misterioso y extremadamente difícil. Los compositores modernos deben a la serie de sonidos concomitantes o armónicos, en sus dos aspectos de resonancia superior e inferior, y a los sonidos diferenciales o de combinación con otras cosas que nos llevarían muy lejos y alargarían la contestación.
6. “Salvo honrosas excepciones de autores y de obras, y a pesar de las conquistas realizadas en la orquestación, que son las únicas verdaderas, la pobreza de ideas es tal que cabe dudar si nuestra época es de transición o, más bien, de manifiesta decadencia”²⁹.

Aparentemente la polémica quedó zanjada, al menos públicamente, pues en el resto del mes no publicó nada al respecto *El Defensor*. Independientemente de que a ochenta años vista los argumentos de los polemistas puedan parecer superados y se ponga de relieve que Felipe Granizo, como ya se ha adelantado no era un entusiasta de la música moderna, sorprende gratamente que en un periódico de cuatro páginas se diese tanto relieve a aspectos musicales y se debatiese con tanta altura, más teniendo en cuenta que la música era, y sigue siendo, en nuestro país la cenicienta de las artes. Pero, ¿subyacía algo más en las polémicas cartas cruzadas entre críticos y aficionados con el delegado de la Asociación de Cultura Musical de Granada? Posiblemente sí.

Es posible que la creación de La Cultural estuviese promovida por un grupo de socios descontentos con la marcha del Centro Artístico lo que supondría ya un enfrentamiento entre ambas sociedades. Además es evidente, y la prensa diaria lo pone de relieve, que la ACM relegó al CA en la cuestión de los conciertos de música clásica, con la excepción del Festival de Carlos V en las fiestas del Corpus. Pero el hecho de que a finales de abril o principios de mayo la ACM organizase dos conciertos con orquesta podría entenderse por parte de la otra sociedad como un intento de devaluar los Festivales del Palacio de Carlos V³⁰.

¿Influyó que la ACM no fuese granadina en un cierto rechazo hacia ella por parte de algunos aficionados ligados al Centro Artístico, asociación genuinamente local con muchos años de actividad? ¿Pertenece Sostenido a ese grupo? En realidad nada puede afirmarse pues no hay datos que avalen una respuesta en cualquier sentido. Sin embargo hay algún indicio. Los días 22 y 23 de abril de 1927 la ACM da dos recitales del pianista francés Paul Loyonnet, intérprete que ya es conocido por los aficionados granadinos pues había actuado hacia diez años para el Centro Artístico. Sostenido hace una muy corta crónica del primer concierto que tuvo lugar el día 22. Ese mismo día, *El Defensor de Granada* inserta una extensa crónica en la que se habla de la anterior estancia del pianista en Granada y su relación con el Centro

²⁹ De música. clásicos y modernos. Contestación al señor don Luis Jiménez Pérez. *El Defensor de Granada*. 20.03.1929, pag. 1.

³⁰ Ya en 1924, el 2 y 3 de junio, la Filarmónica de Madrid dio dos conciertos en Granada. No fueron organizados por la ACM, pero la prensa no indica por quien, posiblemente por la propia orquesta. La Cultural los dio en 1926, 1927 y 1928.

Artístico, del cual es socio honorario³¹. El día 24 aparece en el periódico mencionado la crónica del segundo concierto, en la que se incluye información sobre una comida “íntima” ofrecida en el CA por un grupo de amigos y admiradores. El diario granadino da más relieve a este acto que a los dos conciertos.

El 1 de enero de 1931 Sostenido en *El Defensor* hace un resumen del año musical anterior. Después de un largo preámbulo, como suele ser habitual en este crítico, comienza a repasar las actuaciones por grupos. Primero habla de los conciertos que se celebran en la Alhambra, que en ese año estuvieron a cargo de la Filarmónica de Madrid. A continuación trata de la ACM de la que dice:

En cambio, en la Asociación de Cultura Musical nada nuevo se nos presentó: muy al contrario, seguir el ciclo de artistas conocidos, que van desfilando por Granada con mayor o menor intervalo, según las conveniencias de Madrid.

Más adelante citaba lo que a su juicio había destacado: los pianistas Rubinstein y Uninsky (a quien citaba como Unisky), la violinista Madinaveitia, acompañada por Pilar Cavero y Andrés Segovia. Se dejaba en el tintero la actuación de Cubiles y los dos conciertos de Arrau, que al parecer no eran intérpretes de su gusto.

El párrafo siguiente comenzaba de esta guisa

En el seno de Granada, y con los pocos elementos propios de que se dispone, se dieron algunos conciertos y fiestas en que la música figuraba en primer término. El Centro Artístico dio varios conciertos de piano, sobresaliendo la genial Pepita Bustamante.³²

Parece que Sostenido intentaba contraponer la actividad de la ACM como madrileña frente a las esencias de las asociaciones locales.

Evidentemente serían necesarios testimonios de los socios de ambas entidades, CA y ACM, de aquella época, algo difícil dado el tiempo transcurrido, para conocer las interrogantes que aquí se plantean y aclarar si la postura algo agresiva de Sostenido para La Cultural, obedecía a causas como las señaladas.

LOS SOCIOS

La Cultural debió ser recibida por parte de los aficionados granadinos con bastante interés y pronto el número de socios sería numeroso. De la Fuente, al final de su

³¹ RODRÍGUEZ ALONSO DE NARBÓN, L. La fiesta íntima de anoche. El centro Artístico en casa de Loyonnet y Loyonnet en casa del Centro Artístico. *El Defensor de Granada*. 24.04.1927, pag. 1. El firmante de este artículo dice que el pianista es socio de honor, mientras Sostenido le supone emérito.

³² *El Defensor*, 1.01.1931, pag. 3.

crítica del concierto del violinista Manuel Quiroga y la pianista Marta Leman, el 31 de mayo de 1925, escribe:

El número de los que acuden a estos conciertos es cada actuación mayor, y ya el teatro Cervantes se ha demostrado en esta fiesta y en los últimos anteriores, que es insuficiente para tan numerosa concurrencia.

Hemos visto muchos asociados, y lo que es más lamentable, algunas señoras de pie, por falta de asiento en la sala, y otras tener que subir al piso segundo del teatro y ocupar sitio en las tablas que forman aquellos asientos. Y esto no es posible continúe si se quiere seguir fomentando la concurrencia a estas fiestas del arte.

No se debe ni se puede acomodar en localidad inferior a ningún asociado. Todos con iguales derechos, y si ya el teatro Cervantes resulta insuficiente, deben trasladarse estos conciertos al de Isabel la católica, de mayor cabida³³.

No iba descaminado N. de la Fuente, que es quien hace la crítica del primer concierto, pues el 13 de diciembre de 1923 *El Defensor* informaba que el funcionamiento de la nueva asociación había producido gran entusiasmo y para demostrar la veracidad de este aserto daba la lista de los primeros 86 socios, que puede consultarse en el Apéndice³⁴.

De los que figuran se han podido obtener datos de algunos. Vicenta Lorca (41), la madre de Federico García Lorca³⁵. Personas que en algún periodo ocuparon la alcaldía de Granada, como el médico Manuel Fernández Montesinos (21), que se casaría con Concepción Lorca en 1930, asesinado el 16 de agosto de 1936; Mariano Fernández Sánchez-Puerta (23); Fermín Garrido Quintana (30), también médico, catedrático de Patología Quirúrgica, que era rector de la Universidad en 1924; Juan Osorio Morales (61), civilista. Ingenieros o arquitectos lo eran Pedro Moreno Agrela (56) y Leopoldo Torres Balbás (81), arquitecto conservador de la Alhambra. Ligados a la Universidad de Granada, además de los ya citados, Francisco Soriano Lapresa, abogado y licenciado en filosofía y letras, profesor auxiliar en la facultad de Filosofía (12) y Ángel Garrido Quintana (29), licenciado en filosofía y letras y grado de derecho, catedrático de Historia Universal. Ligados al Conservatorio, además del Delegado de ACM, era profesor en esta institución Lorenzo Villarejo González (84). Funcionarios como Araceli Guglieri Navarro (32)³⁶, Rafael Tentor (80), delegado de Hacienda y Luis Villarejo Guerrero, médico e inspector municipal de Sanidad. Aristócratas eran María Matilde de Campos y Cervetto (11), condesa de

³³ *El Defensor*, 1.05.1925, pag. 1.

³⁴ Es la primera vez que el autor ha visto una lista de socios en un periódico a pesar de haber estudiado varias delegaciones de la ACM.

³⁵ El número detrás de cada nombre es con el que figura en la lista de socios del Apéndice. El poeta posiblemente fuese socio en Madrid. MORLA LYNCH, C. *En España con Federico García Lorca*, señala la asistencia de ambos a los conciertos de Claudio Arrau (pág. 351) y Walter Gieseking (pág. 521), organizados por la ACM, el segundo de los cuales parece ser fue el único espectáculo que se celebró durante una huelga general.

³⁶ Realmente no sabemos de su actividad en Granada. En 1940 ganó las oposiciones a facultativo de archivos. Desde esa fecha hasta su jubilación desempeñó su trabajo en el Archivo Histórico Nacional.

las Infantas³⁷; Manuel María Fernández de Prada, marqués de las Torres de Orán (19), Maestrate de Granada, que moriría asesinado en Madrid el 18 de agosto de 1936; José Díez de Rivera y Muro (16), Presidente de la Diputación, y su hija Gracia Díez de Rivera (17); Isidoro Pérez de Herrasti (64), a quien se le concedió en 1924 el condado de Padul, que sostuvo al Conservatorio granadino. José Montero (53) debe ser el propietario del almacén de música de Reyes Católicos antes mencionado.

Con menos seguridad se puede citar la profesión de otros socios. Francisco de P. Carrillo (8), al parecer, era pianista. Consolación Cruz (14) era profesora del conservatorio. Pilar Iglesias (34) pianista, al igual que María Lostau (42). Joaquín Amigo Aguado era catedrático y murió trágicamente en Ronda al comienzo de la Guerra Civil del 36-39.

Gentes que eran aficionadas a la música a todos los cuales no se les podría señalar como poseedores de grandes fortunas. Las cantidades señaladas al principio es posible no fuesen accesibles para determinadas personas pero no constituían una barrera para muchos granadinos que vivían de un sueldo o un comercio, por ejemplo.

La realidad es que el mayor impedimento para pertenecer a la ACM lo constituía el nivel cultural: el desconocimiento de la música clásica y por tanto la apatencia de su audición. Incluso, dentro de los socios de primera hora, seguramente bastantes se apuntaron por la novedad que constituía la ACM sin que su afición a la música pudiera considerarse alta.

Cabría destacar que el interés por la música unió en la Cultural a gentes de distinta condición social e ideas políticas posiblemente muy diferentes. Pocos pensarían que escasos años después varios de ellos morirían trágicamente durante la Guerra Civil del 36-39.

LOS CONCIERTOS

Antes de que comenzase la actividad de la ACM existían en Granada diversas asociaciones con objetivos culturales, como el Centro Artístico, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el Ateneo Científico Literario y Artístico, etc., además de la Academia Provincial de Bellas Artes, el Conservatorio y la Universidad, que en mayor o menor medida realizaban algunas labores de difusión musical³⁸.

³⁷ Suponemos se trata de la madre de Joaquín Pérez del Pulgar y Campos, que fue nombrado en 1927 Director General de Bellas Artes.

³⁸ En un folleto de la Comisaría Regia de Turismo, publicado en 1927, titulado *Granada. Indicador del turista*, para informar a los visitantes de la ciudad, se da una lista de sociedades como el Ateneo Científico, Literario y Artístico, Centro Artístico, Sociedad Sierra Nevada, Real Automóvil Club, Club Penibético, Círculo Mercantil y Asociación de la Prensa, algunas

Durante el periodo estudiado de estas sociedades la que más actividad musical desarrolló fue el Centro Artístico cuya labor era plural, pues abarcaba desde la recogida de donativos para juguetes durante la Navidad hasta conciertos, pasando por exposiciones, conferencias, bailes, veladas musicales con la participación de socios. Los conciertos se organizaban de forma esporádica y el culmen era el Festival del Palacio de Carlos V, con seis o siete conciertos a cargo de las orquestas Sinfónica, Filarmónica y Palacio de la Música de Madrid, Bética de Sevilla, etc. Sin embargo sólo la Asociación de Cultura Musical es la que mantiene abonos anuales con dos conciertos por mes como media, durante nueve meses. Bien es verdad que sin ofrecer, en la mayoría de las temporadas, un programa de los conciertos al comenzar el abono. Un buen número de ellos se anuncian con escasos días de antelación³⁹, e incluso su inserción en el periódico no da el programa. La Central de la ACM en Madrid va colocando a los intérpretes y agrupaciones que contrata repartiéndoles por las distintas delegaciones según las fechas de que pueden disponer los artistas y conjuntos que representa la Sociedad de Conciertos Daniel. No hay por tanto una periodicidad en los conciertos que se programan y así un solista puede actuar dos días seguidos y el próximo concierto tener lugar un mes después.

Se han detectado las programaciones de 141⁴⁰ conciertos celebrados en Granada, aunque es posible hayan sido alguno más, pues en ocasiones el número que le atribuye el periódico no coincide con el obtenido. Sin embargo, hay que señalar que se han apreciado equivocaciones en algunas de las secuencias que aparecen en los diarios.

En la Tabla 1 se ha señalado el número de conciertos celebrados en cada temporada. Como puede apreciarse fue bastante regular. Lógicamente, la primera denota el retraso en comenzar los conciertos, pues lo hicieron a finales de noviembre. Por supuesto la última temporada, cuando desapareció la ACM, la decadencia se hizo notar mucho: sólo 7 conciertos.

El primer concierto tuvo lugar, como ya se ha dicho, el 27 de noviembre de 1923, en el Salón Regio, actuando el violinista Juan Manén, acompañado por la pianista Pura Lago. El último fue un recital de Andrés Segovia el 13 de mayo de 1932 en el teatro Isabel la Católica. En la temporada primera, de los doce conciertos que se programaron ocho tuvieron su sede en el citado Salón Regio, dos en el Alhambra Palace y otros dos en el Teatro Isabel la Católica⁴¹. En la Tabla 2 se señalan los

mencionadas también en el texto, pero no se incluye la ACM, posiblemente por carecer de una sede donde desarrollase su labor.

³⁹ N. de la F. dice en *El Defensor de Granada* (6.11.1924, p. 1), que el concierto de la soprano francesa Ritter-Ciampi, acompañada por el pianista León Kartum, se organizó a última hora de la víspera.

⁴⁰ Es posible que el concierto dado por el Cuarteto Roth el 29 de octubre de 1925 se suspendiese pero en los periódicos no se ha encontrado la notificación de dicha suspensión, ni la crítica a su actuación. Algo similar ocurre con el concierto de la cantante Pilar Duamirg. Si hubiesen sido suspendidos el número total de conciertos sería de 139.

⁴¹ Se trata del antiguo teatro de Isabel la Católica

conciertos habidos en cada coliseo en todo el periodo en que estuvo activa la ACM en Granada.

Temporada	Nº de conciertos
1923-24	12
1924-25	19
1925-26	15
1926-27	19
1927-28	18
1928-29	18
1929-30	15
1930-31	18
1931-32	7
TOTAL	141

Local	Nº de conciertos celebrados
Teatro Isabel la Católica	70
Teatro Cervantes	20
Coliseo Olympia	16
Salón Regio	8
Alhambra Palace	2
Sin determinar	25
TOTAL	141

Como puede apreciarse la mayoría lo fueron en el teatro Isabel la Católica, no el construido en 1940, sino el anterior, ubicado en la Plaza de los Campos Eliseos, en la actualidad se denomina Plaza de los Campos, donde ocupaba el lado de la plaza frontero a las calles de San Antonio, Rosario y Fray Luis de Granada. Posiblemente, era el local dedicado al espectáculo más importante de la ciudad y el de más aforo, lo que indica que el número de socios debía ser elevado para requerir un local amplio. Naturalmente, el corto espacio de tiempo con que se conocía la fecha de celebración del concierto haría que no siempre se pudiese utilizar el local más idóneo por estar ocupado con alguna actividad, lo que obligaba a tener que acogerse en otros más pequeños o con peores condiciones acústicas, como el Teatro Cervantes, situado en la Plaza Mariana de Pineda o los cines Coliseo Olympia, en la Gran Vía, y Salón Regio, en la calle Escudo del Carmen.

De los 25 conciertos en los que no se señala en las noticias de los periódicos el lugar de celebración, la mayoría debió tener lugar en el teatro Isabel la Católica.

Tabla nº 3	
Distintos tipos de conciertos	
Conciertos sinfónicos	6
Recitales de piano	38
Recitales de violín	27
Recitales de violonchelo	13
Recitales de guitarra	10
Recitales de flauta	1
Recitales de canto	10
Conciertos corales	3
Tríos	8
Cuartetos	19
Quintetos	1
Otros	5
TOTAL	141

En la Tabla 3 se exponen los distintos tipos de conciertos que se celebraron. Como puede apreciarse el tipo más abundante, 38 ocasiones, fue el recital de piano, lo que, lógicamente, dio la tónica de la música escuchada, como se dirá en el apartado correspondiente. A cierta distancia le sigue el recital de violín, veintisiete veces, y los grupos de cámara, veinticinco. Hay que hacer notar que el tipo de conciertos más “espectaculares”, los de orquestas y coros fueron muy reducidos. La falta de infraestructura hotelera, posiblemente no era el caso de Granada, el transporte de los instrumentos y la diferencia de caché de una orquesta con respecto al ejecutante de un instrumento y acompañante o de un grupo de cámara obligaba a las sociedades musicales a ofrecer pocos conciertos de este tipo. ¿Hasta qué punto esta circunstancia no daba lugar al cansancio de los socios, muchos de ellos poco habituados a la música clásica y en especial a la de cámara? Si analizamos lo que ocurre actualmente en poblaciones que cuentan con al menos una orquesta sinfónica, cuando no dos o tres, dependientes de las distintas administraciones, temporada de ópera, empresas de conciertos en donde la música sinfónica es la columna vertebral del abono, facilidad de desplazamientos a otras poblaciones para asistir a eventos musicales, con la escasa música de cámara que se escucha, hay que llegar a la conclusión de la enorme afición de una gran parte de los miembros de las sociedades musicales, por tanto de la ACM, en la época que se analiza, y resulta comprensible que al cabo de los años se produjese el abandono de los socios.

En la Tabla 5 se han expuesto los tipos de conciertos según temporadas. Como puede apreciarse los más regulares fueron los de piano, que se celebraron todas las temporadas y además con un número por temporada muy similar, ya que correspondiendo la media a poco más de cuatro los extremos son 3 y 5. Es evidente que entre los intérpretes los pianistas son los más abundantes y, por tanto, es más fácil conseguir una actividad regular con ellos. De igual manera ocurrió con los grupos de cámara. Sucede también con los violinistas, aunque en la temporada 1925-26 no actuó ninguno, y su regularidad fue menor.

Temp.	Piano	Vlin	Chelo	Guit	Flau	Canto	Cámara	Orq	Coral	Otros	Total
1923-24	4	2					4		2		12
1924-25	4	4	1	2	1	2	3			2	19
1925-26	3		2	1		2	3	2		2	15
1926-27	5	3	2			1	4	2		1	19
1927-28	3	5	1			4	3	2			18
1928-29	4	4	3	1		1	5		1		19
1929-30	5	3	2	2			3				15
1930-31	6	5	2	3			2				18
1931-32	4	1		1			1				7
Total	38	27	13	10	1	10	28	6	3	5	141

Sin embargo, si se contempla el conjunto se aprecia que no hubo equilibrio entre los distintos tipos de conciertos en las temporadas. Por lo general no se tenía una programación completa al comenzar la actividad en septiembre u octubre, aunque se anunciaban determinadas actuaciones que en algunos casos no llegaban a producirse. En otras ocasiones se conocen los intérpretes y el programa con escasos días de antelación como el ejemplo de la nota 34, lo que indica que en muchas ocasiones las actuaciones se improvisaban en función de las fechas libres de los músicos y las agrupaciones y de la posible gira que se podía organizar en un conjunto de poblaciones.

A pesar de todo lo anterior, el número de conciertos suspendidos no fueron muchos, cuatro, en el periodo estudiado, de un total de 141 conciertos. El 20 de diciembre de 1923 no actuó el Cuarteto Budapest, el 19 de octubre de 1925 el Cuarteto Roth, que debía actuar de nuevo el 26 de noviembre, llegó tarde y su concierto debió celebrarse el día 27; Emil Sauer el 30 de marzo de 1925 y posteriormente se sintió indispuerto antes de tomar el tren desde Cádiz en marzo de 1927; el violinista Zimbalist no actuó el 16 de abril de 1928. Posiblemente, de otros en que las noticias no son claras fuesen suspendidos.

LOS AUTORES Y OBRAS PROGRAMADOS

Los autores programados en los conciertos de la ACM en Granada fueron 200⁴². No cabe extrañarse que siendo los recitales de piano los conciertos más abundantes los autores con un amplio repertorio de música para tecla sean los que ocupan los lugares primeros en el número de obras incluidas

En la Tabla 6 se han señalado los compositores programados y en las columnas (1) y (2), el número de veces que se incluyeron obras de cada uno de esos compositores y el número de autores en cada grupo. Los autores españoles están escritos en cursiva y los autores vivos en el momento de interpretar sus obras en negrita.

Debido a las deficiencias que se han señalado respecto a la documentación que aportan los periódicos, hay autores completamente desconocidos de los que no ha sido posible obtener información alguna; en la tabla se ha puesto un signo de interrogación después de su nombre. En otros casos se ha intentado un acercamiento en función de las obras y del tipo de concierto en que fue programado. Así el Levine que aparece en los periódicos se ha supuesto es Josef Lhévinne (1874-1944)⁴³; Low, Jakob Löwe von Eisenach (1629-1703); Pasquini se supone se trata de Bernardo Pasquini (1637-1710); Philipp debe ser Adolf Philipp (1864-1936); Popp no aparece en ningún diccionario pero probablemente sea Popper del que se escucharon obras en seis ocasiones; Visec parece con gran seguridad sea el guitarrista francés Robert de Visée (1655-1732/33), ya que está incluido en un recital de guitarra; finalmente Wilm se ha supuesto es Nicolay von Wilm (1843-1919).

Resulta asombroso comprobar el número de compositores vivos que se programaron, más si se compara con lo que sucede en la actualidad. Al público de entonces le interesaba la música que se hacía en ese momento. Como se ha dicho al principio de este apartado, los autores programados fueron 200, pues bien, los que estaban vivos en el momento de interpretar sus obras fueron 50, es decir un 25%. En las Tablas 7 y 8 se exponen los nombres de los autores extranjeros y españoles y el número de veces en que sus obras fueron programadas. Los españoles eran 20 (10%) y los extranjeros 30 (15%), número y porcentajes insospechados en los abonos actuales, más cuando no se trata de orquestas estables sino con interpretes, agrupaciones de cámara y orquestas en gira, como era el caso que nos ocupa.

Pero además en estas tablas no se han incluido autores que murieron inmediatamente antes de comenzar los conciertos de La Cultural o en los primeros años, si sus obras

⁴² Hay cuatro obras cuyo autor se desconoce, 19 pertenecientes al acervo popular, la mayoría incluidas en conciertos corales y dos obras procedentes de un código del siglo XVI y de un manuscrito del Conservatorio de Nápoles. Esta última en arreglo de Scarlatti que no se ha adjudicado a este compositor.

⁴³ Así figura en otras ocasiones y actuó como pianista en dos ocasiones como se dice más adelante.

se programaron posteriormente a su muerte. Este sería el caso de Bruch, fallecido en 1920, Pedrell y Denza en 1922, Busoni y Puccini en 1924.

El autor vivo del que se programaron sus obras más veces, treinta y nueve, fue Manuel de Falla, y no sólo por intérpretes y grupos españoles. Evidentemente era el autor español de más prestigio en ese momento. Le sigue Ravel con 24, lo que resulta asombroso, ya que no podía ser un autor fácil para la mayoría de los socios de la ACM. Recuérdese la polémica, de la que se ha hablado anteriormente, en que se cita al compositor francés como ejemplo de modernidad⁴⁴. Turina fue incluido en los conciertos 19 veces. De modo que de los tres primeros, dos son españoles. También son dignas de destacar las nueve veces de Stravinsky. Las 12 de Moreno Torroba, casi todas en recitales de guitarra, y las 9 de Sáinz de la Maza, casi todas en recitales suyos, tienen menos importancia. Nueve veces, un número bastante elevado se incluyeron composiciones de Rachmaninov, lo que contrasta con las dos de Prokofiev y la única de Bartok y Sibelius. De la primera línea de la vanguardia europea, Honegger, Hindemith, o los componentes de la Segunda escuela de Viena no se programó nada, cosa que no debe extrañar ya que era la tónica en la mayoría de los países, salvo en conciertos muy concretos como los organizados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, fundada en 1922⁴⁵.

Compositores	(1)	(2)
Chopin	142	1
Beethoven	62	1
Bach, Liszt	51	1
<i>Albéniz</i> , Debussy	44	2
Mozart	41	1

⁴⁴ Esto pone de relieve que la programación se hacía en Madrid de acuerdo con el intérprete, pues conociendo el sentir del delegado por la música moderna y en especial sobre Ravel, es difícil pensar que se hubiese programado tanto este autor si el programa dependiese de la Delegación.

⁴⁵ Solo por citar un ejemplo. En 1925 Schönberg visitó Barcelona para dirigir obras suyas, que Gerhard había incluido dentro de un Festival de Música Vienesa, es decir, en ambiente muy especial, en donde, sin embargo, se esperaban reacciones violentas por parte del público (GARCÍA LABORDA, J.M. *En torno a la Segunda escuela de Viena*. Editorial Apuerto. 2005, pag. 18 y nota 3). En 1936, entre el 18 y el 25 de abril, tendría lugar en Barcelona el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Los granadinos tuvieron ocasión de escuchar *La noche transfigurada* de Schönberg en los Festivales del Palacio de Carlos V el 11 de junio de 1928, a cargo de la Filarmónica de Madrid bajo la batuta de Pérez Casas.

Falla, M. de	39	1
Schubert	30	1
Schumann	28	1
Mendelssohn, Ravel, M.	24	2
Scarlatti, Turina, J.	19	2
Brahms	18	1
Rimsky-Korsakov	16	1
<i>Sarasate</i>	15	1
<i>Granados</i> , Haendel, Wagner	14	3
Haydn, Kreisler, F. , Moreno Torroba , Paganini,	12	4
Fauré, Tchaikovsky	11	2
Dvorak, Grieg, <i>Sor</i> , <i>Tárrega</i>	10	5
Rachmaninov, S. , Sainz de la Maza , Stravinsky, I	9	3
Couperin, Wieniawsky	8	2
Boccherini, Mussorsky, Rameau. J.Ph., Scriabine, Weber,	7	5
Halffter, E. , Ponce , Popper, Pugnani, Saint-Saëns,	6	5
Gluck, Lalo, Liadov, Senaillé, Tartini	5	5
Borodin, Bruch, Chabrier, Corelli, Franck, C., Fridman-Gramatté, Sonia , Glazounov, G. , Hubay , Moszkowsky , Villalobos, H. , Visée, Robert de, Vivaldi	4	12
Balakirev, Bazzini, Bizet, Coste, Davidov, Karl, Infante , Massenet, Medtner, N , Respighi, O. , Rodrigo, Joaquín , Sanmartini, Strauss, R.	3	13
Ariosti, A., Breval, Chaminade, C. , Cuí, C., D'Hervelois, L. de Caix, Delibes, L., Fernández Arbós , Francoeur, F., Gaos, A. , Ibert, J. , B, Leschetizky, Theodor, Llobet , Lotti, A., Manén, J. , Marcello, Martini, Méhul, Etienne-Nicolas, Nassonoff ?, Pergolesi, Pitaluga , Ponchielli, Porpora, Prokofiev, S. , Puccini, Rodrigo, Maria , Rubinstein, Anton, Sauer, E. , Scott, Cyrill , Strauss, J., Valentini, Veraccini, Villar, R. , Vitali		34
Aguirre, Alceo, T. , Ankarini, Antonio José , Arditi, Arensky, Auber, Aulin, Tor, Bacarisse, S. , Banat, Edgar, Bartok, Bela , Bautista, J. , Benetti, Beovides, Boëllmann, Leon, Boulanger, Nadia , Broqua, Alfonso , Buohomme, Bussoni, Carissimi, Chapi, R. , Chausson, E., David, Felicien Cesar, De Marie, Gabriel, Demón, Denza, L., Dohnányi, E. v., Donizetti, Dunkler, Encina, Juan de la , Fischer, Fontenailles, Henri, Friedrich, J.Ch., Giuliani,	1	91

Goldmark,Károly, Gounod, Guerrero,J., Guridi,J. , Hammer,X., Hummel, Ivanoff, Kellner, Koschitz, Kühnell, August, Kushel,A. ¿?, <i>Larregla, Laserna, Blas</i> , Lotti, Cesar Hugo ¿?, Lhévine,J. , Liapounov, Longás , Löwe,J.E., Lully, Meyerber, <i>Milán, Luis de, Mompou,F., Monasterio, Jesús de</i> , Monti, Nardini, Nin,J., Pahissa,J. , Paisiello, Palmgren,S. , Paradis, Pasquini, <i>Pedrell,C., Perelló</i> , Pflieger, Philipp, Planelli, Bernardo, Pogoreloff ¿?, Popp ¿?, Ries,F., Rossini, Sabinad ¿?, Schmitt, Florent, Sibelius,J. , Sieveking ¿?, Stamitz,K., Tausig, Tcherepnin,A. , Telemann,G.Ph., Thomas, A., <i>Usandizaga, Valverde.J., Vecsey,F.</i> , Vieuxtemps,H., Weiss, Werstowsky,A., Wilm.		
Obras de autor desconocido	4	
Popular	19	
Códice del Siglo XVI	1	
Manuscrito Conservatorio Nápoles/Scarlatti	1	

De la considerada vanguardia española, cuya música no estaba muy próxima a la que se producía en Viena, y concretamente del grupo de los Ocho, se programaron una vez obras de Bacarisse y Julián Bautista y dos de Pittaluga. La palma se la llevó Ernesto Halffter con seis. Este autor tuvo bastante aceptación en los conciertos de La Cultural. Del resto de los componentes del grupo, Rodolfo Halffter, Mantecón, Remacha y García Ascott, nada.

Tabla 7 Autores extranjeros vivos y número de veces que fueron interpretados		Tabla 8 Autores españoles vivos y número de veces que fueron interpretados	
Aguirre	1	Antonio José	1
Alceo,T.	1	Bacarisse, S.	1
Bartok, Bela	1	Bautista,J.	1
Boulanger, Nadia	1	Falla,M.	39
Broqua,Alfonso	1	Fernández Arbós	2
Chaminade, C.	2	Gaos,A.	2
Fridman-Gramatté,Sonia	4	Guerrero,J.	1
Glazounov,G.	4	Guridi,J.	1
Hubay,J.	4	Halffter, E.	6
Ibert,J.	2	Llobet	2
Infante	3	Manén,J.	2
Kreisler,F.	12	Mompou,F.	1
Lhévine,J.	1	Moreno Torroba	12
Longás	1	Nin,J.	1
Medtner,N.	3	Pahissa	1
Moszkowski, M.	3	Pittaluga	2
Palmgren,S.	1	Rodrigo, Maria	2
Ponce	6	Rodrigo,J.	3

Prokofiev,S.	2	Sainz de la Maza	9
Rachmaninov,S.	9	Turina, J.	19
Ravel,M.	24		
Respighi,O.	3		
Sauer,E.	2		
Scott,Cyrill	2		
Sibelius,J.	1		
Strauss,R.	3		
Stravinsky, I	9		
Tcherepnin,A.	1		
Vecsey	1		
Villalobos,H.	4		

El compositor que se escuchó en más ocasiones fue Chopin, 142 veces, más del doble que a Beethoven, que le sigue en la lista con 62 obras. A continuación Bach y Liszt con 51 y Debussy 44. Conviene resaltar el elevado número de obras del último, que en ese momento está considerado como el autor que ha cambiado la forma de componer alejándose del canon austriaco-alemán. El mismo número de veces se programan obras de Albéniz, 44, en 27 conciertos. Rubinstein lo incluye en 4 conciertos, Segovia y Sáinz de la Maza, en 4. Pueden argüirse que se trata de intérpretes españoles o muy ligados a España como es el caso del pianista polaco, pero es que también se escucha en conciertos de Giesecking y Uninsky, y en los de los violinistas Milstein y Dushkin.

Mozart se toca en 41 ocasiones, Falla en 39, Schubert en 30 y Schumann en 28. Autores que pueden considerarse de vanguardia, como Ravel, 24; Rachmaninov y Stravinsky 9 veces; de Bartok, como ya se ha dicho, una sola.

Autores hoy totalmente fuera de los conciertos, en bastantes casos injustamente, se programaron si no abundantemente si con cierta asiduidad como Wienawsky ocho y Popper siete veces. Resulta extraño, la presencia notoria de algunos autores teniendo en cuenta que la mayoría de los intérpretes eran extranjeros, como las doce incorporaciones de Moreno Torroba y las 10 de Sor y Tárrega, cosa que se explica fácilmente ya que sólo aparecen en recitales de guitarra, siendo autores fundamentales para este instrumento. En otros casos la presencia se debe a que se incluyen ellos mismos, como ocurre con Sáinz de la Maza, nueve veces, o Fridman-Gramatté, cuatro.

En realidad, la posibilidad de que los socios influyeran en la confección en los programas era muy difícil. Joaquín Turina lo expone claramente en una pequeña columna en *El Debate*.

Paralelamente a las Sociedades filarmónicas, hay en España una red de culturales de música, si bien entre unas y otras hay diferencias notables, pues, así como en las filarmónicas todo es independencia y autonomía, en las culturales hay un Comité

central en Madrid, y las delegaciones de provincias tienen que aceptar, «*manu militari*», lo que este Comité les envíe.⁴⁶

Los intérpretes, los grupos de cámara y las orquestas tienen preparados sus repertorios para la gira y cabe la posibilidad de que dentro de ellos permitan hacer alguna elección. Esto sirve para todas sus actuaciones en las giras. En la Tabla 9 se han comparado los diez autores más programados en Granada, Almería y Málaga, cuyas delegaciones han sido también estudiadas por el autor, y las coincidencias son casi totales, cosa que no puede extrañar, ya que la mayoría de los intérpretes o grupos actuantes son prácticamente los mismos y por tanto sus programas son iguales o con ligeras variantes en todas las poblaciones.

Tabla 9
Lugar, por el número de obras incluidas en los conciertos, que ocupan los compositores programados en las tres ciudades andaluzas estudiadas con detalle hasta el momento

	Almería	Málaga	Granada
Compositor	Lugar	Lugar	Lugar
Chopin	1	1	1
Albéniz	2	4	6
Beethoven	3	3	2
Liszt	4	8	4
Mozart	5	5	7
Schubert	6	6	9
Bach	7		3
Debussy	8	2	5
Falla	9	9	8
Turina	10	10	
Schumann		7	10

Como puede suponerse los intérpretes hacen las programaciones en función de sus repertorios, intentando satisfacer, hasta donde es posible, el gusto de los aficionados. La consecuencia que se extrae analizando las programaciones, es que todos los públicos en Europa tenían aproximadamente gustos similares, posiblemente imperaba la moda del momento, ya que no cabe pensar que los músicos y grupos extranjeros, la mayoría, preparasen sus repertorios pensando sólo en los públicos españoles, aunque queda señalar matices. Solía ser habitual incluir alguna obra de

⁴⁶ Culturales de música. *El Debate*, 18.08.1926. Como se ha repetido insistentemente había una diferencia notable entre las sociedades filarmónicas, que eran completamente independientes unas de otras y las culturales que estaban totalmente relacionadas, lo que permitió ofrecer música clásica en poblaciones pequeñas sin tradición musical. Difícilmente podría haber señalado el autor sevillano una sociedad filarmónica en una de esas ciudades. Turina debía ser consciente, como intérprete que actuó en bastantes conciertos de la ACM, que si no fuese *manu militari* sería muy difícil de organizar la programación de las 37 delegaciones que el compositor dice existían en el momento en que el actúa.

autor español, siempre y cuando el intérprete la tuviese en su repertorio. Era una costumbre que colmaba de satisfacción a los aficionados e incluso a la crítica, aunque en muchos casos esto no podía ser tenido en cuenta por algunos músicos al no tener en su repertorio obras de autores españoles.

La tónica general de la música incluida en los programas, especialmente en los recitales, era la de una obra de entidad y pequeñas obras, la mayoría de las cuales llegaban fácilmente al público y estaban de moda en ese momento. Casi nunca las tres partes de un recital de piano, por ejemplo, incluían una sonata y esto era general en todos los lugares con rarísimas excepciones⁴⁷. Las intervenciones de las agrupaciones de cámara, por el contrario, solían ser tres obras, por ejemplo tres cuartetos, aunque al igual que en los recitales de un instrumento, raramente se abordaban los últimos compuestos por los autores.

Del autor más escuchado, Chopin, los aficionados granadinos gozaron de toda clase de obras: baladas, berceuses, estudios, fantasías, mazurkas, polonesas, etc., pero la imprecisión que los diarios dan sobre el nombre de las obras, comentado con anterioridad, hace imposible, en la mayor parte de los casos, conocer las veces que se interpretó una obra concreta. De las bien definidas, siete veces fue programada la *Polonesa n° 6 en mi bemol mayor, Op. 53 "Heroica"*, a la que sigue, con cinco veces, el *Nocturno en si bemol mayor, Op. 9/2*, la *Sonata n° 2 en si bemol mayor, Op. 35*, cuatro veces y el *Scherzo en si bemol*, con tres. Realmente es el autor que llega más al público y a la crítica, como se aprecia respecto a la última, sin más que leer a Sostenido en *El Defensor*, pues al juzgar a los pianistas el máximo de la música interpretada es Chopin.

La obra de Beethoven más escuchada por los granadinos fue la *Sonata para piano n° 23 en fa menor Op. 57*, que fue incluida en el programa de nueve conciertos, y no fueron interpretadas otras sonatas con opus mayor, es decir, las más complejas. De las obras de cámara, los Cuartetos de la *Op. 18* se escucharon seis veces, y cinco veces los de la *Op. 59*. No se pasó del *Op. 74*. Al parecer ni los intérpretes ni los aficionados llegaban a más. Sólo fue escuchada una sinfonía, la *Quinta*.

De Liszt las rapsodias húngaras fueron las obras más oídas, 12 veces, de las cuales la n° 12 lo fue cinco veces, como ocurrió con Venecia y Nápoles, siendo las tres obras las más oídas de este autor. Albéniz estuvo representado principalmente por la Suite Iberia, aunque nunca se interpretó completa en un concierto y ni siquiera todas sus partes, pues de las doce sólo se programaron siete, siendo la más escuchada en recitales *Triana*, cuatro veces, aunque la obra más oída en el conjunto de conciertos fue *Navarra*.

⁴⁷ Es el caso de Edwin Fischer en el concierto de 29 de abril de 1935 para la ACM en Madrid, en el que interpretó cuatro sonatas de Beethoven, las *Op. 2, n° 2*, la *Op. 53*, la *Op. 57* y la *Op. 111*. El programa de Eugen Linz el 30 de enero de 1925 en Granada, incluía *La Chacona* de Bach, las sonatas en re mayor y la bemol mayor de Beethoven y los *Estudios sinfónicos* de Schumann. Se trata de casos excepcionales

Distintos cuartetos, programados 11 veces, fueron las obras más escuchadas de Mozart y de ellos, uno en re mayor, lo fue tres veces, sin que se pueda precisar cuál era de los de tal tonalidad que compuso. También se escucharon cuatro veces arias de ópera.

Ya se ha hecho hincapié del elevado número de veces que se programó a Debussy, dato muy importante si se tiene en cuenta la postura de Felipe Granizo, que seguramente sería compartida por otros socios de La Cultural, sobre la música moderna. Su Cuarteto pudo escucharse cuatro veces. Sin embargo, cuando Rubinstein incluye una obra de Debussy en su recital de 8 de mayo de 1925, el crítico de *El Defensor de Granada* escribe “que se aplaudieron sus obras siempre con la acostumbrada reserva”. Pero con motivo del concierto de Ives Nat en que interpretó *Reflejos en el agua, La catedral sumergida y la Puerta del vino*, se exhiba más. “En cambio los atrevimientos musicales de Debussy nos impresionan objetivamente, hieren nuestros sentidos con todas sus disonancias, sin que el pianista consiga, a pesar de sus esfuerzos, hacernos familiar el espíritu de aquellas obras”⁴⁸.

De Ravel, que como se ha dicho, fue programado 24 veces, resulta sorprendente lo que dice el crítico de *El Defensor* al glosar el concierto del pianista polaco Stefan Askenase que incluyó dos obras: *Forlane y Toccata*. Sostenido escribió lo siguiente: “Pero llegamos al pianístico Chopin, y parece que nuestro espíritu descansa oyendo su música (sobre todo después de la de Ravel, que por mucho que hagan no entra en el gusto de nuestro público, que yo sinceramente alabo)”⁴⁹.

Menos sorprendente resulta lo que escribe de ese mismo concierto el Delegado de la ACM y crítico musical de *La Gaceta del Sur*, ya que por lo comentado anteriormente se conoce su opinión sobre la música moderna en general y en particular sobre el compositor francés: “Sobre todo en las obras de Ravel hizo prodigios para hacer claro, en lo posible, lo que no lo es, destacando algunos bellos trozos melódicos, desgraciadamente pocos, si comparamos estas modernísimas producciones de Chopin, Schumann, Liszt, etcétera”⁵⁰.

Las opiniones de Sostenido respecto a la música de Ravel cambiaron radicalmente por un acontecimiento musical acaecido en Granada en el mes de noviembre del mismo año 1928: el compositor francés dio un concierto en el Ateneo, acompañado de la soprano Madelein Grey y el violinista Claude Levey, con un programa constituido íntegramente por obras suyas, que tuvo lugar el 21 en Coliseo Olympia utilizando un piano cedido por la ACM.

⁴⁸ Sostenido. Asociación de Cultura Musical. Concierto de Ives Nat. *El Defensor de Granada*. 16.02.1928, pag. 1.

⁴⁹ Sostenido. Asociación de Cultura Musical. Concierto Askenase. *El Defensor de Granada*. 17.01.1928, pag. 1.

⁵⁰ Felipe Granizo. Recital Askenase en la Asociación de Cultura Musical. *La Gaceta del Sur*. 17.01.1928, pag. 1.

En la desaliñada reseña del concierto, como la define el propio Sostenido, éste escribe:

El autor de toda la música, Maurice Ravel, fue aplaudidísimo en toda su actuación como compositor y pianista, pues aunque las obras que ejecutara no fueron de extrema dificultad, tenían, sin embargo, grande emotividad, especialmente la «Habanera» y el «Minuetto» de la tercera parte, que de lleno entró; puede decirse a todo placer en nuestro público, tan de delicada inspiración y a veces se traduce en impresiones ingeniosas, poéticas y hasta llenas de ironías tales obras⁵¹.

¿Cómo explicar que una obra que se considera hermosa en una época resulta vulgar en la que sigue o que una obra genial que se ha considerado una burla en un periodo en el siguiente es aclamada? La explicación que da el crítico de *El Defensor* es la siguiente: "...«el hábito». Aquello a que estamos acostumbrados es lo que forma inevitablemente la base de nuestras normas de juicio; de modo que al oír algo nuevo nos encontramos como sumidos en la oscuridad o en la penumbra, según la cantidad y calidad de «lo nuevo»"⁵². No hizo crítica del concierto sino que toda la reseña está dedicada a hablar de Ravel y explicar las causas que motivan el entendimiento de la nueva música, aunque no por qué él la rechazaba.

Como muestra de la importancia que se le dio a este concierto de Ravel, los días 14, 15 y 18, Luis Jiménez Pérez, que en abril de 1929 polemizará a través de *El Defensor* con Felipe Granizo sobre la música moderna en general y sobre Ravel en particular, como se ha dicho anteriormente, publicó en ese periódico tres extensos trabajos explicando la música de Ravel.

De Falla se interpretaron especialmente danzas del *Sombrero*, *El amor brujo* y *La vida breve*. Una sola vez se programaron completas las *Siete canciones populares*. Lo hizo la soprano Pilar Duamirg acompañada al piano por María Rodrigo, el 17 de junio de 1926. En cinco ocasiones se cantó alguna de las de la colección.

La obra que se escuchó más de Schubert fue el *Cuarteto en mi mayor, D 353* "*La muerte y la doncella*". El resto se reparte entre momentos musicales, impromptus, rondós, etc. Ninguna sinfonía.

De Stravinsky, evidentemente un autor de vanguardia, se incluyeron obras en ocho ocasiones, siendo la más oída, *Petrouchka*, la suite para piano, o fragmentos de ella, dos veces la *Danza rusa*, sin que sea posible obtener más precisión. Rubinstein, para quien el autor la había creado, la incluyó en uno de sus conciertos granadinos y el crítico de *El Defensor de Granada* opinaba de ella que aunque tiene estimables bellezas, se precisa pensar en ruso para comprenderla. Dicho de otra manera: no le gustaba, aunque la interpretación fue brillante. En dos ocasiones se escucharon fragmentos de *El pájaro de fuego*.

⁵¹ Sostenido. Concierto Ravel. *Defensor de Granada*. 22.11.1928, pag. 1.

⁵² *Ibidem*.

De los autores españoles considerados de vanguardia el más programado fue Ernesto Halffter. Todas las obras son danzas, tres la *Danza de la pastora*. También una danza fue la única obra de Julián Bautista y una de las dos obras de Gustavo Pittaluga, ignorando cual era la otra de las dos programadas; de Salvador Bacarisse los aficionados granadinos pudieron escuchar una pavana. Entran dentro de lo que podría considerarse obras agradables, de fácil audiencia.

De Villalobos se programaron obras en cuatro ocasiones y fue siempre la misma: *Choros*, cabe suponer que sea la parte nº 1, para guitarra, ya que siempre la programaron guitarristas, en concreto Sainz de la Maza y Llobet.

LOS INTÉRPRETES

A pesar de lo dicho por Sostenido sobre la calidad de los intérpretes y grupos de cámara contratados por la ACM, tratado en párrafos anteriores, los músicos que actuaron en Granada eran prácticamente los que lo hacían en Madrid y en otras delegaciones. Generalmente, los músicos realizaban giras ajustando los días y las poblaciones al máximo. En la nota 3 ya se ha citado el caso del Trío Fassbaender-Rohr que no era una excepción. Así, el violonchelista Raphael Lanes y el pianista Antonio Ribera, en mayo de 1930 hicieron una gira de 17 conciertos, comenzados en Lorca el día 6 y finalizada el 30 en Irún. En Granada actuaron el día 13, pero el 12 lo harían en Almería, el 15 en Jaén, el 17 en Huelva, el 19 en Cádiz, el 20 en Jerez y el 21 en Gibraltar.

Respecto a la calidad de los músicos Sostenido no estaba muy bien informado. Los solistas y grupos eran conocidos en Europa y América. Es verdad que algunos comenzaban sus carreras como notables intérpretes y la mayoría de ellos llegaron a convertirse en figuras mundiales.

En la Tabla 10 se incluyen los pianistas que actuaron como solistas⁵³, veinticuatro en treinta y seis ocasiones, señalándose las fechas en que lo hicieron. El que dio más conciertos fue Rubinstein con cuatro. Con tres Arrau, Brailowsky, Orlov y Uninsky. A la vista de los nombres que aparecen en la tabla no creo sea sostenible decir que a Granada no llegaron grandes figuras. Intentando buscar una referencia de calidad, algo difícil, se han señalado con un asterisco aquellos que aparecen en el *Concise Dictionary of Music* de Oxford University Press, un pequeño libro que, en función de su tamaño, debe seleccionar los nombres que incluye, pues bien de los 24 están incluidos doce, es decir, el 50%.

⁵³ No se incluyen aquí aquellos que actuaron tanto como solistas y como acompañantes en un mismo concierto.

Solamente un intérprete español figura en esa lista: Pilar Bayona, ya que Angélica Morales y José Echániz eran hispanoamericanos y Blanca Selva francesa. Respecto a ésta, y volviendo al tema de la calidad de los actuantes, conviene recordar que fue quien estrenó junto con Joaquín Malats la *Suite Iberia*. Cabe suponer que Sostenido no ignoraría este dato y que consideraría a Albéniz con capacidad para elegir un buen intérprete que estrenase su obra maestra.

Tabla 10		
Pianistas solistas que actuaron en los conciertos de la ACM en Granada		
Arrau, Claudio (*)	21.10.1929/ 19.12.1930/ 20.12.1930	3
Askenase, Stefan (*)	16.01.1928	1
Bartlett, Ethel (+) (*)	23.03.1932	1
Bayona, Pilar	23.02.1931	1
Brailowsky, Alexander (*)	15.12.1923/ 14.05.1926/ 30.04.1928	3
Corma, Carlos K. (x)	26.02.1931	1
Corma, Giocasta K. (x)	26.02.1931	
Dorfmann, Ania (*)	5.11.1931 / 6.11.1931	2
Echániz, José	17.10.1929	1
Giesecking, Walter (*)	19.05.1925	1
Hoehn, Alfredo	28.01.1929/ 29.01.1929	2
Horowitz, Wladimir (*)	2.06.1927	1
Lhevinne, Joseph (*)	15.10.1926/ 16.10.1926	2
Linz, Eugen	30.01.1925	1
Loyonnet, Paul	22.04.1927/ 23.04.1927	2
Moiseiwitsch, Benno (*)	20.01.1931	1
Morales, Angélica	22.04.1931	1
Nat, Ives	15.02.1928	1
Orlov, Nicolas	16.06.1924/ 17.06.1924/ 27.01.1932	3
Robertson, Rae (+) (*)	23.03.1932	1
Rubinstein, Arthur (*)	19.04.1924/ 8.05.1925/ 19.01.1926/ 31.03.1930	4
Sauer, Emil (*)	17.03.1926	1
Selva, Blanca	31.01.1925	1
Uninsky, Alexander	2.10.1928/ 3.10.1928/ 25.04.1930	3
(*) Citados en el <i>Concise Dictionary of Music</i> de Oxford University Press. (+) (x) Actuaron en el mismo concierto		

24/36



Fig. 2. Nathan Milstein, Wladimir Horowitz y Gregor Piatigorsky. Los dos primeros actuaron en Granada el 22.11.1928 y 2.06.1927 respectivamente. (Cortesía de Hispania Clásica)

Las reseñas de los recitales de los pianistas ponen de relieve que ni los aficionados granadinos ni la crítica quedaron defraudados. Brailowsky asombró al auditorio y la realidad superó a las esperanzas, impecable de ejecución, genio de verdad estuvo admirable en la *Appassionata*. En un posterior concierto, el 14 de mayo de 1926, hizo prodigios de ejecución en la misma sonata, recibiendo las más fervientes y reiteradas manifestaciones de aplauso. En 1928, en una nueva actuación del polaco, Sostenido escribía, al hablar de las interpretaciones de Chopin, Brailowsky ejecutó con una irreprochable técnica que causó en el público una impresión agradable y plácida. Los oyentes le hicieron salir reiteradamente al palco escénico innumerables veces entre delirantes ovaciones.

La interpretación que hizo Rubinstein de las obras del concierto de 19 de abril de 1924, electrizó al auditorio que no cesó de ovacionar al genial pianista aunque todo lo que puede decirse queda pálido ante la realidad. Su siguiente concierto, en mayo de 1925, fue un éxito tal que Sostenido afirma que “no se recuerda en Granada un tan grande y merecido triunfo como el de este concierto”⁵⁴. En su actuación en enero de 1926, las ovaciones sinceras y entusiastas se sucedían fervorosas.

Horowitz actuó en un único concierto el 2 de junio de 1927. Era muy joven, 23 años, y había debutado en 1921. Cinco años después de tocar en Granada lo haría en América. El programa estaba compuesto por obras de Scarlatti, Rachmaninov y Liszt, con la inclusión de Bach, Chopin y Schubert. La opinión de Sostenido no puede ser más elogiosa: “Posee una maravillosa técnica y su escuela es irreprochable; es profundo en sus artísticos conocimientos” y así “su buen sentido

⁵⁴ Sostenido. Concierto Rubinstein. *El Defensor de Granada*, 9.05.1925, pag. 1.

músico y sus dotes de genio se acoplan a los estilos y hasta la época del autor que interpreta”⁵⁵.

Nicolás Orlov es un admirable ejecutante, matemático, preciso, impecable de manera que la música que ejecuta “la destaca con un relieve sin sombras, limpio y exacto y cada matiz tiene en sus dedos un color”. Cuando vuelve en 1932, el crítico de *El Defensor* opina que las obras del programa se escucharon con sumo agrado “porque las ejecuta como pocas veces hemos oído en Granada”. De forma que concluía que con artistas de la altura de Orlov es posible que “esta delegación de la cultura musical se mantenga”⁵⁶.

La actuación de Blanca Selva hizo que todos los espectadores quedasen muy complacidos, de manera que fueron “justísimas las repetidas ovaciones que se la prodigaron, ovaciones de verdad, de convencidos devotos del arte”.

De Walter Giesecking, desconocido para los granadinos, la crítica afirmó que podía asegurarse de él que era uno de los mejores pianistas de la época y la ejecución de los *Estudios sinfónicos* de Schumann fue irreprochable. Merecida la ovación que obtuvo.



Fig. 3. Walter Giesecking. El pianista alemán que actuó en Granada el 19 de mayo de 1925 (Cortesía de Hispania Clasica)

Emil Sauer estuvo verdaderamente prodigioso, insuperable y, según N. de la Fuente, fue el más ferviente, devota y reiteradamente aplaudido que se recordaba. Al final de

⁵⁵ Sostenido. Asociación de cultura musical. Concierto por el pianista Wladimir Horowitz. *El Defensor de Granada*. 3.06.1927, pag. 1

⁵⁶ Asociación de Cultura Musical. Concierto de piano por Nicolai Orloff. *El Defensor de Granada*. 29.01.1932, pag. 1.

cada número el público se obstinaba en la fervorosa ovación de modo que se puede concluir que el público salió muy satisfecho.

Lhevinne demostró excelentísimas cualidades de perfecto ejecutante, de limpiísimo mecanismo y expresión. Por su parte Paul Loyonnet, que había actuado con anterioridad en Granada, como ya se ha dicho, tiene un mecanismo asombroso y correcto que demostró en las obras interpretadas claridad y justeza. En el segundo concierto los elogios son mayores. Arrancó al piano “sonidos, verdaderos ecos angélicos, que cual opio embriagador de nuestros sentidos, adormece también nuestras inteligencias”. Evidentemente le gustó el pianista francés al crítico Sostenido.

Ives Nat es un buen pianista, con técnica y mucha ejecución. Uninsky, excelso pianista, a pesar de su juventud es la admiración del mundo y no sólo por ser un perfecto ejecutante de irreprochable técnica y una ejecución arrebatadora sino porque también posee todo el sentimentalismo y espiritualidad del alma de Rusia⁵⁷. Cuando volvió en abril de 1929, el mismo crítico afirmaba que, aunque el programa incluía obras de diferentes épocas y tendencias triunfó en todas “con la seguridad de ejecución y limpieza que acostumbra”; el “sumum” fue Chopin. Las obras de Stravinsky y Liszt subyugaron de tal modo al auditorio que no cesaba de aplaudir entusiasmado. Por supuesto no hay quien supere su interpretación de las obras de Chopin.⁵⁸

Benno Moiseiwitsch, es para Sostenido “maestro eminente en el mecanismo más prodigioso, y de una digitación digna del mayor loor”, “demostró sus magníficas cualidades interpretativas en increíble técnica en las tres obras de Brahms”; el público le prodigó “los plácemes más justos en aplausos muy sinceros, los que reiteró”⁵⁹. Ania Dorfmann, “hacia mucho tiempo que en Granada no se oía tocar así”, tuvo una actuación verdaderamente maravillosa, con asombrosa facilidad en los pasajes de más difícil ejecución, por lo que quedará un recuerdo imperecedero⁶⁰.

Los pianistas acompañantes fueron treinta y siete y los españoles más numerosos que los extranjeros, contrariamente a lo que ocurría con los pianistas solistas.

Actuaron bastantes violinistas en Granada, relativamente más que pianistas, ya que solistas de este instrumento suelen ser más escasos que los de piano. Dieciocho con veintisiete actuaciones. La palma se la lleva Marta Linz con cuatro conciertos,

⁵⁷ Asociación de Cultura Musical. Concierto Uninsky. *El Defensor de Granada*. 4.10.1928, pag. 1.

⁵⁸ Asociación de Cultura Musical. Concierto de piano por Uninsky. *El Defensor de Granada*. 26.04.1929, pag. 3.

⁵⁹ La Cultura Musical. Concierto de Benno Moiseiwitsch. *El defensor de Granada*. 20.01.1931, pag. 1.

⁶⁰ Asociación de Cultura Musical. Conciertos de piano por la eminente Ania Dorfmann. *El Defensor de Granada*. 7.11.1931, pag. 1.

seguida de Albina Madinabeitia y Andrés Gaos, con tres. Los españoles tuvieron una notable representación, seis, lo que supone más del 30%. Sin embargo los mencionados en el diccionario citado fueron menos que los pianistas, cuatro, todos ellos extranjeros.

Tabla 11 Violinistas que actuaron en los conciertos de la ACM en Granada		
Balokovic, Zlatko	19.12.1927	1
Canale, Ivone	25.01.1932	1
Costa, Carlos	20.10.1927/ 21.10.1927	2
Demirgjan, Lydia	22.12.1924	1
Dushkin, Samuel (*)	23.04.1929	1
Fernández Bordas	4.01.1927	1
Fridman-Gramatté, Sonia (1)	25.06.1927	1
Gaos, Andrés	16.02.1927/ 23.10.1928/ 24.10.1928	3
Garay, Georges	23.05.1931	1
Iniesta, Enrique	25.05.1931	1
Kochansky, Paul (*)	14.05.1924	1
Linz, Marta	14.03.1928/ 15.03.1928/ 27.01.1931 28.01.1931	4
Madinaveitia, Albina	11.12.1929/ 25.02.1930/ 9.12.1930	3
Manén, Juan	27.11.1923/ 22.06.1925	2
Milstein, Nathan (*)	22.12.1928	1
Quiroga, Manuel	30.04.1925	1
Telmanyi, Emil (*)	31.10.1924	1
Vecsey, Ferenc	17.01.1930	1
18/27		
(1) Actuó la mitad del concierto como violinista y la otra como pianista.		
(*) Citados en <i>Concise Dictionary of Music</i> de Oxford University Press.		

De todos ellos quien alcanzaría mayor renombre, estaba comenzando entonces su carrera internacional, sería el ruso Nathan Milstein, nacionalizado americano en los años cuarenta. Cuando actuó en Granada tenía 24 años. Para el crítico de *El Defensor*, “tiene una técnica como pocos de los que pasaron por nuestra ciudad”. Supo vencer las enormes dificultades del concierto de Vieuxtemps. Interpretó el *Tango* de Albéniz como si se tratase de un español.

Para el mismo crítico, Samuel Dushkin, cuyo concierto se celebró el 23 de abril de 1928, ejecutó la primera parte, que incluía obras de Haendel y Corelli, “de modo insuperable”. En el Adagio de la *Sonata en re mayor* del primero de los compositores unió a la “corrección de técnica, una “justísima afinación y todo el amor en el decir de las frases”. La *Folia* del músico italiano fue “aplaudidísima”. El *Tango* de Albéniz debió ser repetido, recibiendo una gran ovación. Tenía 37 cuando actuó en Granada y había estrenado la versión orquestal de la obra de Ravel *Tzigane* en 1924. Stravinsky escribiría para él, pocos años después de actuar en Granada, su concierto de violín.

Para el húngaro Telmanyi, que actuó el 31 de octubre de 1924, Sostenido no escatima elogios: “se reveló como ejecutante perfecto y de puro virtuosismo”. Con el *Concierto en sol menor* de Bruch “cautivó al auditorio” a pesar de que la obra era desconocida para la mayoría. “Demostró ser primerísima figura”. Ante las reiteradas ovaciones debió ofrecer fuera de programa una *Czarda*.

Todos los grandes violinistas españoles del momento actuaron en Granada, ya se tratase de consagrados como Manén, Quiroga y Fernández Bordas o promesas que comenzaban a despuntar como Albina Madinaveitia, Enrique Iniesta o Carlos Costa. Todos dejaron muy complacido a Sostenido y al público que los ovacionó con entusiasmo, obligándoles a dar propinas.

Barjansky, Alejandro	22.02.1925	1	10/14
Bokor, Judit	8.02.1929	1	
Britt, Horace	25.06.1929/ 26.06.1929	2	
Brunelli, Nero	30.09.1925	1	
Fridman-Gramatté, Sonia	25.06.1927	1	
Gorbousova, Raya	26.11.1929	1	
Lannes, Raphael	13.05.1930	1	
Marechal, Maurice	24.02.1926/ 16.04.1928	2	
Monnier, Magdalena	19.05.1927/ 15.06.1931/ 16.06.1931	3	
Serres, Jacques	12.11.1926	1	

Algo similar puede decirse de los solistas de violonchelo que escucharon los granadinos. La mayoría de ellos obtuvieron críticas elogiosas y fueron aplaudidos calurosamente por los socios de la ACM. Fueron diez los que actuaron y, entre ellos, Magdalena Monnier lo hizo en tres ocasiones, como puede verse en la Tabla 12. Los guitarristas que actuaron no fueron muy numerosos, tres, todos ellos españoles, que ofrecieron diez recitales, como puede apreciarse en la Tabla 13.

Llobet, Miguel	3.02.1930	1	3/10
Sáinz de la Maza, Regino	12.11.1925/ 21.03.1929/ 22.11.1929/ 1.06.1931/2.06.1931	5	
Segovia, Andrés (*)	23.12.1924/ 12.03.1925/ 12.11.1930 13.05.1932	4	

Andrés Segovia ya tenía una gran fama y no sólo dentro de las fronteras españolas. Sostenido, el crítico de *El Defensor*, no le ahorra elogios en las crónicas que hizo de los cuatro conciertos en que le escucharon los aficionados granadinos. El artista estaba muy unido a la ciudad pues había estudiado en ella y también en ella hizo su debut. “No cabe más expresión ni más acierto”; “creador de una técnica especial con la que llega a la inmaterialidad ideal del sonido”; “su sensibilidad es exquisita”; “non plus ultra”; “recuerdo imperecedero” dejó uno de los conciertos; “la aurora vuelve a alumbrar en Granada un nuevo día”. Por su parte el público “salió satisfechísimo”; aclamó al artista con entusiasmo; las ovaciones le obligaron a dar en todos los conciertos propinas. Más no podía decirse.

Regino Sáinz de la Maza tiene 29 años cuando da su primer recital en Granada, pero ya tiene una gran reputación en los ambientes musicales del país. Cuando vuelve en 1929 ya ha hecho giras por Francia, Alemania e Inglaterra. De la Fuente, el crítico de *El Defensor*, que es quien hace la crítica de su primer concierto, afirma que “demostró ayer tarde ser un perfecto ejecutante, un concertista sobrio, de gran justeza y naturalidad, sin efectismo alguno”. El público reaccionó con “calurosos y reiterados aplausos”⁶¹. En los dos últimos que dio en junio de 1931, Sostenido, quien hizo la crítica de los conciertos, informa que fue ovacionado por el público en tal grado que le obligó a ofrecer dos propinas en cada uno. Terminaba de la siguiente manera: “Honor a España y a tan celebrado artista que sabe ennoblecer tan españolísimo instrumento”⁶²



Fig. 4. Andrés Segovia que actuó en cuatro recitales de la ACM en Granada (Cortesía de Hispania Clásica)

⁶¹ *El Defensor de Granada*, 13.11.1925, pag. 1.

⁶² *El Defensor de Granada*, 3.06.1931, pag. 1.

Recitales de canto se dieron diez, en los que actuaron once intérpretes, pues Matilde Revenga y Sempere cantaron juntos. De las cinco cantantes españolas, Matilde Revenga y las hermanas Ofelia Nieto y Ángeles Ottein eran muy conocidas y estaban en la cúspide de su arte, a pasar de la juventud de la primera, que había debutado en 1920. Blanca Asorey era una jovencísima cantante, discípula de Turina, de hecho el recital lo dio acompañada por el compositor sevillano. Pilar Duamirg había pertenecido al elenco del Teatro Real en la temporada 1919-20. De las extranjeras Gabrielle Ritter-Ciampi había debutado en la Ópera de París, tres años antes de su recital granadino. Juan Rosich era habitual en el Liceo y el Teatro Real.

Tabla 14 Cantantes que actuaron en los conciertos de la ACM en Granada			
Asorey, Blanca (*)	15.12.1926	1	11/10
Duamirg, Pilar	17.06.1926	1	
Kochitz, Nina	4.01.1926	1	
Nieto, Ofelia	9.01.1928	1	
Ottein, Ángeles	7.12.1928	1	
Revenga, Matilde (+)	5.05.1928	1	
Ritch, Theodor	3.06.1925	1	
Ritter-Ciampi, Gabrielle	5.11.1924	1	
Rosich, Juan	19.09.1927	1	
Sempere (+)	5.05.1928	1	
Thomas, Edma	18.11.1927	1	
(+) Actuaron en el mismo concierto			
(*) Actuó en la tercera parte del concierto			

Para De la Fuente, Blanca Asorey tenía una perfectísima escuela, depurado estilo y una voz fresca y grata. Obtuvo cariñosas y sinceras ovaciones en una velada de éxito⁶³. Al mismo crítico la Kochitz le pareció una exquisita cantante, maestra insuperable, que fue muy ovacionada⁶⁴. A Ofelia Nieto, que actuó acompañada al piano por Julia Parody, Sostenido, las aplaudió a “todo batir de palmas”, debido al “rebotante entusiasmo que el artístico modo de cantar y tocar” produjo en su espíritu; “Ofelia frasea y vocaliza de modo admirable”. La reacción del público fue similar a la del crítico e hizo repetir la *Canción india* de Rimsky y dar fuera de programa una obra de Mozart⁶⁵. Para Ángeles Ottein tampoco escatimó elogios: “posee una agradable voz y de igual y excelente timbre; posee una inmejorable escuela de canto, dice muy bien y ataca los agudos de manera admirable”⁶⁶. Para la

⁶³ *El Defensor de Granada*, 16.12.1926, pag. 1.

⁶⁴ *El Defensor de Granada*, 5.01.1926, pag.1.

⁶⁵ *El Defensor de Granada*, 10.01.1928, pag. 3.

⁶⁶ *El Defensor de Granada*, 8.12.1928, pag.1. Curiosamente, más de la mitad de su crónica, que no crítica, Sostenido la dedicó a criticar a La Cultural: “al público de Granada no se le trata con el respeto que merece, no sólo por abolengo, sino porque siendo, una de las

soprano Matilde Revenga y el tenor Sempere, Sostenido tuvo elogios y el público no escatimó aplausos, y, como ya se ha dicho en otros casos, tuvieron que dar una propina⁶⁷. De Theodor Ritch escribe en *El Defensor* que “tiene buena escuela de canto, y la bien timbrada voz que posee (aunque poco extensa) la maneja bien”, y resume “es un buen tenor de conciertos”⁶⁸. De la soprano francesa de la Ópera Cómica, Gabrielle Ritter-Ciampi, De la Fuente, el crítico musical en ese momento, aprecia tiene una excelente voz e insuperable escuela de canto; “diversas escuelas y técnicas, todas fueron admirablemente interpretadas por la bella soprano” la cosecharon los calurosos aplausos del público⁶⁹. El tenor Juan Rosich, un habitual del Liceo y el Real, era para Sostenido “un tenor ligero de poco volumen de voz pero bien timbrada y que maneja con buena escuela”; mejor opinión le mereció al público ya que le hizo repetir varias de las canciones interpretadas⁷⁰. Finalmente la contralto a Edma Thomas, el Sr. Sánchez P. de Andrade la juzga con benevolencia. No es una perfecta cantante pero “vocaliza muy bien, y obtiene efectos, que hay que aplaudir en el variado y característico programa que nos dió”; pero a pesar de su imperfección “subyuga al auditorio con sus cantos”⁷¹ de manera que fue muy aplaudida correspondiendo con una canción fuera de programa.

De las agrupaciones de cámara actuaron seis tríos y doce cuartetos, que ofrecieron ocho y 19 conciertos respectivamente. Casi la mitad de ellos repitieron, la mayoría en fechas consecutivas. El mayor número de actuaciones correspondió al Cuarteto Zimmer, Como puede verse en la Tabla 16.

sucursales que mayor contingente allega a Madrid, es tratada como la «cenicienta» de las delegaciones de cultura musical, pues sólo alguna vez nos envían algo de lo que siempre debiera ser, lo que pasa por Madrid, lo que envían a Barcelona, lo que un público como el de Granada merece”. Uno tendería a pensar que a continuación el ilustre crítico arremetería contra la cantante y su acompañante, pero nada más lejos como se ha visto en lo que dice de Ángeles Ottein. El motivo de su indignación era que el frío era intenso en el local, lo que obligó a la cantante a actuar con abrigo. Culpa evidente de la ACM.

⁶⁷ *El Defensor de Granada*, 6.05.1928, pag.1.

⁶⁸ *El Defensor de Granada*, 24.06.1925, pag.1.

⁶⁹ *El Defensor de Granada*, 6.11.1924, pag.1.

⁷⁰ *El Defensor de Granada*, 20.09.1927, pag.1. El inefable Sánchez P. de Andrade, en la crítica de este concierto indicó, como aspecto negativo, que al señalar las horas de los conciertos se tuviesen en cuenta las festividades y “otros atractivos que hubiere en Granada”, pues en este caso había coincidido con la novena de la Virgen de las Angustias. Podía haber comenzado a las cinco, como ya se ha hecho notar en el texto. No debía gozar de muy buena memoria el crítico de *El Defensor*, pues en febrero de 1927 se adhirió a una petición de socios de la ACM que solicitaban retrasar la hora de comienzo de los conciertos: señaló como hora más adecuada la de la seis de la tarde.

⁷¹ *El Defensor de Granada*, 19.11.1927, pag.1.

Trío Barcelona	22.04.1929	1	6/8
Trío Budapest	24.06.1927	1	
Trío de Instrumentos Antiguos de Munich	4.01.1924/ 5.01.1924	2	
Trío de la Corte de Bélgica	30.11.1929	1	
Trío de Munich	23?09.1926	1	
Trío Fassbaender-Rohr	28.06.1930/29.07.1930	2	

Quizá el rasgo más singular de las actuaciones de las agrupaciones de cámara sea la ausencia de conjuntos españoles. No cabe extrañarse, tanto desde el punto de vista compositivo como interpretativo. Los compositores españoles han sido bastante reacios a abordar obras para trío y cuarteto, téngase en cuenta que las composiciones de este tipo de autor español que más se interpretan actualmente siguen siendo los cuartetos de Arriaga, y posiblemente ha influido en la formación de tríos y cuartetos. Por el contrario los grupos de origen húngaro eran muy numerosos. Curiosamente hubo dos cuartetos compuestos enteramente por mujeres, el Cuarteto Capelle y el Cuarteto Weiss.

También para los cuartetos, al igual que se ha hecho con los solistas, se ha buscado en un texto de carácter general, *The Cambridge Companion to the String Quartet*, cuales, de los que actuaron en Granada, eran citados. Aparecen seis, el 50%. Bastantes entre ellos eran de creación reciente o relativamente reciente. El Budapest había sido creado en 1917, el Capelle en 1918, el Calvet en 1919 y el Roth en 1921. Hay que señalar que el Cuarteto Guarnieri que se cita, nada tiene que ver con la formación americana del mismo nombre creada en 1964 que, al parecer, ha cesado su actividad en la temporada 2008-09. Algo similar ocurre con el Pro Música, húngaro, y el actual japonés de tal nombre.

Cuarteto Budapest (•)	21.03.1927	1	12/19
Cuarteto Calvet (•)	5.03.1929/ 6.03.1929	2	
Cuarteto Chapelle de Paris	26.01.1927	1	
Cuarteto Guarnieri	11.11.1927	1	
Cuarteto Húngaro Garay	28.10.1930/ 29.10.1930	2	
Cuarteto Pro Musica (•)	5.10.1931	1	
Cuarteto Roth	29.10.1925	1	
Cuarteto Waldbauer-Kerpely (•)	7.04.1925/ 8.04.1925	2	
Cuarteto Weiss	26.06.1928/ 27.06.1928	2	
Cuarteto Wendling (•)	8.03.1924/ 10.03.1924	2	
Cuarteto Zika (•)	1.10.1925	1	
Cuarteto Zimmer	19.11.1925/ 13.11.1928/ 14.11.1928	3	

(•) Están citados en el *The Cambridge Companion to the String Quartet*

Bastantes de estos cuartetos y tríos realizaron numerosas grabaciones que aun hoy se pueden adquirir en formato CD, lo que pone de relieve el interés que aun despiertan entre los aficionados. Posiblemente ofrecieron los programas más equilibrados, por lo general, tres obras. La mayoría obtuvieron unas críticas muy favorables y el público reaccionó muy favorablemente. El Trío de instrumentos Antiguos de Munich dijo todo su programa “de modo insuperable” y los “aplausos del selecto y numeroso auditorio se prodigaron”. El Cuarteto Wendling demostró “ser uno de los más fieles intérpretes de la música de cámara” que el público premió con las más sinceras ovaciones”. La actuación del Cuarteto Waldbaner-Kerpely “constituyó un verdadero acontecimiento de arte” ya que “es admirabilísimo y de lo mejor” que se ha escuchado en Granada, por lo que no puede extrañar las ovaciones que recibieron y la complacencia del público. El Cuarteto Zimmer, aunque “mucho era la fama de que venía precedido”, “la realidad superó a cuanto de bueno se esperaba”, recibiendo “las más sinceras y repetidas ovaciones”. El trío alemán Huber-Heger hizo una interpretación fue perfecta e impecable⁷². En el Cuarteto Capelle, de París, uno de los dos formados íntegramente por mujeres, “hay una justeza de afinación” y una pasión en la frase” cuando la primer violín canta, “que se cree uno transportado a otras celestiales regiones”. El Trío de Budapest ofreció una “ejecución buena, buenísima; son tres «virtuosos» y claro es, que el conjunto resulta admirable”.

La actuación del Cuarteto Guarneri, que ofreció el *Quinteto para cuerda y piano en mi bemol mayor* de Schumann, con la colaboración de la pianista Cornelia Rider, fue “uno de las más interesantes y plenas de atractivo” y el auditorio aplaudió mucho⁷³. Del Cuarteto Weiss, Sostenido escribe: “Todo deben ser alabanzas para las artistas por la ejecución de las obras todas del programa” lo que las valió por parte del público aplausos insistentes al terminar cada obra.

El Cuarteto Zimmer de Bruselas, poco después se convertiría en quinteto, son “artistas, verdaderos virtuosos, profesores solistas, que tan acoplados están; tal justeza de afinación y de ritmo poseen, tanto amor en el decir, que su música se asemeja a sonidos producidos por algo inmaterial”. La “notable agrupación”, Trío Barcelona, “artistas todos, y cada uno de merecida fama, presentan un admirable conjunto” por lo que se merecen un aplauso a su labor. El Trío Fassbaender-Rohr fueron muy aplaudidos. El cuarteto húngaro Pro Música “fué del completo agrado del poco público que asistió al concierto” pues “la unidad de criterio impera en estos jóvenes de modo admirable; así ejecutan las obras”⁷⁴.

Los conciertos sinfónicos organizados por la ACM, como ya se ha dicho antes, fueron seis, todos ellos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por

⁷² El concierto de este trío tuvo lugar a una hora intempestiva: las once de la mañana. Debió organizarse sobre la marcha y no fue posible encontrar local a otra hora, lo que hizo que el público fuese escaso. Se intentó suspender pero ya los intérpretes estaban en camino (*El Defensor de Granada*, 24.09.1926, pag. 1)

⁷³ La última obra del programa, el *Cuarteto n° 2 para cuerda en re mayor*, no pudo ser interpretada por enfermedad del viola, siendo sustituida por la *Chacona* de Vitalli (*El Defensor de Granada*, 12.11.1927, p. 1)

⁷⁴ Todas las citas que se hacen han sido tomadas de las críticas aparecidas en *El Defensor de Granada*.

Fernández Arbós y constituyeron un éxito completo. Tuvieron lugar en las temporadas 1925-26, 1926-27 y 1927-28. Los programas incluyeron desde Beethoven a Stravinsky pasando por Weber, Wagner, Borodin, Debussy, Ravel, Liadov, Albéniz y Falla. Curiosamente nada de Haydn, Mozart, Schubert, Schumann o Dvorak.

Hubo tres conciertos de coros. Dos a cargo de la agrupación rusa de Cosacos del Kuban y uno por la Capilla Real de Viena, antecedente de los Niños Cantores. No tiene que decirse que el público los acogió con entusiasmo.

Hubo seis sesiones que pueden considerarse singulares. Dos a cargo del Cuarteto de Laudes Aguilar, compuesto por cuatro hermanos, que siempre tenían gran aceptación y no sólo en España, otros dos por la orquesta de balalaikas, coros y bailarines de la Ópera de Petrogrado, aplaudidos “entusiásticamente”. The Fisk Jubilee Singers, formado por cinco cantantes negros americanos, una mujer y cuatro hombres, procedentes de la Universidad Fisk de Nashville, que despertó un gran interés por la novedad que suponía para los aficionados granadinos. Finalmente el concierto del flautista Walter Schultz, al que acompañó la pianista Elsa Diehl, tipo de concierto poco habitual en el momento, celebrado el 14 de febrero de 1925, agradó a los asistentes que aplaudieron con calor a ambos artistas.

A la vista de las, quizás excesivas, citas que se han expuesto sobre las actuaciones de los intérpretes y agrupaciones que actuaron en los conciertos de la Asociación de Cultura Musical en Granada, se llega a la conclusión de que en la mayoría de los casos el resultado fue un éxito que complació tanto a la crítica como al público. Hay que insistir en lo injusto de las opiniones de Sánchez P. de Andrade, comentadas con anterioridad, al considerar que la central de la Cultural hacía de menos a los socios granadinos enviando artistas y grupos que no eran los que actuaban en Madrid, Barcelona y otras ciudades, como ha habido ocasión de exponer en páginas anteriores. Los socios de la ACM escucharon los artistas que se oían en esas poblaciones, es más, los mismos que podían gozar los aficionados de París, Londres, Viena o Budapest, e incluso programas muy parecidos, ya que sería ingenuo pensar que los intérpretes preparaban obras especialmente para Granada.

CONSIDERACIONES FINALES

Es evidente que la actividad de la ACM en Granada puede calificarse de sobresaliente. En el periodo en que estuvo vigente, si hay que creer a las informaciones de prensa, fue la única sociedad de carácter cultural que ofreció música de forma regular. Los, al menos, 141 conciertos programados son un testimonio contundente. La falta de una historia musical de Granada impide establecer comparaciones con lo acaecido en otros periodos, pero se podría aventurar que el ambiente musical de esa época, tardaría, con posterioridad a la Guerra Civil del 36-39, muchos años en recuperarse, con la salvedad de los

Festivales de Música y Danza y su antecedente los Festivales del Palacio de Carlos V, estos últimos organizados por el Centro Artístico y posteriormente, a partir de 1931, por el Ayuntamiento, algo limitado a un tiempo concreto. Esto no es exclusivo de Granada, sino de todas las poblaciones estudiadas por el autor en las que hubo delegación de la ACM.

Curiosamente, a pesar de esto La Cultural es desconocida en la actualidad por los granadinos. Tampoco se la hizo en su momento el aprecio que se la debía. Ya se ha hablado del folleto *Granada. Indicador del turista*, en el que no se cita entre las asociaciones granadinas a La Cultural. En el mismo año en que se editó este folleto, 1927, se piensa organizar un homenaje a Manuel de Falla en Granada. En una carta abierta al rector de la Universidad granadina, Francisco Soriano Lapresa, por cierto, socio de la ACM, como puede verse en el Apéndice, añade una nota al final en la que se dice:

*NOTA: Sería de desear, objetivamente, que manifestaran su criterio respecto a esta iniciativa las entidades culturales de Granada, especialmente la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Academia provincial de Bellas Artes, el Centro Artístico Literario y Científico, el Real Conservatorio Victoria Eugenia y el Ateneo Científico, Literario y Artístico*⁷⁵.

No se cita a la ACM, lo cual resulta raro al tratarse de una sociedad musical, que organizaba conciertos de una forma regular y que al finalizar su actividad había incluido en la programación de sus eventos 39 obras del compositor gaditano en 39 ocasiones. Resulta difícil creer que se debió a un olvido no intencionado.

Tampoco en la actualidad parece que La Cultural siga teniendo suerte. Rafael del Pino, en su interesantísimo libro sobre los Festivales del Palacio de Carlos V⁷⁶, cita un concierto de Horowitz, el celebrado el 2 de junio de 1927, sin mencionar a la ACM, a cuyos auspicios tuvo lugar.

En el periodo en que estuvo activa la ACM, surgió la Sociedad Filarmónica Granadina⁷⁷ con la intención de crear una Orquesta y un Orfeón. *El Defensor de*

⁷⁵ *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1927, pag. 1.

⁷⁶ RAFAEL DEL PINO. Los Conciertos de la Alhambra. 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada. 2000, p. 266.

⁷⁷ Iniciativa en marcha. La Filarmónica granadina. *El Defensor de Granada*, 22.02.1928, p. 1. Sostenido, que es quien firma la noticia, escribe: “¡Cerca de setecientas (se refiere a las personas inscritas) cuenta ya y no lleva un mes de vida legal! Hay más de cien alumnos, y ya voces clasificadas como buenas, que asisten los lunes, miércoles y viernes a una clases teóricas prácticas que el maestro Mula da, explicando la teoría de la música con tanto acierto y cono cimientos práctico...” GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*, escribe “El hueco de lla Sociedad Filarmónica Granadina, de vida muy corta, lo ocupó la ACM”. ¿Existió una Sociedad Filarmónica con anterioridad a la que se menciona en *El Defensor*? Es posible, pero resulta extraño que al crearse la ACM los periódicos no citasen esta circunstancia

Granada de 29 de enero de 1928 inserta la noticia de la aprobación del reglamento y se cita a los socios en la sede social, Campillo Alto, edificio del Teatro Cervantes. El 18 de octubre de 1928 el mismo periódico anunció el comienzo de los ensayos. El 7 de junio de 1936 tuvo lugar el primer concierto de la orquesta⁷⁸.

Igualmente, de esa época es la creación de la Masa Coral y Agrupación Musical de Granada, concretamente del mes de octubre⁷⁹. ¿Hasta qué punto el ambiente creado, polémicas incluidas, por la ACM, no provocó estas iniciativas?

Esta ignorancia sobre la ACM no es exclusiva de Granada. En las delegaciones estudiadas por el autor, Madrid, Almería, Málaga, Barcelona, Toledo y Guadalajara, ocurre lo mismo. Apenas hay conocimiento de la actividad de esta asociación.

Las Asociaciones musicales han sido muy poco estudiadas. Han recibido alabanzas y críticas, éstas últimas injustificadas para el autor y basadas en aspectos ideológicos y no musicales, o de resentimiento por no haber programado obras de determinados autores. Desde finales del siglo XIX en nuestro país las sociedades musicales, en especial las más numerosas, las Sociedades Filarmónicas, han llevado a cabo una labor extraordinaria a favor de la difusión de la música. Bien, es verdad, que en círculos restringidos, pero realmente no se podía hacer de otra manera. El paso del tiempo cambió este esquema y buen ejemplo de ello es la Asociación de Cultura Musical, con sus más de 52 delegaciones lo que permitió la difusión de la música clásica en poblaciones donde nunca o de forma muy restringida se había escuchado este tipo de música. A la vez esta expansión geográfica democratizó a esta sociedad.

El autor, tal como ha expresado en otros trabajos, desearía que la publicación de éste hiciese aflorar nuevos datos que permitiesen completar los aquí expuestos para lograr un conocimiento mejor de la Asociación de Cultura Musical y de la historia musical de Granada. Es de lamentar que por las lógicas limitaciones de espacio de una publicación de este tipo, no se puedan incluir las programaciones de todos los conciertos.

AGRADECIMIENTOS

El autor quiere expresar su agradecimiento a Dña. María Isabel Morcillo, Doña Leticia Alonso Morcillo, Dña. Adoración Bueno Leyva y Doña María del Carmen Pérez Vera, por la información que le han facilitado sobre los socios de la ACM. Igualmente a Don Alfonso Ramos Torres de la Biblioteca de Andalucía. A Astrid Almonte Hans por sus indicaciones sobre la situación del antiguo Teatro de Isabel la Católica. A Annelise Arrunet del Archivo Histórico Municipal de Granada y a Ignacio Carmona y José Manuel Bermejo de la Biblioteca de Andalucía. Finalmente

⁷⁸ *El Defensor de Granada*, 10.06.1936.

⁷⁹ *El Defensor de Granada*, 20 .10. 1928, p. 1.

a D. Baldomero López-Mezquita y D. Joaquín León Guerra que le indicaron algunas publicaciones que han sido de gran utilidad.

APÉNDICE

Lista de los primeros socios de la Delegación de Granada de la Asociación de Cultura Musical, tomada de *El Defensor de Granada*, del 13 de diciembre de 1923

Número	Nombre	Número	Nombre
1	Acosta Inglet, Rafael	44	Marroyo, Francisco
2	Alonso Moreno, Julio	45	Martel Viniegra, Manuel
3	Alonso Moreno, Mariano	46	Martín de Rosales Lozano, Fco.
4	Amigo Aguado, Joaquín	47	Martín de Rosales Lozano, Manuel
5	Andrada, Joaquín	48	Martín Quesada, Rafael
6	Arquellada, José	49	Martínez Domínguez, Julia
7	Calera, José	50	Martínez Rus, José
8	Carrillo, Francisco de P.	51	Mateos, Agustín
9	Casado Torreblanca, Nicolás	52	Molina, José
10	Casinello, José	53	Montero, José
11	Condesa de las Infantas	54	Montoro Pacheco, José
12	Contreras, Ramón	55	Moreno Agreis, Juan Manuel
13	Cristía Bau, José	56	Moreno Agrela, Pedro
14	Cruz, Consolación	57	Moreno Rosales, Emilio
15	De Guevara, Manuel L.	58	Motón, Juan Manuel
16	Díez de Rivera y Muro, José	59	Martínez Riobó, Ramón
17	Díez de Rivera, Gracia	60	Ortega, Dolores
18	Escribano, José	61	Osorio Morales, Juan
19	Fernández de Prada, Manuel M.	62	Pardo, Benito
20	Fernández Escay, Francisco	63	Pereña. Ignacia
21	Fernández Montesinos, Manuel	64	Pérez de Herrati, Isidoro
22	Fernández Rubio, Rafael	65	Pérez Hernández, Raimundo
23	Fernández Sánchez-Puerta, Mariano	66	Ramírez Antrás, Joaquín

24	Fernández Secano, Manuel L.	67	Rodríguez Acosta, Concepción
25	Gallegos Trilaudi, Jorge	68	Román Manzaneque, Florentina
26	Gámir Celón, Alfonso	69	Ruiz de Almodóvar, Ana María
27	García González, Francisco	70	Ruiz de Almodóvar, José
28	García Palacios, Enrique	71	Ruiz de Almodóvar, María
29	Garrido Quintana, Ángel	72	Ruiz de Almodóvar, Teresa
30	Garrido Quintana, Fermín	73	Ruiz Pozo, Tomás
31	Garrido Quintana, Francisco	74	Sánchez Pérez de Andrade, José
32	Guglieri Navarro, Araceli	75	Santacruz de la Casa, Alfonso
33	Guya Guillemin, Pedro	76	Segarra Clapera, Isauro
34	Iglesias, Pilar	77	Serrano Martínez, Teresa
35	Illescas, Rafael	78	Soriano Lapresa, Francisco
36	Jiménez Herrera, Enrique	79	Temple, Oliva
37	Jiménez López, Antonio	80	Tentor, Rafael
38	La Chica y Llamas, Manuel	81	Torres Balbás, Leopoldo
39	Lacal Pérez, Rafael	82	Val, Andrés
40	López Peregrina, Manuel	83	Villar Narbalza, Manuel
41	Lorca, Vicenta	84	Villarejo González, Lorenzo
42	Lustáu, María	85	Villarejo Guerrero, José
43	Marqués de Cartagena	86	Villarejo Guerrero, Luis

ALBÉNIZ, FALLA, GRANADA Y EL FLAMENCO

Juan Miguel Giménez Miranda

Concertista, profesor de guitarra flamenca y clásica CSM de Granada, Director programador del auditorio flamenco “La Chumbera”. Doctorando en Antropología UGR siendo el título de su tesis “Etnografía de La guitarra Flamenca”. Como concertista ha trabajado para Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Junta de Andalucía, IBERIA, en más de 50 países. Ha impartido clases conferencias en las universidades de Granada, Saint Lois University (Campus Madrid), Mannes School New York, TCU Texas. Tiene en su haber varias publicaciones y grabaciones musicales.

Resumen:

El flamenco y la ciudad de Granada son una constante en la vida de Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Se reflejan en sus obras de carácter nacionalista y representan dos formas diferentes de entender el flamenco: para Albéniz, una fuente de inspiración, para Falla, una concepción más folklórica. La finalidad de este artículo es conocer los estilos rítmicos flamencos en la obra de estos autores, atendiendo a su época. Para interpretar este tipo de obras, principalmente pianísticas, debemos conocer su inspiración y la forma conocida como nota-ritmo, algo que va más allá del ritmo en sí mismo, derivada de la música barroca, es esencial en los compases flamencos y en la música de eminente carácter español.

Palabras clave: Albéniz, Falla, Granada y el flamenco.

Albéniz, Falla, Granada and flamenco

Abstract:

Flamenco and the city of Granada are a constant in the life of Isaac Albéniz and Manuel de Falla, flamenco in his work a reflection of a nationalistic, being two forms of understand and express it: to Albéniz a source of inspiration to more failure close to folklore. The purpose of this article is to know the flamenco rhythmic styles in the work of these authors, serving his time, to interpret this type of work mainly piano, we must find inspiration and how-note rhythm known as something that goes rate beyond itself, derived from the essential baroque music in bars and flamenco music eminent Spanish character.

Keywords: Albéniz, Falla, Granada y el flamenco.

Conferencia impartida por en el ciclo de conferencias organizada por el Aula de Cultura del periódico Ideal y la Confederación de Empresarios Granadinos el 28 de Octubre del 2009, Ilustrada a la guitarra por el Dúo Giménez (Juan Miguel y Pablo Giménez) con obras de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, en la conmemoración del centenario de la muerte de I. Albéniz.

Ponencia en el Congreso Internacional sobre la Figura y obra de I. Albéniz y F. J Haydn, celebrado en la Universidad de Cádiz el 21 y 22 de Noviembre 2009.

CONTEXTO HISTORICO

Para el autor de este artículo, profesor de guitarra flamenca, aprender flamenco hace 30 años fue toda una odisea, no exenta de riesgos, me licencié en guitarra clásica en el conservatorio y el flamenco lo aprendí en el mundo de la noche en donde mi amistad con el cantaor Enrique Morente, fue como una fuente en el desierto. Siempre me pregunté cómo Isaac Albéniz y Manuel de Falla -estos genios de la música, que habían hecho del flamenco una música sublime y universal-, conocieron y se acercaron a una música ajena, al mundo popular y al submundo marginal, cómo sin apenas registros sonoros y sin bibliografía conocían también el flamenco, una música que para entenderla hay que sentirla, no basta con conocerla, se necesita vivirla. Decidí que este estudio fuera una parte de mi tesis doctoral y su conocimiento me ha enseñado mucho acerca de estos personajes, de su mundo, de Granada del flamenco de aquella época, todo como veremos no fue circunstancial sino trascendente para estos autores: Granada y el flamenco.

Pero antes de entrar en materia hay que entender bien el contexto histórico donde se desarrollaron los acontecimientos.

- Periodo de Guerras y entre Guerras Mundiales. En España, pérdida de Cuba (1898), Guerras Carlistas y Africanas, I y II República, Guerra Civil...
- Época del Impresionismo y del Nacionalismo musical a mediados del siglo XIX. París, capital cultural del mundo.
- El flamenco tal como se entiende está ya formado en la últimas décadas del XIX, pero menos evolucionado al igual que la guitarra flamenca carente de muchos elementos posteriores, si bien ya tenían una calidad musical más que suficientes.
- El Casticismo, el Plebeyismo, los toros, la vestimenta goyesca, la Escuela Bolera¹ de Baile, la Tonadilla Escénica², las Academias de baile, y el Nacionalismo musical.

¹ Escuela bolera. Estudia las danzas españolas del siglo XVIII. El origen de estas danzas son populares que se estilizaron. En el siglo XIX se aflamencan y es uno de los orígenes fundamentales del baile flamenco.

- Generación del 98, Pesimismo Antropológico y anti-flamenquismo y antiespañolismo, regeneracionismo modernidad y europeísmo.
- Época de los guitarristas: Rodríguez Murciano padre e hijo, Julián Arcas, Francisco de Tárrega (amigo de Albéniz), Andrés Segovia (amigo de Falla), Ángel Barrios (amigo de Albéniz y de Falla), Paco de Lucena, Ramón Montoya, Manolo de Huelva...
- La profesionalización del flamenco con los Cafés Cantantes marca un antes y un después en la historia y evolución del flamenco.

¿QUÉ ES EL FLAMENCO?

El flamenco es la evolución de un folklore formado por los sedimentos e influencias culturales de los pueblos que pasaron por la Península (griego, romano, judío, árabe, cristiano, gitano, afro-americano). La Danza y el canto popular aparecen en el siglo XVIII de forma estilizada en la Escuela Bolera en la Tonadilla Escénica, impregnada de casticismo, de la Fiesta de los Toros, de la vestimenta goyesca, posteriormente muchos estilos se aflamencarían en donde la irrupción de los gitanos marcará esta música y baile hasta el presente.

Desde mediados del XIX, cuando un estilo de música popular pasaba a ser flamenco, se usaba también el acervo gitano, por ejemplo: el *polo popular* (que está más cerca del fandango) se distingue no sólo usando el calificativo de flamenco (el *polo flamenco* que se asemeja más al tiempo de la soleá), sino que también se denomina gitano como calificativo o sinónimo de flamenco, *polo gitano* o polo flamenco. Los estilos se aflamencaban o se agitanaban, probablemente por la influencia que éstos ejercían en este arte. A este fenómeno se le denomina flamenquización de los estilos, obviamente estilos que antes no lo eran.

La principal actividad popular desde el siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX, fue la danza, estilos donde la rítmica es más importante. Entre las danzas básicas del folclore andaluz destacamos el Fandango y la Seguidilla, por su importancia en el desarrollo del flamenco. Muchos cantes flamencos surgieron de acompañar a ciertas danzas, que posteriormente se convierten en estilos de cante desligados del baile.

El flamenco es esencialmente un estilo musical individual y, aunque surge del folclore, lo supera, lo trasciende.

² Tonadilla escénica. Intermedios que se representaban en los actos de las comedias soliendo inspirar en temas folclóricos en su mayoría de origen andaluz. Su duración no excedía más de 20 minutos.

En el flamenco, como en cualquier asunto, interfieren connotaciones económicas y sociales. Vamos a romper mitos y estigmas surgidos en el flamenco:

Empezaremos por lo que llamo la teoría fantástica del flamenco, donde el flamenco no se aprende, sino que surge de los fuegos en las caravanas errantes perseguidas por la sociedad, como por arte de magia. Esta teoría es muy bella para una película o representación teatral, pero la realidad es algo más ingrata: el flamenco requiere un conocimiento, estudio y constancia, como cualquier arte.

Otro mito versa sobre la pureza de este arte, cuando éste es el más impuro y constituye unas de sus características y éxito universal, pues no pertenece a un grupo social cerrado que sólo ellos entienden, sino que está abierto a las emociones de muy distintos públicos y diferentes culturas. Gracias a la profesionalización de los artistas y a un público heterogéneo -como pueda ser el turismo o viajeros-, el flamenco no se adultera, sino que se mantiene y se enriquece.

El pesimismo antropológico existencial de que el flamenco se acaba, de lo que es bueno y lo que es malo, de lo antiflamenco y del antigitanismo en parte, tendríamos que superarlo, sobre todo, por la esterilidad de los temas en sí, tal como lo veremos a lo largo de este artículo. Pensar que ya Demófilo -el primer folclorista español a finales del XIX, -padre de los Machado-, argumentaba que el flamenco estaba desapareciendo, cuando realmente estaba naciendo. La consigna de las peñas flamencas de velar por “la pureza del flamenco” que éstos así califican, es tratar al flamenco como un folclore inmovilista y frenar la evolución, así como el desprecio que éstas procesan al fandango, siendo este estilo unas de las bases más importantes para la gestación y popularización del flamenco.

Nombrar al primer musicólogo español, el catalán Felipe Pedrell, maestro de Albéniz y Falla, cuyo Cancionero Musical Español es el libro de cabecera del Nacionalismo Español, y no menos importante el Cancionero del malagueño Eduardo Ocón. También podemos mencionar a Manuel García, compositor y cantante tonadillero, donde en sus partituras podemos encontrar estilos preflamencos los cuales nos permitirán conocer el flamenco durante su gestación en el siglo XIX.

Como un fenómeno musical esencialmente, sus críticos y estudiosos debieran ser principalmente músicos, profesionales de este arte con un conocimiento interdisciplinar, superando a muchos aficionados, a algunos poetas que han proliferado en el estudio de este arte que, si en un momento tuvieron su papel, están bastante limitados para un análisis científico desde lo musical, antropológico y social. Si el flamenco como veremos lo tienen que hacer los artistas profesionales, la flamencología del siglo XXI también.

Ahora entremos en el tema principal de este artículo: Albéniz y Falla, la sublimidad del flamenco, dos formas de acercarse al flamenco y a la música popular. Dos formas de comprender y interpretar el flamenco, que mediante un estudio

comparativo de ambos, nos mostrará el flamenco de la época, lo que supuso para la música de estos compositores y la trascendencia en el mundo musical.

ALBÉNIZ: GRANADA. EL FLAMENCO COMO INSPIRACIÓN

Granada, ya en el siglo XIX, fue una ciudad de referencia para los autores románticos españoles, europeos y del continente americano, atraídos por el arte y exotismo de la ciudad. Albéniz sintió esa atracción que, de hecho, le llevó a vivir períodos de su juventud en la misma Alhambra en el último cuarto de este siglo. La influencia que tuvo el flamenco y la música popular en Albéniz está muy vinculada con Granada, tal como este trabajo pretende mostrar.

Albéniz nace el 29 de mayo de 1860 en Camprodón, en el Pirineo catalán, lugar donde estaba destinado su padre, oficial del cuerpo de aduanas. Niño prodigio, comenzó a tocar el piano desde muy pequeño. Como dijera Rubinstein, refiriéndose a él, “era pianista desde antes de nacer”. A los 4 años compone una marcha militar en honor al militar Prim.

Albéniz llegó por primera vez a instalarse en Granada en julio de 1881 con la edad de 21 años, ya en 1872 con la edad de 12 años estuvo en esta ciudad dando conciertos como niño prodigio, asombrando al público granadino por su precocidad. En ese tiempo creó amistad con el granadino Cándido Peña y a su vuelta a Granada en 1881 se hospedó en su casa.

En aquel año se enamoró de Lina Contreras, la bellísima hija de Rafael Contreras, arqueólogo conservador de la Alhambra. De este romance surgieron bellas melodías, contemplando el Albaicín desde el mirador del Cubo, junto de la plaza de los Aljibes y frente a la casa donde vivía³. El arqueólogo conservador de la Alhambra, le mostró el arte e historia de este monumento. Albéniz le correspondió con un concierto de piano en su casa. Allí interpretó unas delicadísimas variaciones sobre peteneras que días más tarde, el 19 de julio de 1881, ofreció como regalo al terminar un concierto en el teatro Isabel la Católica, agradeciendo a un sobrecogido público granadino. Como dedicatoria a Lina, el artista improvisó sobre un tema morisco expresando su intención de componer una ópera española de motivo árabe-granadino, que había de tratar el legendario pasado de Granada, si es que encontraba a un escritor para que elaborara un libreto, lamentablemente nada surgió de esta loable intención⁴.

La composición *Granada*, aunque nos recuerda a acordes guitarrísticos arpergiados, no es una composición flamenca ni de carácter popular. La subtítulo *Serenata* porque según nuestro autor:

³ Orozco Díaz Manuel “*Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo*”. Ed. Comares, p. 47.

⁴ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz, Andalucía y Granada 25 de mayo de 2009.

“Resultará un poco romántico y poco práctico, pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner, como subtítulo recogimiento espiritual. Indudablemente se me habría tildado de pretencioso. Dejémoslo en serenata y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos contemplándola a través de bailaoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola de su vestido de batista.”

Esta composición según su último biógrafo, Walter Aaron Clark⁵ la realizó durante una estancia en Granada en 1886 y en una carta a su amigo Enrique Moragas describe sus sentimientos sobre la ciudad y su última creación, dejando manifiesto su fascinación por el pasado árabe de Granada:

“Vivo y escribo una serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva: busco ahora la tradición, que es una mina de oro... La guzla (instrumento árabe de cuerda) arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador... Quiero la Granada árabe, la que es todo arte la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza”⁶

Con anterioridad, ya le escribió a Moragas en la primavera de 1881 donde le dice:

“No puedo describir mi permanencia en esta tierra de ensueño sino componiendo.”

Francisco de Paula Valladar -periodista, amigo personal de Albéniz, ambos discípulos de Felipe Pedrell- manifiesta en una crónica de 1918, que la melodía de *Granada* que subtítulo serenata -de la Suite española, germen de sus obras de inspiración granadina compuestas posteriormente-, se la escuchó él improvisar a su joven autor al final de un concierto en la casa Rafael Contreras, inspirada en la pasión juvenil que sentía hacia su hija Eugenia.

Dice su anterior biógrafo, Enrique Franco⁷:

“En su obra dedicó Albéniz a Granada su célebre Serenata de 1886, Torres Bermejas, que tocó en conciertos de la Sala Erard, tres años después. La Serenata Española dada a conocer a los londinenses en St. James Hall en 1891, además de otras zambras sin adjetivar pero que de Granada son y proceden. La Vega, fechada en 1897, que es el auténtico pórtilo y compás de la Suite Iberia, el Albaicín, pieza primera del Tercer Cuaderno de Iberia, fechada por Albéniz el 4 de noviembre de 1906. En la Alhambra, cuarto número del Cuaderno Recuerdos del viaje, situada entre la Alborada y el Bolero Puerta de Tierra que alude a Cádiz. Quedó apenas iniciada la versión orquestal de El Generalife, ocho páginas signada en 1907, que debía acompañar a La Vega en el Proyecto sinfónico. Tenemos así –continúa Enrique

⁵ Walter Aaron Clark, Isaac Albéniz. Nueva York en 1999 y traducida al español en el año 2002⁹. Según Antonio Martín Moreno, catedrático de musicología por la Universidad de Granada, posiblemente la mejor y la más fiable biografía sobre Albéniz.

⁶ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* pp. 47-48

⁷ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 46.

Franco – en Albéniz una guía musical y emocional de Granada, que nos lleva por el Palacio Árabe, el Sacromonte, el Albaicín, los Jardines del Generalife y los altos desde los que se divisa la Vega”.

Según Manuel Orozco a las 17 obras señaladas por Enrique Franco dedicadas a Granada, deberíamos de incorporar sus *Dos caprichos andaluces* de 1887 y 1888, la *Suite Morisca* y la *Danza de las Esclavas*, compuestas en la misma fecha, así como *Granada*, de 1886; *Leyenda y Zambra*, de 1888; *Tango, Seguidilla, Evocación*, todas del año 1890, y el *Polo*, de 1906, hasta su obra póstuma *Azulejos*, que finalizaría por expreso deseo de la familia Enrique Granados, está inspirada en los azulejos granadinos de la Alhambra.

Son casi 20 obras las que compone Albéniz inspiradas en Granada, lo que representa como en Falla, una inspiración casi obsesiva, decía de Granada: “*Sólo a ella le debo lo poco o mucho que he hecho...*”.

Esta pasión por Andalucía y por Granada nunca finalizará:

“Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña... creo que Granada, donde estoy, es el tesoro de la música andaluza. Yo creo también que debo escribir esto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa en la que hay exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardan las flores en su jardín y las mujeres de sus palacios.”⁸

En Granada, Albéniz entró en contacto con el flamenco en la Taberna del Polinario que regentaba Antonio Barrios alias “el Polinario”, sita en la calle Real de La Alhambra, muy cerca de la casa donde vivía. A priori Albéniz, como alumno de Felipe Pedrell, conocería las transcripciones de los Cantos Populares Españoles, teniendo en cuenta que Pedrell no era tan adepto del flamenco. Antonio Barrios recogía la tradición de la guitarra granadina, proveniente de Rodríguez Murciano, a través de su coetáneo y amigo Antonio Rodríguez alias “Maripieri”⁹. Éste era hijo de Rodríguez Murciano que fue uno de los más famosos guitarristas de la época principios del XIX, unos de los pilares en la gestación de la guitarra flamenca. Maripieri, seudónimo nombre de un tenor italiano de la época, que tocaba la guitarra y cantaba canción lírica, estaba muy implicado en la vida social y artística granadina -era un miembro perteneciente a la tertulia *La Cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón-, y fue el enlace musical entre su padre Rodríguez Murciano y Antonio Barrios. El guitarrista “El Polinario” que era el referente del flamenco en Granada, le transmitió sus conocimientos de guitarra y canto a su hijo Ángel Barrios, compositor y guitarrista, a Albéniz y posteriormente a Falla. Albéniz, con su espíritu inquieto y bohemio, probablemente también haría incursiones en el Sacromonte,

⁸ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz... op. cit..

⁹ Maripieri, seudónimo nombre de un tenor italiano de la época, que tocaba la guitarra y cantaba canción lírica, estaba muy implicado en la vida social y artística granadina -era un miembro perteneciente a la tertulia *La Cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón-.

escuchara y viviera el flamenco en los cafés cantantes, a diferencia de D. Manuel de Falla, hombre extremadamente religioso y de misa diaria difícilmente imaginable por esos suburbios.

Entre sus coetáneos nacionalistas -Pedrell, Granados, Falla y Turina-, Albéniz es realmente el iniciador del movimiento nacionalista español, quien mejor comprendía y conocía el flamenco, tanto en sus formas y ritmos, como en su espíritu. El españolismo de Albéniz, como el de Ángel Ganivet, tiene un sentido universalizador, el flamenco en Albéniz traspasaba las fronteras del ámbito local. Falla copiaba literalmente las melodías populares -como en “Siete canciones españolas”- y las armonizaba respondiendo a su estilo, en cambio, Albéniz se inspiraba en los ritmos y melodías flamencos y populares, como gran creador de melodías algunas son propias otras son recreadas, reminiscencias de las populares y flamencas. Falla, tal como le reprochaba Stravinsky, crea una música sobre todo en su principios, demasiado localista, al igual que Joaquín Turina, tardó en comprender y descubrir el espíritu y esencia del flamenco, en cambio, Albéniz huyó del folclorismo fácil, de la anécdota andaluza, del gitanismo, de tan pésimos y chabacanos textos, que traicionan las más profundas convicciones de Falla y la “moral” de la música que éste siempre exigió¹⁰. Albéniz comprendió el sentido interior y superior de este arte, creando a partir del flamenco, no desde el flamenco como Falla.

En Albéniz la esencia musical trasciende del mismo impresionismo o de la música de programa al modo de Debussy o Ravel, pero antes que ellos, por ese espíritu de interioridad intimista o de lejanía entrevista desde el propio paisaje moral, es decir, desde esa moral trascendente de perseguir el espíritu del paisaje y crear su expresión melódica. Falla, en cambio, recurrirá al dato del cancionero y la canción popular a la que añade la armonización¹¹.

Francisco de Paula Valladar, el cronista oficial de Granada, escritor, pintor y músico, amigo de Albéniz -ambos discípulos de Pedrell-, dice de Albéniz: “*Fue el que ha conseguido desentrañar la idea madre del alma de la música española y unido esto al admirable Estudio de los ritmos de la música que hizo desde niño, al que unió la profunda técnica pianística de la que tuvo por maestros a Lizt y a Wagner. Lo denominaba el Debussy español*”.

Hasta finales del siglo XIX, Albéniz frecuenta la ciudad y las estancias alhambriñas. Cuando regresa a España sobre estas fechas, Granada será su lugar de remanso y poesía. Sus amigos, Don Antonio Barrios, su hijo Ángel, Valladar y Rafael Contreras -el arqueólogo conservador de la Alhambra, que lo aloja en su casa y lo acoge como si fuera de la familia-. Valladar comenta sobre Albéniz: “*España, a la que llamaba su morena, había sido ingrata con él, pero de Granada, pensaba que no olvidaba nunca y se sentía fuertemente atraído por la ciudad*”.

¹⁰ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 49

¹¹ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 50.

El guitarrista y amigo de Albéniz, Ángel Barrios nos transmitirá la más desgarradora imagen del final de Albéniz. Enfermo, en 1908, se trasladó a la localidad de Cambo les Bains (Aquitania, Francia) donde murió en 1909 añorando a su morena España y a su Granada. En un documento soberbio y dramático el cual dice:

“ya su vida se extingue, sólo a nosotros nos permite verle, porque le traíamos aroma de Granada y que sólo a ella le debía lo poco o mucho que había hecho, no borrándose jamás de su memoria las noches de luna en la Alhambra y sus paseos por el Albaicín, pues en la última visita que le hicimos, fue dolorosísima porque no pudo hablarnos y sus ojos se llenaron de lágrimas...Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras que difícilmente me serán olvidadas: no llores que te pondrás bien y te llevaré a Granada”.

En 1923, un año después del festival de flamenco del 22, se realiza un homenaje a Albéniz por Federico y Paco García Lorca, Falla, Fernando Vilchez, Hermenegildo Lanz, Andrés Segovia, Ángel Barrios, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Cristóbal, Antonio López Sancho, Miguel Cerón, junto con Leopoldo Torres Balbás -el arquitecto conservador de la Alhambra en aquel momento-, en la que descubren en la Alhambra un panel de azulejo que conmemora a Albéniz por su visita. La colocan en la casa, que está junto a la Puerta del Vino, donde Albéniz vivió invitado por el arqueólogo conservador Rafael Concretas. Este acto realmente fue el primer homenaje que se hizo en España a su figura. Manuel Ángeles Ortiz realizó el dibujo sobre un paño de azulejos de fajalauza; en un acto marcado por la intimidad fue ilustrado por las guitarras de Ángel Barrios y Andrés Segovia. La casa, años más tarde, fue demolida y el azulejo es recolocado en la casa reconstruida que está destinada a unas vulgares oficinas y un urinario público, tal como comenta Rafael Orozco. Años después, en el verano de 1935, Federico García Lorca en el cementerio de Montjuich, Barcelona, ante la tumba de Albéniz le dedica un soneto¹².

Con Albéniz se inaugura el denominado “Alhambrismo musical”. Sus obras inspiradas en Granada, enriquecidas con nuevas armonías de sabor oriental y con ritmos propios de la Andalucía ancestral, fueron determinantes, e influyó tanto en los compositores españoles como en los franceses Ravel y Debussy. *La Vega*, único movimiento de la Suite “La Alhambra”, compuesta en 1897, en su comienzo nos recuerda al “quejío” -el lamento- de un cantaor. Obra que impresiono al mismo Debussy, germen de sus composiciones características españolas, preludio de lo que años más tarde sería uno de los cúlmenes pianísticos del siglo XX, como es la Suite Iberia. También existe el alambrismo en la arquitectura -estilo neomudéjar-, en la artesanía, pintura...

¹²Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 61.

OBRA DE ALBÉNIZ DE INSPIRACION FLAMENCA Y POPULAR.

El problema principal con la que se encuentra el intérprete de Albéniz en las obras de influencia flamenca y popular no es la armonía; la dificultad está en los ritmos y patrones métricos, que en su mayoría son desconocidos para los que se acercan a esta música. Para una correcta interpretación no basta con interpretar lo escrito, hay que entenderlo, es necesario tener estos conocimientos a priori que, sin duda, allanan la dificultad que esta música entraña. Este vacío en este conocimiento, se debe a la ignorancia y el menosprecio hacia esta música que ha existido hasta ahora, sería imprescindible establecer estos estudios de música española en los conservatorios, añadirlos al repertorio musical y pianístico más en concreto. En definitiva actualizar y modernizar en España los decimonónicos planes de estudios de los conservatorios, más en acorde a la enseñanza y demandas actuales.

Según el pianista Guillermo González, interprete integral de la música pianística de Albéniz, comenta que uno de los principales factores a tener en cuenta en la música española es lo que se conoce como nota-ritmo, algo que va más allá del ritmo en sí mismo. Independientemente de las convenciones métricas, cada nota posee en sí misma un sentido, una vida independiente. Este aspecto, que ha sido uno de los principales legados de la música para danza del Barroco, en cierto modo olvidado, desde Bach hasta Scarlatti, es realmente una condición indispensable en nuestra música. Hasta tal punto es así que, en mi opinión, las interpretaciones que olvidan ésto se traducirán en una falta de vida, sobre todo en las obras más rítmicas¹³. Tengamos en cuenta que los guitarristas flamencos marcan los tiempos con el pie como ayuda a lo expresado.

La guitarra flamenca, como vemos, fue una fuente de inspiración para Albéniz, cuyos recursos sonoros exportó al piano. Kalfa afirma que Albéniz siguió al guitarrista flamenco “El Lucena” durante seis meses. La guitarra en aquellos momentos tenía como única función acompañar al cante y al baile, la calidad y la sublimidad de su toque aún no tenía los niveles que posteriormente alcanzaría. La transmisión del flamenco se hacía de forma oral en los círculos flamencos y clanes familiares, por lo que comporta una gran dificultad a la hora de transmitir de manera fidedigna la música y los compases. Así la única manera de escuchar y aprender flamenco era yendo a los cafés cantantes o por las tabernas en donde artistas y aficionados flamencos interpretaban sus estilos. Muchas de las armonías utilizadas por Albéniz corresponden a la estructura musical y a las posiciones de la guitarra flamenca. Cuando se transcribe estas obras de piano de Albéniz a la guitarra, parece que adquieren su sonoridad primigenia, llegándose a popularizar algunas obras más en la guitarra que en el piano original, pues para muchos oyentes les resulta más atractiva la interpretaciones guitarrísticas que las pianísticas, más aún en la Suite Española, pues la Iberia es menos guitarrística y no puede ser igualada ni en las transcripciones a dos guitarras.

¹³Guillermo González “En torno a la edición de la Suite *Iberia* de Albéniz”

Albéniz era amigo del compositor y guitarrista Francisco de Tárrega, incluso compartieron algunos escenarios, aunque la guitarra fuera una fuente de inspiración y le gustaban las transcripciones para guitarra que Tárrega realizaba de sus obras, nunca compuso para este instrumento. Probablemente no cumpliera como el piano las exigencias que Albéniz requería. Falla, amigo del guitarrista Andrés Segovia, igualmente amaba y admiraba este instrumento, pero tampoco escribió para la guitarra salvo una pequeña elegía dedicada a Claude Debussy.

Siempre hay que pensar que el flamenco de Albéniz, no es el de hoy en día sino el de finales del XIX. Para entender el flamenco hay que conocer lo mozárabe, lo mudéjar, lo morisco, lo sefardí, lo negro y lo gitano...; esa mezcla es el origen y milagro de esta música, en donde oriente y occidente, modalidad y tonalidad, se mezclan para crear este arte, tal como lo entendía Albéniz.

Enrique Franco afirma que existe más material auténticamente folclórico en las *Cuatro Piezas Españolas*, de Falla, que en la *Iberia*. Siendo esto cierto, es sorprendente que, sin utilizar directamente fuentes melódicas populares, la *Iberia* refleje con tanto acierto la atmósfera de Andalucía. De las doce piezas de la Suite *Iberia*, diez son meramente de influencia flamencas y dos españolas -Evocación y Lavapiés-. Las Suites españolas son: *Granada (serenata)*, *Cataluña (curranda)*, *Sevilla (sevillanas)*, *Cádiz (saeta)*, *Asturias (leyenda)*, *Aragón (fantasía)*, *Castilla (seguidillas)* y *Cuba (nocturnos)*.

Albéniz no reseña salvo contadas excepciones los estilos y ritmos en lo que se inspira. Precisamente esto es en el fondo lo que pretende visualizar este estudio, si bien antes quiero describir sucintamente las sevillanas en la época de Albéniz y el fandango tan usados en su obra.

El fandango -siendo este estilo modal y tonal-, es junto con la seguidilla -de carácter tonal-, los estilos más importantes para la gestación y popularización del flamenco. La estructura del fandango consta de dos temas principalmente, el tema B es la copla y cuenta con un tema introductorio al que llamaremos introducción o tema A, que funciona a modo de estribillo pues se repite después de cada copla, su sistema armónico es modal escala frigia con la cadencia andaluza; el tema B la copla propiamente dicha tiene el acompañamiento en diferente tonalidad, mayor o menor. La copla del fandango coincide con la jota, consta de seis versos melódicos -a partir de cuatro ó cinco versos literarios mediante la repetición de uno o dos de los mismos- y responde a la estructura armónica siguiente: I-IV, I-V, I-IV. Este último será el II que ejerce de dominante de la otra tonalidad, cadencia andaluza. *Almería*, de la Suite *Iberia*, y *Malagueña*, de *España*, son dos ejemplos de fandangos, en los que Albéniz se inspira en los seis versos melódicos de una copla para su tema central¹⁴.

¹⁴ Lola Fernández Autora de "El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz"

El origen de las sevillanas actuales procede de las seguidillas antiguas -emparentadas con los panaderos-, pero las sevillanas de la época de Albéniz están más cerca de las seguidillas que las sevillanas actuales. Esto es, las sevillanas tal y como popularmente se las conoce hoy, son diferentes a las antiguas, las sevillanas antiguas no tienen estribillo como en las actuales, y el ritmo de las sevillanas antiguas (seguidillas-sevillanas) tienen un compás en 3/4 con un ritmo parecido al fandango *abandolao*¹⁵. *Sevilla* de la Suite Española es una sevillana-seguidilla. A la Suite Española le añadió dos obras (Suite Española II) denominadas *Zaragoza (otra jota)* y *Sevilla* que no debe confundirse con la primera y se trata de una pieza más modesta y menos inspirada que aquélla. Estas Suites españolas fueron compuestas bajo la influencia de su profesor de armonía Felipe Pedrell.

El título de Algunas obras de Albéniz pueden crear algunas confusiones, pues no tienen que ver con el estilo o palo flamenco con el que se denomina. Así, por ejemplo, el título de *Rondeña* -perteneciente a la *Suite Iberia*- no corresponde a las rondeñas flamencas que tienen la estructura de un fandango *abandolao*. Esta obra es una guajira en su tema A, combinada con una copla de *fandango* en su tema central, combinaciones corrientemente utilizadas en Albéniz.

Cádiz posee un ritmo de fandango *abandolao* lento en el que escuchamos el rasgueo de la guitarra, donde una melodía hace de canción. La parte central de esta obra es modo menor y más lenta, así como melancólica.

Asturias es una granaina con una parte central de temas arabescos.

Aragón es una jota aragonesa. *Castilla* es una seguidilla.

Cuba tiene ritmo de habanera.

Torres Bermejas es un fandango *abandolao*.

Una característica dentro de la música de Albéniz es el uso en las partes intermedias con distinta tonalidad y tema musical, volviendo al tiempo y tema principal. Esta estructura es parecida al toque de alegrías al baile, donde el llamado silencio de las alegrías va en tiempo más lento y en tonalidad menor. No sabemos si esta característica influyó en Albéniz o se trata de una mera coincidencia.

El *Puerto*, perteneciente a la *Suite Iberia*, recuerda al zapateado¹⁶ baile español en 6/8.

La *Malagueña de España* es similar a la malagueña popular de baile.

¹⁵ *Abandolao*, término que deriva de *bandola*, pequeño instrumento de cuatro cuerdas semejante al *laúd* y que parece formaba parte del acompañamiento instrumental que el pueblo usaba en la ejecución del originario fandango folclórico del mismo nombre. Permartín J. “*El cante flamenco, guía alfabética*”. Guías Afrodisio Aguado, 1966, p. 16.

¹⁶ *Zapateado*, según Lola Fernández: el zapateado es descendiente de las danzas antiguas como el canario y la *jácara*, llevado a América se convirtió en una música popular identificativa en diversos países latinoamericanos.

Albéniz posee una pieza llamada *Tango* con un ritmo parecido al tango español, es decir, ritmo de habanera.

Otra de sus obras es *Malagueña*, una malagueña de baile con ritmo abandonao.

Almería, aire de zapateado y de guajira, una copla de tipo fandango se superpone a este ritmo en la sección central.

Triana son sevillanas seguidillas o seguidillas sevillanas.

El Albaicín tiene ritmo de fandango abandonao (fandango del Albaicín).

El Polo es un polo bailable, derivado del fandango, las primeras notas de este polo nos pueden sugerir al polo antiguo, diferente al polo actual flamenco cercano al compás de soleá.

Málaga de ritmo de fandango abandonao.

Jerez, ritmo de seguidillas.

Eritaña, sevillanas-seguidillas.

Torre Bermeja, fandango abandonao.

Rumores de la Caleta, el tema principal inspirado en la guitarra soleá primitiva, el tema central es un fandango abandonao.

Albéniz también se inspiró para sus composiciones en música folclórica andaluza y española y tenemos el tema de la *Tarara*, canto nupcial del norte de África y perteneciente al folclore de Salamanca, en su obra *El Corpus*.

FALLA: GRANADA. EL FLAMENCO COMO FOLKLORE.

Albéniz en París introdujo a Manuel de Falla y a Joaquín Turina en los círculos musicales de la capital francesa. No solo influyó en la estética musical de Falla, sino que ayudó a éste cuando fue a París, presentándole a Debussy. Debussy como comenta, quedó impresionado por el flamenco que conoció en las sucesivas Exposiciones Universales de 1899 y 1900, donde actuaron en un espectáculo las bailaoras Trinidad Huerta “La Cuenca”, Juana La Macarrona y la Zambra Granadina de Manolo Amaya en sendas exposiciones. Debussy y Albéniz aconsejan a D. Manuel que dirija su mirada al flamenco y la música popular española. Probablemente sin la ayuda de Albéniz, Falla no hubiese entrado en el Nacionalismo Español, se hubiese esterilizado en el localismo y la zarzuela.

Cuando en 1907 Falla le mostró a Albéniz su obra *La vida breve*, cuyo argumento se desarrolla en Granada, éste comenzó a contarle sus recuerdos de la ciudad, casi en exaltación romántica, y al comprobar que el gaditano no la conocía exclamó: “*¡Pero, ¿es posible que no conozca usted Granada?!*” En cierta manera, Falla siguió los pasos de Albéniz, pues en el año 1919 fijó su residencia definitiva, hasta su exilio, en Granada. Frecuenta amigos y lugares comunes de Albéniz, como la casa de Antonio Barrios y la “Taberna del Polinario”. Éste fue el encargado de buscarle la casa, le buscó un pequeño carmen (casas jardín peculiares de Granada), en el que fuera el barrio judío de la Antequeruela, cerca Calle Real de La Alhambra, donde se sitúa la Taberna y la casa que habitó Albéniz. Tanto el Carmen de Falla

como la Casa de Antonio y Ángel Barrios son hoy museos locales, que se pueden visitar.

De familia burguesa y parientes aficionados a la música clásica, no cuadraba con el ambiente musical existente en su ciudad natal -Cádiz-, más dado a los cantes populares y al flamenco. Era esta burguesía a la que pertenecía Falla, la que prodigaba la idea de un flamenco producto de un mundo marginal de gitanos y tabernas. Con todo ello podemos decir que este autor representa la antítesis del mundo y sentir del cante jondo. Ahora bien, Falla empezó a mostrar un incipiente interés por el mundo flamenco, reflejándolo posteriormente en sus obras.

Falla tenía un talante introvertido y muy religioso. Esta faceta de su personalidad difícilmente le permitían integrarse en el mundo flamenco en las fiestas y juergas flamencas, en las tabernas y cafés cantantes. El músico acudía diariamente a misa, estaba muy lejos del espíritu dionisiaco de los granadinos Lorca o Manuel Ángeles Ortiz, está en las antípodas de la ideología de Manuel de Falla. No podríamos imaginarnos a Manuel de Falla junto a Emilio Prados, Salvador Rueda, Manolito Altolaguirre, Edgar Neville en Villa Lonarda, el gran prostíbulo del malecón de la Caleta malagueña requiriendo los servicios de las meretrices.

La idea del Concurso de Cante Jondo del año 22 la gestó Falla en colaboración con su amigo Miguel Cerón, si bien partió años antes en la tertulia granadina del Rinconcillo en el Café Alameda. Ambos realizaron un manifiesto y petición al Ayuntamiento de Granada firmado por la intelectualidad española del momento -salvo los poetas hermanos Machado y la Familia Barrios por desavenencias con Falla y Andrés Segovia-. El consistorio aceptó librando la cantidad de 12.000 pesetas en un momento de penuria económica gracias a la inestimable ayuda de Federico García Lorca y José Rodríguez Acosta encargados de entrevistarse con diversos concejales con el fin de dar fluidez a la organización del Concurso. Falla llamó al grupo que se formó para la organización del concurso “el sindicato”, al que caricaturizó en un imagen para el recuerdo Antonio López Sancho.

Solventados los problemas de organización, llegó el momento de celebrarse el concurso, el lugar fue en el Patio de los Aljibes de la Alhambra durante los días 13 y 14 de junio de 1922. El escenario fue idealizado por Zuloaga y el cartel del concurso, aunque pueda parecer extraño, lo realizó Manuel Ángeles Ortiz, amigo de Lorca, uno de los discípulos más queridos de Picasso. El diseño cubista del cartel, se inspira en la fiesta del Corpus Granadino en donde se celebró el evento. El lugar de celebración del concurso en un principio iba a ser en la Plaza de San Nicolás en el Albaicín, pero las condiciones del lugar, logísticas y acústicas, aconsejaron trasladar mejor el evento al patio de los Aljibes.

Durante los preparativos del festival estaba previsto una conferencia del poeta malagueño Salvador Rueda, pero se descolgó, desconociendo los motivos, a favor de Federico García Lorca. Éste leyó algunos de sus poemas sobre su Romancero Gitano, el periodista Luís Seco de Lucena, arabista y columnista del Defensor de

Granada, en su crónica profetizó que Granada contaba con un gran poeta. Para Federico el concurso le sirvió de acicate en su carrera profesional.

Falla en su conferencia sobre los orígenes del flamenco, inspirada en Felipe Pedrell y José Subirá, tiene un pensamiento más cerca del folclore que a un arte individual sujeto a continuas metamorfosis.

La idea pesimista de que el flamenco tendía a desaparecer, percepción asumida por el propio Demófilo, y la crítica negativa de la Generación 98, sumergen al Concurso en este error. Los organizadores del Concurso no llegaron a comprender que el flamenco tenía una proyección y unas raíces mucho más profundas y que le haría perdurar en el tiempo. Sus detractores como Francisco de Paula Valladar y Eugenio Noel, tampoco comprendieron donde radicaba el fallo, sino que lo veían como una españolada más. Valladar no compartía la concepción del flamenco de Falla, más bien la de Albéniz. Falla no contó con él en la organización del concurso, a pesar de que la idea primigenia partía de éste en la tertulia del Rinconcillo, es posible que por este motivo criticara tan encarecidamente el Concurso.

La esencia del concurso consistía en demostrar que el flamenco pertenecía a las clases populares y no a los profesionales los cuales desvirtuaban este arte, y que el cante jondo o flamenco estaba en peligro de extinción. Pasado el tiempo se evidenció que, aunque era una gran idea, esto fue un grandísimo error.

Para Falla el concurso supuso una gran desilusión y le costó su enemistad con la familia Barrios, aunque se rehiciera al poco tiempo. También tuvo problemas con el Centro Artístico por quedarse estos con las 30.000 pesetas del taquillaje, que Falla quería que se dedicara al futuro concurso de baile a celebrar en 1923. Más las experiencias negativas vividas en los años siguientes, La Guerra Civil, la muerte de su íntimo amigo el alcalde de Guadix, Rafael Carrasco y la de Federico García Lorca, acentuaron su pesimismo existencial y le llevarían al exilio a Argentina llegando a renegar de su obra impregnada de flamenco.

Cuando a la salida de misa, ya en su exilio en Buenos Aires, una señora le quiere brindar un elogio estrechando la mano del autor del Amor Brujo, la reacción de aquél fue casi violenta, exclamando: “Maldita sea la hora en que compuse esa música”. Lo que Albéniz descubrió con 18 años, esto es superar los tópicos que envolvían al flamenco y proyectando a éste hacia un lenguaje universal, Falla lo comprendió mucho más tarde, a los setenta años, si bien esto no le restara grandeza a su obra.

Aunque no se discute que por su obra Falla es un genio para la historia de la música, si su concepto primigenio hacia el flamenco hubiera sido más real que ideal, las consecuencias del concurso también hubieran sido diferentes, el legado realizado por artistas profesionales, pues el concurso fue grabado con los mejores medios de la época -la discográfica ODEON-, tendría mucho más valor. No cabe duda que los dos días del concurso fueron mágicos por el lugar y la calidad de muchos artistas

como el Niño Caracol, el Tenazas, y sobre todo por los invitados como los cantaores Chacón, La Gazpacha, guitarristas como Ramón Montoya, Manolo de Huelva, La Zambra de Juan Amaya... El Concurso del 22 también marca el final de una época, siguiéndole lo que los estudiosos titulan la Ópera Flamenca, atraída por el numeroso público que acudió a los espectáculos y a las sustanciosas taquillas originadas en el concurso -30.000 pts de la época-. El nombre de ópera lo pusieron los empresarios, pues este género culto y minoritario tenía una reducción de impuestos, lo que motivó que la picaresca española acogieran el nombre de ópera flamenca, siendo dos estilos antagónicos, para pagar menos impuestos.

El flamenco siempre será deudor de que un genio de la música universal mirara hacia este arte, aunque el pensaba que el flamenco iba a desaparecer, el flamenco era ya un arte imparabile. Su obra y su labor quedarán en lo más sublime de la Historia, su aportación al flamenco será algo impagable.

OBRA DE INSPIRACIÓN POPULAR Y FLAMENCA

Falla conocía los cantes populares y el flamenco gracias a una criada que tenía su familia en Cádiz, la cual interpretaba diversos cantes de los que se hizo eco nuestro autor.

Fue Claude Debussy quien le mostró a Falla la manera de servirse del toque jondo de los guitarristas populares. “La vida breve” está concentrada de esencia andaluza, de espíritu jondo que se traduce en aire de antiguas soleares; y se utiliza directamente en ella la guitarra. Mas luego, cuando en París el gaditano se puso en contacto con el autor de la “Soirée dans Grenade”, éste le mostró la manera de servirse de ciertos fenómenos armónicos por él utilizados y que los tocaores producen en Andalucía de manera espontánea.

Cuando D. Manuel maduraba el misterio hechizante de “El amor Brujo”, la cantaora Rosario “la Mejorana” madre de la bailaora Pastora Imperio, le cantaba soleares, seguriyas, polos y martinets, ambientado entre los ayes de la anciana y el zapateado pasional de la dorada bailaora (E. Molina Fajardo). Decía Falla: “pienso modestamente que, en el canto popular, el espíritu importa más que la letra”.

Cuatro piezas españolas para piano:

Cubana es una guajira

Andaluza un polo de la época, danza más cercana al fandango

La vida breve

I Danza española es un fandango

II Danza española es un fandango abandonao

Siete canciones españolas

El paño moruno (Punto de la Habana, ritmo de petenera)

Nana, es una nana popular

Los Pelegrinitos es una guajira

El Polo es un polo antiguo (fandango bailable) cuya melodía es una copia del Polo gitano o Flamenco recogido por Eduardo Ocón en su cancionero, al que Falla añade su armonía

El sombrero de Tres Picos

Danza de la molinera es un fandango abandonao

Danza de los vecinos una seguidilla (cercana a fandango abandonao)

Danza de la molinero es una farruca

BIBLIOGRAFÍA

Orozco Díaz Manuel: “Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo”. Editorial Comares. 2000.

Molina Fajardo Eduardo: “Manuel de Falla y el Cante Jondo” Editorial Universidad de Granada, 1962.

Molina Fajardo Eduardo: “ El flamenco en Granada” Miguel Sánchez, Editor, 1974.

Hurtado Torres Antonio y David “La llave de la Música Flamenca” Signatura Ediciones de Andalucía, 2009.

Archivo Manuel de Falla “I Concurso de Cante Jondo” 1992.

EDICIÓN DE PARTITURAS CON SOFTWARE LIBRE

Ignacio José Lizarán Rus

Licenciado en Informática por la Universidad de Granada.

Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Resumen:

Al igual que en muchas otras facetas de la vida, la buena imagen de una partitura nos agrada y además, en este caso, nos ayuda a una mejor interpretación. De ahí que muchos músicos se esfuercen en tener unas buenas partituras, utilizando en la mayoría de los casos aplicaciones comerciales. Pero existen otras alternativas mediante software libre¹ (Lilypond, MuseScore y Frescobaldi) que nos pueden ayudar a lograr este objetivo.

Palabras clave: Lilypond, grabado de partituras, impresión de partituras, edición de partituras, base de datos de partituras, lenguaje de notación musical.

Editing music scores with free software.

Abstract

As in many other facets of life, the good image of a score we like and also in this case helps us to better interpretation. That is why many musicians strive to have good scores, using in most cases commercial applications. But there are other alternatives by free software (Lilypond, MuseScore and Frescobaldi) that can help us achieve this goal.

Keywords: Lilypond, open source music typesetter, sheet music printing, sheet music database, music notation language.

¹ Según la Free Software Foundation el software libre es la libertad que tiene el usuario para ejecutar, copiar, distribuir, estudiar, cambiar y mejorar el software.

LILYPOND

Lilypond² es un sistema automatizado de impresión de partituras. Este surge a partir de la preocupación de la baja calidad de las partituras impresas a partir del uso de ordenadores para su edición.

Originalmente, la impresión de partituras era un arte consistente en realizar un grabado mediante la elaboración de los símbolos en placas de zinc o estaño, que retenían la tinta que sería fijada en un papel. Esto era una labor muy compleja y para alcanzar la maestría se requería cerca de 10 años de práctica. Pero las partituras resultantes eran de una gran calidad en relación a las obtenidas mediante la edición por ordenador, que suelen presentar: un espaciado mayor entre notas generando unas partituras muy extensas, solapamiento entre algunos símbolos dificultando su lectura, líneas y símbolos más delgados que impiden la lectura a distancia, apariencia mecánica pues no se realizan variaciones en la distribución de las notas y muchos otros detalles dependiendo de la partitura y software utilizado.

Lilypond ha creado su propio lenguaje para describir una partitura, y sin necesidad de tener conocimientos de tipografía se pueden obtener unas partituras con un resultado próximo al grabado tradicional. Algunas personas ven esto un inconveniente al no disponer de un interfaz gráfico y tener que aprender un nuevo lenguaje. Pero los creadores de Lilypond nos indican que una vez que se disponen de los conocimientos básicos sobre el lenguaje, el trabajo de creación y mantenimiento de partituras de una cierta complejidad es mucho más ágil desde Lilypond. Puesto que el peso pesado de perfilar los ajustes tipográficos los realiza automáticamente la aplicación y no es necesario estar horas frente a nuestra pantalla ajustando detalles, como suele ocurrir en otras aplicaciones visuales.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LILYPOND

Al tratarse de **software libre** muchos pensarán que sólo funciona sobre GNU/Linux, pero por suerte esta aplicación es **multiplataforma** y también funciona sobre Microsoft Windows, MacOS X y FreeBSD. Aunque realmente donde podremos lograr mejor integración y más herramientas será sobre GNU/Linux.

Además de ser software libre, lo cual implica muchas ventajas, este es **gratuito**. En la página web del proyecto (www.lilypond.org) se puede descargar la aplicación para todos los sistemas operativos soportados. En la mayoría de las distribuciones GNU/Linux la aplicación está disponible para ser instalada de los repositorios de software con un mínimo esfuerzo³. Para el sistema operativo de Microsoft

² Lilypond fue creado por Han-Wen Nienhuys y significa “estanque de nenúfares”. Este nombre se debe a la compañera de Han-Wen Nienhuys, llamada Suzanne (nenúfar en hebreo).

simplemente ejecutando el instalador tendremos la aplicación preparada para su utilización.

Todas las partituras que tengamos editadas con otras aplicaciones posiblemente podremos migrarlas a Lilypond, puesto que existen **muchos formatos soportados** que se pueden importar: ABC, ETF (Finale), MIDI, Music XML, Noteworthy Composer.

El **lenguaje de Lilypond tiene una especificación formal**, es conciso y usa los caracteres ASCII. Por lo que se puede editar por una persona mediante cualquier editor, generando un fichero de texto con extensión *.ly* que procesará Lilypond. Esto nos permite procesamiento y almacenamiento masivo de partituras.

El principal objetivo de Lilypond era la impresión de las partituras por lo que su **formato de salida principal es PDF**, pudiendo también utilizarse PostScript y EPS. En el caso que deseemos incorporar un fragmento o una partitura completa en otro documento, por ejemplo en una página web, podemos generar una salida gráfica a los formatos PNG y SVG. También se puede generar un fichero MIDI, lo cual nos permite escuchar nuestra partitura.

El proyecto de Lilypond dispone de una **amplia y elaborada documentación** en varios idiomas, incluido el español⁴, destacar las siguientes secciones: manual de aprendizaje, glosario musical, referencia de la notación, ejemplos, utilización del programa. *Lilypond Wiki*⁵ es un proyecto independiente de los creadores de Lilypond que aglutina todo tipo de información, es muy interesante la *Guía para principiantes de Lilypond*. También es de gran utilidad el proyecto *LilyPond Snippet Repository*⁶ consistente en la creación de una base de datos de fragmentos y pequeños ejemplos del lenguaje de Lilypond, donde consultar trucos y las diversas posibilidades de esta aplicación. Si necesitamos ayuda con Lilypond disponemos de una lista de correo⁷ en español (lilypond-es@gnu.org) donde consultar las preguntas

³ La instalación en Ubuntu consiste en escribir en el terminal: *apt-get install lilypond lilypond-doc*. También se puede realizar fácilmente mediante la aplicación de interfaz gráfica Synaptic.

⁴ La documentación del proyecto Lilypond en español se encuentra en la siguiente dirección web: <http://lilypond.org/doc/v2.12/Documentation/index.es.html>. Gracias a Francisco Vila, profesor del Conservatorio Superior de Música de Badajoz. También está elaborando un práctico libro de ejercicios disponible en: <http://paconet.org/lilypond/>.

⁵ Lilypond Wiki está disponible en la web: <http://wiki.lilynet.net>

⁶ LilyPond Snippet Repository está accesible en la web: <http://lsr.dsi.unimi.it>

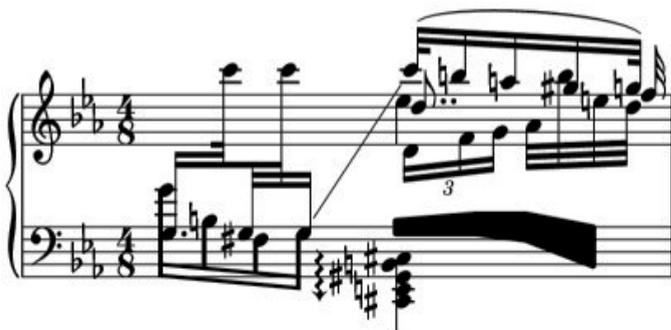
⁷ Página web de la lista de correo de usuarios hispanohablantes de Lilypond: <http://lists.gnu.org/mailman/listinfo/lilypond-es>. Página web de la lista de correo de Lilypond en inglés: <http://lists.gnu.org/mailman/listinfo/lilypond-user>. Foro en Inglés sobre Lilypond: <http://old.nabble.com/Gnu---Lilypond-fl718.html>.

y respuestas de otros usuarios o realizar las nuestras propias. Para estar al día de noticias relacionadas con Lilypond podemos consultar *Lilypond News*⁸.

Screech and boink

Random complex notation

Han-Wen Nienhuys



Una construcción exótica realizada con Lilypond.
Fuente: Documentación proyecto Lilypond V2.12

El **formateo de la partitura es automático y de alta calidad**, no es necesaria la intervención de una persona durante el proceso de formateo, pudiéndose automatizar el procesado de un gran volumen de partituras. Lilypond realiza múltiples labores automáticamente para lograr el mejor resultado, como por ejemplo: espaciado y saltos automáticos de línea y página, manejo de colisiones polifónicas para las notas, puntillos y silencios, colocación automática de alteraciones accidentales, barras, ligaduras de expresión y de unión, las líneas adicionales nunca colisionan, la dirección de las plicas en notas centrales se rigen por las circundantes.

Los **usuarios no requieren experiencia tipográfica**, el sistema dispone de una fuente tipográfica escalable cuidadosamente elaborada para obtener los resultados más próximos a grabados manuales de calidad.

INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE DE LILYPOND

El lenguaje de Lilypond es **sensible a mayúsculas y minúsculas**, por ejemplo las notas musicales se introducen como $\{c d e f g a b c\}$ (do re mi fa sol la si do) y $\{r\}$ para los silencios, en mayúscula produciría un error. Los fragmentos secuenciales de música se encierran entre $\{\}$ (llaves).

⁸ Lilypond News está disponible en la web: <http://news.lilynet.net/>.

Pero es **insensible al número de espacios**, es decir: $\{c\ de\}$ es igual a $\{c\ de\}$. Para introducir aclaraciones o **comentarios** al lenguaje de Lilypond podemos encerrar entre $\% \{ \dots \}$ el comentario o en el caso de ser una sola línea iniciarla con $\%$.

La **estructura básica de los archivos** para Lilypond es la siguiente:

```
\version "X.X.X" % por ejemplo la versión actual sería "2.12.3"
\header {
  title = "Título"           % Título de la obra
  composer = "Compositor"    %Compositor de la obra
}

\book {           %crea un libro o fichero que agrupa nuestra partitura
  \score {       %un fragmento de música dentro del libro
    \new Staff { %un nuevo pentagrama

      \new Voice {
        % expresión musical
      }
    }

    \layout { }
  }
}
```

Aunque podemos indicar directamente unas notas y Lilypond las interpreta como constituyentes de una estructura básica en clave de Sol y con un compás de 4/4. Pero es preferible indicar la estructura completa para evitar resultados inesperados. A continuación se muestra un ejemplo de una entrada abreviada y su estructura completa equivalente.

Ejemplo de entrada sin la estructura completa	Equivalencia
<p>{ a b c d e f g }</p> 	<pre>\version "2.12.3" \header { } \book { \score { \new Staff { \new Voice { \clef treble \time 4/4 a b c d e f g } } \layout { } } }</pre>

Lilypond posiciona *do* una octava por debajo del *do central*, para iniciar en una posición distinta podemos utilizar la instrucción `\relative`, para subir una octava indicaremos `\relative c'`. Las notas sucesivas se colocan siempre lo más cerca posible de la anterior e ignorando las alteraciones (sostenido se obtiene añadiendo *is* a la nota y *es* para el bemol). Para subir una octava a una nota le podemos añadir ' (apóstrofo) o para bajar , (coma).

<pre>\relative c'' % 1 octava por encima del do central { c a aes, c' cis f, g g'' aisis,, fesese }</pre>


La **duración de una nota** se indica añadiendo un número después la nota, donde 1 es redonda, 2 blanca, 4 negra, etc. En ausencia del número de la duración se asume la duración de la nota anterior, la duración inicial por defecto es 4. Las líneas divisorias que indican el término de un compás y principio de otro son añadidas automáticamente, aunque las podemos indicar mediante | (una barra vertical) como sistema de control. En caso de una introducción incorrecta Lilypond nos notificará: *“advertencia: la comprobación de compás ha fallado”*.

Para añadir una **nota con puntillo** tendremos que establecer su duración y añadir un . (punto).

<pre>\relative c'' { c a8 a16 c cis f4. r16. }</pre>	
--	--

Para indicar la **clave** utilizamos la instrucción `\clef` y seguido de *treble* para Sol, *alto* para Do en 3ª, *tenor* para Do en 4ª y *bass* para Fa. Para indicar el **compás** utilizamos la instrucción `\time` seguida de la fracción correspondiente.

<pre>\relative c'' { \clef treble \time 3/4 a4 a a \clef alto \time 6/8 a4. a }</pre>	
---	--

<pre>\relative c' { \clef tenor \time 4/4 a4 a a a \clef bass \time 2/4 a4 a }</pre>	
--	--

La **armadura de la tonalidad** se indica mediante la instrucción `\key` seguida de la nota y `\minor` (para menor) o `\major` (para mayor). Las notas se deben introducir tal como deseamos que se oigan, luego Lilypond altera automáticamente las notas que se ven afectadas por la armadura para reflejar la nota resultante, este sistema facilitará posteriormente la trasposición.

<pre>\relative c'' { \key d \major cis c ces cis e ceses c c }</pre>	
--	--

La **ligadura de expresión** se indica mediante (...), la **ligadura de unión** se obtiene indicando ~ (guión curvo) entre las notas, la **ligadura de fraseo** mediante \ (...).

<p>Ligadura de expresión</p> <pre>\relative c'' { a(a a) }</pre>	
<p>Ligadura de unión</p> <pre>\relative c'' { a a ~ a }</pre>	
<p>Ligadura de fraseo</p> <pre>\relative c'' { a8(\(ais b c) c2 a4 cis, \)</pre>	

Para mostrar una **indicación de dinámica** podemos añadir tras la nota: `\ppppp`, `\pppp`, `\ppp`, `\pp`, `\p`, `\mp`, `\mf`, `\f`, `\ff`, `\fff`, `\ffff`, `\fp`, `\sf`, `\sff`, `\sp`, `\spp`, `\sfz` y `\rfz`. Una indicación de crescendo se comienza con `\<` y decrescendo con `\>` y se termina con `\!`, con un matiz absoluto o con otra indicación de crescendo o de decrescendo.

<pre>\relative c'' { a8(\ff ais b c) c2 }</pre>	
<pre>\relative c'' { a< b!! d> c\mp b\> r a\> b\fff }</pre>	

Se indican los **trinos** mediante la instrucción `\trill` tras la nota y unidos mediante un - (guión):

<pre>\relative c'' { a b-\trill c d e }</pre>	
---	--

Las **articulaciones** y **digitaciones** se añaden a la nota seguidas por un - (guión) y carácter o número. Lilypond los posiciona en el mejor lugar posible, pero se puede indicar la posición sustituyendo el - (guión) por un _ (guión bajo) para que se muestre bajo la nota o ^ para que se muestre sobre la nota.

<pre>\relative c'' { a-. a-- a-> a-^ a++ a-_ }</pre>	
<pre>\relative c' { c_1 d_2 e-3 f-4 g^5 }</pre>	

El **barrado** lo realiza automáticamente Lilypond, pero se puede indicar un barrado manual mediante unos [] (corchetes) que encierren las notas correspondientes. También se puede desactivar el barrado automático con la instrucción `\autoBeamOff` y volver a activarlo con `\autoBeamOn`.

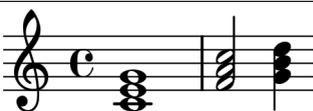
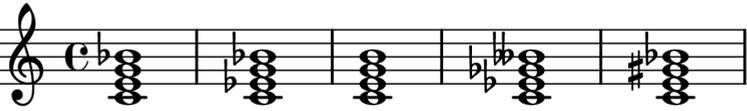
<pre>\relative c'' { a8[ais] b[c] c2 }</pre>	
--	--

<pre>\relative c'' { \autoBeamOff a8 ais b c c2 }</pre>	
---	--

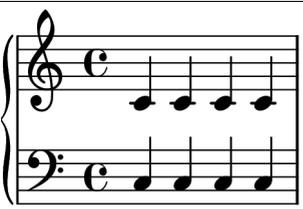
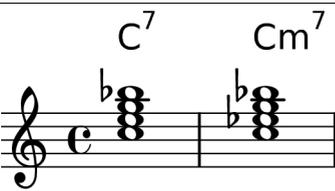
Los grupos especiales como los **tresillos** se indican mediante la instrucción `\times` seguida de una fracción y un fragmento de música. Los tresillos hacen que las notas ocupen 2/3 de su duración expresa, luego su fracción es 2/3:

<pre>\relative c'' { \times 2/3 { f8 g a } a b }</pre>	
--	--

Los **acordes** se introducen escribiendo las notas entre `< >` (ángulos), en cualquier orden. Tras el último ángulo podemos indicar casi cualquier cosa como si de una nota se tratara. También se pueden introducir mediante la instrucción `\chordmode` donde indicamos el nombre del acorde según la música europea tradicional. Las triadas menores, aumentadas y disminuidas se escriben añadiendo `:` y nada para mayor, `m` y `m7` para menor, `dim` y `dim7` para acorde disminuido, `aug` para acorde aumentado y `maj` y `maj7` para acorde de séptima mayor.

<pre>\relative c' { <c e g>1 <f a c>2 <g b d>4 }</pre>	
<pre>\relative c' { \chordmode { c1 f2 g4 } }</pre>	
<pre>\relative c' { \chordmode { c1:7 c:m7 c:maj7 c:dim7 c:aug7 } }</pre>	

Para mostrar **expresiones musicales simultáneas** las encerraremos entre `<< y >>`. Para crear partituras de piano utilizaremos el contexto `\PianoStaff`. Para mostrar los nombres de los acordes crearemos una expresión musical simultánea con el contexto `ChordNames`.

<pre> \relative c' { << \new Staff { e4 f g2 e4 f g2 g8 a g f e4 c4 g'8 a g } \new Staff { d4 g a2 e4 f c2 g8 a f d e4 a4 b8 c d } >> } </pre>	
<pre> \new PianoStaff << \new Staff \relative c' { c4 c c c } \new Staff \relative c { \clef bass c4 c c c } >> </pre>	
<pre> << \new ChordNames { \chordmode { c1:7 c:m7 } } { \chordmode { c1:7 c:m7 } } >> </pre>	

Las **tablaturas** habituales de los instrumentos de cuerda se introducen mediante los contextos `\TabStaff` y `\TabVoice`. También se pueden obtener los diagramas de trastes utilizando el contexto `\FretBoards`, pero necesitaremos cargar los traste predefinidos que se encuentran en predefined-guitar-fretboards.ly mediante la instrucción `\include`.

<pre>\new TabStaff \relative c' { a,8 a' <c e> a d,8 a' <d f> a }</pre>	
---	--

<pre>\include "predefined-guitar- fretboards.ly" \context FretBoards { \chordmode { c1 d } }</pre>	
--	--

<pre>mixedChords = \chordmode { c,1 b,,1 } \score { << %nos muestre el acorde \new ChordNames { \mixedChords } \new Staff { \clef "treble_8" \mixedChords } \new TabStaff { \mixedChords } >> }</pre>	
---	--

Podemos añadir la **letra de las canciones** mediante la instrucción `\addlyrics` seguida entre llaves del texto de la canción. Las sílabas se separan con dobles guiones y la unión de sílabas se indica mediante ~ (guión curvo).

<pre>\relative c' { d8 f4 c b8 d } \addlyrics { la -- le-li -- lo - la }</pre>	
--	--

EJEMPLO DE LILYPOND

A continuación se muestra un fragmento del Himno de Andalucía en lenguaje Lilypond y el pentagrama resultante.



<pre> \version "2.12.3" \header { title = "Fragmento del Himno de Andalucía" composer = "Popular" poet = "Blas Infante" } fragmento = \relative c'{ \clef treble \key d \major \time 2/4 a'4 d,8 e fis4. g8 b a4 gis8 a4 e e8 r b' a g4. b8 cis16 b a4 g8 a16 g fis4. } \score { \new Staff { \fragmento } } </pre>	<p>Versión de Lilypond utilizada</p> <p>Título, compositor y letrista</p> <p>Conjunto de notas donde: do es el 'do central' Clave de Sol Armadura Re Mayor Compás 2/4</p> <p>Las notas: do re mi fa sol la si do c d e f g a b c</p> <p>un ' sube una octava</p> <p>los números indican la duración: 1 <i>redonda</i>, 2 <i>blanca</i>, 4 <i>negra</i> y así sucesivamente.</p> <p><i>sostenido</i> se hace añadiendo <i>is</i> una nota <i>bemol</i> añadiendo <i>es</i></p> <p>creación de la partitura.</p>
---	--

TRABAJAR CON LILYPOND

Lilypond es un programa que no dispone de interfaz gráfica, por lo que tendremos que utilizarlo desde la línea de comandos de nuestro sistema operativo. Previamente tendremos que haber creado un fichero de texto con la descripción en lenguaje Lilypond de la partitura que deseamos procesar, a este fichero se le suele poner de extensión `.ly`. Por tanto desde la línea de comandos para obtener un fichero en pdf de la partitura tendremos que introducir:

```
>lilypond texto-lilypond.ly
```

Esto mostrará por pantalla:

```
GNU LilyPond 2.12.3
Procesando «texto-lilypond.ly»
Analizando...
Interpretando la música...
Preprocesando los objetos gráficos...
Buscando el número de páginas ideal...
Disponiendo la música en una página...
Dibujando los sistemas...
Salida de la página hacia «texto-lilypond.ps»...
Convirtiendo en «./texto-lilypond.pdf»...
```

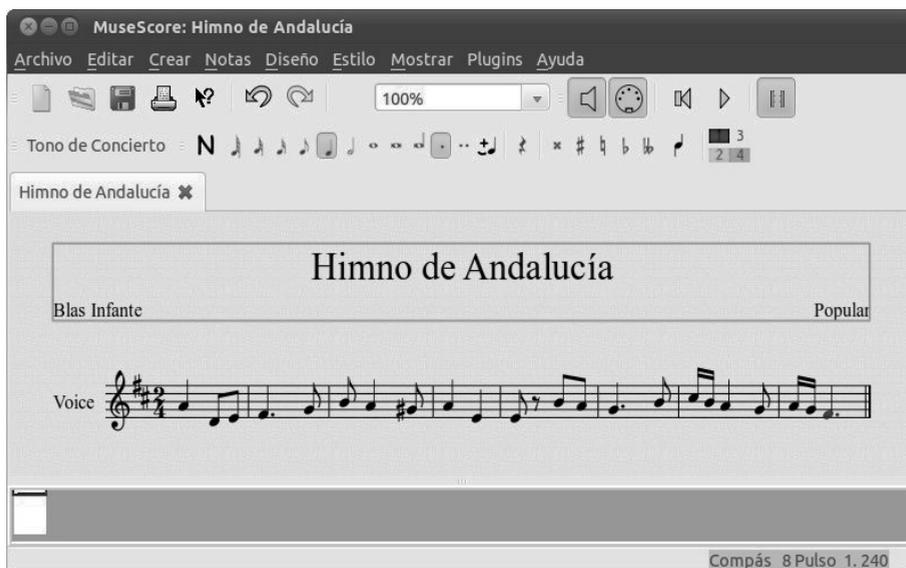
Lilypond acepta diferentes opciones para modificar su comportamiento, las principales son:

<code>--pdf</code>	generar un PDF (predeterminado)
<code>--png</code>	generar un PNG
<code>--ps</code>	generar un PostScript
<code>-h, --help</code>	mostrar las opciones que acepta lilypond
<code>-I, --include=DIRECTORIO</code>	añadir DIRECTORIO a la ruta de búsqueda
<code>-o, --output=ARCHIVO</code>	escribir la salida en el ARCHIVO (se
añadirá el sufijo)	
<code>-v, --version</code>	mostrar el número de versión y salir
<code>-V, --verbose</code>	muestra información detallada de los
procesos que realiza.	
<code>-w, --warranty</code>	mostrar los avisos de garantía y de
<code>copyright .</code>	

La posibilidad de utilizar Lilypond desde la línea de comandos del sistema operativo tiene muchas ventajas como la posibilidad de realizar trabajos desatendidos, generar colas de trabajo o llamar desde otros programas a Lilypond para que realice su labor. Pero para el trabajo diario de una persona que edite partituras no es una opción cómoda, por lo que existen diferentes entornos de trabajo e interfaces gráficas para facilitarnos su manejo.

INTERFAZ GRÁFICA

Como ya hemos comentado el proyecto de Lilypond no ha desarrollado una interfaz gráfica, pero si podemos encontrar otros proyectos que nos pueden ayudar a suplir esta carencia. Se tratan de aplicaciones de software libre que permiten la edición y reproducción visual de partituras, con la posibilidad de exportar estas al formato de Lilypond. Por ejemplo: GNU Denemo⁹, Canorus¹⁰, Rosegarden¹¹ o MuseScore.



Edición del ejemplo anterior del Himno de Andalucía mediante MuseScore

MuseScore (<http://musescore.org/es>) es un editor visual de partituras con un manejo sencillo y similar a otras alternativas comerciales muy conocidas. Dispone de un estupendo asistente para comenzar la creación de una nueva partitura, que es ideal para principiantes y un rápido inicio para las personas experimentadas. Puede ser la mejor opción para iniciarse en la edición de partituras mediante software libre, pues al permitir importar partituras en formato MusicXML y en MIDI estándar, podremos recuperar partituras que tengamos de otras aplicaciones anteriores. Posteriormente podremos exportar estas partituras a Lilypond y así lograr mejores resultados. No

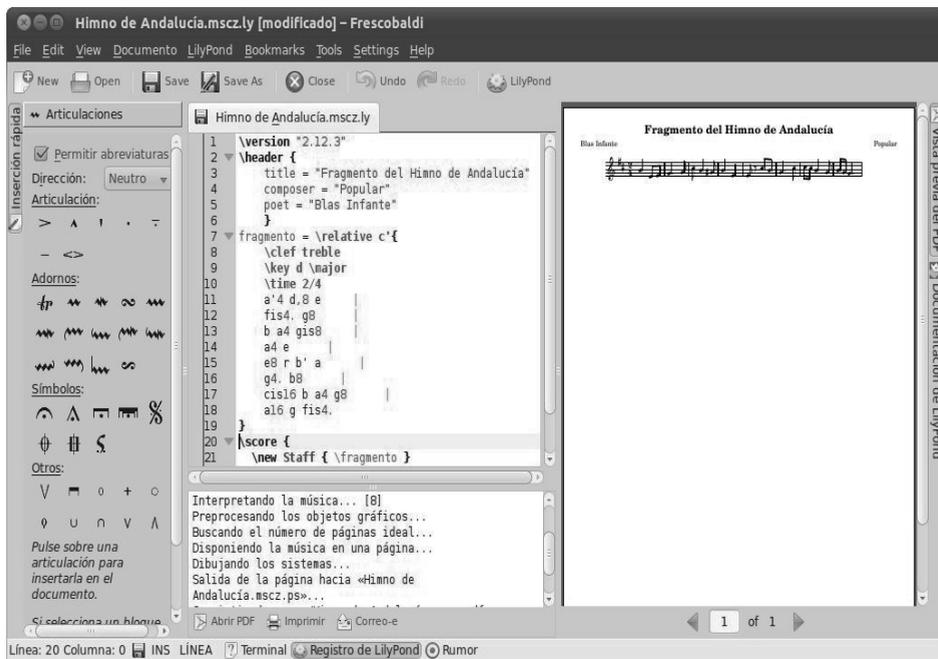
⁹ GNU Denemo en la literatura relacionada con Lilypond y GNU Denemo suelen referenciarlo como el editor visual de partituras de Lilypond. La página web del proyecto es: <http://www.denemo.org>.

¹⁰ Canorus es un editor visual de partituras multiplataforma, pero aún está en desarrollo. Permite exportar e importar parcialmente del lenguaje de Lilypond. Más información sobre el proyecto en su web: <http://canorus.berlios.de/>.

¹¹ Rosegarden es un secuenciador y editor de partituras para la plataforma GNU/Linux.

tendremos limitación por el sistema operativo, pues al igual que Lilypond es multiplataforma, funciona tanto en GNU/Linux como en Windows y MacOS X.

Además de estos editores, existen otros que sin ser gráficos disponen de diversas funcionalidades que nos hacen más fácil el trabajo con Lilypond. Por ejemplo: JEdit¹² o Frescobaldi.



Edición del ejemplo anterior del Himno de Andalucía mediante Frescobaldi

Frescobaldi (<http://frescobaldi.org/>) es un entorno de trabajo, que integra un editor con el procesamiento en Lilypond para la generación de los formatos de salida, y su posterior reproducción o visualización.

Sus principales características son:

- un **asistente** para la generación de **nuevas partituras**, donde fácilmente podemos introducir los títulos y los encabezamientos, las partes y la configuración de la partitura.

¹² JEdit es editor programado en Java lo cual permite su ejecución en múltiples sistemas operativos, además permite colorear la sintaxis de diferentes lenguajes y entre ellos reconoce el de Lilypond.



Asistente de creación de nuevas partituras en Frescobaldi

- **Sintaxis resaltada por colores.** De forma similar a los editores de los entornos de programación de los lenguajes de desarrollo de aplicaciones informáticas, el editor de Frescobaldi nos identifica los términos que introducimos por colores según sean palabras reservadas del lenguaje, cadenas de caracteres, identificadores, etc. Esto permite una mayor facilidad en la lectura del lenguaje y una identificación más rápida de errores introducidos durante la transcripción al ser resaltado en rojo por el editor.
- **Ocultación de fragmentos de código,** algo que se agradece en partituras de gran extensión para reducir la lectura de fragmentos que no necesitamos o sabes que ya están correctos y en ese momento no son de interés.
- **Balanceo de llaves.** Cuando nos posicionamos o escribimos un cierre de llaves Frescobaldi nos resalta la llave de apertura a la que corresponde el cierre para que verifiquemos de esta forma que está correcto el balanceo de llaves.
- **Botonera para la inserción rápida** de articulaciones, adornos y símbolos.
- **Sistema de autocomplementación.** Cuando iniciamos la introducción de un término, a medida que vamos introduciendo caracteres, Frescobaldi nos va ofreciendo los diferentes términos que se pueden utilizar en ese lugar. Esto ahorra tiempo en la escritura y evita errores en la introducción de términos.
- **Documentación sensible al contexto.**

- **Integración de visualizador de PDF**, con posibilidad de pulsar sobre la notación musical y saltar al lenguaje Lilypond que ha generado la notación correspondiente.
- **Vinculación con la aplicación Rumor** para la entrada de la notación musical desde un teclado MIDI.
- Posibilidad de incorporar **extensiones** con nuevas funcionalidades como: corrección ortográfica, exportación en formato HTML del lenguaje Lilypond de la partitura, etc.

INTEGRACIÓN DE PARTITURAS Y TEXTO

Lilypond nos ofrece unos resultados excelentes para la creación de partituras, pero además nos posibilita la incorporación de sus capacidades en la redacción de nuestros textos de LaTeX, Texinfo, HTML y DocBook, con fragmentos de partituras.

Por ejemplo, para el caso de HTML directamente dentro de nuestra página web podemos incorporar:

```
<html>
<body>
<lilypond fragment relative=1>
\clef treble
\key d \major
\time 2/4
a'4 d,8 e
</lilypond>
</body>
</html>
```

Previo a la publicación de la página web deberemos procesar el fichero HTML con lilypond-book que realizará la conversión. Este genera una imagen en formato png para su visualización con un enlace para que se pueda descargar el lenguaje Lilypond que ha generado la notación musical. El fichero HTML resultante tendrá algo similar a:

```
<html>
<body>
<p>
  <a href="df/lily-ace312ec.ly">
    
  </a>
```

```
</p>  
</body>  
</html>
```

En el navegador web podremos observar una imagen como la que se muestra a continuación.



OPENOFFICE.ORG Y LILYPOND

La suite ofimática libre OpenOffice.org¹³ dispone de un procesador de textos WYSIWYG¹⁴ llamado *Writer* con unas prestaciones similares o superiores a muchos otros comerciales. Este procesador puede ser de gran utilidad para la escritura de documentos de texto junto a fragmentos de música gracias a la extensión *OoOLilypond*¹⁵ de Samuel Hartmann.

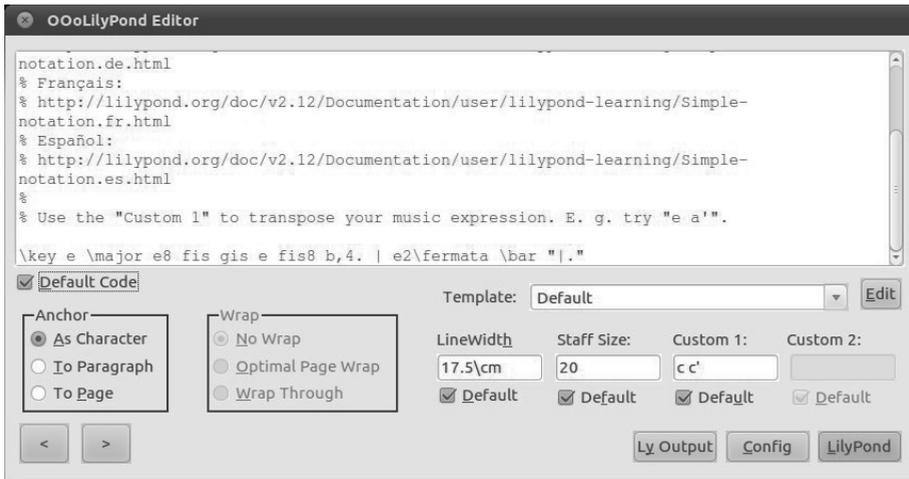
Esta extensión nos permite incorporar fragmentos musicales como imágenes dentro del texto, mediante el lenguaje Lilypond. Estos fragmentos musicales son modificables en cualquier momento sin necesidad de salir del procesador de textos.

Una vez instalada la extensión OoLilypond podemos incorporar un fragmento musical pulsando sobre el botón *Oly* de la barra de herramientas y obtendremos el siguiente dialogo:

¹³ OpenOffice.org es un conjunto de aplicaciones de software libre, constituido por un procesador de textos, hoja de cálculo, presentaciones, herramientas para el dibujo vectorial y base de datos. Está disponible para múltiples plataformas incluidas Microsoft Windows y GNU/Linux.

¹⁴ WYSIWYG es el acrónimo de What You See Is What You Get - "lo que ves es lo que obtienes".

¹⁵ Pagina web de OoLilypond: <http://oolilypond.sourceforge.net/>



Dialogo de edición de OooLilypond

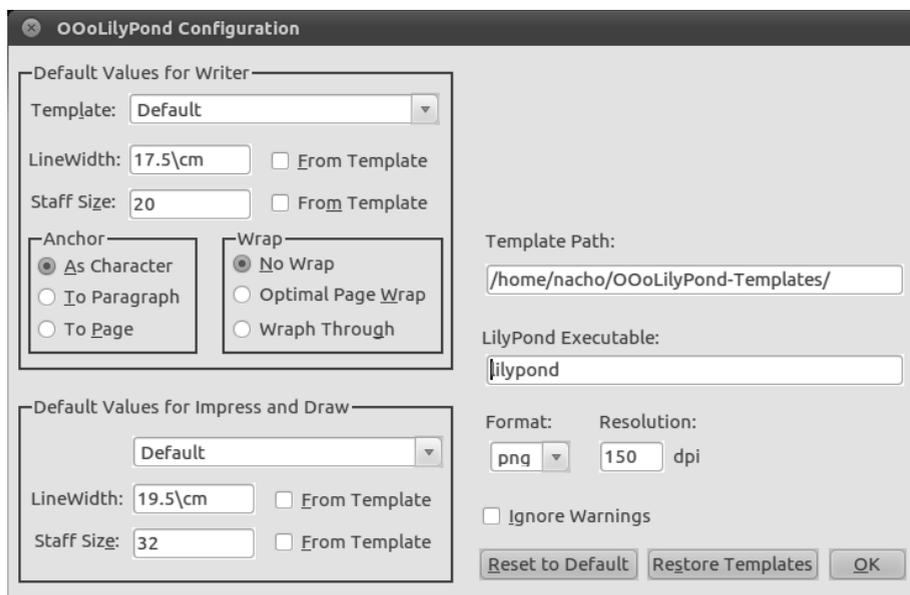
El mayor espacio del dialogo lo ocupa la área de edición donde introducir el lenguaje Lilypond, donde por defecto nos muestra un ejemplo: `\key e \major e8 fis gis e fis8 b,4. | e2\fermata \bar "|.`

Para la correcta integración de Lilypond con el procesador de textos no se permite la incorporación directa de todas las características propias de Lilypond, pues en especial todo lo relacionado con el formato de la página podría chocar con el formato del documento que se está editando. Por lo tanto OooLilypond utiliza una serie de plantillas (Templates) con el fin de parametrizar algunos valores de configuración. Donde podemos apreciar que la longitud (LineWidth) y tamaño (StaffSize) del pentagrama se establece mediante parámetros. Se disponen de otros parámetros personalizados (Custom 1 y 2) según la plantilla, para el caso de la plantilla *Default* el campo *Custom 1* se refiere la instrucción `\relative` de Lilypond. En cuanto al posicionamiento de la imagen (Anchor) lo podemos vincular al carácter (As Character), párrafo (To Paragraph) o página (To page).

Para que se muestre la imagen del fragmento musical pulsaremos sobre el botón *Lilypond* en el caso de producirse algún error con el texto introducido los errores se mostrarán al pie del dialogo y se podrán ver los distintos mensajes utilizando los botones de desplazamiento < y > que están situados al pie izquierdo del dialogo. También podemos ver la salida de Lilypond pulsando sobre el botón *Ly Output*.

Podemos acceder a otros valores de configuración mediante el botón *Config*, para establecer los valores por defecto que obtendremos con el dialogo de edición de OooLilypond, además de indicar donde se encuentran las plantillas y la instalación

de Lilypond. También podremos indicar que formato de la imagen sea png o eps y la resolución de la imagen en puntos por pulgadas.



Dialogo de configuración de OooLilypond

MÁS QUE UNA IMPRESIÓN BELLA

Las posibilidades que brinda Lilypond van más allá de las que inicialmente se planteó su creador. El lenguaje Lilypond nos permite representar una partitura mediante un lenguaje formal abierto¹⁶, legible por una persona y analizable por un ordenador con un costo de computación mucho menor que en la manipulación de imágenes.

Este lenguaje nos ofrece la posibilidad de crear bases de datos de partituras que ocuparan un lugar muchos más reducido al tratarse de texto, pero además con la posibilidad de poder realizar búsquedas sobre las partituras y su audición. Podemos utilizar el propio lenguaje para describir un fragmento de una obra que deseamos localizar en la base de datos, un ejemplo lo podemos encontrar en el Proyecto WITCHCRAFT del departamento de Ciencias Computacionales de la Universidad de Utrecht, que tiene como objetivo desarrollar un sistema de búsqueda de melodías sobre un fondo de canciones folclóricas Holandesas.

¹⁶ Lilypond dispone de un lenguaje abierto en referencia a su desarrollo colaborativo entre los miembros del proyecto y no tener ninguna restricción para su utilización o modificación.

Existen otros proyectos que simplemente realizan una labor de recopilación de partituras en formato Lilypond, como pueden ser: El proyecto Mutopia¹⁷ (<http://www.mutopiaproject.org>), Choral Public Domain Library (Biblioteca Coral de Dominio Público - <http://www.cpd.l.org>), Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (<http://imslp.org>), Nénubar (<http://nicolas.sceaux.free.fr/>), Musipedia (<http://www.musipedia.org>), etc.

Para una buena identificación de una obra musical son necesarios los incipits, y para su manejo en base de datos es necesaria una codificación que sea legible de forma cómoda por las personas y que al mismo tiempo sea manejable computacionalmente. En las Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía en 1988, desarrolladas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el profesor López-Calo hace referencia a la necesidad de utilizar el lenguaje “Plaine and easie code”¹⁸ para codificar los incipits por parte del RISM (Répertoire International des Sources Musicales - United Kingdom and Ireland) y así crear una referencia internacional para la catalogación de las obras musicales. Actualmente podemos ver que el RISM está utilizando “Plaine and easie code”, pero además está facilitando estos mismo incipits en Lilypond.

Por último, y no por ello menos relevante, hay que destacar el proyecto de investigación “*Herramienta de transcripción automática de partituras musicales de importancia dentro del patrimonio documental Andaluz mediante reconocimiento óptico de caracteres musicales*” de la Universidad de Málaga. Este interesante proyecto hace uso de Lilypond para transcribir la fuente digitalizada tanto a notación antigua original de la partitura como a notación musical moderna.

CONCLUSIONES

Decidir que editor de partituras elegir dependerá de las necesidades de cada individuo y de los recursos que disponga a su alcance. Las posibilidades que nos brinda Lilypond y en general el software libre son muchas. Probablemente requiera un mayor esfuerzo al comienzo con respecto a otros editores comerciales pero los resultados nos pueden compensar extraordinariamente¹⁹.

¹⁷ Mutopia está recopilando partituras de dominio público solamente en lenguaje Lilypond, hasta la fecha disponen de 1672 partituras, principalmente de música clásica y predomina el piano sobre el resto de los instrumentos.

¹⁸ Plaine and Easie Code, fue creado por Barry S. Brook y Gould Murray con la intención de poder representar la notación musical mediante caracteres disponibles en una máquina de escribir, con fines bibliográficos.

¹⁹ Andrew Hawryluk, ha utilizado en profundidad finale y lilypond y realiza una interesante comparación en su página web: <http://www.musicbyandrew.ca/finale-lilypond-1.html>

BIBLIOGRAFÍA

BARBANCHO PÉREZ, Isabel, TARDÓN GARCÍA, Lorenzo J., BARBANCHO PÉREZ, Ana María, MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto. *Herramienta de transcripción automática de partituras musicales de importancia dentro del patrimonio documental Andaluz mediante reconocimiento óptico de caracteres musicales*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. *Papeles del Festival de música Española de Cádiz, 2007-2008*, nº 3 p. 247-333. Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía. DL GR/1984-2008. ISSN 1886-4023.

CARREIRA, Xoán M., comp. *Jornadas Metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía 18 y 19 noviembre 1988 Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. DL GR/406-1990. ISBN 84-404-7106-8.

LEWIS, Richard J. *Digital Music Encoding as Cultural Practice*. University of East Anglia for the degree of Master of Music. Diciembre 2008.

LILYPOND development team. *Lilypond. The music typesetter*. 10ª edición, 2006.

Lilypond notación musical para todos [en línea]. Disponible en: <http://lilypond.org> [Consulta: 18 octubre 2010].

MCKAY, Cory. *Automatic Music Classification with jMIR*. Music Technology Area Department of Music Research Schulich School of Music McGill University, Montreal. Enero 2010.

NIENHUYS, Han-wen, NIEUWENHUIZEN Jan. *LilyPond, a system for automated music engraving* [en línea]. Colloquium on Musical Informatics, Mayo 2003. Disponible en: <http://lilypond.org/web/images/FISL7-slides.pdf> [Consulta: 19 octubre 2010].

NIENHUYS, Han-wen. *LilyPond, Automated music formatting and the Art of Shipping*[en línea]. Foro Internacional de Software Libre 2006. Disponible en: <http://lilypond.org/web/images/thesis-erik-sandberg> [Consulta: 19 octubre 2010].

RAINER TYPKE, Marc den Hoed, JUSTIN DE NOOIJER, Frans Wiering, REMCO C. Veltkamp. *A Ground Truth For Half A Million Musical Incipits* .Utrecht University, ICS . 15 Diciembre 2004.

RILM. *Repertorio internacional de literatura musical* [en línea]. Disponible en: <http://www.rilm.org/> [Consulta: 28 octubre 2010].

SANDBERG, Erik. *Separating input language and formatter in GNU Lilypond* . Uppsala University . Department of Information Technology . 30 Marzo 2006 .

VILA, Francisco. *Lilypond ejercicios semanales* [en línea]. [España]: 20 de mayo de 2010. Disponible en: <http://paconet.org/lilypond/libro.pdf> [Consulta: 26 octubre 2010]

DEL SOUVENIRS D'ANDALOUSIE A LA BODA DE LUÍS ALONSO. Los modelos créole del casticismo musical andaluz

Beatriz López-Suevos Hernández

Musicóloga, economista y pianista de cámara. Ha impartido docencia en conservatorios e institutos. Sus temas de investigación son los aspectos comerciales en la intermediación musical, la historia de la interpretación pianística, Gottschalk y el fin-de-siècle francés, y tradición vs. exotismo, en el cual se encuadra este trabajo.

Resumen:

El pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) fue una de las principales figuras del desarrollo de los estilos pianísticos del siglo XIX. Su extraordinario talento musical y sus peculiares conceptos tímbricos, muy alejados del canon germánico, deslumbraron a los públicos de su época e influyeron en el concepto de color pianístico de la escuela francesa anterior al Impresionismo. Durante su estancia en España en 1851, compuso un grupo de piezas brillantes para piano aplicando a las danzas populares españolas los mismos procedimientos que había aplicado exitosamente a la música créole. Las “composiciones españolas” de Gottschalk influyeron poderosamente sobre el Género chico. En este artículo se muestra que el intermedio de Las bodas de Luis Alonso (1897) de Gerónimo Giménez es un brillante arreglo orquestal de Souvenirs d'Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez, Op.22. de Gottschalk.

Palabras clave: Música créole, casticismo, género chico, Gottschalk, Gerónimo Giménez

From Souvenirs d'Andalousie to Las bodas de Luis Alonso. Creole models of Andalusian musical casticismo.

Abstract:

American pianist and composer Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) was one of the leading figures in the development of the piano styles of the nineteenth century. His extraordinary musical talent and his unique ideas about timbre, far removed from the Germanic canon, dazzled audiences at the time and influenced the concept of pianistic colour of the French School before Impressionism. During his stay in Spain in 1851, Gottschalk composed a group of brilliant pieces for piano using

popular Spanish dances using the same techniques successfully applied to *creole music*. The ‘Spanish compositions’ by Gottschalk powerfully influenced this genre. This paper argues that the intermezzo from *Las bodas de Luis Alonso* (1897) by Geronimo Gimenez is a brilliant orchestral arrangement on Gottschalk’s *Souvenirs d’Andalusie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez, Op.22*.

Keywords: Creole music, casticismo (‘authentic’ Spanish movement), género chico (one-act zarzuela), Gottschalk, Gerónimo Giménez.

Tal como indica el crítico neoyorquino Harold Schonberg, gran experto en compositores e intérpretes de piano: “...En Estados Unidos, durante el siglo XIX, la música ‘seria’ era en general un arte extranjero, practicado por profesores importados. Los solistas y profesores eran inmigrantes, muchos de ellos alemanes, que representaban una tradición originada en Beethoven y sus sucesores. Los compositores norteamericanos basaban su trabajo en los modelos extranjeros...”¹

No puede extrañarnos, entonces, que la obra pianística del compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), muy alejada de la tradición germánica de las grandes formas, no fuese especialmente celebrada por sus compatriotas. Su estilo pianístico se inspiraba en Frédéric Chopin, Franz Liszt y Sigismond Thalberg, -apreciados como pianistas pero considerados superficiales como compositores- en la adaptación de melodías y ritmos populares hasta convertirlas en música de salón. Sin embargo, el resultado musical y pianístico de estas piezas no desmerece el de las grandes formas: además del trabajo de reelaboración del material popular, los pasajes de transición y la recreación de la atmósfera tímbrica de la pieza representaban un reto importante para el compositor. Harold Schonberg ha definido a este efecto tímbrico del piano de Gottschalk el “estilo pianola”, por su predilección por las dos octavas superiores del piano, con las que producía cascadas de sonidos plateados, semejantes al tintineo de la pianola².

En España la figura de Gottschalk ha recibido escasa atención, y entre los tratadistas americanos ha tenido mucha más difusión la opinión peyorativa del escritor, crítico y melómano cubano Alejo Carpentier- quien dijo que “Gottschalk era un típico producto de una época que erigía altares al virtuoso”- que los estudios críticos de los musicólogos Francisco Curt Lange (1970), Gilbert Chase (1959) o Robert Stevenson (1969)³ Es por ello que su vida y obra son desconocidas para la mayoría.

¹ H. C. Schonberg: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

² H. C. Schonberg: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

³ A. Carpentier: *La Música en Cuba* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1972), pag. 200

En esta comunicación, me propongo arrojar luz sobre ella. En la primera sección, ofrezco un resumen biográfico de Louis Moreau Gottschalk. En la segunda, expongo las ediciones de la obra de Gottschalk y la bibliografía existente. En la tercera, analizo la relación de Gottschalk con la música española. Finalmente, en la cuarta sección, y como ejemplo, expongo los procedimientos compositivos seguidos por Gottschalk en la composición de *Souvenirs d'Andalousie* y los empleados por Gerónimo Giménez en la posterior paráfrasis orquestal del 'Intermedio' de *La boda de Luis Alonso*.

1. BIOGRAFÍA DE L. M. GOTTSCHALK

Louis Moreau Gottschalk nació en Nueva Orleans el 8 de mayo de 1829. Moreau (como era conocido en la familia) fue el primero de los ocho hijos de Edward y Marie-Aimée Gottschalk⁴. Su padre, judío alemán aunque nacido en Londres, se trasladó en la década de 1820 a Nueva Orleans y se estableció como comerciante; su madre era hija de un próspero panadero católico de ascendencia francesa que había huido de Santo Domingo (Haití) hacia Louisiana durante la rebelión de esclavos en la última década del XVIII. Desde niño mostró grandes aptitudes musicales, y cuando contaba trece años, sus padres le enviaron a París a estudiar. Debido a su nacionalidad no fue aceptado en el Conservatorio de París –“Estados Unidos es sólo un país de máquinas de vapor”, dijo Pierre Zimmerman, catedrático de piano- pero recibió lecciones privadas de Charles Hallé (Hagen, Alemania 1819- Manchester, Inglaterra, 1895) y Camille Stamaty (Roma, 1811-París, 1870). Sus primeras composiciones exitosas fueron *Bamboula, danse des nègres, Op. 2* (1844-45; otros índices: RO20, D.13) y *La savane, ballade créole, Op. 3* (1845-46; otros índices RO232, D135). *Bamboula*, con sus marcados ritmos sincopados, se inspira en las melodías haitianas escuchadas en su infancia de su abuela materna y su esclava Sally. El gran triunfo europeo llegó en 1850 cuando presentó *Le bananier, Op. 5* (1845-46; otros índices: RO21, D14), que junto a *Bamboula*, *La savane* y *Le mancenillier* (1849, W88, RO142, D85), forma el grupo de obras denominado ‘el cuarteto de Louisiana’.⁵

Gottschalk hizo su debut formal en la Sala Pleyel de París el 17 de abril de 1849, en un recital en el que incluyó algunas de sus composiciones criollas. Cautivó a los críticos con sus conmovedoras melodías y ritmos sincopados: como pianista fue comparado con Chopin; como compositor fue reconocido como el auténtico embajador musical del Nuevo Mundo y Berlioz lo calificó como “el poeta del

⁴ Los datos biográficos que incluyo sobre Gottschalk han sido sacados de la biografía de S. Frederick Starr: *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk* (New York, Oxford University Press, 1995).

⁵ James E. Perone: *Louis Moreau Gottschalk. A Bio-Bibliography* (Westport, Greenwood Press, 2002). Los índices que J. E. Perone incluye en su *Bio-Bibliografía* son los siguientes: W para su propio índice; RO son los de Robert Offergeld y D los números de los listados de John Doyle.

piano”. En el verano de 1850 realizó una exitosa gira por Suiza, y en 1851 emprendió una extensa gira por España, donde rápidamente obtuvo la aprobación entusiasta de la Reina Isabel II. Bajo el patrocinio real se convirtió en el ídolo musical del país. Las piezas españolas que compuso en esta etapa incorporaban ritmos y armonías típicamente españolas, transformándolas tal como había hecho con sus composiciones criollas. En un concierto que ofreció en diciembre de 1851 en el Coliseo del Circo de Madrid improvisó un “*Capricho español*”, en el que introducía danzas españolas como la *caña*, el *fandango*, el *jaleo* de Jerez (y con ella la *cachucha*, ya conocida por Moreau en los primeros años de Nueva Orleans) y la *jota* de Aragón. Pero “*Capricho español*” no fue sólo una antología temática de la tradición musical española, sino que Gottschalk recompuso todo ese material introduciendo melodías propias y extendiendo frases a voluntad. La estrategia compositiva era muy semejante a la seguida por Franz Liszt, Sigismund Thalberg y otros pianistas virtuosos en sus rapsodias y fantasías sobre temas de óperas. Estas composiciones instrumentales en un solo movimiento (que podían denominarse, rapsodia, paráfrasis, fantasía, reminiscencia, etc.) eran piezas virtuosísticas basadas en melodías populares, fuesen estas de óperas conocidas o canciones tradicionales.

Los dos conciertos que ofreció Gottschalk en el Coliseo del Circo madrileño dieron un extraordinario impulso a su gira española. Visitó a continuación Valladolid, y tras regresar a Madrid, se trasladó a Andalucía, visitando Córdoba, Sevilla, Cádiz y Sanlúcar de Barrameda. Mientras duró esta gira Gottschalk no dejó de componer nuevas obras basándose en lo que escuchaba a su alrededor, como la *Chanson du gitano* (otros índices: W107, RO70, D28) o la *Manchega*, *Op. 38* (otros índices: W103, RO143, D86). En Sevilla, Moreau reelaboró el “*Capricho español*” de su segundo concierto madrileño y lo transformó en una nueva pieza, *Souvenirs d'Andalousie, caprice de concert, Op.22* (W100, RO242, D148). Ambas piezas fueron estrenadas casi inmediatamente, gracias al patrocinio del Duque de Montpensier, hermano de la Reina, que residía en Sevilla.

En 1853 Gottschalk regresó a Nueva York, y llevó una activa vida como concertista y compositor, viajando por todo el país durante tres años con un largo interludio en Cuba en 1854 y ocasionales visitas a Canadá. En esta época compuso *The Last Hope, Religious Meditation, Op. 16* (otros índices: RO133, D80), cuya edición parisina de 1854 obtuvo un gran éxito que suscitó el interés de Richard Wagner (que en esa época sobrevivía haciendo arreglos instrumentales de piezas de éxito). Según el musicólogo Leon Plantinga, el acorde de *Tristán* está tomado de los compases 15-16 de *The Last Hope*⁶. En febrero de 1857 abandonó Nueva York rumbo a La Habana como acompañante de la jovencísima soprano Adelina Patti (1843 -1919).

Gottschalk pasó el siguiente quinquenio entre Puerto Rico, Guadalupe, Martinica y Cuba, y esta fue su etapa más fructífera como compositor. De estos años son sus piezas para piano *Souvenir de Porto Rico, Marche des Gibaros, Op. 31* (otros

⁶ Leon Plantinga: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (Madrid, Akal, 1984), pp. 311-13

índices: W165, RO250, D147), *Réponds-moi, danse cubaine, caprice brillant, Op. 50* (otros índices: W193, RO226, D131a), *Berceuse (Cradle Song), Op. 47* (otros índices: W212, RO27, D20), *Danza, Op. 33* (otros índices: RO66, D41) y *Suis-moi! (Follow Me!) (Vamos a la azotea), contradanza, caprice, Op. 45* (otros índices: W216, RO253, D150), así como la *Symphonie romantique ('La nuit des tropiques')* (otros índices: W34, RO255, D104) y la brillantemente sincopada ópera en un acto *Escenas campestres* (otros índices: W4, RO77, D47).

En el momento en que estalla la Guerra Civil norteamericana, (1861-65) Gottschalk se encontraba en Cuba, envuelta en un ambiente pro-secesionista. Le convencieron entonces para que ofreciese una gira de conciertos en Estados Unidos, y con una actividad frenética que se prolongó durante tres años tocó por todo el país: solo en cuatro meses y medio recorrió quince mil millas. En esta segunda visita a Estados Unidos compuso relativamente poco; su obra más conocida de este período es la meditación *The Dying Poet (Le poète mourant), Meditation* (1863-64; otros índices: W227, RO75, D45).

La gira terminó abruptamente cuando fue acusado de comprometer a una estudiante de un noviciado femenino de Oakland en septiembre de 1865. Gottschalk huyó a Sudamérica, primero a Panamá, luego a Perú y Chile, y finalmente a Montevideo, Buenos Aires y Río de Janeiro, donde se estableció en mayo de 1867 y, a imitación de Berlioz, organizó lo que hoy llamaríamos “macroconciertos”, que incluían hasta 650 ejecutantes. De estos años sus obras más destacadas son la *Pasquinade, caprice, Op. 59 ca.* 1869; otros índices: W228, RO189, D113) otra anticipación del *ragtime*, el *Grande scherzo, Op. 57* (1869; otros índices: W257, RO114, D65), la *Grande tarantelle, Op. 67* (otros índices: W37, RO259, D66) para piano y orquesta, las *Variations de concert sur l'hymne portugais, Op. 91* (otros índices: W260, RO290, D157) y la *Sinfonía n.º 2 ('A Montevideo')* (otros índices: W41, RO257, D99).

Infectado de malaria, Gottschalk fue trasladado a Tijuca (Brasil), donde murió el 18 de diciembre de 1869, probablemente debido a una sobredosis de quinina. Sus restos fueron repatriados y recibieron sepultura en el Cementerio Greenwood de Brooklyn, Nueva York.

2. EDICIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Cientos de ediciones de las obras de Gottschalk, tanto auténticas como mutiladas, pulularon por los tres continentes en las décadas que siguieron a su muerte. Las ediciones de Vidal y Roger en España, Edelmann en La Habana, Mackar & Noel en París y las cinco obras póstumas editadas por su hermana Clara Gottschalk Peterson añaden nuevos interrogantes sobre la personalidad de Gottschalk, cuya amplísima correspondencia revela una cultura y sensibilidad inusuales.

La obra de Gottschalk fue divulgada principalmente por John Kirkpatrick, Jeanne Behrend y Eugene List, grandes defensores de su música. A las investigaciones realizadas por Robert Offelgeld (1970), Curt Lange, Stevenson y John Doyle (1983) se han añadido estudios posteriores como la biografía realizada por S. Frederick Starr, de la que he extraído los principales datos para este estudio. Clyde W. Brockett ha estudiado algunos aspectos de la obra española de Gottschalk⁷, en concreto las composiciones madrileñas y vallisoletanas, en un artículo publicado en la *Revista de Musicología* (1993).

Una edición parcial de la música para piano de Gottschalk ha sido publicada en facsímil por Richard Jackson para la editorial neoyorquina Dover en 1973; sin embargo, se basa en ediciones americanas tempranas de sus partituras, conservadas en la New York Public Library, y no se indican las variantes de lectura o los errores tipográficos, que son numerosos, a pesar de lo cual viene siendo utilizada en conciertos y grabaciones. Las ediciones modernas de Behrend, Jackson y List son más fidedignas. Una buena parte de los *Nachlass*, que se creían perdidos, aparecieron en Philadelphia y fueron adquiridos por la Biblioteca Pública de Nueva York en 1983, añadiéndose a la extensa colección de Gottschalkiana en la Biblioteca y Museo de Artes Interpretativas del Lincoln Center.

En fechas muy recientes, el estudio de la figura de Gottschalk ha recibido un importante impulso con la atención que Richard Taruskin le dedica en su manual de *Historia de la Música Occidental* (*A History of Western Music*, 2006). Con el título ‘Self And Other: Chopin and Gottschalk as Exotics’, dedica a ambos compositores y pianistas un capítulo entero, refiriéndose a Gottschalk como “... A native of New Orleans who was the first American –born composer to make his mark within the European tradition of fine-art music...”⁸. En la séptima edición (2006) de *A History of Western Music*, J. Peter Burkholder, recoge la opinión del propio Chopin sobre Gottschalk: “...Chopin heard him in 1845 and predicted he would become ‘the king of pianists’...”⁹. Que los dos principales manuales académicos de historia general de la música publicados en el siglo XXI coincidan en señalar la importancia de este compositor augura el comienzo de una nueva etapa en la que su figura sea estudiada y tratada por los estudiosos con la atención que merece.

3. GOTTSCHALK Y LA MÚSICA ESPAÑOLA

El reciente interés por las obras pianísticas de Emmanuel Chabrier (1841-1894) ha puesto de manifiesto la admiración de éste por Gottschalk, a cuyo estilo rinde

⁷ No he tenido acceso al artículo de Clyde Brockett “Gottschalk in Biscay, Castille and Andalusia”, de cuya publicación no tengo constancia. Este artículo ha sido ampliamente referenciado en el Capítulo 7, ‘The Siege of Spain’ de *Bamboula!* de S. Frederick Starr

⁸ Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*, Volume 3, pp. 377-386

⁹ J. Peter Burkholder, Donald Grout y Claude Palisca: *A History of Western Music* (New York, W. W. Norton & Company, 7th Edition: 2006), pag. 629

homenaje a lo largo de todo su catálogo pianístico en obras como la *Marche des Sipais* [cipayos] (1863), publicada en París por los editores de Gottschalk, Mackar & Noel, *España* (en la versión para dos pianos, de 1883) y la *Habanera* (1885). La *Bourrée fantasque* (1891), que Chabrier dedicó a Edouard Risler conmocionó el mundo musical parisino. El pianista Alfred Cortot dijo de esta obra: “Aún nadie había escrito así para piano, prestándole tales recursos orquestales insospechados, sirviéndose de los timbres para caracterizar los ritmos, librándole todo el poder impresionista que el pedal puede llegar a irradiar. Tanto, si no más que *España*, este breve intermedio pianístico habrá conducido a los compositores hacia una nueva técnica del color musical y su revelación traspasará nuestras fronteras. Albéniz y Granados lo recordarán escribiendo sus suntuosas evocaciones nacionales, y Rimsky-Korsakov, en el *El gallo de oro*, no ha ignorado en absoluto toda la inventiva que tiene, al igual que el Stravinski de *Petruska*”¹⁰. Estas palabras invitan a considerar que Gottschalk puede ser uno de las fuentes de los estilos de Albéniz y Debussy. De igual modo, está siendo estudiada la influencia de Gottschalk sobre el *ragtime* y algunos aspectos de la música americana del primer tercio del siglo XX por autores como Lawrence Gushee¹¹, Carl E. Lindstrom¹² o William H. Kenney¹³. Sin embargo, apenas ha merecido atención la influencia de Gottschalk sobre la música popular europea (la utilización del registro sobreagudo –el antes citado “estilo pianola”– y la complejidad rítmica en un contexto aparentemente desenfadado o superficial, por ejemplo) y en concreto sobre el género chico español que es el tema que nos ocupa.

Igualmente interesante resulta el puro trabajo gráfico que realizó Gottschalk al escribir los ritmos del *fandango*, *la caña* y *el jaleo*. Sólo el *fandango* había sido notado regularmente desde casi un siglo antes (Scarlati es de los primeros en hacerlo). Es muy sencillo aceptar como natural la notación de estos ritmos, pero Gottschalk abre con sus recursos notacionales la posibilidad de anotar ritmos asimétricos, polirritmias, y casi todas las necesidades de las composiciones andaluzas. Con los recursos notacionales de Gottschalk se pudieron escribir *Petrushka* o *La Consagración de la primavera* de Stravinsky. Como dijo Juan Ramón Jiménez “Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, y la inteligencia musical de Gottschalk abrió posibilidades de escritura pianística que aprovecharían compositores como Emmanuel Chabrier¹⁴ (1841-1894) o Isaac Albéniz (1869-1909).

¹⁰ Alfred Cortot : *La musique française de piano* (París, Press Universitaire de France, 1930-32), pp. 198-199

¹¹ Lawrence Gushee: “The Nineteenth-Century Origins of Jazz”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14, No. 1, Selected Papers from the 1993 National Conference on Black Music Research (Spring, 1994), Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press, pp. 1-24.

¹² Carl E. Lindstrom: “The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk”, *The Musical Quarterly*, Vol. 31, No. 3 (Jul., 1945), Oxford University Press, pp. 356-366.

¹³ William H. Kenney: “James Scott and the Culture of Classic Ragtime”, *American Music*, Vol. 9, No. 2 (Summer, 1991), University of Illinois Press, pp. 149-182.

¹⁴ Beatriz López-Suevos Hernández: “*Le Banjo* e *La Bourrée fantasque*: Il primo ad utilizzare

4. DEL *SOUVENIRS D'ANDALOUSIE* A LA BODA DE LUIS ALONSO

A continuación centraremos la atención en el uso que Gerónimo Giménez (1854-1923) realiza de una obra completa de Gottschalk, que convierte en intermedio musical de una de las más conocidas piezas del género chico, *La boda de Luis Alonso* o *La noche del encierro*, sainete lírico en un acto y tres cuadros, estrenado el 27 de enero de 1897 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Como la biografía y la carrera de Giménez son sobradamente conocidas en el ámbito musicológico español, no insistiré sobre ellas. Simplemente recordaré que Gerónimo Giménez nació en Sevilla el 10 de octubre de 1852, estudió violín con Salvador Vinagra, y con una beca de la Diputación de Cádiz se fue a estudiar al Conservatorio de París. Después de viajar por Italia, se convirtió en director del Teatro Apolo de Madrid, donde dirigió el estreno en España de la ópera *Carmen* de Bizet. Fue también director de la Unión Artístico-Musical y de la madrileña Sociedad de Conciertos, donde introdujo obras del repertorio clásico alemán y composiciones francesas y rusas del momento. Compuso música instrumental y orquestal, pero su principal interés fue la zarzuela, especialmente el género chico. Su música se inspiraba en las canciones y bailes populares españoles, y sus orquestaciones lograron efectos colorísticos y dramáticos muy sobresalientes. Sus obras más destacadas son *El baile de Luis Alonso* (1896), que tuvo su continuación en *La boda de Luis Alonso* (1897) y *La tempranica* (1900). Fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes en 1914, aunque nunca tomó posesión de ella. Falleció en Madrid el 19 de febrero de 1923.

La musicología española considera *La boda de Luis Alonso* un paradigma de música nacional española porque aúna el españolismo de la inspiración con la maestría compositiva, pero esta afirmación se torna confusa cuando se profundiza más. Los dos musicólogos españoles que han publicado más recientemente estudios y ediciones sobre *La boda de Luis Alonso* han sido Luis Iberní y Ramón Sobrino.

Luis G. Iberní en su estudio sobre este sainete en el *Diccionario de la Zarzuela* resalta que en *La boda de Luis Alonso* “para compensar las posibles limitaciones del libreto, Giménez propuso una composición brillante mucho más desarrollada que en *El baile*. Posiblemente, el hecho de que creara una partitura para una pieza nueva y no se limitara a ilustrar musicalmente algo preescrito le supuso un reto mayor y, a la vez, más interesante, teniendo en cuenta que partía de unos aires andaluces que él conocía muy bien y que la participación de los personajes es muy secundaria.”¹⁵ Del

i timbre per caratterizzare i ritmo è stato Chabrier?”, comunicación presentada en el IX Colloquio di Musicologia del “Saggiatore Musicale” (Università di Bologna), leído en la sesión del 20 de noviembre de 2005.

¹⁵ Luis Iberní: “La boda de Luis Alonso o La noche del encierro”, en Emilio Casares Rodicio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003), pag. 275

Intermedio escribe que: “precedido de una introducción de la que, sorprendentemente, se suele prescindir, da paso al ritmo ternario que introduce una copla popular para culminar posteriormente en un zapateado. Con gran libertad de tempo y pensada para el lucimiento de la orquesta, es una pieza de brillantez.”¹⁶

Por su parte Ramón Sobrino, en su edición crítica del ‘Intermedio’ de *La boda* afirma que en el sainete Giménez “recurre al folklore popular gaditano o recrea ritmos de la música andaluza, además de tomar como elemento fundamental las boleras, produciendo un género sin el cual no se podía entender, por ejemplo, la música de Manuel de Falla.”¹⁷ Prosigue Ramón Sobrino explicando que en el *Intermedio*, que sirve de transición entre los cuadros primero y segundo del sainete, Giménez “recrea temas de clara inspiración andaluza que no aparecen utilizados en el resto de la obra, salvo en el *Final*, que es la repetición del tema en La Mayor de este número.”¹⁸

En este artículo yo defiendo un punto de visto distinto. Con el análisis que hago a continuación de las obras el *Souvenirs d’Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez* de L. M. Gottschalk y *La boda de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez demuestro que el “Intermedio” de *La boda de Luis Alonso* es una paráfrasis orquestal del *Souvenirs d’Andalousie* de Gottschalk, un autor que seguía siendo muy conocido en España y en toda Europa en 1897.

Como antes he comentado, el *Souvenirs d’Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez*, sigue un plan compositivo similar al de las *Rapsodias húngaras* de Liszt o las fantasías sobre temas de ópera de la época. En este *Capricho de concierto*, Gottschalk presenta ya al principio el tema del *fandango* en la mano izquierda en el registro central del piano mientras la mano derecha anticipa, aunque parcialmente, el tema del *jaleo de Jerez*, que será expuesto en su totalidad 40 compases más tarde.

¹⁶ Luis Iberní: “La boda de Luis Alonso o La noche del encierro”, en Emilio Casares Rodicio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003), pag. 275

¹⁷ Ramón Sobrino (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997), pag. 12

¹⁸ Ramón Sobrino (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997), pag. 12

The image displays two systems of musical notation for the piece "Tema de 'El fandango'" by Gottschalk. Each system consists of a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The violin part is written in treble clef with the same key signature and time signature. The first system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction "bien rythme" (well rhythm). The second system includes a dynamic marking of *mf*. Both systems feature a prominent triplet figure in the piano part, which is mirrored in the violin part. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of a fandango.

Gottschalk: Tema de "El fandango"

El tema del *fandango* está basado en la llamada escala andaluza, que utiliza el característico semitono entre los dos primeros grados de la escala en combinación con el modo mayor. Cuando presenta el tema en figuración de corcheas, evocando el sonido de la guitarra, Gottschalk deja a la mano derecha el registro sobreagudo en ese estilo “pianola” tan resaltado por Harold Schonberg.

The image shows a musical score for Gottschalk's 'Tema de La caña'. It consists of two staves. The left staff is the melody, written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *rall.* (rallentando) section, and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The right staff is an accompaniment of eighth notes, also in treble clef, positioned in a high register. A dashed line on the right side of the score, labeled '8va', indicates that the right-hand part is to be played one octave higher than written.

Gottschalk: Tema de “La caña”

El tema de la *caña* aparecerá entre los compases 30 y 40, sirviendo de enlace entre el *fandango* y el *jaleo*, y lo hará realzado por unas campanillas, que no son más que trinos en *pp* en el registro sobreguido del piano. Este recurso tímbrico aparecerá profusamente y con un dramatismo muy marcado en “La danza ritual del fuego” de *El amor brujo* de Manuel de Falla.

The image displays a musical score for Gottschalk's "El jaleo de Jerez". It consists of two systems of staves, each with a piano (piano) part on the left and a guitar part on the right. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is in bass clef. The score includes various performance markings: "loco" is written below the piano part in the first system; "mf" (mezzo-forte) is written above the piano part in the second system; and "Con grazia" is written below the guitar part in the second system. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is characterized by frequent trills in the piano part, which are noted as being played in the upper register of the piano.

Gottschalk: Tema de “El jaleo de Jerez”

El tema del *jaleo de Jerez* se presenta en la mano derecha en una textura homofónica, con un acompañamiento acordal muy semejante al utilizado por Chopin en sus valsos. El ritmo armónico lento y sobre las funciones principales de tónica, subdominante y dominante también contribuyen a un mayor realce a la vivaz melodía y a los efectos tímbricos y expresivos. Ésta será además la textura que dominará el resto de la partitura.

Gottschalk todavía presentará un nuevo tema de entidad entre los compases 80 y 95, probablemente de invención propia, pero con el mismo objetivo tímbrico y evocador de la música andaluza:

The image displays two systems of musical notation for Gottschalk's 4th Theme. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a chordal accompaniment. The first system is marked 'espress.' and the second 'Brillante' and 'f'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Gottschalk: 4º Tema

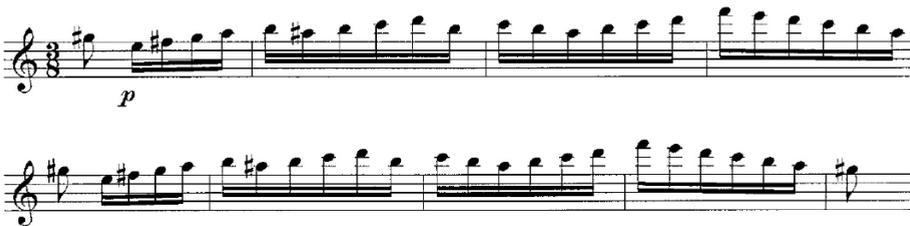
El resto de la obra es una elaboración sobre este material y combina el virtuosismo con la tímbrica del registro sobreaagudo tan propios de Gottschalk. Las distintas modulaciones responden a la evocación de nuevas atmósferas sonoras y siempre acaban convergiendo a la tonalidad principal de re, tanto menor como mayor, que es en la que finaliza la pieza.

Giménez utiliza *Souvenirs d'Andalousie* como guión para su brillante orquestación del Intermedio de *La boda de Luis Alonso*. Tras los 18 compases de introducción, que no se suelen interpretar, Giménez presenta inmediatamente el tema del *fandango* en el registro grave de la orquesta (cellos y contrabajos, fagotes y trombones).



Giménez: Tema de “El fandango”

La tonalidad que presidirá el *Intermedio* será en este caso La, tanto mayor como menor, y las modulaciones serán hacia el relativo mayor de la (Do mayor).



Giménez: Contratema de “El fandango”

El tema del *fandango*, con algunos contratemas que colorean rítmica y tímbricamente la partitura, nos conduce hasta el compás 133, en el que presentarán la flauta y el clarinete por primera vez el tema del *jaleo de Jerez*.

8^{va}

Fl. *p* *mf* 3 3 3 3

Vl. 2 arco *p*

Vla. arco *p*

Vcl. arco *p*

Cb. *p*

Giménez: Tema de “El jaleo de Jerez”

La textura de este pasaje es idéntica a la de Gottschalk: acompañamiento homofónico con acordes ligeros en la cuerda.

The image shows a musical score for six woodwind instruments: Flute (Flt), Flute I (Fl 1), Oboe (Ob), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet 2 (Cl 2), and Bassoon (Fg). The score is written in treble clef for the first five instruments and bass clef for the Bassoon. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 3/4 based on the rhythmic notation. The score features a rhythmic cell consisting of two groups of eighth notes, each beamed together and marked with a '3' above them, indicating a triplet. The first group is followed by a slur and then the second group. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the Flute, Flute I, Oboe, and Clarinet 1. The Clarinet 2 part also has a *ff* dynamic. The Bassoon part has a *γ* (gamma) dynamic marking. The Flute and Flute I parts have a *ff* dynamic marking and a '3' above the first group of notes.

Giménez: célula rítmica extraída del Tema de “El jaleo”

De la célula rítmica de los tresillos de semicorcheas del tema, Giménez sacará un gran partido en todo el *Intermedio*, sirviéndole de puente y enlace de frases, dando un toque colorista y festivo a la partitura.

Giménez: 3º Tema

El tercer tema que presidirá la obra es presentado por la cuerda en *ff* en el compás 169, y evolucionará con una textura cada vez más densa hasta desembocar en el *Allegro mosso con brio* final. También utilizará Giménez como recurso dramático en este pasaje de transición el trino o *tremolo* en la orquesta.

Giménez: Tema del *Allegro final*

En el *Allegro final* nos espera un último tema, también presentado por flauta y clarinete a partir del compás 287. La maestría de la orquestación de Giménez de este pasaje logra que en los 140 compases finales la tensión rítmica, armónica y textural sean progresivas y sólo se resuelvan en los compases finales.

Todo lo hasta aquí expuesto, pretende describir un doble proceso de creación: la composición de *Souvenirs d'Andalousie* de Gottschalk y la recreación orquestal (y escénica) que Giménez hace en su 'Intermedio' de *La boda de Luis Alonso*. A pesar de las diferencias, es evidente que Giménez trabajó sobre la obra de Gottschalk, y hay motivos para pensar que no fue el único compositor que encontró inspiración en Gottschalk para construir un nuevo tipo de música española.

Que Giménez haya utilizado una pieza característica de Gottschalk pro domo sua me ha facilitado notablemente plantear esta llamada de atención sobre el material con que están cocidos algunos de los ladrillos con los que se ha edificado la muy castiza tradición del género chico. El estudio realizado para este artículo permite cuestionar la españolidad del repertorio considerado hasta ahora como la esencia del casticismo. Probablemente, encontraremos otras piezas y obras que permitan un análisis similar y contribuyan a la reevaluación de lo que se considera nacionalismo español, un concepto no suficientemente explicado por más que ampliamente difundido.

EDICIONES

GOTTSCHALK, Louis Moreau: *Piano music. 26 Original Pieces from Original Editions* (New York, Dover, 1973).

GOTTSCHALK, Louis Moreau: *Collected Works For Piano* (New York, G. Schirmer, Inc., 1995)

SOBRINO, Ramón (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997).

BIBLIOGRAFÍA

BARCE, Ramón: "El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: la explicitación escénica de los bailes", *Revista de Musicología*, 16:5 (1993), pp. 3217-3225.

BEHREND, Jeanne (ed.): *Louis Moreau Gottschalk. Notes of a Pianist* (1st Published: 1881 by J. B. Lippincott&Co, London; Princeton, Princeton University Press, 2006)

- BOURLIGUEUX, Guy: “Gerónimo Jiménez”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>
- BROCKETT, Clyde W.: “The madrilene and vallisolitan compositions of L. M. Gottschalk”, *Revista de Musicología*, 14:6 (1993), pp. 3554-3567.
- BRODSKY LAWRENCE, Vera: *Strong on Music. The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong*. Vols. I, II and III. (Chicago, The University of Chicago Press, 1995; Originally published: New York, Oxford University Press, 1988)
- BURKHOLDER, J. Peter, Donald Grout y Claude Palisca: *A History of Western Music* (New York, W. W. Norton & Company, 7th Edition: 2006)
- CARPENTIER, Alejo: *La música en Cuba* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1946)
- CASARES RODICIO, Emilio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003).
- CHASE, Gilbert: *La Música de los Estados Unidos* (Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1958)
- CORTOT, Alfred : *La musique française de piano* (París, Press Universitaire de France, 1930-32).
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la Zarzuela, o sea, el drama lírico de España desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid, ICCMU, 2003).
- CRAWFORD, Richard: *America's musical life: A history* (New York, W. W. Norton & Company, Inc., 2001)
- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar: “El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español”, *Epos*, 3 (1987), pp. 97-122.
- FERNÁNDEZ, Enrique: “Modernización y muerte del género chico en la 2^a República”, *Hispanófila*, 139 (2003), pp. 69-81.
- GUEST, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris* (London, Dance Books LTD, 1980).
- GUSHEE, Lawrence: “The Nineteenth-Century Origins of Jazz”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14, No. 1, Selected Papers from the 1993 National

- Conference on Black Music Research (Spring, 1994), Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press
- HOOVER VOORSANGER, Catherine y John K. Howat: *Art and the Empire City. New York, 1825-1861* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000)
- KENNEY, William H.: "James Scott and the Culture of Classic Ragtime", *American Music*, Vol. 9, No. 2 (Summer, 1991), University of Illinois Press, pp. 149-182
- LEON PLANTINGA: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (Madrid, Akal, 1984)
- LINDSTROM, Carl E.: The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk, *The Musical Quarterly*, Vol. 31, No. 3 (Jul., 1945), Oxford University Press, pp. 356-366.
- LOGGINS, Vernon: *Where the Word Ends. The Life of Louis Moreau Gottschalk* (Baltimore, Louisiana State University Press, 1958)
- LÓPEZ-SUEVOS HERNÁNDEZ, Beatriz: "Le Banjo e La Bourrée fantasque: Il primo ad utilizzare i timbre per caratterizzare i ritmo è stato Chabrier?", IX Colloquio di Musicología del "Saggiatore Musicale" (Università di Bologna), leído el 20 de noviembre de 2005.
- LOWENS, Irving y S. Frederick Starr: "Louis Moreau Gottschalk", *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>
- MATTEO (Matteo Marcellus Vittuci) y Carola Goya: *The Language of Spanish Dance* (Norman, University of Oklahoma Press, 1990).
- MORAL, Carmen del: "La mitificación de Madrid en el género chico", *Revista de Occidente*, 128 (1992), pp. 69-82.
- NICHOLLS, David (ed.): *The Cambridge History of American Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 1st Published: 1998)
- PERONE, James E.: *Louis Moreau Gottschalk. A Bio-Bibliography* (Westport, Greenwood Press, 2002)
- ROA, Miguel (ed.): *Federico Chueca y Joaquín Valverde: Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos* (Madrid, ICCM, 1997)
- ROMERO FERRER, Alberto: "Del género chico al sainete arnichesco", *Ínsula*, 639-640 (200), pp. 23-26.

ROMERO FERRER, Alberto: “El sainete *La boda de Luis Alonso o La noche del encierro* (1897) de Javier de Burgos: estudio y edición”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5 (1997), pp. 173-232.

SALA VALLDAURA, José M^a: “Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 9 (1988), pp. 53-61.

SALAÜN, Serge: “El “género chico” o los mecanismos de un pacto cultural”, en Equipo de investigación sobre el teatro Español del Instituto “Miguel de Cervantes” del CSIC: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Madrid, CSIC, 1983), pp. 251-261.

SALTER, Lionel: “Jerónimo Giménez”, *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>

SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

STARR, S. Frederick: *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk* (New York, Oxford University Press, 1995).

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, Volume 3 (New York, Oxford University Press, 2005)

TUCKER, Mark: “Louis Moreau Gottschalk”, *The Oxford Companion to Music* ed. Alison Latham (Oxford, Oxford University Press, 2002)

TURIEL DE CASTRO, Mariano: “La Zarzuela”, *Torre de los Lujanes*, 52 (2004), pp. 31-45.

VERSTEEG, Margot: “Aspectos de lo cómico en el ‘género chico’ ”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), pp. 123-13.

VV. AA.: “La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2 y 3 (1996-97), pp. 73-286 y 543-565

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 1

Índice

1. José Antonio González Alcantud.....	7
<i>Acordes antiguos y nuevos sobre las Marionetas.</i>	
2. José M ^a Sánchez Verdú.....	21
<i>En el viaje a Simorgh.</i>	
3. Javier Lara.....	31
<i>Música medieval: tradición, investigación, interpretación.</i>	
4. Emilio Casares.....	41
<i>Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Popolo García.</i>	
5. Eladio Mateos, con la colaboración de Ismael Ramos	61
<i>Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de la Pájara Pinta.</i>	
6. Diana Pérez Custodio.....	83
<i>El Territorio de la música impura.</i>	
7. Rosa Rodríguez Hernández.....	97
<i>Alfredo Aracil: estética de la memoria.</i>	
8. Alfredo Aracil.....	133
<i>Escenas imaginadas.</i>	
9. Llorens Barbert.....	153
<i>Unas músicas del imposible probable.</i>	
10. Carlos Arbelos.....	167
<i>La Fotografía flamenca</i>	
Referencias Bibliográficas.....	185

Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2

Índice

Manuel Castillo:

1. Tomás Marco.....11
Manuel Castillo, la creación desde la Biografía.
2. Claudio Prieto.....21
La música orquestal del maestro Castillo: aproximaciones al sinfonismo del compositor sevillano.
3. Marta Cureses.....47
Poética y estructura en la obra de M. Castillo.
4. José Enrique Ayarra Jarne.....59
La Música para Órgano de Manuel Castillo.
5. Julio García Casas.....73
El piano de Manuel Castillo: transparencia y versatilidad.
6. Rafael Díaz.....89
Manuel Castillo, profesor y amigo.
7. María de Arco.....127
Manuel Castillo y la intervención del Compositor Clásico en el cine.
8. Francisco .Senra133
Manuel Castillo y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.
9. Juan Luís Pérez.....157
Manuel Castillo: balance provisional de una obra.

Taller: Mujeres y la creación musical contemporánea:

1. María Luisa Ozaita Marqués.....173
La Asociación de Mujeres en la Música, en perspectiva.

2.	Patricia Adkins Chiti.....	181
	<i>El futuro de la Música – Mujeres en la Música. La creación y el apoyo de una Red Global. Mujeres y mercado Musical. Las mejores piezas del género dominante y su autorización.</i>	
3.	Diana Pérez Custodio.....	201
	<i>Notas sobre mis Notas.</i>	
4.	Iluminada Pérez Frutos.....	209
	<i>Esbozos de una estética del arte de los sonidos.</i>	
5.	Nan-Maró Babakhanian.....	227
	<i>Compositoras americanas: ¿la expresión de una cultura?</i>	
6.	Teresa Catalán.....	247
	<i>La maternidad transferida al arte.</i>	

Misceláneas:

1.	Manuela Córtes.....	259
	<i>Fernando Valderrama Martínez: vinculación con Tetuán a través de la Música.</i>	
2.	Omeima Sheik Eldin.....	277
	<i>La Danza más antigua del Mundo: el origen de la “Danza del Vientre”.</i>	
3.	Amina Alaoui.....	285
	<i>El Canto Andalusi: aproximación histórica y geográfica a la Herencia Andalusi.</i>	
4.	Juan Miguel Giménez Miranda.....	319
	<i>Flamenco y Música andalusí.</i>	
5.	Rosa María Domínguez Guerra.....	337
	<i>Los patios de vecinos en la Sevilla urbana: fiestas y costumbres populares.</i>	

Referencias Bibliográficas.....	335
---------------------------------	-----

Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 3

Índice

Francisco Guerrero:

1. José Antonio Lacarcel.....11
Francisco Guerrero, de organista de San Juan de Dios a músico universal.
2. Enrique Igoa.....23
Contribución al cine de Francisco Guerrero.
3. Inmaculada Ferro.....31
Francisco Guerrero: Binomio, música y matemáticas.
4. Susana Cermeño.....43
Aproximación a un catálogo definitivo de la obra de Francisco Guerrero (1951-1997).
5. Jean-Marc Chauvel.....57
Mathématique et expression. Conversation posthume avec Francisco Guerrero.
6. Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillen (transcripción de la conferencia celebrada en el CDMA en 1989).....63
Cibernética I. Informática y composición musical.

Rayuela de recuerdos de Francisco Guerrero:

1. Juan Alfonso García.....87
Memoranda de Francisco Guerrero.
2. Rafael Guillen.....91
Apunte de Francisco Guerrero en la Granada de los 60.
3. Catalina Guerrero.....97
Guerrero en la intimidad.
4. Juan de Loxa.....101
Francisco Guerrero el músico que quiso ser Peter Pan.

5.	Tito Ortiz.....	105
	<i>Calle Santa Susana.</i>	
6.	Steffano Russomano.....	109
	<i>La verdad de la música.</i>	
7.	Reynaldo Fernández Manzano.....	111
	<i>Mis recuerdos de Paco Guerrero.</i>	
8.	Rodrigo y Pablo Guerrero Elorza, y Beatriz Elorza.....	115
	<i>Reembranza.</i>	
Taller: Mujeres y la creación musical contemporánea:		
1.	Dolores Serrano.....	121
	<i>Un universo musical en dos minutos.</i>	
2.	Diana Pérez Custodio.....	131
	<i>Mujeres compositoras para el audiovisual.</i>	
3.	Iluminada Pérez Frutos.....	139
	<i>Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo.</i>	
4.	M ^a de Arcos.....	161
	<i>La ruptura entre la música de vanguardia y público en el siglo XX.</i>	
5.	Rosa M ^a Rodríguez.....	187
	<i>El periodo zaj de Ramón Barce.</i>	
Misceláneas:		
1.	Alfredo Vicent.....	201
	<i>Un cuaderno de aficionado inédito del siglo XVIII.</i>	
2.	Rosa Iniesta.....	229
	<i>La epistemología de la complejidad y el análisis Schenkeriano.</i>	
3.	Isabel Barbancho Pérez, Lorenzo J. Tardón García, Ana M ^a Barbancho Pérez y Adalberto Martínez Solaesa.....	247
	<i>Herramientas de transcripción automática de partituras musicales de importancia dentro del Patrimonio Documental Andaluz mediante reconocimiento óptico de caracteres musicales.</i>	
	Referencias Bibliográficas.....	335

Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 4

Índice

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

1. Víctor Neuman.....15
Presentación de las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos.

Conferencias

1. Liane Hentschke.....19
Conferencia Inaugural: Los conciertos didácticos, hoy.
2. Assumpció Malagarriga.....29
Música para los más pequeños. El Proyecto L'Auditori: educa, de L'Auditori de Barcelona

Mesa redonda: ¿Qué es un concierto didáctico?

1. Liane Hentschke.....41
¿Qué es un concierto didáctico?
2. M^a del Carmen Ortega Prada.....45
¿Qué es un concierto didáctico?

Mesa redonda: Programación de conciertos didácticos

1. Joseph Thapa.....59
Los conciertos didácticos del Proyecto de Educación Musical Infantil de la Fundación Barenboim-Said.
2. Concha Villarrubia del Valle.....65
Circuito Abecedaria
3. Víctor Neuman.....69
El Departamento Educativo de la Orquesta Ciudad de Granada (OCG)

Talleres

1. Carmen Huete Gallardo.....79
Taller: Realización de guiones y selección musical.

2. Assumpció Malagarriga y Víctor Neuman.....91
Taller: Preparación del público.

Comunicaciones

1. Alicia González Sánchez.....101
“El viaje del Flamenco” y “Flamenco DEsGRANAO”: dos conciertos didácticos.
2. Gerhard Illi.....111
Acercar la batería al público
3. Sergio Sirgo de Bascarán.....117
Jóvenes que tocan, jóvenes que escuchan
4. Alfonso Salazar.....123
Evolución de la producción de espectáculos de didáctica musical en Andalucía. Situación de su distribución actual y dos propuestas.
5. M^a del Mar Galera Núñez, Rosario Gutiérrez Cordero y Alejandra Pacheco Costa.....137
Los conciertos didácticos en el entorno universitario: el caso de los alumnos de maestro en educación musical.
6. Amalia Moreiras.....147
Conciertos didácticos y trabajo en el aula: guía para el profesorado.

Conclusiones

1. Víctor Neuman.....167
Conclusiones sobre las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos.

Taller: Mujeres y la creación musical contemporánea

1. Diana Pérez Custodio.....175
Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado.
2. Carmen Fernández Vidal.....183
La Técnica Atonal de Julien Falk: vinculación metodológica implícita y explícita con el sistema y dispositivo procedimental didáctico tonal.
3. Mercedes Zavala Gironés.....207
Estrategias del olvido: apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista.

4. Marisa Manchado Torres.....219
Veintiséis años después: pionerismo en los estudios de género en relación a la música. Una autobiografía musical a tres voces.

Misceláneas

1. Teresa Catalán Sánchez.....231
Ética y estética musical: una mirada a través de Ramón Barce.
2. Rosa M^a Rodríguez Hernández.....247
Recuerdo/Olvido: oleada de Ramón Barce.
3. Rosa Iniesta Masmano.....273
Paradigma de relaciones melódico-tonales.
4. Juan Manuel López Marinas.....291
La Asociación de Cultura Musical.
5. Miriam Sánchez Martín.....321
El Silbo Gomero.
6. Modesto García Jiménez.....341
Creatividad y/o patrimonio: música culta vs. música popular.

Recesión.....369

Referencias Bibliográficas.....374

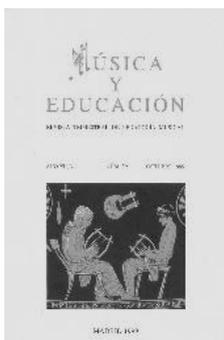
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS (Revistas)



Título: *Música oral del Sur: revista internacional*
Publicación: nº 1 - 1995
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L. GR-487-95
I.S.S.N.: 1138-8579



Título: *Bibliografía musical española.. Boletín AEDOM*
Autor: AEDOM
Edita: AEDOM
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: M. 27117-2003
I.S.S.N.: 1138-0861



Título: *Música y educación : revista de investigación pedagógico-musical*
Publicación: Vol. 1, núm. 1 - Trimestral, 1988-
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
I.S.S.N.: 0214-4786



Título: *Revista de musicología*

Publicación: N. 1 1978-

Edita: Sociedad Española de Musicología

ISSN: 0210-1459



Título: *Nassarre: revista aragonesa de musicología*

Publicación: Vo. 1, N. 1-2 (1985)-

Editorial: Institución Fernando el Católico.,

ISSN: 0213-7305



Título: *Anuario musical*

Editorial: Instituto Español de Musicología, CSIC



Título: Itamar.

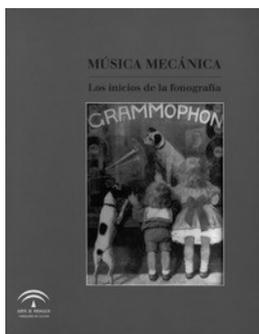
Subtítulo: Revista de investigación musical: territorios para el arte.

Publicación: N. 1- 2008-

Edita: Rivera Ediciones

ISSN: 1889-1713

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS (Monografías y Partituras)



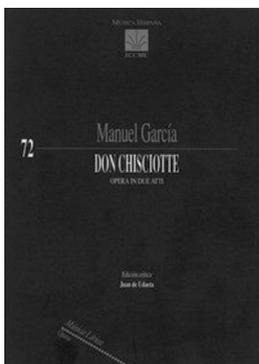
Título: *Música mecánica: los inicios de la fonografía*
Subtítulo: Catalogo de la exposición
Autora: María Soledad Asensio Cañadas
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: GR-1964-2004
I.S.B.N.: 84-8266-485-9



Título: *Manuel García (1775-1832)*
Subtítulo: Maestro del bel canto y compositor
Autor: James Radomski.
Edita: ICCMU
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: AS. 1229-2002
I.S.B.N.: 84-89457-24-7



Título: *Canciones y caprichos líricos*
Autor: Manuel García; edición crítica a cargo de Celsa Alonso Editorial:
Edita: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: AS-564-94
ISBN: 84-8048-103-X



Título: *Don Chisciotte: ópera in due atti*

Autor: Manuel García

Edita: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. AS. 3216-2007

I.S.M.N.: M-69219-015-8



Título: *Introducción a la música en la España antigua y en la Andalucía prerromana*

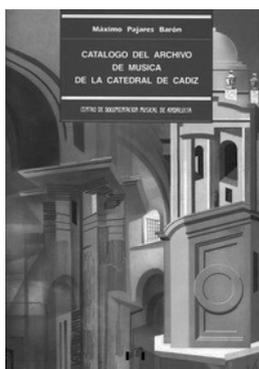
Autor: Ángel Román Ramírez

Edita: Festival de Cádiz

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: 2012-2004

I.S.B.N.: 84-85764-88-9



Título: *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*

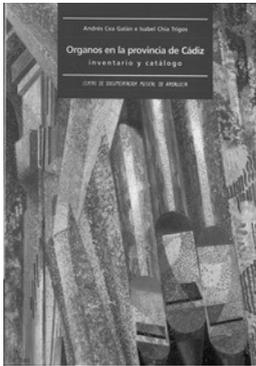
Autor: Pajares Barón, Máximo

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Colección: La música en las catedrales andaluzas.

ISBN: 84-87769-12-8



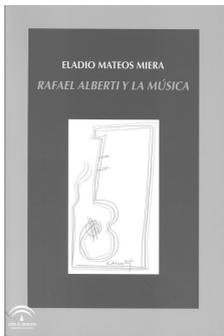
Título: *Órganos en la provincia de Cádiz : inventario y catálogo.*

Autores: Andrés Cea Galán e Isabel Chía Trigos

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

ISBN: 84-87826-95-4



Título: *Rafael Alberti y la música.*

Autor: Eladio Mateos Miera.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

D.L.: GR-1688-2004

I.S.B.N.: 84-8266-466-2



Título: *La pájara pinta.*

Autores: Federico Elizalde y Rafael Alberti; edición y apéndice documental de Eladio Mateos Miera e Ismael Ramos Jiménez.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

D.L.: GR-1576-2004

I.S.B.N.: 84-8266-463-8



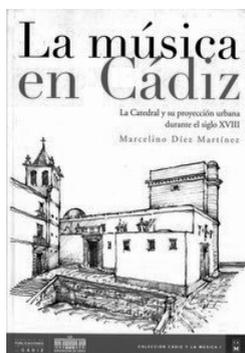
Título: *Francisco Losada (h.1612-1667) : vida y obra de un maestro de capilla.*

Autor: Pajares Barón, Máximo

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

ISBN: 84-7786-049-1



Título: *La música en Cádiz*

Subtítulo: La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII

Autor: Marcelino Díez Martínez

Edición: vol. 2 y 3

Edita: Universidad de Cádiz; Diputación de Cádiz

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: CA. 134-2004

I.S.B.N.: 84-962774-38-1



Título: *Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*

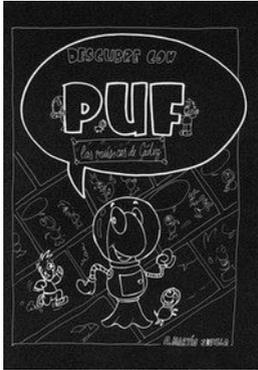
Autor: transcripción y edición de Marcelino Díez Martínez

Edita: Universidad de Cádiz; Diputación Provincial de Cádiz

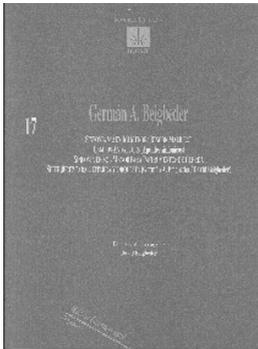
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 2417-2006

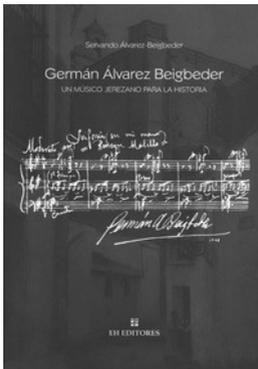
I.S.B.N.: 978-84-9828-099-9



Título: *Descubre con PUF las músicas de Cádiz*
Autor: Antonio Martín Sevilla
Edita: Festival de Cádiz
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: GR. 1847-2004
I.S.B.N.: 84-85764-87-0



Título: *Sinfonía nº 2 en Mi Menor : "Rincón Malillo"; Campos andaluces : (apuntes sinfónicos); Sinfonía en Sol Menor para instrumentos de cuerda; Suite Jerez para guitarra y orquesta.*
Autor: BEIGBEDER, Germán A.
Edita: Instituto Complutense de Ciencias Musicales
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: AS 3652 1998



Título: *German Álvarez Beigbeder: un músico jerezano para la historia*
Autor: Servando Álvarez-Beigbeder
Edita: EH Editores
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L. CA. 30-2008
I.S.B.N.: 978-84-935978-1-8



Título: *Taqsim: para orquesta*

Autor: José María Sánchez Verdú

Edita: Tríto

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: B. 41360-2005

I.S.M.N.: M-69204-301-0 (partitura general)

I.S.M.N.: M-69204-302-7 (partes instrumentales)



Título: *Abyad-kamoon: para orquesta*

Autor: José María Sánchez Verdú

Edita: Tríto

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

D.L.: B. 38597-2006

I.S.M.N.: M-69204-350-8 (partitura general)

I.S.M.N.: M-69204-351-5 (partes instrumentales)



Título: *Istikhbar: para orquesta*

Autor: José María Sánchez Verdú

Edita: Tríto

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: B. 38597-2006

I.S.M.N.: M-69204-350-8 (partitura general)

I.S.M.N.: M-69204-351-5 (partes instrumentales)



Título: *Paco de Lucía : la evolución del flamenco a través de sus rumbas.*

Autor: Pérez Custodio, Diana

Edita: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones: Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

ISBN: 84-96274-75-6

D.L.: CA 087-2005



Título: *Impacto económico de los festivales culturales: un estudio comparado.*

Autores: Gonzalo Sánchez Gardey, Álvaro Rojas Vázquez

Edita: Diputación de Cádiz. Fundación Provincial de Cultura.

ISBN: 84-95174-53-7



Título: *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*

Autora: Gema León Ravina

Edita: Grupo de Estudio de Historia Actual y Asociación de Historia Actual

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. CA. 476-2007

I.S.B.N.: 978-84-611-8501-6



Título: *Sinfonía n.º 1*

Autor: Manuel Castillo.

Edita: Tritó

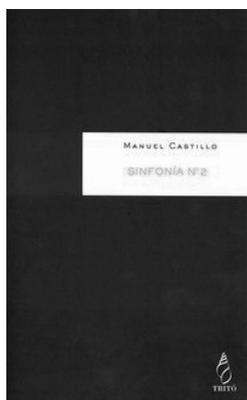
Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. B. 46646-2007

I.S.B.N.: 978-84-88955-48-7

I.S.M.N.: M-69204-399-7 (part. general)

I.S.M.N.: M-69204-400-0 (material orquestal)



Título: *Sinfonía n.º 2*

Autor: Manuel Castillo

Edita: Tritó

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: B. 51655-2008

I.S.B.N.: 978-84-88955-88-3

I.S.M.N.: 979-0-69204-489-5 (partitura general)

I.S.M.N.: 979-0-69204-490-1 (material orquestal)



Título: *Sinfonía n.º 3: poemas de luz*

Autor: Manuel Castillo

Edita: Tritó

Colaboración: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. B. 5131-2010

ISMN: 979-0-69204-636-3 (Partitura general)

ISMN: 979-0-69204-637-0 (Material orquestal)



Titulo: *Concierto para piano y orquesta n.º 1*

Autor: Manuel Castillo.

Edita: Tritó

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. B. 52689-2007

I.S.B.N.: 978-84-88955-49-4

I.S.M.N.: M-69204-401-7 (partitura general)

I.S.M.N.: M-69204-402-4 (material orquestal)



Titulo: *Concierto para dos pianos y orquesta.*

Autor: Manuel Castillo

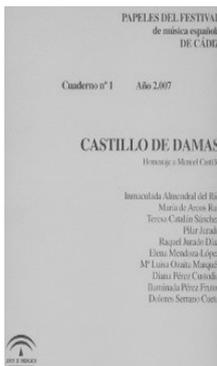
Edita: Tritó

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. B. 36604-2010

ISMN: 979-0-69204-680-6 (Partitura general)

ISMN: 979-0-69204-681-3 (Material orquestal)



Titulo: *Castillo de Damas: homenaje a Manuel Castillo*

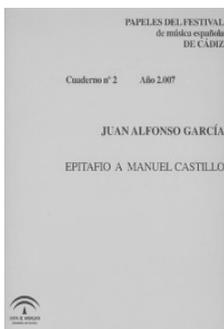
Autoras: Inmaculada Almendral del Río... [et all]

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 2575-2007

I.S.M.N.: M-9013143-0-6



Título: *Epitafio a Manuel Castillo*

Autor: Juan Alfonso García

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR-2574-2007

I.S.M.N.: M-9013119-9-2



Título: *Obras para Órgano y Canto*

Subtítulo: "Taller de Mujeres Compositoras"

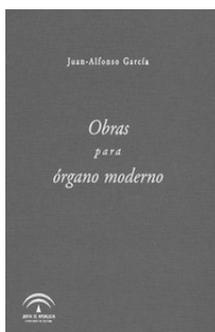
Autores: Consuelo Díez, Carme Fernández-Vidal, Pilar Jurado, Marisa Manchado, M^a Luisa Ozaita, Diana Pérez Custodio, Iluminada Pérez Frutos, Rosa M^a Rodríguez Hernández, Dolores Serrano Cueto y Mercedes Zabala.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 2620-2010

I.S.M.N.: 979-0-801257-00-0



Título: *Obras para órgano moderno*

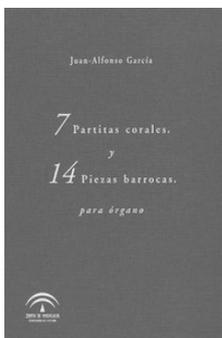
Autor: Juan Alfonso García

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 1691-2008

I.S.M.N.: M-9013143-3-7



Título: *7 Partitas corales y 14 piezas barrocas para órgano*

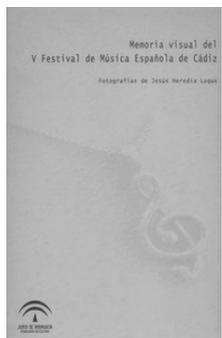
Autoras: Juan Alfonso García

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 1678-2008

I.S.M.N.: M-9013143-2-0



Título: *Memoria visual del V Festival de Música Española*

Subtítulo: Celebrado en Cádiz del 17 al 28 de noviembre de 2007

Autor: Jesús Heredia Luque

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. J. 588-2008

I.S.B.N.: 978-84-8266-828-4



Título: *Mapa incompleto de recuerdos sonoros: Taller de dibujo*

Autores/as: Elisabeth Cano Malagón ...[et al.]; coordina, Asunción Jodar Miñarro, Reynaldo Fernández Manzano y María Isabel Morales

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 1582-2008

I.S.B.N.: 978-84-8266-808-6



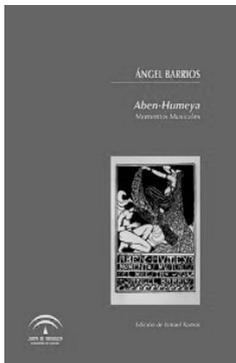
Título: *Canciones populares granadinas*

Edita: Universidad de Granada. Facultad de Ciencias de la Educación.

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR. 2792-2009

I.S.M.N.: 979-0-9013151-0-5



Título: *Aben-Humeya: momentos musicales.*

Autor: Ángel Barrios; edición de Ismael Ramos

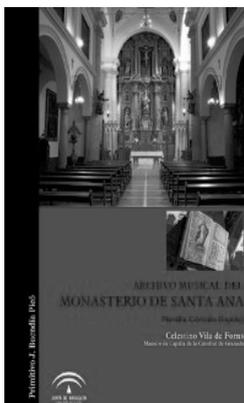
Edición: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR-1843-2010

ISBN: 978-84-8266-95-4

I.S.M.N.: M-9013143-9



Título: *Archivo Musical del Monasterio de Santa Ana. Catalogo Antonio Moreno y Lucena, maestro de Capilla de la Parroquia de La Asunción de La Rambla.*

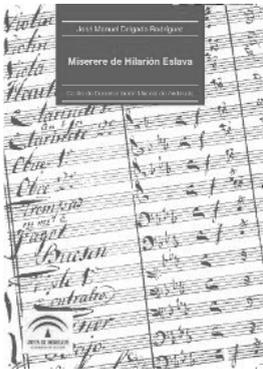
Autor: Recopilación y coordinación Primitivo Buendía Picó.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. CO-819-2010

I.S.M.N.: M-9013143-8-2



Título: *Miserere de Hilarion Eslava*

Autor: José Manuel Delgado Rodríguez

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L.: GR. 3877-2010

I.S.M.N.: 979-0-801257-01-7



Título: *Hekkan IV: para orquesta*

Autor: José María Sánchez Verdú

Edita: Tritó

Colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. B-35625-2010

ISMN: 979-0-69204-672-1 (Partitura general)

ISMN: 979-0-69204-673-8 (Material orquestal)



Título: *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI*

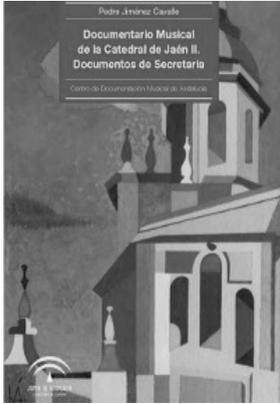
Autor: Juan María Suárez Martos

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía

D.L. GR-1829-2010

ISBN: 978-84-8266-984-7



Título: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría.*

Autor: Pedro Jiménez Cavalle.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

D.L. GR-2790/2010

ISBN: 978-84-9959-003-5

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS (Grabaciones sonoras y Archivos)



Título: *Publicaciones periódicas. Catálogo*
Autor: Centro de Documentación Musical de Andalucía
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
D.L.: 1298-1999
I.S.B.N.: 84-8266-117-5



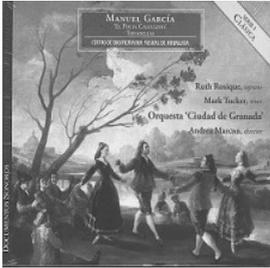
Título: *Música impresa*
Autor: Centro de Documentación Musical de Andalucía
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
Coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía
D.L.: GR-1815-2004
I.S.B.N.: 84-8266-482-4



Título: *Obras Para Orquesta*
Autor: Germán Á. Beigbeder (1882-1968)
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía
Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales
D.L. SE-3462-03.



Título: *Grabaciones sonoras: Depósito Legal 2000-2005*
Autor: Centro de Documentación Musical de Andalucía
Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
D.L. GR-0831-2007
I.S.B.N.: 84-8266-622-3



Título: *El Poeta Calculista: tonadillas*

Autor: Manuel García.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-1186-2006



Título: *Homenaje a Manuel Castillo: epitafio*

Autores: obras de Juan Alfonso García, Inmaculada Almendral, María de Arcos, Teresa Catalán, Pilar Jurado, Raquel Jurado, Elena Mendoza-López, M^a Luisa Ozaita, Diana Pérez Custodio, Iluminada Perez Frutos y Dolores Serrano.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-5664-2007



Título: *Alqibla*

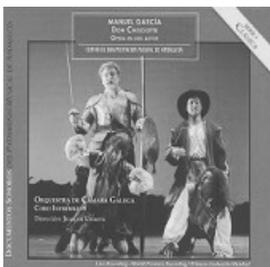
Autor: José María Sánchez Verdú.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-5042-2007



Título: *Don Chisciotte: opera en Dos Actos*

Autor: Manuel García.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-5663-2007



Título: *Obras para Órgano y Canto*

Subtítulo: "Taller de Mujeres Compositoras"

Autoras: Pilar Jurado, M^a Luisa Ozaita, Mercedes Zabala, Iluminada Pérez Frutos, Marisa Manchado, Consuelo Díez, Carme Fernández-Vidal, Dolores Serrano Cueto, Rosa M^a Rodríguez y Diana Pérez Custodio.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-6134-2009



Título: *Poemas Musicados de Pablo García Baena*

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-4500-2010

