

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid · NÚMERO 29. AÑO 2022

Música



Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 29 (2022)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a Consuelo de la Vega Sestelo

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

<http://www.rcsmm.eu/>



Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 29 (2021-2022).

revista@rcsmm.eu

Dirección -

PERE ROS

*Consejo científico
editorial -*

MANUEL ARIZA BUENO

TERESA BARRIENTOS CLAVERO

MIGUEL BERNAL RIPOLL

EDUARDO PEDRO DÍAZ LOBATÓN

MARÍA LOURDES GARCÍA MELERO

EVA MALÍA GÓMEZ GUTIÉRREZ

MARÍA NAGORE FERRER

GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN

Diseño gráfico -

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Imagen de portada -

Alumna de flauta del RCSMM en una cabina de estudio.

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

Fotocomposición e impresión:

IMPRENTA TARAVILLA, S.L. • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

La comisión editorial de la revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones.

Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Consejo científico editorial.

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 29 (2022)

CONTENIDO

Presentación: <i>Pere Ros</i>	9
COLABORACIONES:	
ELENA TATIANA FRANCO VIDAL <i>Antonio Caballero y la flauta en la capilla Real de Granada: recuperación del villancico «Ha de haber jácara buena»</i>	13
María Pilar NOSTI ESCANILLA <i>Las giras españolas de Claudio Arrau —1929-1933—</i>	41
Antonio ARIAS-GAGO DEL MOLINO <i>Uidas novelescas: Philibert y los Descoteaux</i>	85
Samuel FUENTES QUINTANA <i>El análisis musical como disciplina de investigación</i>	97
Antonio CAMPILLO SANTOS <i>Miguel López Remacha, autor de un desconocido Oficio de difuntos ubicado en la biblioteca del Senado</i>	107

CONTENIDO

PUBLICACIONES

Emilio REY
Cancionero palentino 137

Marta VELA
La jota, aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York 141

Francisco PARRALEJO MASA
El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)..... 145

MEMORIA

RCSMM
Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2021-2022.. 149

NORMAS DE PUBLICACIÓN..... 155

PRESENTACIÓN

 Pere Ros

El presente número de la revista «Música» llega a nuestras manos, apreciados lectores, con un ligero retraso respecto a anteriores ediciones, pero el interés de sus colaboraciones justifica con creces la demora. Se han dado cita en él varios trabajos relacionados con la flauta, ya sea en su vertiente orquestal como instrumento integrante de la plantilla romántica, como la que interpretó, en 1823, un Oficio de difuntos en ocasión del funeral por Pío VII celebrado en san Francisco el grande; o bien como instrumento especialmente apto, gracias a sus registros agudos, para la interpretación de villancicos navideños, como el que aquí se presenta, fundamentado en una investigación realizada ante todo en el archivo de la catedral de Granada y dedicada a uno de aquellos, compuesto a finales del siglo XVIII, en el que se emplea el flautín o *piccolo*. Asimismo, se presenta el *traverso*, vertiente barroca de la flauta travesera o, mejor, de la *flûte traversière*, y de sus primeros virtuosos en Francia, involucrados en un *affaire* de turbias dimensiones que sacudió el reinado de Luis XIV y del que ellos salieron felizmente indemnes.

Junto a esos trabajos, presentamos una profunda reflexión acerca de la científicidad, la validez y la legitimidad del análisis —entendido como disciplina investigadora—, abarcando un amplio abanico de trabajos actuales e históricos que estudian las disciplinas analíticas en la música, así como los cambios internos experimentados por el análisis en su aproximación al mundo investigador. Finalmente, nos adentramos en una exhaustiva descripción de las giras de concierto que Claudio Arrau ofreció en tierras españolas entre 1929 y 1933, giras que el gran virtuoso chileno sobrellevó con envidiable energía, y de las que la crítica de aquellos años se hizo eco. Entre las muestras de la prosa que practicaban entonces los críticos, se encuentra una perla que, en la época actual de las redes sociales y del «me gusta», da fe de un estilo que casi añoramos: «Hostigado violentamente, el piano se revuelve, ruge, abre sus fauces rabiosamente y se tragaría al pianista si éste no hubiese medido bien sus fuerzas y no supiese mostrar a la fiera rendida y a sus plantas, mientras el público aplaude entusiasmado y pide la oreja del piano en premio a la colosal faena».¹

Que el momento álgido en un concierto pudiera generar un comentario como el citado queda, gracias al extenso estudio de Francisco Parralejo Masa

¹ *El Sol* (Madrid, 1917), XIII, n.º 3.798, 15-10-1929. *Cit.* en la p. 45 del presente número.

PRESENTACIÓN

sobre Adolfo Salazar y que reseñamos en el apartado de publicaciones, plenamente justificado. Y, junto a la mencionada, presentamos las reseñas de dos nuevas aportaciones a la bibliografía musicológica: *Cancionero palentino*, monumental obra del catedrático Emilio Rey García, quien ha dirigido hasta hace poco el departamento de musicología del RCSMM, además de la secretaría del centro y esta revista. Un estudio sobre la jota y su proyección internacional a lo largo del siglo XIX y parte del XX, firmado por Marta Vela, completa las reseñas de publicaciones recientes.

Pere Ros

COLABORACIONES

ANTONIO CABALLERO Y LA FLAUTA EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA: RECUPERACIÓN DEL VILLANCICO «HA DE HABER JÁCARA BUENA»

 Elena Tatiana FRANCO VIDAL*

Resumen:

La producción musical de Antonio Caballero es la más prolífica entre las conservadas en los archivos de la Capilla Real de Granada, sin duda debido a su largo magisterio, que se extiende desde 1757, cuando toma posesión del cargo, hasta 1822, año de su muerte a los 94 años de edad. Curiosamente, uno de los primeros villancicos compuestos por él para sus primeras Navidades como maestro de capilla es el primero, entre los fechados en Granada, en hacer uso de las flautas. A partir de entonces la flauta estará presente en muchas de las obras religiosas de la capital granadina. Actualmente se conservan dieciséis villancicos de Antonio Caballero, con una o dos flautas en su acompañamiento instrumental y, entre ellos, uno de inusual instrumentación, «Ha de haber jácara buena», para cinco voces, con acompañamiento de dos flautines, dos violines y bajo cifrado. El presente estudio se centra en el análisis de dicho villancico y expone el trabajo de recuperación, que se ha realizado a partir de los manuscritos originales, difícilmente legibles.

Palabras clave: Antonio Caballero, villancico, Capilla Real de Granada, flauta en el siglo XVIII.

Abstract:

Antonio Caballero's musical production is the most prolific one kept in the archives of the Royal Chapel in Granada. This is undoubtedly due to his long service, dating from 1757 until his death in 1822 at the age of 94. Indeed one of his first Carols, composed for his first Christmas as a Master of the Chapel, is the first one dated in Granada using the flute. From that moment on, the flute will be present in many of the religious Works of the city. At present,

* Profesora de flauta travesera del RCSMM; doctoranda de la universidad Rey Juan Carlos.

there are extant sixteen Carols by Antonio Caballero, with one or two flutes in their instrumental accompaniment, and among them, one with an unusual instrumentation, «Ha de haber jácara buena», for five voices accompanied by two piccolo flutes, two violins and figured bass. The present study is centred upon the analysis of this Carol and exposes the work of recuperation realised from the original manuscripts, barely legible.

Key words: Antonio Caballero, carol, Royal Chapel of Granada, flute in the 18th century.

Introducción

Es el villancico un género que nació para atraer a los fieles al oficio de maitines de Navidad, excesivamente largo para el pueblo y celebrado en latín. Rápidamente se extendió por todo el mundo de habla hispánica, hasta tal punto que no hubo catedral, iglesia o monasterio donde no se cantara, en las fiestas navideñas y otras fechas señaladas.

Remontándonos al origen de los villancicos en la capital granadina, la primera noticia que se encuentra en las actas capitulares de la Capilla Real sobre la composición de las «chançonetas» de Navidad data del año 1597 y, aunque se desconoce quién compuso la música ese año, sí se tiene constancia del autor de las letrillas, Pedro Rodríguez de Ardilla.¹

Prácticamente todos los maestros de capilla de la institución compusieron villancicos durante su magisterio: Manuel Leytao —o Leyton—, natural de la ciudad de Portoalegre, maestro de la Real Capilla desde 1603 hasta su fallecimiento en 1632; Simón Merino de Sigüenza, nombrado en 1632; Gregorio Pérez de Moradilla, que ejerció su magisterio desde 1654 hasta 1670; Antonio de Vargas Machuca, nombrado maestro en 1671, aunque no exista documentación sobre los villancicos navideños de su corto magisterio; el reverendo Francisco García Montero Solano, maestro de capilla desde 1673 y autor de los pliegos sueltos de los primeros villancicos que se conservan en los archivos; Alonso de Blas y Sandoval, cuyo largo magisterio, desde 1683 hasta su fallecimiento en 1732, permite suponer una importante producción de villancicos; Manuel Ferreira, segundo maestro de capilla en 1706, que compuso algunos para esas Navidades; Antonio Navarro, quien ocupó el mismo

¹ En el libro 1º de los cabildos, folios. 8 y 9, puede leerse la primera mención explícita al canto de los villancicos: «tratóse en este Cabildo de la dificultad que ay de celebrar los maytines desta Navidad que viene por no haber músicos ni maestro [*sic*]». Cfr. TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos en la Capilla Real de Granada*, vol 1 (p. 52) y vol. 2 (p. 73), Sevilla - Ed. Andaluzas Unidas - 1989.

puesto en 1717, conservándose ocho villancicos de ese año compuestos por él; Pedro de Arteaga y Valdés, que ocuparía el puesto de maestro titular a la muerte de Alonso Blas y Sandoval; Juan Martínez en 1736 y, desde 1755, Pedro Furió, excelente músico quien, debido a los problemas habidos con la justicia, tuvo una estancia muy corta en la Real Capilla, componiendo solo los villancicos de ese año.²

El siguiente maestro titular fue el aquí estudiado Antonio Caballero, quien tomó posesión de su magisterio en 1757. De él se conserva un total de 167 villancicos, de los cuales 123 son villancicos a la Navidad y, el resto, villancicos al Corpus, a la virgen y a los santos. Durante su largo magisterio, otros músicos le suplieron ocasionalmente en sus funciones, circunstancia asimismo frecuente en la composición de los villancicos navideños: Esteban Redondo, quien había sido nombrado organista de la Capilla Real en 1765;³ el tenor Juan Pedro de Góngora, autor de algunos villancicos compuestos durante los años en que trabajó al servicio de la Real Capilla, entre 1767 y 1803; el enigmático Ferreras, de quien no se han podido encontrar datos —ni una sola cita en los libros de Cabildos—⁴, y otro gran organista de la Capilla Real, Juan de Miranda y Abadía.⁵

El último compositor de villancicos fue el maestro interino Antonio Luján, nombrado para ese puesto en 1828, permaneciendo en él hasta la disolución de la capilla de música, sin conseguir la titularidad de la plaza.⁶ Las últimas letrillas impresas conservadas datan de 1830, aunque se sabe que Luján siguió durante algunos años más, cumpliendo con sus labores en la composición de villancicos. En 1840 se volvió a la antigua costumbre, abandonada hacía tres siglos, de poner música a los responsorios del oficio de maitines de Navidad,

² *Ibid.*, (vol. 2, pp. 73-76).

³ Compuso los villancicos de las Navidades de 1795 y 1800 y, seguramente, de algunos años más, no siendo ya organista en Granada, pues en 1785 se trasladó a Málaga para ocupar la plaza de organista de la catedral de dicha ciudad. *Ibid.*, p. 78.

⁴ Ferreras puso música a muchos otros villancicos que abarcan temáticas muy diversas, fechados desde 1770 hasta 1803. Muchos de esos villancicos contienen flautas en su instrumentación. *Ibid.*, p. 78.

⁵ Juan de Miranda sería elegido organista de la institución en febrero de 1786, al dejar el puesto el ya mencionado Esteban Redondo. Compuso los villancicos de 1793, que resultaron de gran agrado; el cabildo le pidió expresamente la realización de los villancicos navideños de 1794 «que según el sentir de todos han sido de particular gusto». Libro 22, folio 197, *cit.* en: *ibid.*, p. 79.

⁶ La Capilla Real de Granada entró en un periodo de decadencia, todavía en vida de Caballero, que desembocó en 1871 en la disolución de la capilla de música, debido a los irresolubles problemas económicos que imposibilitaban su manutención. *Cfr.* ORTIZ MOLINA, María Angustias: «Antonio Caballero (1728-1822)» en: *Revista de Musicología*, vol. 26, diciembre 2003, pp. 715-721.

con los ocho textos en latín preceptivos del oficio, que Antonio Luján compuso en el estilo usual del siglo XIX.⁷

Antonio Caballero

Antonio Caballero fue el último maestro titular de la Capilla Real de Granada. Ejerció su largo magisterio desde 1757, año de su nombramiento, del cual se conserva la Real Cédula, hasta su fallecimiento el 2 de marzo de 1822. Está enterrado en Granada, en la iglesia parroquial del Sagrario. Su vida y su obra han sido estudiadas por la investigadora María Angustias Ortiz Molina, quien sitúa el nacimiento de Caballero en el año 1728, aunque no con total certeza.⁸ Lo que sí se sabe con seguridad es su origen cordobés. Salvo ese dato, nada se

⁷ En los archivos de la Capilla Real se conservan los villancicos de muchos otros compositores cercanos a la real institución. Un gran número de estos son de Jaime Balias Villa, algunos de los cuales se sabe con certeza que se cantaron entre 1793 y 1815, y un villancico con tema navideño de Antonio Rodríguez de Hita, sin fechar —aunque sabemos que fue compuesto en 1776—. De otro músico muy apreciado en la región y que trabajaba en la Colegiata de Antequera, José de Zameza y Elizalde, se conservan cinco villancicos navideños que seguramente se cantaron en los últimos años del siglo XVIII. Los villancicos de 1797 fueron compuestos por un monje del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada, Fray Vicente de Valencia, uno de los muchos de la orden jerónima que colaboraron con la Capilla Real. En 1805 los poemas cantados durante las festividades navideñas fueron los de Agustín de Casos, maestro de capilla en la Iglesia Mayor de Loja, y considerados por el Cabildo «obra de particular mérito», por lo que recibió tres onzas de oro. Dos años más tarde, en 1807, se cantaron los del tenor de la Capilla Real Valerio López, autor también de los interpretados al año siguiente. TEJERIZO, G., *op. cit.*, vol. 2, 1989, p. 80.

⁸ La figura de Antonio Caballero ha sido estudiada en profundidad por María Angustias Ortiz Molina en el contexto de su tesis doctoral dedicada en exclusiva al longevo maestro de capilla —ver apéndice bibliográfico: ORTIZ MOLINA, María Angustias, *Antonio Caballero: Maestro de Capilla...*—. Además de un estudio de su vida, y gracias al acceso directo que tuvo a los archivos y actas capitulares de la Capilla Real, incluye una catalogación de todas las obras que se conservan actualmente en Granada así como un *incipit* de las mismas. Dichos *incipits* fueron publicados por el Centro de Documentación de Andalucía, escribiéndose una reseña de los mismos en la Revista Española de Musicología —ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, 2003—. La misma autora fue la responsable de escribir el artículo sobre Antonio Caballero que aparece en el Diccionario de la música Española e Hispanoamericana —ver apéndice bibliográfico: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, p. 822—. Una revisión de la obra del compositor había sido ya realizada por José López-Calo dentro del catálogo de los archivos de la Capilla Real que realizó en 1993-1994; otras partituras aparecen en los catálogos de la biblioteca del Monasterio del Escorial realizados por Samuel Rubio en 1976 y 1982. Interesantísimo es el estudio sobre los villancicos de la Capilla Real llevado a cabo por Germán Tejerizo Robles en el que, además de un estudio de su obra, incluye las letrillas y la música de algunos de los villancicos del compositor cordobés —TEJERIZO, G. *op. cit.*, 1989—. El mismo autor escribió un artículo en la Revista de Musicología en el que menciona a Antonio Caballero dentro del ambiente de la vida musical en la Capilla Real de Granada desde 1800 —TEJERIZO ROBLES, Germán: «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800» en: *Revista de Musicología*, vol. 14, 1991; pp. 561-582—.

conoce de su infancia y su juventud, así como del o de los maestros bajo los que adquirió su formación musical. Su larga vida y su prolongado magisterio hacen de él el compositor que más años ocupó el puesto de maestro titular de la Capilla Real granadina, y también el más prolífico.

Fue nombrado maestro de la Real Capilla de Granada el 6 de septiembre de 1757 tras una polémica oposición. Con la marcha forzada de Pedro Furió, la plaza había quedado vacante en 1756, y a las oposiciones para cubrirla se presentaron únicamente Antonio Caballero y Juan Guitarte, arpista de la Capilla Real y que había ejercido como maestro interino desde que se ausentara Furió. El examinador fue Manuel Osete, por aquel entonces maestro de capilla de la catedral de Zamora. Para cubrir el puesto, el cabildo propuso, en primer lugar, a Juan Guitarte, quien había sido reprobado por el examinador. Sin embargo, Osete consideró a Caballero como «muy hábil e idóneo para este magisterio». La Real Cámara, dirigida por Íñigo Torres y Oliveiro, no aceptó la propuesta del cabildo de Granada y fue nombrado Caballero para el magisterio de la Capilla Real.⁹ Poco tiempo después de su nombramiento, expuso este al cabildo su deseo de ser ordenado sacerdote. Nunca llevó a cabo este propósito, puesto que se tiene constancia de que estuvo casado y tuvo dos hijos.

Las dificultades económicas fueron una constante en la vida del compositor. Los sueldos de los músicos que trabajaban para la Capilla Real eran muy bajos, incluido el de maestro de capilla.¹⁰ Su situación empeoró con el tiempo, principalmente cuando, en 1815, se les prohíbe tocar en el teatro, ya que se sabe con certeza que los músicos de la Capilla Real actuaban en las representaciones teatrales de Granada con el fin de aumentar el salario recibido por su trabajo

⁹ Se conserva el acta capitular en la que se refleja tal discordia como sigue: «Habiendo V.S. propuesto para el Magisterio de Música de esa Rl. Capilla en primero lugar a D. Juan Guitarte a quien reprobó el Maestro de Capilla de la Iglesia Metropolitana que eligió a V.S. para el examen de los Opositores según consta por sus informes y censuras que se han tenido presentes: Ha venido S.M. enterado de ello, y de lo que la Cámara hizo presente en nombrar para el referido Magisterio de esa Capilla a D. Antonio Caballero propuesto por V.S. en 2º lugar, y que resulta fue aprobado por el examinador como muy hábil e idóneo para este Ministerio. Y al mismo tiempo ha resuelto S.M. se prevenga a V.S. —como en su Rl. Orn. lo executo— que en adelante proceda con arreglo y Justicia en Sus proposiciones. Dios qe. a V.S. m & a & como dº. Mcd 6 de sep de 1757. Íñigo de Torres y Oliveiro [*sic*]. Archivo de la Capilla Real, legajo 4, pieza 16, en 2 folios de papel tamaño 290 x 205 mm. y fechada en Madrid a 6 de septiembre de 1757. *Cfr.* ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, 1996-1997, p. 73.

¹⁰ Existe un memorial fechado a 20 de agosto de 1802 en el que varios músicos de la Real Capilla, incluido Antonio Caballero, se quejan de que incluso el mejor sueldo de músico, consistente en 150 ducados y un «café» de trigo anuales, no alcanza para vivir ni para comer, ni para presentarse en el templo con la decencia correspondiente. Archivo de la Capilla Real: legajo 40, pieza 170, 2 folios en papel tamaño 310x210 mm. *Ibid.*, p. 142.

para la iglesia.¹¹ Probablemente a causa de esta precariedad, en numerosas ocasiones intentó Caballero, sin éxito, acceder a puestos mejor remunerados que el de maestro de la capilla Real. En 1767, a la muerte del maestro Iribarren, opositó para la plaza de maestro de capilla de la catedral de Málaga.¹² En abril de ese mismo año concurre a la plaza de maestro de seises de la catedral de Sevilla, solicitando una licencia a la Capilla Real de Granada para ausentarse. A su vuelta de Sevilla y, dado que se había demorado en demasía, se encuentra con que el cabildo le ha suspendido el sueldo. Para recuperar sus ingresos habituales, Caballero ofrece hacer un inventario de sus obras y papeles. En abril de 1768 vuelve a solicitar permiso al cabildo para opositar, esta vez al magisterio de la catedral de Zamora, vacante tras el fallecimiento de José Bonet. En 1775 fallece Manuel Osete y queda vacante la plaza de la catedral granadina. A esta oposición, larga y polémica, concurre también Antonio Caballero, de nuevo sin éxito.¹³ Parece ser que este sería el último intento de Caballero para obtener un trabajo mejor remunerado.

Con el objeto de suplir las ausencias de Caballero debidas a su avanzada edad, hacia finales del siglo el cabildo nombró a algunos músicos: en primer lugar al tenor Andrés Orozco y, desde 1800, al también tenor Valerio López. Pero quien con más frecuencia suplirá al anciano maestro de capilla a la muerte de Valerio López será el falsetista Mariano Fernández Mesa. Además de la dirección musical de la capilla, estos músicos cubrieron las demás funciones de un maestro de capilla; Andrés Orozco se ocupó de la educación de los seises,¹⁴ Valerio López presidió e informó sobre los ejercicios de oposiciones y Mariano Fernández Mesa se ocupó del inventario realizado en 1817, en el que aparece su firma. En los últimos años de vida de Caballero ejerció, como suplente, Antonio Luján, quien sería nombrado maestro de capilla interino a la muerte del compositor aunque, a pesar de la gran estima que tenía por él el cabildo, no consiguió la titularidad del magisterio de la capilla de música, debido a la precaria situación de la institución.¹⁵

¹¹ VALLADAR, Francisco de Paula: *Apuntes para la «Historia de la Música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada —Ed. Tipografía comercial—, 1922; p. 66.

¹² ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, 1996-1997, p. 77.

¹³ El cabildo de la catedral tuvo que enviar los ejercicios a tres examinadores: Juan Rosell, maestro de capilla de la catedral de Toledo, Francisco Javier García «el Españolito», maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, y Juan Manuel Gaitán y Arteaga, maestro en la catedral de Córdoba. Ninguno de ellos coloca a Caballero entre los primeros puestos. *Ibid.*, pp. 81-83.

¹⁴ El nombramiento de maestro de capilla incluía, además de otras responsabilidades, la obligación de ocuparse de la formación de los seises, función que cumplió Caballero de 1757 a 1768 aunque sin mucho agrado, ya que se leen numerosas quejas en las actas capitulares a lo que lo consideró un «penoso cargo». *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ Dicha decadencia, ya muy acusada en el primer cuarto del siglo XIX, llevó al cabildo a seguir requiriendo los servicios del anciano Antonio Caballero en los últimos años de su vida. En

Se conservan gran cantidad de obras de Caballero, todas ellas manuscritas, archivadas en diferentes legajos y en buen estado de conservación.¹⁶ Se ha inventariado un total de 221 obras, además de unas cuantas más, anónimas, que José López-Calo le atribuye.¹⁷ Casi toda su producción musical se encuentra en los archivos de la Capilla Real, para la que trabajó, y además se conserva obra suya en los archivos de las catedrales de Ávila y Málaga, así como en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.¹⁸ De ellas, 47 obras están en latín: 3 misas a 6, 7 y 8 voces, 3 himnos, 3 lamentaciones, 22 motetes —10 de ellos *a capella*—, y 16 salmos y *magnificats*; 167 obras en castellano, la mayoría villancicos en sus vertientes más populares: 123 villancicos a la Navidad y el resto villancicos al Corpus, a la virgen y a los santos.¹⁹ Casi todas las obras de Caballero son del género vocal-instrumental —salvo algunas obras polifónicas en latín para una formación *a capella*, como los 10 motetes

las actas capitulares se encuentran situaciones en que se le retiene parte de su salario por haber desatendido sus deberes: «Se le retienen a Caballero 300 d. y las 5 ff. y se le gratifican a Mariano Fernández por haberle suplido». Caballero contaba con 89 años de edad. Archivo de la Capilla Real: legajo 136. *Ibid.*, p. 222.

¹⁶ Analizando los inventarios realizados por Caballero durante su magisterio, se tiene constancia de que la producción del maestro es muy superior al número de obras que se conservan actualmente en los archivos españoles. Hay que tener en cuenta un escrito que el maestro de capilla dirige al cabildo el 10 de julio de 1767, insistiendo en que las obras que compone son de su propiedad y no de la propiedad de la institución para la que trabaja. De ser así, es probable que su patrimonio haya pasado a sus descendientes y que se conserven parte de sus obras en alguna colección particular: «[...] así mismo ha haber hecho el inventario prevenido, en el que ha incluido más de 80 obras suyas, sin tener obligación por Constitución a dejar alguna [*sic*]». El texto citado hace referencia al inventario que realizó el maestro en 1763, y que no se ha conservado. Archivo de la Capilla Real: legajo 217, pieza 111; son 2 folios en papel, tamaño 310x210 mm. *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ López-Calo menciona un total de 221 obras, pero María Angustias Ortiz Molina dice haber localizado un total de 214, 47 en latín y 167 en castellano. *Cfr.* LOPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Granada —Centro de Documentación Musical—, 1993-94 y ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, p. 91.

¹⁸ Las obras conservadas en los archivos del Monasterio de San Lorenzo del Escorial han sido recogidas por Samuel Rubio en: RUBIO, Samuel, *Catálogo Musical de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial*. Cuenca—Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación provincial—, 1976 y en: RUBIO, Samuel y SIERRA, José, *Catálogo del Archivo de Música de S. Lorenzo el Real del Escorial*, vol. 2, Cuenca —Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación provincial—, 1982.

¹⁹ Como fue muy frecuente en instituciones humildes como lo era la Capilla Real de Granada, no se conserva el autor de las letrillas de los villancicos de Antonio Caballero. Los argumentos a que aluden dichas letrillas son muy diversos: en ocasiones varios personajes dialogan sobre el nacimiento de Jesucristo, y en otras el tema central es la crítica social, el elogio al costumbrismo o la exaltación de diversos oficios como el de médico, maestro o boticario. En otras ocasiones el tema central son los pastores, que con frecuencia desarrolla el longevo compositor mediante un aria de pastorela. También son frecuentes las «jácaras» o «villancicos ajacarados». *Cfr.* ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, 1996-1997, pp. 110-112.

ya mencionados—, donde el instrumento predominante es el violín, al igual que ocurre con todo el repertorio villanciquero en Granada.

Durante su estancia como maestro de capilla, Caballero se vio en la obligación de ejercer su deber de archivero, que incluía el ordenar e inventariar el archivo de música. El análisis de los inventarios conservados es de suma importancia, ya que permite valorar la enorme cantidad de obras que conservaba la institución granadina en la época. La mayor parte de las obras del archivo pertenecían a maestros de capilla anteriores y a otros músicos de la capilla, generalmente organistas y arpistas quienes, con frecuencia, componían por encargo del cabildo, algo muy frecuente tratándose de los villancicos. En algunas ocasiones, la capilla de música compraba obras de músicos ajenos a la institución.²⁰

El inventario más antiguo conservado de las obras de la Capilla Real realizado por Antonio Caballero está fechado en 1781.²¹ Aparecen allí obras de compositores que no trabajaban para la institución, algunos de ellos de reconocido prestigio, como son: José de Nebra, Antonio Soler o Francisco Javier García Fajer «el Españolito», y otros de menor reconocimiento —Furió, Martínez, los Gaytán o Esteban Redondo—. A todas estas obras hay que añadir las de todos los maestros de la Real Capilla, incluido Caballero, así como las de otros músicos de la institución que no ejercieron el magisterio pero que aportaban sus obras. Caballero había compuesto, hasta la mencionada fecha, 4 misas, 6 salmos, 3 misereres, 6 lamentaciones, 20 motetes, además de 107 villancicos a la Purísima Concepción, a la Natividad de Nuestra Señora, a la Asunción, a Santiago y a san Juan Bautista. En la última parte del inventario incluye otras obras propias, quizás encontradas más tarde en el desorden que parece ser sufría el archivo de música, o bien compuestas durante su redacción: misereres, lamentaciones y motetes, entre otras. En total, menciona 316 obras de su propiedad. Si actualmente se han encontrado poco más de 200, es evidente que una buena parte se ha ido perdiendo con el paso de los años.

El segundo inventario conservado lo realizó Caballero once años más tarde, el 2 de noviembre del año 1792. Existen pocas diferencias entre ambos inventarios, siendo la principal el aumento de número de obras del mismo Caballero que, de las 316 citadas en el primer inventario, pasa a ser de 341.

²⁰ En un acta capitular del 21 de agosto de 1767, solicita Caballero al cabildo, en nombre de la capilla de música, la compra de una misa y unas letanías de José de Nebra, alegando que son «tan gustosas, tan lúcidas, brillantes y acomodadas a dicha capilla de música que V.I. gustá oirlas [*sic*]». Archivo de la Capilla Real: legajo 217, pieza 118, 1 folio de papel, tamaño 310 x 210 mm. *Ibid.*, p. 180.

²¹ Se está haciendo referencia aquí al primer inventario realizado por Caballero que ha llegado hasta nuestros días. Como ya se ha mencionado anteriormente, de las actas capitulares se deduce que el compositor ya había inventariado los archivos en 1763.

Esto supone un incremento de veinticinco obras nuevas, compuestas en once años, muy pocas si se comparan con la enorme producción anterior. Dieciséis de ellas son villancicos. Esta aportación es curiosa si se tiene en cuenta la desaparición progresiva de esta forma que estaba teniendo lugar en casi todas las catedrales de la península, por considerarlos perjudiciales para el espíritu religioso.²²

El último inventario realizado en vida de Caballero tiene como fecha de cierre el 4 de febrero de 1817. Aunque no lo realizó el maestro de capilla, que contaba ya con 89 años de edad y estaba impedido, sí fue informado del contenido del mismo. Está mucho más desordenado que los anteriores, lo que dificulta su comparación. Sin embargo, hay un dato de interés que merece ser señalado: aparece una anotación de instrumentos, realizada en un folio intercalado, a modo de inventario de los instrumentos pertenecientes a la capilla de música. En ningún momento se mencionan flautas, pero sí un violín, dos trompas nuevas y dos viejas, dos clarines nuevos y dos viejos, un contrabajo, un oboe, un violón, dos bajones y un clave. Podría pensarse que cuando se requería la utilización de flautas y flautines en las obras, como tan frecuente fue en los villancicos, los músicos aportaban sus propios instrumentos, u otros pertenecientes a otras instituciones.

Un análisis del estilo musical de Antonio Caballero permite clasificar sus primeras obras a caballo entre el estilo galante y el Clasicismo, evolucionando hacia este último con el paso de los años, pero conservando sin embargo ciertos rasgos de un conservadurismo muy habitual en la música religiosa de la segunda mitad del siglo XVIII, como es la presencia, en muchas de sus obras, de bajos continuos, así como de una escondida policoralidad.²³ Caballero utiliza estructuras claras y diáfanas, con una visión principalmente vertical de los procesos armónicos y la textura homofónica. Sin embargo, esta conserva algunos rasgos polifónicos, como son por ejemplo las entradas graduales de las

²² Recuérdese la decisión del cabildo de Jaén de: «que no se canten Villancicos u otras composiciones en romance, si no es los responsos del Oficio y motetes sacados de él, los salmos y otras cosas graves y devotas». Cfr. MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. El siglo XVIII*. Madrid —Alianza Música—, 1985; p. 126.

²³ En los villancicos de Caballero puede observarse claramente la influencia del estilo italiano, tan extendido en la España de mitad del siglo XVIII, mediante el uso muy frecuente de graves, recitados y arias con una textura cada vez más homofónica, alejándose de la antigua contrapuntística barroca: «Existe en la casi totalidad de los casos, alternancia dentro de la misma obra de fragmentos de textura homofónica con otros contrapuntísticos, con predominio de los pasajes homofónicos. En los recitados la voz se mueve lo más cerca posible al lenguaje hablado, y cuando incluye arias, van frecuentemente en ritmo ternario y las voces y los instrumentos adquieren mayor brillantez». Vid.: ORTIZ, María Angustias, *op. cit.*, 1996-1997, p. 109.

voces. La influencia del estilo italiano se percibe en el uso reiterado de arias, dúos y recitativos.²⁴

La instrumentación de sus obras es poco variada, ajustándose a los músicos —siempre escasos— de los que disponía. La plantilla instrumental de la Capilla Real de Granada era bastante reducida, lo que otorgaba pocas posibilidades tímbricas al compositor. Además del bajo acompañante, el instrumento omnipresente, tanto en las obras en latín como en los villancicos, es el violín. Muy frecuente también era el uso de las trompas, que desempeñaban una función de soporte armónico, a las que sigue el resto de instrumentos disponibles: clarines, violón o contrabajo, oboes y flautas.²⁵

Ninguno de los manuscritos de Caballero conservados en los archivos de la Capilla Real contiene la partitura general, conservándose únicamente las partichelas en papeles sueltos. Esto acarrea numerosos problemas a la hora de reconstruir algunas de sus obras, como ha sido el caso del villancico objeto del presente trabajo.

Los villancicos con flauta de Antonio Caballero

Apenas toma Caballero posesión de su cargo como nuevo maestro de capilla, se le encomienda la tarea de componer los villancicos para esas Navidades. Para ello, no se contenta con la plantilla instrumental disponible en la real institución y solicita al cabildo nuevos instrumentistas:

Se hizo presente a el Cabildo que el Maestro de Capilla de música de esta Real Capilla tenía compuestos los villancicos para la función próxima de Navidad y que necesitaba de mas instrumentos que los que había en dicha Capilla para el mayor lucimiento de la obra, pues se había hecho y compuesto para mayor número de instrumentos. Y oído por el Cabildo se acordó que por este año se llamen y busquen por el Maestro dos o tres instrumentistas, sin que sirva de ejemplar, y que en adelante el dicho Maestro disponga sus funciones de música arreglándose a los individuos que hay en dicha Capilla así de voz como de instrumentos y que respecto de que en los dos años antecedentes se han llamado Músicos de fuera de

²⁴ «No podemos encuadrar a Caballero dentro del barroco tardío, por haber dejado de usar algunas de las técnicas propias del mismo, como por ejemplo el bajo continuo —función que suple a veces con el acompañamiento, ya que éste suele ir escrito en valores largos y sin apenas uso de silencios—, o la policoralidad, práctica que no utiliza. En sus obras, cuando existen dos coros completos —SATB / SATB, SSAT / SSAT o bien SSAT/SATB—, uno suele ser el solista y el otro acompaña, siendo en ocasiones suplida la voz grave del coro acompañante por el órgano. Cuando existen dos coros y solo uno de ellos completo, las voces del primero hacen los papeles solistas». *Ibid.*, p. 268.

²⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

la Capilla para tocar instrumentos y que a estos se les mandó pagar en los años antecedentes las propinas correspondientes a su trabajo, se efectúe lo mismo en este presente año [*sic*].²⁶

Quizás se encuentre aquí la explicación de que la primera obra con intervención de flautas traveseras, fechada en la Capilla Real, sea un villancico de Antonio Caballero compuesto para estas Navidades de 1757, «Humana descendencia», un «aria a dúo [soprano y tenor] con violines y flautas al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo». El acompañamiento incluye violón y bajo.²⁷ En todo caso, la petición del nuevo maestro originó un conflicto entre los miembros del cabildo, que se resolvería mediante la contratación de tres músicos de la catedral y de la colegiata de Nuestro Salvador. Dos años más tarde se contratan los servicios esporádicos de un trompa, para conseguir «una mayor armonía y consonancia en los villancicos».²⁸

De Antonio Caballero se conserva un total de diecisiete obras haciendo uso de una o dos flautas en su instrumentación, de las cuales dieciséis están escritas en castellano y, por lo tanto, son villancicos, y la restante en latín, un «miserere a seis voces» datado en 1792 —ST, SATB—, con dos violines, flauta, dos trompas, salterio y acompañamiento.²⁹ Los dieciséis villancicos mencionados están escritos para los maitines navideños, salvo uno, compuesto por Caballero para la fiesta que el cabildo de la Capilla Real organizó con motivo de la canonización de san Serafín en el año 1769, «Jerusalén triunfante», un «aria con violines y flautas, a la fiesta que hizo el Cabildo de la Capilla Real de Granada en la canonización de San Serafín», para contralto con acompañamiento de dos violines, dos flautas, dos trompas y bajo.³⁰ De los villancicos restantes, solo se conocen las fechas de tres de ellos, todavía en el siglo XVIII —1769, 1784 y 1789—; escritos por tanto con mucha anterioridad a la muerte del compositor.³¹

De las diecisiete obras con flautas de Caballero, siete solicitan la participación de dos de ellas; nueve, de una sola y, en uno de los villancicos, de dos flautines; se trata de «Ha de haber jácara buena», para cinco voces —B, SATB—, dos violines, dos flautines y acompañamiento,³² es la única obra dieciochesca de la Capilla Real que utiliza los flautines. Otro villancico anónimo

²⁶ Fechado el 21 de diciembre de 1757. Libro 17° de cabildos, fol. 715v. y ss. Citado en TEJERIZO, G., *op. cit.*, vol. 1, 1989, p. 325.

²⁷ AMCRG —Archivo de Música de la Capilla Real de Granada—. [Sig. 6727/571].

²⁸ TEJERIZO, G., *op. cit.*, vol. 1, 1989, p. 61.

²⁹ AMCRG. [Sig. 6703/543].

³⁰ AMCRG. [Sig. 6887/728].

³¹ Respectivamente: el mencionado «Jerusalén triunfante» para la canonización de San Serafín, «Terrible afán», a ocho voces, con acompañamiento de violines, trompas, flauta obligada y bajo y «Ay, qué ternura», para SAT con acompañamiento de dos violines, flauta y acompañamiento.

³² AMCRG. [Sig. 6807/654].

sin fechar, que aparece en los archivos, hace uso de flautines: «Cuándo, cielo sagrado», villancico «a 8 [SSAT, SATB], con violines, trompas, flautines y bajón obligado». Su escritura permite situarlo en una fecha cercana al villancico que aquí se estudia. Pudiera ser que este segundo villancico fuera compuesto también para unas Navidades en las que el cabildo acordara contratar a dos ministriles que dominaran el instrumento, algo que, como ya se ha mencionado, hacía esta institución con frecuencia, ya que el hecho de que no exista más repertorio que haga uso de los flautines permitiría pensar que ningún músico de la Capilla Real disponía ni dominaba este instrumento. Quien suscribe el presente estudio ha realizado una comparación de la grafía de ambos villancicos, pensando en la posibilidad de que el autor del villancico anónimo fuera el mismo Antonio Caballero. También se ha comparado la grafía del villancico anónimo con otros villancicos del longevo compositor. No se ha encontrado ninguna similitud, por lo que es muy probable que el villancico anónimo no pertenezca a Antonio Caballero.

Por otra parte, se ha encontrado una sola obra con uso de dos flautines en los archivos de la catedral de Granada, la institución vecina. Se trata de una obra fechada en 1777, de Hidalgo. Puede suponerse que se trata de Juan Antonio de Bartolomé Hidalgo — +1805—, organista en la Catedral de Granada. La obra, un «miserere a 12 voces», está escrita para tres coros —SSAT, SATB, SATB— con acompañamiento de dos violines, «flautín y flauta 1ª», «flautín y flauta 2ª», dos trompas y acompañamiento general. En todos los sentidos, el empleo de flautas en la obra de Hidalgo resulta peculiar, no solo por el uso de los flautines sino porque además, en algunas ocasiones, el compositor exige que estos mismos músicos toquen también las flautas de pico y los fagotes. Téngase en cuenta que ninguna otra obra, ni de la catedral ni de la Capilla Real, especifica la utilización de flautas de pico, poco frecuentes en el repertorio religioso en el último cuarto del siglo XVIII. Pensando en la hipótesis expuesta anteriormente, es decir, que llegaron en esos años a Granada dos ministriles capaces de tocar los flautines, el villancico que aquí se analiza podría haber sido compuesto en una fecha cercana al miserere de Hidalgo.

Por último, en tres de los villancicos que llevan flauta, Antonio Caballero indica expresamente la participación de una flauta obligada [*sic*], concretamente «Del diciembre erizado», aria escrita como un solo de tiple con violines, flauta obligada [*sic*] y acompañamiento, «al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo»;³³ «Con fieros huracanes», villancico a ocho, con violines y clarines; «al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo», para dos coros completos, dos violines, flauta obligada [*sic*], dos clarines, órgano y acompañamiento;³⁴ y «Te-

³³ AMCRG. [Sig. 6795/642].

³⁴ AMCRG. [Sig. 6793/639].

rible afán», «villancico de kalenda», escrito para ocho voces —SSAT, SATB—, dos violines, flauta obligada [*sic*], dos trompas, órgano del 2º coro y dos bajos instrumentales —iguales, pero uno con cifrado y otro sin él—, «al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor», escrito para la Navidad de 1784.³⁵

Es importante añadir que, durante el magisterio del compositor, la inclusión de la flauta travesera en los villancicos navideños se convirtió en algo habitual; prueba de ello es la abundancia de obras con este instrumento, duplicado en numerosas ocasiones, en el vaciado de los archivos de la Capilla Real que hemos realizado. Por ejemplo, del ya mencionado y misterioso —por desconocido— Ferreras, se conservan cuatro villancicos al Nacimiento que incluyen una o dos flautas, fechados en los años 1782, 1797, 1798 y 1799. La instrumentación era siempre la misma —aquella de la que disponía la Capilla Real—, es decir: dos violines, una o dos flautas, dos trompas y acompañamiento. Destaca, por la mención expresa de las dos flautas obligadas, «Siga, zagales, la bulla y fiesta», villancico a cuatro voces «al Nacimiento, con violines, flautas obligadas y trompas» de 1797. Diez obras anónimas aparecen en los archivos y se podría asegurar que pertenecen a esta época; ocho de ellas son villancicos, datadas en el último cuarto del siglo XVIII y primeros años del XIX en su mayoría. Pero también hay cinco villancicos de Esteban Redondo, de Jaime Balius, de Fernández de Mesa, de Agustín de Casos, etc.

«Ha de haber jácara buena, Villancico a 5, con violines y bajo, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo», de Antonio Caballero

Este villancico está escrito para cinco voces —un coro completo de cuatro voces «SATB» más un bajo solista—, con acompañamiento de dos violines, dos flautines y un bajo, cifrado en algunos de sus acordes.³⁶ El manuscrito reza así: «Villancico a 5, con violines y bajo, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, de Jácara». No existe ninguna seguridad de que este villancico fuera interpretado en las navidades para las que fue escrito. Sería lógico pensar que

³⁵ AMCRG. [Sig. 6752/596].

³⁶ Los manuscritos de los villancicos de Antonio Caballero conservados en los archivos de la Capilla Real se encuentran en muy buen estado de conservación. Solo nos han llegado las partichelas, no así la partitura general. Quien suscribe el presente estudio no ha tenido acceso a los manuscritos de los archivos de manera directa, aunque sí ha sido posible consultarlos en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, sito en la carrera del Darro en Granada, en donde están microfilmados. Expreso mi agradecimiento al cabildo de la Capilla Real, que nos ha permitido obtener una copia de los microfilms.



Figura 1: portada del manuscrito del villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero.

Caballero no invertiría su tiempo en escribir un villancico para no ser tocado y no ser remunerado por ello, pero la confusión en las partichelas de «Ha de haber jácara buena» no garantiza que se pudiera tocar con ellas. Ha sido necesario realizar un trabajo de reelaboración, para poner orden en esta pequeña joya musical. No solo es frecuente en los viejos manuscritos la incorrección en el cómputo de compases de espera; además, en este villancico se juntan numerosos signos de repetición en las diferentes voces instrumentales que, en cualquier lectura que se les dé, no permiten una reconstrucción total del villancico. También hay algunas observaciones defectuosamente especificadas —como «ojo», escrito— para volver a algún punto de la partichela, por lo que ha sido necesaria su interpretación. Hemos realizado algunos cambios, en función de los criterios musicales que hemos considerado más apropiados, con el objetivo de acercarnos a la idea que pudo tener el compositor al escribir esta jácara. Queda la duda de saber si este villancico de Antonio Caballero es un intento fallido que nunca llegó a término, o si las modificaciones necesarias para poder interpretarlo fueron indicadas a los músicos a viva voz y nunca llegaron a ser anotadas.



Figura 2: partichela de los flautines del villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero. Aunque el manuscrito resulta casi ilegible, puede observarse la indicación de Caballero arriba a la izquierda: «flautines a la jácara a 5».

El primer criterio para la reconstrucción del villancico ha sido el de ordenar las voces de los cantantes. Es sabido que los villancicos-jácara fueron muy frecuentes en los siglos XVII y XVIII y que, generalmente, el coro se encargaba de cantar el estribillo, mientras que el solista cantaba las estrofas. Las partichelas de los cantantes han resultado ser las más coherentes de todas y nos han permitido establecer la letra exacta del villancico, que reza así:³⁷

Coro

Ha de haber jácara buena
pues campe esta noche, campe.
Suene el alborozo, suene.
Dale al panderillo, dale. —bis—

Contralto del coro

Quién ha de cantarla amigos.

Tenor del coro

Gallego que sobresale
en la voz y en las noticias,
en la expresión y frases.

³⁷ No reproducimos aquí la grafía que aparece en los manuscritos, pero sí algunas expresiones peculiares que no se entienden bien en el castellano actual. Se ha seguido un criterio parecido para la puntuación.

Bajo solista

Corrido estoy del empeño,
creo no podré excusarme,
no, no podré excusarme [*sic*].

Contralto del coro

Un corrido te pedimos,
ya de ser a lo de jaque,
pues no queremos melindres [*sic*] .

Bajo solista

Pues si ha de ser escucharme [*sic*].

Coro

Vaya de jácara buena, buena,
suene, campe, dale.

Bajo solista —copla 1—

Se estaba Dios en sí mismo
allá en sus eternidades,
como el que se está en sus Glorias
y no a menester a nadie.
Cuando este aquí que dispuso
en tiempo comunicarse,
y criar tantas de cosas [*sic*]
dignas que el las alabase.
Un Palacio como un cielo
como un paraíso un parque,
un gran mapa como un mundo
y como un mar mil cristales.

Coro —estribillo—

Lindo bravo gallego
campeire campe,
que es tu jácara toda

misterios grandes.
Campe, suene, dale, dale, dale.

Bajo solista —copla 2—

Dispuso allá en cierto campo
formar de sí bella imagen,
en un barro que dio al punto
de quebradizo señales,
pues por un bocado el hombre
dio con toda ella a el traste [*sic*].
Quiso el señor de la obra
hacer hoy otra más grande,
y fue con encarnación
que el tal barro se soldase.

Coro —estribillo—

Lindo bravo gallego
[...], dale.

Bajo solista —copla 3—

Para este fin a una niña
que allá previó en su dictamen,
antes que siglos hubiese
porque fue escogida antes.
Para esta importante nueva
le envió a su cuarto un ángel,
que a el ir la su humildad [*sic*]
le dio motivo a turbarse.
Dificultó la señora
y el Ángel la satisface,
y allí solo con un *fiat*
se quedó virgen y madre.
Y hete aquí la encarnación
que al Diablo dio mil pesares.

Coro —estribillo—

Lindo bravo gallego
[...] dale.

Bajo solista —copla 4—

Era la niña casada
con un varón de tal clase,
que le llevaba una vara
al asombro más gigante.
En sueños tuvieron calma
las dudas que le combaten,
y en Belén la hermosa niña
todo nuestro bien nos pare.
El barro se soldó al punto
con Dios hicimos las paces,
y en todos nació el placer
para muchas Navidades.
Esto es cuanto del misterio
amigos, gallego sabe,
y con pascuas muy felices
perdonad al ignorante.

Coro

Viva, viva el buen gallego,
porque ha sabido explicarse.
Gallego que sobresale,
en la voz y en las noticias,
en la expresión y frases.

La estructura de este villancico puede establecerse con facilidad a partir de la coherencia del texto: a) introducción a la jácara mediante un diálogo entre el pueblo, representado por el coro, y el narrador; b) narración de la historia mediante una secuencia de estribillos y coplas a cargo del bajo —coplas— y el coro —estribillos— y c) coda, a cargo del coro, celebrando la narración de la jácara. Es decir, se sigue aquí la típica estructura de estribillo y coplas, muy frecuente en numerosos villancicos dieciochescos, a la que se ha añadido una primera parte y una conclusión final.

Otro de los elementos importantes, a la hora de cuadrar todas las voces, ha sido el escaso cifrado que Caballero puso al bajo. La lógica armónica ha sido de gran ayuda para ordenar todos los fragmentos con repeticiones mal indicadas. Por último, se ha pensado en lo que podría ser una estructura lógica típica de los villancicos de Caballero, que hemos podido observar en otros análisis que hemos realizado, consistente en iniciar y finalizar el villancico

con solos instrumentales. Esto nos ha permitido fijar algunos fragmentos de las partichelas.

El papel de los cantantes en el villancico está claramente definido. Por una parte está el coro, que se encarga de presentar la historia y representa al pueblo, solicitando al gallego —el narrador— que les cuente un relato divertido en forma de jácara.³⁸ Este, representado por el bajo solista, narra la historia de la concepción y nacimiento de Jesús, en forma de poema en cuatro estrofas bellamente escrito. Llama la atención la calidad literaria del poema en relación a otros villancicos de la Capilla Real, casi todos de autoría desconocida. Intercaladas en el texto del narrador hay unas intervenciones del coro —el pueblo—, animando al narrador para que continúe con su historia. El verso final, cantado por el coro, es una felicitación del pueblo al gallego, por haber sido tan buen narrador.

Según la reconstrucción que se presenta aquí, este villancico-jácara consta de un total de 220 compases. La tonalidad es *re* menor, en un compás de 3/4, algo muy característico de la música eclesiástica escrita en lengua vernácula. A lo largo del análisis puede observarse que el peso principal del acompañamiento instrumental corre a cargo de los dos violines, que tocan al unísono en prácticamente toda la pieza. A los dos flautines no se les otorgan pasajes melódicos muy elaborados y de gran expresividad, como sucede en otros villancicos de Caballero con las flautas; sin embargo, su escritura, a pesar de una aparente sencillez, otorga gran viveza a la música, gracias al timbre y a la articulación precisa característica de este instrumento. La tesitura de los dos flautines abarca desde el *la3* hasta el *fa5*. Ninguna de las partituras del repertorio religioso dieciochesco granadino estudiadas presenta un ámbito similar para la flauta, por lo que resulta curioso que sea justamente en estos instrumentos donde Caballero decida explorar el registro más agudo del instrumento.³⁹

La tonalidad principal de *re* menor contrasta con el carácter de jácara y con el significado de la letrilla, dándole un aire melancólico ausente en el texto. La armonía destaca por su sencillez, lo cual ayuda al carácter pegadizo de la música, destacando la utilización de los grados fundamentales: I, IV y V. Las diferentes secciones de la pieza están claramente estructuradas y delimitadas

³⁸ El narrador es un gallego. La utilización de personajes relacionados con un lugar geográfico —el gallego, el asturiano, el vasco, etc.— fue muy frecuente en las letrillas de los villancicos de esta época.

³⁹ Los travesos de la época —ya sean travesos en *re* o flautines— tienen una tesitura más limitada que la flauta actual. Dependiendo del modelo de instrumento, la nota más aguda que puede emitirse es un *la5*. Además, existen dificultades de emisión inherentes a los flautines de la época, con una factura instrumental mucho menos perfeccionada que las flautas traveseras coetáneas.

Figura 3: introducción instrumental del villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, compases 1-14. Se han homogeneizado las articulaciones de los dos violines con respecto a lo escrito en los manuscritos.

por el movimiento armónico, generalmente cerradas por una cadencia perfecta en la tonalidad principal.

El villancico se inicia con una introducción instrumental de catorce compases en la que apenas hay movimiento armónico, limitándose a una sucesión de cadencias perfectas con alguna incursión al IV grado. Los dos violines, al unísono, son los encargados de llevar el peso melódico, mediante la exposición de un tema en semicorcheas, ágil y rítmico, en el que destacan, por una parte, un movimiento por grados conjuntos y cromático y, por otra, los saltos de 5ª y 8ª. Los dos flautines realizan un relleno armónico en una tesitura más aguda que la de los violines.

Después de la introducción instrumental tiene lugar la primera intervención del coro, de una duración de diez compases. Es una invitación del pueblo a la jácara, mediante los versos: «Ha de haber jácara buena / pues campe esta noche, campe. / Suene el alborozo, suene. / Dale al panderillo, dale». El papel

ANTONIO CABALLERO Y LA FLAUTA EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA...

Co - rri - do estoy del em - pe - ño, cre - o no podré excu -
 sar - me, no, no podré ex - cu - sar - me.

Figura 4: primera intervención del solista en el villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, cc. 34-42. Caballero no ha incluido ninguna articulación en las voces instrumentales, lo cual otorga más energía al pasaje.

de flautas y violines es el de acompañamiento instrumental, principalmente armónico. El timbre de los flautines recuerda constantemente el carácter festivo de la letrilla. Aquí la armonía es mucho más compleja que en la introducción instrumental, incluyendo incluso una modulación pasajera a *do* mayor, así como la utilización de acordes de 7ª y 9ª, o la sustitución de la 3ª o la 5ª por la 2ª o 6ª del acorde.

Al final del compás 34 entra por primera vez el bajo solista, es decir, el narrador. En esta sección, de diecisiete compases, tiene lugar el diálogo entre el narrador, que acepta la tarea encomendada de contar el relato, y las voces del pueblo. La armonía es estable de nuevo, con la utilización de los tres acordes principales de *re* menor. El acompañamiento instrumental, a cargo de violines y flautines, consiste en un motivo repetitivo de semicorcheas en movimiento ascendente por grados conjuntos, que pasa constantemente de unos instrumentos a otros, contrastando con la melodía del cantante, que transita en intervalos de 8ª, 3ª y 5ª. El pasaje finaliza con una cadencia perfecta en la tonalidad principal.

En el compás 51 entran los dos flautines, dando inicio a la siguiente sección, en la que el coro completo celebra que el narrador haya aceptado su tarea de

me.

Se es-ta - ba Dios en sí mis - mo a-llá en sus e-terni - da - des,

como el que se está en sus Glorias y no a menester a - die, como el que se está en sus

Figura 5: villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, cc.51-66. Flautines y violines acompañan al coro mediante un movimiento melódico bastante parejo, aunque hay que destacar la ornamentación con trinos de los dos violines, que tocan casi al unísono. Obsérvese también el enlace con la entrada del narrador, que se produce mediante una continuidad en el discurso musical.

la siguiente manera: «Vaya de jácara buena, buena, suene, campe, dale». El papel de los dos flautines, como al principio de la pieza, consiste en rellenar y reforzar la melodía de los violines, aunque sin elaborarla, y aportar su timbre característico. Los dos violines presentan un nuevo elemento melódico por grados conjuntos, ascendente y ornamentado con trinos. Una cadencia perfecta separa esta sección de la siguiente, en la que entra el solista, comenzando a narrar la

historia, mediante una continuidad en el discurso musical, sin que se aprecie el comienzo de una nueva sección:⁴⁰

La primera estrofa de la narración tiene una duración total de treinta y cinco compases. El papel de los flautines es siempre el expuesto en los compases anteriores, 61 y siguientes: son breves intervenciones coincidiendo con valores más largos en la voz. La armonía es simple y estable y se mantiene la tonalidad de *re* menor.

En el compás 92 aparece el primer estribillo de la jácara, cantado por el coro a modo de ovación al narrador: «Lindo, bravo gallego, campeire campe, que es tu jácara toda, misterios grandes. Campe, suene, dale, dale, dale.» Con una duración de doce compases, se mantiene en la tonalidad principal de *re* menor y hace uso de una armonía sencilla, utilizando solo los acordes de I y V con 7^a. En esta ocasión, ambos flautines tocan al unísono, doblando las voces del soprano y el tenor. Los cambios de 8^a en la melodía, realzados mediante el timbre de los flautines, así como el movimiento de corcheas, otorgan un carácter decidido a la melodía y refuerzan así el sentido del texto. Durante todo el estribillo, los dos violines acompañan a las voces, con una repetición constante de la nota *la*, ornamentada con trinos y en diferentes valores rítmicos. El enlace con el cantante solista se produce en el compás 104; el paso del estribillo a las coplas de esta jácara lo realiza Caballero mediante el solapado de la última nota del coro con la primera del cantante. Este estribillo se repite dos veces más en lo que queda de villancico.

Tres coplas más y dos estribillos serán los necesarios para que el cantante complete la narración del Nacimiento. La dinámica seguida por el compositor es siempre la misma, enlazando las últimas notas del estribillo con la primera de la copla y la última de cada copla con las primeras notas del coro en cada estribillo. Frente a la estabilidad tonal de cada estribillo, las coplas se caracterizan por un mayor movimiento tonal. La segunda copla contiene modulaciones breves a *fa* mayor, de nuevo a *re* menor y la utilización de alguna dominante secundaria de *la* menor. La tercera copla modula de *re* menor a *fa* mayor, *si bemol* mayor, a *fa* mayor de nuevo, *re* menor y *sol* menor,

⁴⁰ Esta forma de enlazar con la entrada del cantante es atípica del compositor, por lo que se han verificado al detalle las partichelas, por si pudiera haber alguna indicación en la voz del bajo que permitiera pensar que esta entrada del solista fuera más tarde. La escritura de Caballero no da lugar a dudas; su intención era entrar de esta forma en esta sección —la única posibilidad de error en la partichela del bajo solista se encuentra en los compases de espera del inicio, ya que el compositor indicó en primer lugar 32 y por encima, tachado, 34, siendo en realidad 33 compases de espera, lo que resulta lógico tras un análisis conjunto de todas las partichelas—. La única opción posible es la presentada aquí. Véase, por ejemplo, cómo en el compás 60 los violines refuerzan la voz del solista, o bien cómo en los compases posteriores los instrumentos melódicos rellenan los compases en los que el cantante lleva valores más largos, creando de esta forma una continuidad musical.

ELENA TATIANA FRANCO VIDAL

92 93 94 95 96

Flautín I

Flautín II

Violín I

Violín II

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Lin-do bra - vo ga - lle-go campei-re campe, que es tu já - ca - ra

Lin-do bra - vo ga - lle-go campei-re campe, que es tu já - ca - ra

Lin-do bra - vo ga - lle-go campei-re campe, que es tu já - ca - ra

Lin-do bra - vo ga - lle-go campei-re campe, que es tu já - ca - ra

96 97 98 99 100

to - da que es tu já - ca - ra to - da mis - te - rios gran - -

to - da que es tu já - ca - ra to - da mis - te - rios gran - -

to - da que es tu já - ca - ra to - da mis - te - rios gran - -

to - da que es tu já - ca - ra to - da mis - te - rios gran - -

100 101 102 103 104

des. Campe, suene, da - le, da - le, da - le.

des. Campe, suene, da - le, da - le, da - le.

des. Campe, suene, da - le, da - le, da - le.

des. Campe, suene, da - le, da - le, da - le.

Figura 6: villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, primer estribillo, cc. 92-103.

ANTONIO CABALLERO Y LA FLAUTA EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA...

192 193 194 195 196

Flautín I

Flautín II

Violín I

Violín II

Bajo solista

ba - rro se soldó al pun - to con Dios hi - ci - mos las pa - ces, y en

196 197 198 199 200

to - dos nació el pla - cer pa - ra muchas Na - vi - da - des.

Figura 7: villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, cc. 192-199.

para finalizar en la tonalidad principal. La cuarta y última sigue la misma tendencia, con modulaciones constantes. Los instrumentos melódicos suenan en los compases en los que el solista tiene valores más largos, produciéndose un juego de pregunta-respuesta entre instrumentos y voz. Las intervenciones de los flautines son más escasas que las de los violines, limitándose habitualmente a valores largos. El papel de los violines es más activo, realizando en numerosas ocasiones un movimiento melódico en semicorcheas, o con negras a las que se han añadido trinos y resoluciones, aportando así mayor dinamismo a la música.

Sin embargo, Caballero ha cuidado más la música que corresponde a los versos finales de la última estrofa, sin duda debido al interés del significado del texto, a modo de conclusión y de alabanza a la venida del Salvador: «El barro se soldó al punto, con Dios hicimos las paces, y en todos nació el placer, para muchas Navidades. Esto es cuanto del misterio, amigos, gallego sabe, y con pascuas muy felices, perdonad al ignorante». La intervención instrumental es mayor, principalmente la de los dos flautines, que adquieren un papel contrapuntístico junto a los violines. La estabilidad tonal, salvo una breve modulación a *fa* mayor, es la característica de este pasaje. La armonía es muy sencilla, con la utilización constante de los grados I, IV y V y el uso reiterado de cadencias perfectas IV-V-I y V-I.

Figura 8: villancico «Ha de haber Jácara Buena» de Antonio Caballero, compases finales.
 Los flautines doblan a los violines. En los acordes de V con 7ª, ellos son los encargados de hacer sonar la 7ª del acorde.

Tras la última intervención del solista, que tiene lugar en el compás 213, Caballero añade ocho compases a modo de conclusión, con la participación de todo el coro —alabando la buena narración del gallego— y de todos los instrumentos. La armonía oscila entre los grados principales I-IV-V-I. La 7ª del acorde de V es adjudicada a uno de los dos flautines, por lo que resulta siempre claramente audible dentro de la armonía. Ellos refuerzan, con su timbre penetrante, las voces de los violines.

Conclusiones

La escasez del repertorio con flautín encontrado en los archivos de la catedral y la Capilla Real de Granada—tan solo tres obras—, hacía necesaria la recuperación de este villancico-jácara, cuya fecha de composición se desconoce. La música, escrita en unas partituras defectuosamente legibles, ha supuesto una dificultad más, añadida a la de poner orden en estas. Por otra parte, tanto la escasez de papeles para flautín en el repertorio religioso granadino, como la sencillez de su escritura, hacen pensar que dichos instrumentos no eran habituales entre los ministriles de estas instituciones. Sabemos además con certeza que la Capilla Real no contaba con este instrumento, pues no aparece en el último inventario que se realizó en vida de Antonio Caballero.

Llama la atención que el uso de las flautas en el repertorio villanciquero granadino se inicie el mismo año del nombramiento de Caballero como maestro de capilla. El longevo compositor utilizó la flauta en muchos de sus villancicos, adjudicándole bellas melodías y empleando, en ocasiones, el virtuosismo del instrumento. La escritura para la flauta contrasta con el uso de los flautines en el villancico «Ha de haber jácara buena»; a estos se les confían melodías poco ágiles, generalmente doblando a los violines o sirviendo de relleno armónico. El interés que vio Caballero en la utilización de dichos flautines estriba en su timbre agudo y penetrante, sustancialmente más dulce que su homónimo moderno, otorgándole a esta jácara un carácter vivo.

Bibliografía

- LOPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Granada —Centro de Documentación Musical—, 1993-94.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. El siglo XVIII*. Madrid —Alianza Música—, 1985.
- ORTIZ MOLINA, María Angustias, *Antonio Caballero: Maestro de Capilla de la Capilla Real de Granada de 1757 a 1822*, Universidad de Granada, 1996-1997.
- «Antonio Caballero (1728-1822)» en: *Revista de Musicología*, vol. 26, diciembre 2003. pp. 715-721.
- RUBIO, Samuel, *Catálogo Musical de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial*. Cuenca—Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación provincial—, 1976.
- RUBIO, Samuel y SIERRA, José, *Catálogo del Archivo de Música de S. Lorenzo el Real del Escorial*, vol. 2, Cuenca —Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación provincial—, 1982.
- TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos en la Capilla Real de Granada*, vols. 1 y 2, Sevilla —Ed. Andaluzas Unidas—, 1989.
- «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800» en: *Revista de Musicología*, vol. 14, 1991, pp. 561-582.
- VALLADAR, Francisco de Paula, *Apuntes para la «Historia de la Música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada —Ed. Tipografía comercial—, 1922.

LAS GIRAS ESPAÑOLAS DE CLAUDIO ARRAU —1929-1933—

 María Pilar NOSTI ESCANILLA*

Resumen:

Son numerosos los libros y los artículos sobre Claudio Arrau que documentan con detalle su larga carrera como concertista. Él mismo ha dejado un extenso y valioso legado de documentos escritos y audiovisuales en los que ahonda en su vida personal y profesional, autoanalizando su trayectoria vital y explicando su evolución. Nunca hasta ahora se han estudiado las intensas giras de conciertos que programó por España entre 1929 y 1933. Exhaustivo conocedor de sí mismo, emprendió una búsqueda continuada de la verdadera esencia de las piezas que estudiaba, cuyo último propósito era recuperar el espíritu del compositor. Se hablaba de él como un «Liszt redivivo». Eran años difíciles en Europa, con un clima político y económico inestable y eran tiempos duros para la familia Arrau, que dependía económicamente de los ingresos de Claudio como profesor, de la grabación de sus primeros discos y de sus conciertos como solista y como miembro del trío Arrau. Es comprensible que se comprometiera a realizar giras maratónicas recorriendo el mundo. Contratado por la Asociación de Cultura Musical y las sociedades filarmónicas, surcó la península ibérica de norte a sur y de este a oeste llegando incluso a actuar en las islas Baleares.

Palabras clave: Claudio Arrau, giras españolas, Asociación de Cultura Musical, Sociedades Filarmónicas, periodo 1929-1933.

Abstract:

There are numerous books and articles on Claudio Arrau which document in detail his long career as a pianist. He himself has left an extensive and valuable legacy of written and audiovisual documents in which he delves into his personal and professional life, self-analyzing his vital trajectory and explaining his evolution. Until now the intense concert tours he scheduled in Spain between 1929 and 1933 have never been studied. An exhaustive self-connoisseur, he

* Licenciada en medicina y cirugía general, especialista en bioquímica clínica; investigadora en musicología e historia de la música.

undertook a continuous search for the true essence of the pieces he was studying, the ultimate purpose of which was to recover the spirit of the composer. He was spoken of as a «revived Liszt». They were difficult years in Europe with an unstable political and economic climate and it was a hard time for the Arrau family, who depended financially on Claudio's income as a teacher, on the recording of his first albums and on his concerts as a soloist and as a member of the Arrau trio. Understandably, he pledged to go on marathon tours around the world. Hired by the Association of Musical Culture and the Philharmonic Societies, he crossed the Iberian Peninsula from North to South and from East to West, even performing in the Balearic Islands.

Key words: Claudio Arrau, Spanish tours, Association of Musical Culture, Philharmonic Societies, period 1929-1933.

Gira de octubre 1929

«El próximo martes tendrá lugar en la sala Narbón la tercera sesión correspondiente al mes actual, de las organizadas por la Asociación de Cultura Musical. Estará a cargo del gran pianista berlinés Claudio Arrán [sic], profesor del Conservatorio de la capital alemana y primer premio, por aclamación, en el concurso internacional de pianistas celebrado en la Exposición de música de Ginebra hace dos años».¹

Con estas palabras se anunciaba, en octubre de 1929, la llegada del pianista chileno, residente en Berlín desde la edad de ocho años, quien por primera vez iniciaba una gira por España.² En el momento de realizar su debut en tierra española habían pasado veintiún años desde que, completamente vestido de blanco y acompañado por su hermana, subió a un escenario de Chillán — su población natal— para ofrecer su primer recital de piano.³ A finales de los años 20, su reputación estaba definitivamente establecida. Numerosas críticas recogidas en la prensa internacional de la época lo confirman.⁴

Fue en Santander, en la sala Narbón donde, precedido por una reseña periodística prometedora, que le anunciaba como a uno de los más destacados pianistas de la actual generación —aunque con su apellido mal escrito—, ofreció su primer concierto ante el público español. A éste le seguirían al menos dieciséis conciertos más, todos ellos organizados por la Asociación de Cultura

¹ *El Cantábrico*, XXXV, n° 12.6145, 5-10-1929, pp. 1-2.

² *Música*, I, n° 3, 11-1929, p. 91.

³ «<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3337.html>». [consulta 7-1-2022].

⁴ LANDAURO, A.: «Arrau, *El Hombre y el Artista*», Santa Cecilia, VIII Región, Chile, 2002.

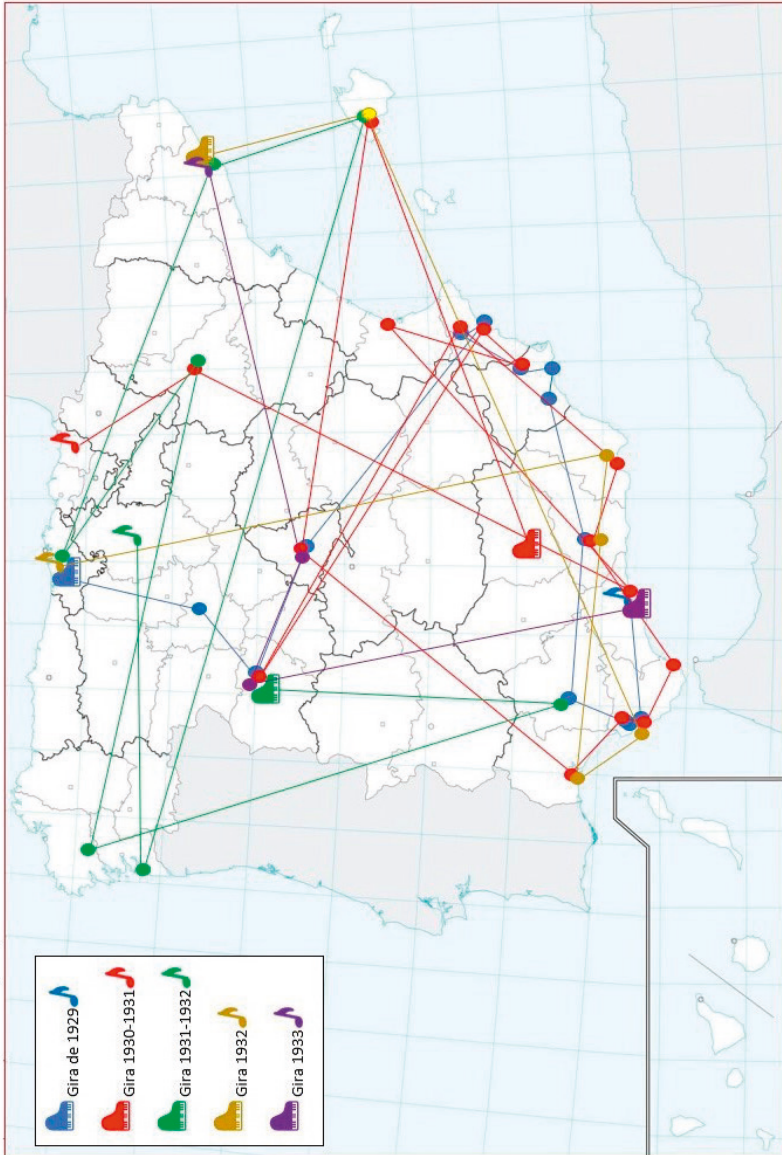


Fig. 1: giras de Claudio Arrau por España.

Musical —AdCM, «la Cultural», salvo los ofrecidos en Sevilla y Málaga—, que le llevarían a viajar por toda la península. Nada mejor para la Cultural que un joven músico de veintiséis años, de creciente fama pero todavía desconocido en España, para organizar una gran gira por las diversas delegaciones. El delegado-presidente de la delegación de Barcelona, Frank Marshall, afirmaba que «el que un artista pudiera realizar en España un mínimo de veinticinco conciertos facilitaba su contratación y, naturalmente sus honorarios». ⁵ Y así fue como Claudio Arrau y, precediéndole, otros músicos del calibre de Jacques Thibaud, Arthur Rubinstein o Fritz Kreisler llenaron las salas de Madrid, Granada, Salamanca, Valladolid y también de Gibraltar, Alcoy, Lorca, Cartagena, San Fernando o Tolosa, entre otras poblaciones.

La tarjeta de presentación de Claudio Arrau consistió en un elaborado programa de tres partes, que le permitía mostrar un excelente dominio del instrumento, desde una técnica y virtuosismo de primer orden hasta la delicadeza y musicalidad que sólo los grandes poseen. Si bien la decisión definitiva respecto al programa de cada concierto la tomaba la junta directiva de la AdCM, ⁶ no cabe duda de que Arrau seleccionó con gran cuidado las obras con las que quiso darse a conocer a un nuevo público. ⁷ La estructura de los conciertos ofrecidos coincidía con la de todos los organizados por la Cultural: distribuido en tres partes, con un descanso de quince minutos entre ellas. ⁸ En el concierto de Santander, la primera parte del programa consistía en el preludio y fuga en *do* sostenido mayor de Johann Sebastian Bach, el rondó en *sol* mayor de Ludwig van Beethoven y las variaciones sobre un tema de Paganini, de Johannes Brahms. ⁹ Tras la primera pausa, Arrau dedicó la segunda parte en exclusiva a Frédéric Chopin. Interpretó la balada en *fa* bemol, dos estudios, dos preludios, y el scherzo en *si* menor. La tercera parte contó con «La danza rusa» de Petrouchka, de Igor Strawinsky, «*Minstrels*» de Claude Debussy, «La caza» de Franz Liszt y, por supuesto, no pudo faltar en el programa la obra «*Islamey*», fantasía oriental, de Milij Alexejewitsch Balakirew, pieza con la que obtuvo el primer premio del concurso internacional de piano de Ginebra, celebrado dos años antes.

⁵ Memoria de la Asociación de Cultura Musical. Balances y actividades de la entidad en Barcelona desde el año 1940.

⁶ *Ibid.*

⁷ *El Sol (Madrid 1917)*, XIII, n° 3798, 15-10-1929, p. 2.

⁸ GÓMEZ DÍAZ, R.M. «La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930)». *Revista de Musicología*, XXXIX, n° 2 (2016), pp. 523-557.

⁹ Para la mención de las obras musicales y de los compositores sigo en este artículo el idioma y la ortografía de la fuente consultada, salvo que en la fuente misma exista un error —por ejemplo, en el artículo de El Cantábrico, XXXV, n° 12.616, 8-10-1929, p. 4; en el programa del concierto la obra de Debussy *Minstrels* figura como *Minstrel*—.

Tras pasar por Valladolid¹⁰ y Salamanca,¹¹ dejando en ambas a un público entusiasmado y generoso en sus aplausos, llegó a Madrid para ofrecer un concierto el 14 de octubre en el Teatro de la Comedia. Había modificado ligeramente la tercera parte del programa, sustituyendo las obras de Liszt y Balakirew por otras de Debussy —«*Réflexions dans l'eau*» y «*Les collines d'Anacapri*»— y de Strawinsky —dos nuevas piezas de Petrouchka, «En casa de Petrouchka» y «La pascua»—. Numerosos diarios recogieron la impresión causada por Arrau. El denominador común fue el entusiasmo incondicional de los asistentes al concierto. No obstante, los firmantes de las críticas aprovechaban para, además de ensalzar las aptitudes del recién llegado Arrau con eufóricas metáforas cinégticas y taurinas: —«Hostigado violentamente, el piano se revuelve, ruge, abre sus fauces rabiosamente y se tragaría al pianista si éste no hubiese medido bien sus fuerzas y no supiese mostrar a la fiera rendida y a sus plantas, mientras el público aplaude entusiasmado y pide la oreja del piano en premio a la colosal faena»—,¹² mostrar sus tendencias más o menos progresistas. Había quien hubiera deseado escuchar obras modernas de Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Kurt Weill o Ernst Křenek, dentro de tendencias más o menos progresistas y que Arrau gustaba de interpretar,¹³ y también los que lamentaban que en el programa no se hubieran incluido piezas de compositores españoles, mencionando concretamente a Isaac Albéniz o Manuel de Falla.¹⁴ Pero aunque podría considerarse esta omisión como un error diplomático por parte del pianista, lo cierto es que en su repertorio habitual no figuraban obras españolas. Antes de acudir a España, sólo se conocen cuatro ocasiones en las que el programa contenía una pieza de autoría española: en 1914 interpretó «Sevilla» de Albéniz en la inauguración del Centro Iberoamericano de Berlín; en 1921, en su gira por Chile, volvió a elegir a este autor con «El Corpus Christi en Sevilla» y «Triana»; en las giras de 1923-1924 por EE.UU. ofreció recitales con el rondó de Albéniz y «El Pelele» de Enric Granados y, finalmente, el 29 de junio de 1927, durante el Quinto Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Frankfurt, eligió a Joaquín Turina para interpretar su trío para piano, violín y cello *op.* 35, junto al violinista Stefan Frenkel y al cellista Maurits Frank.¹⁵

Hubo también quien reconocía que, tras la desconfianza inicial generada por la llegada de un pianista joven, potencial portador de irreverentes herejías, su rebeldía no era peligrosa y era acogida con gusto, siempre y cuando no

¹⁰ *Diario Regional*, XXII, n° 7.002, 9-10-1919, p. 6.

¹¹ *El Adelanto*, XLV, n° 13.939, 11-10-1929, p. 3.

¹² *El Sol* (Madrid, 1917), XIII, n° 3.798, 15-10-1929, p. 2.

¹³ *La Voz*, X, n° 2.745, 15-10-1929, p. 6.

¹⁴ *ABC Madrid*, XXV, n° 8.362, 15-10-1929, p. 46.

¹⁵ «<http://www.arrauhouse.org>» [acceso 6-1-2022].

hubiera en ella un anhelo de personalidad y de arbitrariedad.¹⁶ El paso por la capital fue decisivo para consagrarle entre los grandes. En sucesivos conciertos, sería el concierto de Madrid el referente, como garantía al presentarle como un pianista excelso.¹⁷

Una vez consultada la guía de ferrocarriles de 1930 y comprobar que algunos destinos tenían una difícil accesibilidad, bien por la ausencia de un tren directo o por la limitación de los horarios, es imposible asumir el hecho de que Claudio Arrau se desplazase siempre en tren de una localidad a otra, dado el programa tan apretado de conciertos de 1929. Que la gira era una dura prueba física y psicológica queda patente en los artículos publicados en la prensa de Alicante tras su concierto del día 15 de octubre. Eran las seis de la tarde, recién llegado de Madrid en un «expreso» que había salido de la estación de Atocha de Madrid a las 9 de la mañana,¹⁸ y Claudio Arrau apenas pudo encontrar la concentración y serenidad necesarias con las que abordar las piezas de su concierto. Este hecho, sumado a la deficiente calidad del piano —el crítico de «El Luchador» lo describe como detestable— desató la violencia del artista quien, tocando de manera atropellada, no pudo demostrar sus grandes cualidades ante un público que a pesar de todo le aplaudió con cariño y adhesión.¹⁹

Pero Claudio Arrau no tuvo mucho tiempo para reflexionar sobre este contratiempo ya que, antes de llegar a Sevilla, debía cumplir con sus compromisos profesionales en Alcoy, Cartagena, Murcia y Granada. Recuperando el programa con el que inició la gira, se presentó ante los socios de las delegaciones de la Cultural.

La fama que precedía a Arrau, confirmada en los conciertos ya ofrecidos en anteriores teatros españoles y combinada con una ausencia de pianistas de alto nivel durante los últimos años, hacía que la llegada del intérprete chileno se esperara con enorme entusiasmo.²⁰ El público, gratamente satisfecho, manifestaba su aprobación con calurosas ovaciones que, en muchas ocasiones, se recompensaban con una o varias piezas fuera de programa. Cabe mencionar, entre ellas, un vals de Chopin, sin especificar, tras la segunda parte y, al finalizar la tercera, «*Au bord d'une source*» de Liszt²¹ y unas «páginas vienesas» de Schubert²² en

¹⁶ *Atlántico*, I, n° 6, 5-11-1929, p. 83.

¹⁷ *El Liberal* (Murcia), XXVIII, n° 9.518, 18-10-1929, p. 2.

¹⁸ *Guía general de ferrocarriles*, XXXI, n° 451, enero 1939, p. 218.

¹⁹ *El Luchador*, XVII, n° 5.404, 16-10-1929, p. 2; *El Diario de Alicante*, XVIII, n° 5.678, 16-10-1929, p. 3.

²⁰ *La verdad*, XXVI, n° 10.089, 10-10-1929, p. 4; *Levante Agrario*, XV, n° 4.330, 19-10-1929, p. 1.

²¹ *La Voz*, X, n° 2.745, 15-10-1929 p. 6.

²² *El Sol*, XIII, n° 3.798, 15-10-1929 p. 2.

el concierto de Madrid; en sus citas de Murcia, Lorca y Granada ofreció al auditorio «serenata de Shakespeare» de Schubert-Liszt.²³

Entre los días 20 y 27 de octubre se celebraba en Sevilla, con motivo de la Exposición Iberoamericana, la Semana de Chile. El programa de actos elaborado por la comisaría general del pabellón de Chile incluía varias actuaciones de Arrau a lo largo de esa semana: el día 22 una audición a las 18:30 y, a las 22:00, el concierto de gala en el Teatro de la Exposición, organizado para las autoridades y sociedad de Sevilla.²⁴ El día 24 se programó un acto literario-musical con la cooperación de Claudio Arrau en el teatro del Pabellón.²⁵ El día 25, a pesar de tener inicialmente programado un concierto por la tarde, actuó por la noche después del banquete de gala ofrecido por el señor Ríos Gallardo, embajador extraordinario de la República chilena, a sus majestades, don Alfonso y doña Victoria, con sus hijos y otros miembros de la familia real, y con asistencia del general Primo de Rivera, de diversos ministros y embajadores y de las primeras autoridades de la ciudad.²⁶ No hay registro del programa que interpretó en este recital. Al finalizar la semana, Claudio Arrau ofreció un concierto adicional por la tarde del domingo 27, a petición personal de la princesa de Orleans, doña Esperanza de Borbón —hija menor de sus altezas reales los infantes doña Luisa y don Carlos— quien, por ser menor de edad y todavía no haber sido presentada en sociedad, no había podido asistir a los conciertos nocturnos. Fue un concierto privado, destinado a un público compuesto por familias aristocráticas españolas y chilenas, en el salón-vestíbulo del pabellón chileno de la Exposición, donde interpretó una selección de las obras ya programadas en la gala y que clausuró con «*Réflexions dans l'eau*» de Debussy.²⁷ No era la primera vez que Claudio Arrau deleitaba a miembros de la nobleza o del gobierno con audiciones privadas. La primera de ellas y quizás la más importante para su carrera pianística fue la de 1909, ante el presidente chileno, Pedro Montt. Posteriormente, bajo la dirección de su maestro Martin Krause, actuó ante varias cortes europeas, incluyendo a las de los reyes de Sajonia y Württemberg, a la familia real de Baviera, la reina de Rumanía y los reyes de Noruega.²⁸

²³ *Levante Agrario*, XV, n° 4.330, 19-10-1929, p. 1; *La Tarde de Lorca*, Año XXI, n° 5.633, 21-10-1929, pp. 2-3; *El Defensor de Granada*, L, n° 26.576, 22-10-1929, p. 1.

²⁴ *ABC, Edición de Andalucía*, XXV, n° 8.368, 22-10-1929, p. 32; *El Noticiero sevillano*, XXXVII, n° 12.725, 22-10-1929 p. 2; *El Noticiero Gaditano*, XI, n° 4.229, 22-10-1929, p. 3; *El Noticiero Sevillano*, XXXVII, n° 12.726, 23-10-1929 p. 1; *El Correo de Andalucía*, XXXI, n° 10.443, 24-10-1929, p. 5.

²⁵ *El Noticiero Sevillano*, XXXVII, n° 12.727, 24-10-1929 p. 6.

²⁶ *El Noticiero Sevillano*, XXXVII, n° 12.729, 26-10-1929, p. 2.

²⁷ *El Correo de Andalucía*, XXXI, n° 10.447, 29-10-1929, p. 3.

²⁸ HOROWITZ, J., *Arrau on music and performances*. Dover Publications, inc. Mineola, Nueva York, 1999, p. 49.

Resulta lógico que Chile invitara, para la semana en la que había de presentarse al mundo, a su niño prodigio ya convertido en un artista con justificada fama internacional. Se afirma que «Claudio Arrau fue posiblemente el intérprete clásico de mayor reconocimiento y proyección internacional que actuó en Sevilla».²⁹ En la prensa local, su interpretación de Beethoven y de Brahms recibió los mejores calificativos. Se habló de su técnica formidable, de admirables sonoridades, de dominio absoluto del teclado, de increíble pulsación...Y, sin embargo, la personal interpretación de las piezas de Chopin, sin constituir motivo de censura, generó ciertas objeciones, al no coincidir con el estilo tradicional de interpretar al compositor polaco.³⁰

Tan sólo le restaban en España cuatro días más. Actuó por cuenta de la Cultural en Cádiz, San Fernando y Jerez, y en Málaga fue invitado por la Sociedad Filarmónica.³¹ Los tres primeros conciertos se ajustaron al programa que ya había ofrecido en el resto de las delegaciones y en Málaga compartió cartel con el violinista Jaime Kachiro y, como pianista acompañante, Narciso Figueroa. Se juntaban tres músicos muy jóvenes, extranjeros y desconocidos para el público malagueño. A pesar de que una gran parte de los asociados a la Filarmónica prefirió no asistir al concierto, los que sí lo hicieron quedaron plenamente satisfechos, siendo Claudio Arrau la estrella de la velada.³²

Gira de diciembre 1930 y enero 1931

A principios de diciembre de 1930, Claudio Arrau llegó a España procedente de Argentina. Por segundo año consecutivo y todavía con el recuerdo del éxito alcanzado en la primera gira, en la memoria de los delegados y asociados de la AdCM, arrancaba el ciclo de recitales más intenso —19 conciertos—, que se prolongaría hasta casi mediados de enero del siguiente año. La gira, organizada por la Cultural, se publicó en los números de enero y febrero del boletín musical de Córdoba de 1931,³³ si bien no se incluyeron algunos conciertos, organizados de forma improvisada a última hora —Palma de Mallorca y Salamanca— y aquellos que Claudio Arrau ofreció en algunas sociedades filarmónicas.

²⁹ PULLA ESCOBAR, E. «La música y sus intérpretes en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Una crónica sonora», en: *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana*. Amparo Graciani García, Mónica Barrientos Bueno —coord.—. Universidad de Sevilla. 2018. pp. 137-154.

³⁰ *ABC, Edición de Andalucía*, XXV, n.º 8.371, 25-10-1929, p. 39.

³¹ *El diario de Cádiz*, LXIII, n.º 28.399, 29-10-1929, p. 2; *El Noticiero Gaditano*, XI, n.º 4.230, 23-10-1929, p. 1; *El Guadalete*, LXXVII, n.º 24.500, 29-10-1929, p. 1; programa del concierto.

³² *Diario de Málaga*, XI, n.º 3.047, 2-11-1929, p. 1.

³³ *Boletín Musical (Córdoba)*, IV, n.º 34, 1-1931, p. 4; *Boletín Musical (Córdoba)*, IV, n.º 35, 2-1931, p. 4.

El primer concierto anunciado por la Cultural tuvo lugar en Jaén el día 5. Desde allí se trasladó a Palma de Mallorca, donde el día 9 se presentó por primera vez ante el público mallorquín. Fiel a la selección de obras que Arrau usaba para presentarse ante nuevas audiencias, en las Baleares repitió el programa del año anterior —como asimismo haría en Huelva—. ³⁴ El público no apreció la interpretación del rondó de Beethoven, pareciéndole más una pieza de música chopiniana que una obra de ese compositor, pero al final de la sesión el resultado fue tan positivo que se programó un concierto extraordinario para el día siguiente, en el que renovó el triunfo de la jornada anterior. ³⁵

El 12 de diciembre, según las propias palabras de Claudio Arrau en una carta a su madre —a quien cariñosamente llamaba Chinita— sobre sus andanzas españolas, tocó «en Madrid ante una sala desbordante con un éxito loco». ³⁶ No sabemos si en el momento de escribir la carta conocía Claudio Arrau las críticas aparecidas en la prensa local. El diario ABC, que había anunciado con todo detalle el concierto e incluso especificaba el programa que se iba a ofrecer, ³⁷ condenó al pianista al día siguiente, negándose a hacer cualquier comentario sobre el recital e incluso obviando su nombre y mencionándole simplemente como «un pianista americano». Claudio Arrau había vuelto a incurrir en el mismo error del año anterior, al no incluir en el programa a ningún compositor español: «Esa altivez desdeñosa hacia nuestros compositores» hizo que el diario correspondiera a su actitud con un doloroso silencio. ³⁸ Una misma disposición adoptaría el «Heraldo de Zamora» semanas después, al realizar la crónica musical madrileña, en la que calificaría de inadmisibile la ausencia de música española «en alguien que pretende recorrer el mundo y recibir los aplausos en todos los meridianos, el desconocimiento absoluto del valor de nuestra música». ³⁹ Era ésta, no obstante, una actitud común entre no pocos críticos de esa época, de la que se pueden encontrar numerosos ejemplos, en los que sus autores apreciaban más el hecho de introducir obras de compositores españoles en los programas que las características intrínsecas de las piezas elegidas. ⁴⁰ Afortunadamente, Carlos Bosch, crítico musical del periódico «El Imparcial», profundo cono-

³⁴ *La Provincia (Huelva)*, LVII, n° 14.811, 12-12-1930, p. 1; *La Provincia (Huelva)*, LVII, n° 14.814, 16-12-1930, p. 1.

³⁵ *La Nostra Terra. Revista mensual de literatura, art i ciències*. III, n° 36, 12-1930, p. 33.

³⁶ Carta de Claudio Arrau a su madre del 14-XII-1930. p. 98. *Ver*: LANDAURO, A. «Arrau, El Hombre...».

³⁷ *ABC*, XXVI, n° 8.725, 12-12-1930, p. 43.

³⁸ *ABC*, XXVI, n° 8.726, 13-11-1930, p. 42.

³⁹ *Heraldo de Zamora*, XXXIV, n° 11.134, 27-12-1930, p. 1.

⁴⁰ PALACIOS, M. «La legitimación intelectual de la música de concierto en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa: La Asociación de Cultura Musical», en: *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*. Logroño. Calanda ed. mus., 2019. pp. 341-343.

dor de música y uno de los fundadores de la Sociedad nacional de música, no escatimó halagos para describir la velad musical ofrecida en el teatro de la Comedia. Comparando a Arrau con Rubinstein y Uninsky —pianistas que durante los meses de marzo y abril de ese mismo año habían visitado España y realizado giras similares—,⁴¹ alabando su sencillez y elogiando su encantador trato —curioso contraste con esa altivez de la que le acusaron otros críticos—, destacó su técnica prodigiosa, la esplendidez del fraseo, así como la delicadeza de matices y un gusto exquisito. Según Bosch:

«Arrau anatomiza las obras, pone en relieve el decir temático, lo alza de la significación armónica, consigue el claroscuro en las diferentes exposiciones, marca el carácter de los acentos y matices, poetiza, aclara y distingue en las combinaciones, auxiliándose con el hábil dominio de los pedales, diversifica y gradúa con sentido magistral y muy suyo, el ataque, lo ligado y lo separado, según las significaciones de las frases y períodos; resulta en fin, un pianista de cátedra».⁴²

Claudio Arrau, quien por algún motivo desconocido retrasó en más de media hora el comienzo del concierto, con la consiguiente irritación de la crítica, que veía comprometida la asistencia a la siguiente cita musical,⁴³ estrenó programa en Madrid. Siguiendo el esquema habitual, abrió la primera parte con el rondó en *re* mayor, KV 485 de Mozart y la sonata n.º 3 en *mi* bemol mayor *op.* 31 de Beethoven. En la segunda parte derrochó técnica en los «Estudios sinfónicos», *op.* 13. de Schumann y cerró el concierto con cinco obras de Debussy —«Jardines bajo la lluvia», «Danzarinas de Delfos», «La noche en Granada», «Brezos» y «*Golliwogg's Cake-Walk*»— y su sello personal: «*Islamey*» de Balakirew. Una vez más, la meticulosa selección de piezas respondía a un cuidado afán de mostrar el dominio íntegro del arte de tocar el piano.

En la mencionada carta a su madre también comentaba cómo iba a transcurrir la gira: «Seguiré recorriendo Andalucía hasta el 22 de este mes. Después iré a pasar las fiestas de Navidad a Madrid con David Moreno y su familia. Más tarde iré a las ciudades del Norte y Portugal. Esta tournée durará hasta el 11 de enero». ¿Quién era David Moreno, que le había invitado a pasar los días de Navidad con su familia al encontrarse Claudio Arrau solo en un país lejano? Con altísima probabilidad se trataba del colaborador en Madrid de la

⁴¹ *Boletín Musical* (Córdoba), III, n.º 24, 3-1930, p. 5; *Boletín Musical* (Córdoba), III, n.º 25, 4-1930, p. 5.

⁴² *El Imparcial*, LXV, n.º 22.010, 14-12-1930, p. 4.

⁴³ *La Libertad*, XII, n.º 3.350, 13-12-1930, p. 6. Los años 20 y principios de los 30 fueron una época de inusual oferta musical en Madrid; eran frecuentes los días en que los conciertos, recitales, óperas se celebraban en la misma fecha, por lo que los críticos musicales de prensa se veían obligados a elegir a qué evento asistir, y aprovechaban sus columnas para manifestar su contrariedad.

empresa «Conciertos Daniel», que posteriormente se convertiría en «Hispania Clásica». El director de ésta, D. Ernesto de Quesada, planteó, a principios de 1922, la posibilidad de crear una asociación que promoviera la difusión de la música clásica en provincias españolas donde apenas se organizaban conciertos. Acogiendo esta propuesta, fue creada poco después la Asociación de Cultura Musical⁴⁴ con sus diversas delegaciones. La relación de simbiosis entre la Cultural y «Conciertos Daniel» ayuda a entender la difícil logística que se escondía tras las giras que realizaban los artistas contratados por la primera. «Conciertos Daniel» era el representante de varios músicos españoles e internacionales —entre ellos Claudio Arrau— en España y diversos países de América del Sur,⁴⁵ y poseía una larga tradición en la organización de conciertos en Madrid y también en ciudades con sociedades filarmónicas. Gracias a la AdCM, el abanico de localidades susceptibles de organizar conciertos se amplió de forma sustanciosa.

Pero antes de las fiestas navideñas, Claudio Arrau se trasladó desde Madrid a Andalucía, presentándose en Huelva, Jerez, Cádiz, Gibraltar y Granada y en las delegaciones del litoral mediterráneo, Almería y Alcoy. Los calificativos con los que se describieron las capacidades interpretativas de Arrau en el concierto ofrecido en la delegación onubense de Cultura Musical no pudieron ser más elogiosos: «mecanismo sencillamente prodigioso; fraseo espléndido, ejecución grande como la de Rubinstein; técnica tan depurada y dicción como la de Uninsky», con especial mención a la interpretación que realizó de las variaciones de Brahms, que fue la que le consagró como gran pianista.⁴⁶ Esta obra fue una de las primeras piezas en general y de las pocas de este autor que Arrau había estudiado con su maestro Martin Krause, quien consideraba que la espesa textura brahmsiana no favorecía el desarrollo de los dedos de los pianistas en formación. Krause se la había hecho tocar ante otros alumnos del conservatorio «Stern» de Berlín, para demostrarles que no era de ejecución imposible.⁴⁷

Su paso por Jerez le granjeó el título de «pianista de grandes vuelos» después de haber realizado una labor portentosa en la primera parte y ofrecer una versión muy delicada, si bien personalísima, de las obras de Chopin. Se repetía una vez más el comentario ya obtenido en otros recitales sobre su particular manera de interpretar a este compositor. Años más tarde, cuando Claudio Arrau y Joseph Horowitz analizaban los diversos compositores que con mayor frecuencia se asociaban con el primero de ellos, él mismo apuntaba que, frecuentemente, oía decir que «su Chopin» era diferente. Justificaba el interpretar a Chopin lejos de la forma convencional de tocar a ese autor, por desconocer cuál era la «sabiduría

⁴⁴ ARAGONÉS, C. «Entrevista de Ritmo. La Asociación...», pp. 6-8.

⁴⁵ «https://en.wikipedia.org/wiki/Hispania_Cl%C3%A1sica». [consulta 31-12-2021].

⁴⁶ *La Provincia (Huelva)*, LVII, n° 14.814, 16-12-1930, p. 1

⁴⁷ HOROWITZ, J. *Op. cit.*, pp. 41 y 150.

convencional». Según Arrau, Chopin era considerado, en la tradición alemana, un compositor de salón que permitía a los pianistas mostrar sus cualidades técnicas y elegancia personal. Pero esta elegancia en la música chopiniana era sólo uno de los elementos que la caracterizaban. No atreverse a tocar más allá del *mezzoforte* era un error, probablemente originado por la manera personal del propio Chopin de interpretar su música. Arrau estaba convencido de que no siempre los compositores eran los mejores intérpretes de sus propias obras.⁴⁸ También llamó la atención de la crítica jerezana la confección de una segunda parte íntegramente dedicada a Debussy. Trasluciendo los prejuicios que generaba la música «moderna» francesa, poco accesible para los profanos, fueron «las dotes del feliz intérprete las que consiguieron que esas obras fueran escuchadas con agrado».⁴⁹ Pero fue en Granada, ciudad en la que ofreció dos conciertos, donde las piezas de Debussy causaron una reacción más encendida: según José Sánchez P. de Andrade, quien firmaba sus críticas musicales en el periódico «El Defensor de Granada» como Sostenido, la música que no se podía cantar era sólo «malabarismo, pura pirotecnia, onomatopeya en definitiva, prestidigitación sonora». «Sólo la técnica de Arrau [refiriéndose a las obras que aparecían en el programa] las puede presentar para ser aplaudidas». A excepción de unas escuetas referencias favorables al buen hacer del pianista, «Sostenido» parecía estar más preocupado por hacer valer su opinión acerca del repertorio que se elegía para las programaciones de los conciertos o sobre las condiciones del teatro donde se celebró el concierto.⁵⁰ Del programa presentado en la delegación granadina, merece especial mención la inclusión de la «Rapsodia Española» de Liszt, con la que, sin duda, satisfacía las ansias nacionalistas del público, escuchando aires españoles de manos de las grandes figuras. Se trataba de una obra especial en el repertorio de Claudio Arrau, que también había figurado en el programa del recital ofrecido en la *Beethovensaal* de Berlín, con motivo de su graduación el 3 de noviembre de 1916 y que le valió ya a los 12 años el reconocimiento del público y de la crítica, que hablaban de él como «niño prodigio del piano dotado de un talento innato [...] cuya manera de tocar el piano ningún profesor puede enseñar».⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 156-158.

⁴⁹ *El Guadalete*, LXXVIII, n° 24.763, 16-12-1930, p. 3.

⁵⁰ *El Defensor de Granada*, LI, n° 27.265, 21-12-1930, p. 1; Juan Manuel López Marinas en su artículo «La Asociación de Cultura Musical en Granada (1923-1932)», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n° 5, 2010, pp. 44-48, analiza el carácter de las críticas musicales firmadas por Sostenido, que parecía responder a ciertas desavenencias con el delegado de la AdCM en Granada, Felipe Granizo León. Estas desavenencias se resolvían a menudo con la publicación en la prensa local de ataques y contraataques entre ellos.

⁵¹ HOROWITZ, J. *Op. cit.*, p. 45; *Vossische Zeitung*, n° 574 *Abend-Ausgabe*, 8-11-1916, p. 2. «Welch ein wunderbares Naturspiel, dieser Claudio Arrau! Ein Knabe noch "im lodigen Haar", und

El domingo 22 de diciembre actuó en Almería. Muchos periódicos locales no publicaban los lunes y además, en este caso, la proximidad de los días navideños justifica que no apareciera referencia alguna sobre el concierto en los días posteriores. Dos días más tarde volvía a Alcoy, donde ya había actuado el año anterior, para después celebrar la Navidad en Madrid. Antes de regresar al sur, aprovechó la ocasión para presentarse en Salamanca, en un concierto que hubo que ser organizado a última hora, aprovechando la cercanía geográfica y la disponibilidad tanto del artista como de la delegación de la Cultural. En su segunda cita con el público salmantino tocó una curiosa mezcla de los programas de la primera y segunda gira: repitió las piezas de Bach y Beethoven y sustituyó a Brahms por Mozart; mantuvo a Chopin en la segunda parte con unos mínimos cambios —prescindió de los preludios y ofreció un nocturno y dos estudios más— y en la tercera parte interpretó a Debussy y Strawinsky, repitiendo la combinación de lo conocido y lo nuevo: a las piezas ya oídas por el público —«*Minstrels*» y «La danza» de Petrouchka—, añadió «La noche en Granada», «Danza rusa» y «La Pascua rusa». El concierto tuvo lugar en el salón de actos de la escuela de san Eloy, ante una sala concurridísima. Además de tratarse de un evento de carácter cultural, no nos cabe duda de que para la ciudad se trataba de un acto con un relevante cariz social, donde la asistencia al concierto por parte de «distinguidas señoras y señoritas», fue lo primero en ser comentado al día siguiente en la prensa local.⁵²

Al regresar a la costa el día 29 tuvo lugar la primera cita, en el teatro Principal de Alicante, donde, a juzgar por las opiniones encontradas de dos críticos musicales, parecía que se hubiese tratado de dos conciertos distintos o de dos intérpretes diferentes. Lo que para uno fue un ejemplo de dominio de la técnica, con mecanismo claro y preciso, sin arrebatamientos fáciles y un saber adaptarse a las necesidades de cada tipo de música, para el otro faltó brillantez y agudeza en algunas piezas de Debussy y sobró sonoridad y serenidad en Chopin y Schumann. Su forma de interpretar fue atribuida en ambos casos a su juventud, que tanto le permitía entender mejor las obras modernas como explicaba esa inquietud y el no haberse encontrado todavía a sí mismo como pianista.⁵³ La actitud del público, sin embargo, no pudo ser más satisfactoria y aplaudió complacido al final de todas las partes del concierto.⁵⁴

Al día siguiente, en Murcia, tras recibir una calurosa ovación de simpatía por parte de la audiencia, que le recordaba de la temporada anterior, obtuvo

mit in ihrer Natürlichkeit gewinnenden Manieren. Das Klavierspielen ist ihm angeboren; denn kein Lehrer kann das lehren, [...]».

⁵² *El Adelanto*, XLVI, n° 14.314, 28-12-1930, p. 1.

⁵³ *Diario de Alicante*, XVIII, n° 6.041, 30-12-1930, p. 1; *El Luchador*, XVIII, n° 6.209, 30-12-1930, p. 1.

⁵⁴ *El Día* (Alicante), XVI, n° 4.693, 30-12-1930, p. 3.

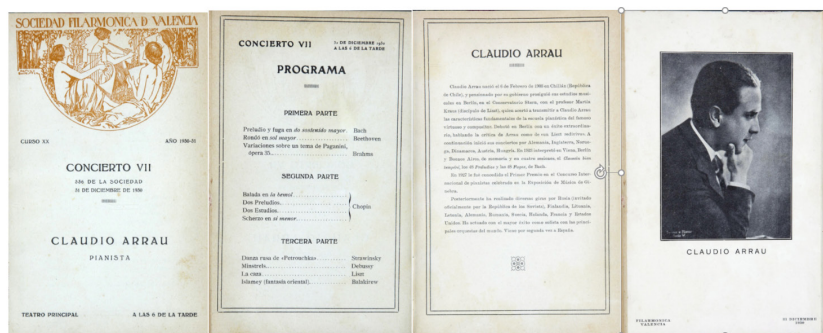


Figura 2: programa de mano del concierto de Valencia del 31 de diciembre de 1930.

un éxito definitivo al ejecutar a la perfección y de forma extraordinaria las piezas del programa.⁵⁵

Con una actuación ante los socios de la Sociedad Filarmónica de Valencia, quienes tenían abundantes referencias sobre un intérprete que nunca antes había tocado para ellos, terminaba 1930. Sus expectativas se vieron sobradamente satisfechas, dejándose sentir un entusiasmo *in crescendo* conforme avanzaba la velada. Con el programa de presentación, «programa de prueba, de intérprete joven»,⁵⁶ Arrau logró allí su principal objetivo: encontrar en su música el espíritu de los autores interpretados.⁵⁷ En el programa de mano que conserva La Sociedad filarmónica de Valencia, además de una breve reseña biográfica del pianista, aparece una fotografía de Claudio Arrau⁵⁸ tomada en el estudio de fotografía berlinés Becker & Maass por Marie Böhm, quien realizó numerosos retratos de artistas alemanes para revistas y series de postales en las primeras décadas del siglo XX.⁵⁹

La recién creada delegación de la Cultural en Málaga invitó, en su segundo mes de vida, a Claudio Arrau. La coexistencia de una Sociedad Filarmónica con una delegación de la AdCM era excepcional y explica el por qué se fundó la delegación malagueña tantos años después de la aparición de la Cultural en Madrid.⁶⁰ «Al éxito alcanzado en su primera reunión, en la que oímos al prodigioso violinista Milstein, debe agregarse el obtenido la tarde del sábado —3 de enero de 1931—. No se conoce el programa que ejecutó Arrau, pero

⁵⁵ *Levante Agrario*, XVI, n° 4.701, 31-12-1930, p. 2.

⁵⁶ *Las Provincias*, LXVI, n° 20.043, 1-1-1931, p. 3.

⁵⁷ *La Correspondencia de Valencia*, LIV, n° 21.383, 1-1-1931, p. 5.

⁵⁸ Notificación de la Sociedad Filarmónica de Valencia —22 de diciembre de 2021—.

⁵⁹ «<https://filmstarpostcards.blogspot.com/2014/03/becker-maass.html>». [consulta 26-12-2021].

⁶⁰ LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel «La Asociación de Cultura Musical (La Cultural) en Málaga (Diciembre de 1930-Mayo de 1934)». *Isla de Arriarán*, XXXI, 6 —2008—, pp. 157-194.

sabemos que la segunda parte fue dedicada a Chopin y que, a juicio del autor de la crítica de «El Cronista», fue el momento en el que destacó la personalidad del excelentísimo pianista.⁶¹

Se dirigió finalmente a las provincias del norte de España. La Sociedad filarmónica de Zaragoza, una de las más antiguas y «con un culto y elegante público con certero criterio artístico» esperaba al «pianista entre los pianistas». Sin embargo «el auditorio no se dejó guiar por tales advertencias, pues recibió al pianista con una frialdad muy a tono con la temperatura reinante». Tres puntos cabe destacar de esta actuación: el programa, los bises y el uso del pedal. La crítica escribía: «confesamos sinceramente que nunca creímos ver cumplido, por entero y con tan certera visión de la realidad, el presagio del programa». Programa en el que hubo un cambio estructural importante respecto a los conciertos que había ofrecido hasta el momento. Ninguna pieza de Chopin había sido incluida en las tres partes, dedicando enteramente la segunda a una sonata de Beethoven, tras la cual el público estalló en un aplauso unánime y prolongado, «pocas veces oído como en el concierto del miércoles». Le obsequió Arrau, de forma excepcional, con dos obras de Chopin fuera de programa, un vals y un estudio o un nocturno —los diarios no coinciden en qué pieza se sumó al vals—. La tercera parte, que fue la que mayor entusiasmo generó, culminó con «La caza» de Liszt. Causó profunda impresión el empleo que el pianista hizo del pedal, usado con tal maestría que consiguió «sacar al instrumento [un piano Steinway propiedad de la Sociedad filarmónica] efectos insospechados», y lograr «una ejecución con una expresión nítida y subyugadora». ⁶² No debería sorprendernos este hecho, ya que el correcto y oportuno uso del pedal era una de las piedras angulares de la educación musical que recibió de Krause, su maestro.

Queda constancia de que, antes de volver a Alemania para actuar en Colonia el día 14 de enero, cerró la gira española en la localidad guipuzcoana de Tolosa.⁶³

Gira de diciembre 1931 a enero 1932

La tercera gira por España se inicia en Salamanca y nos deja el único documento fotográfico de Claudio Arrau durante un concierto en tierras españolas. Se trata de una fotografía del estudio Almaraz publicada en el periódico «El Adelanto», en la que vemos a un decidido Claudio Arrau dirigiéndose al escenario del salón de san Eloy, entre un público sonriente y expectante. Su

⁶¹ *El Cronista*, XXXVII, n° 9.932, 6-1-1931, p. 2.

⁶² *El Noticiero*, XXXI, n° 9.590, 8-1-1931, p. 3; *Heraldo de Aragón*, XXXVI, n° 12.652, 8-1-1931, p. 2; *La Voz de Aragón*, VII, n° 1.645, 9-1-1931, p. 2.

⁶³ *Boletín Musical* (Córdoba), IV, n° 35, 2-1931, p. 4.



Fig. 3: Claudio Arrau en Salamanca, «El Adelanto», 3 de diciembre de 1931.

brillante actuación le valdría al pianista la calificación de «poseído del Arte», por su «tan fina sensibilidad y por ser el ejecutante más honrado de Mozart, Beethoven».⁶⁴

La nueva temporada, de similar duración a la del año anterior, pero con un número menor de conciertos, organizados sobre todo por las sociedades filarmónicas y otras asociaciones culturales y menos por la Asociación de Cultura Musical —tendencia que será la norma en los próximos años y que será reflejo del enrarecimiento social reinante en toda España en ese momento, con la consiguiente disminución de socios en las diversas delegaciones de la Cultural y menor capacidad económica para contratar a músicos—. Se mantiene como constante denominador común la incorporación en el programa de obras de Liszt y Albéniz. Del primero fueron elegidas las obras: «Al borde de un manantial», vals «Mephisto», estudio en *fa* menor y «Juegos del agua en villa de Este». De Albéniz ofreció, en unas ocasiones, «El Corpus Christi en Sevilla» junto con «El Puerto» y, en otras, tres piezas de la suite Iberia: «Tria-

⁶⁴ *El Adelanto*, XLVII, n° 14.602, 3-12-1931, p. 1.

na», «Almería» y «Navarra». A este compositor, se unían en la tercera parte del programa otros compositores modernos como Bartók —Allegro bárbaro— y Ravel —«Ondina»— o Debussy —«La isla alegre»—.

En la primera y segunda partes, la elección de obras sigue fiel a la línea trazada en las dos giras previas: Bach —preludio y fuga en *do* sostenido mayor—, Mozart —rondó o sonata, ambos en *re* mayor— y Beethoven —variación y fuga en *mi* bemol mayor, *op.* 35 o variaciones en *fa* mayor *op.* 34— para la primera parte, y Chopin —estudio y balada en *la* bemol mayor— y Liszt, con las mencionadas obras, para la segunda.

Invitado por la Sociedad sevillana de conciertos, Claudio Arrau volvió a Sevilla para protagonizar los últimos conciertos del año 1931 en la capital andaluza. De los dos conciertos que ofreció en los días 7 y 9 de diciembre, el primero fue una réplica de los que ofreció en la gira de 1929 —programa que el crítico del ABC definió como «repetición de los que todos los pianistas regalan a los públicos provincianos»—. ⁶⁵ Su interpretación fue la de un artista valiente y con bravura, con una personalidad más acusada que en años anteriores y que superó las dificultades de las piezas como si se tratara de «un juego de niños». Al finalizar el programa oficial, Arrau tocó una canción polaca de Chopin, transcrita para piano por Liszt. ⁶⁶ No menos exitoso fue el segundo concierto, que incorporaba música española al programa:

«[...] escogió números de tan diferente carácter como «Almería» y «Triana», haciendo en la primera un verdadero alarde de delicadeza y maravillándonos en la segunda con su portentosa ejecución. Y hemos dejado para el final «Navarra» porque la labor llevada a cabo por Arrau en su interpretación es realmente insuperable, no ocurriéndonos en su elogio sino dejar consignado que esas ideas grandes, esas ideas recias de grandeza insuperable que constituyen la base de tan maravilloso trozo musical impresionaron como pocas veces al atento auditorio gracias al mágico poder del prodigioso pianista».

Con «*La Chasse*» de Paganini-Liszt cerraba la velada sevillana. ⁶⁷

Sabemos, gracias a la información registrada en el libro de tesorería de la Sociedad sevillana de conciertos, que el caché recibido por Arrau por los dos conciertos fue de 1.800 pesetas, suma mayor a la cobrada por la mayoría de los solistas que actuaban en Sevilla, pero bastante inferior a la que recibieron

⁶⁵ *ABC edición de Andalucía*, XXVII, n° extraordinario, 8-12-1931, p. 34.

⁶⁶ *El Correo de Andalucía*, XXXIV, n° 11.100, 8-12-1931, p. 6.

⁶⁷ *El Correo de Andalucía*, XXXIV, n° 11.102, 10-12-1931, p. 1.

Arthur Rubinstein, en marzo de 1930 —2.700 pesetas por dos conciertos— o Alexander Brailowsky, en marzo de 1931 —3.600 pesetas por dos conciertos.⁶⁸

Tras la cancelación del recital en Cádiz —la Delegación de la Cultural en Madrid había solicitado los días 10 o 12 al Gran teatro Falla, deseo que el arrendatario de la sala no pudo satisfacer—,⁶⁹ el resto de la gira discurrió por las provincias del norte de la península, invitado por las Filarmónicas de La Coruña, Zaragoza, Vigo y Burgos, el ateneo de Santander y con la primera aparición de Claudio Arrau en Barcelona, que ese año estrenaba delegación de la Cultural. También acudiría una vez más a Palma de Mallorca.

Al ser la primera vez que actuaba en La Coruña, centenares de socios de la Filarmónica se inscribieron al sorteo de palcos para asistir al concierto en el teatro Rosalía de Castro. En el esmerado análisis del concierto que se publicó en «El Orzán», las obras interpretadas se evaluaron una a una. Con Mozart y Beethoven se descubrió la magnífica calidad del arte de Arrau y lo perfecto de su interpretación: «hubo acordes desdibujados y en general el espíritu de la obra de Chopin quedó un tanto borroso», pero en la interpretación de Liszt «se mostró no solamente insuperable sino inigualable»; fue un formidable traductor de Albéniz, «resplandeciendo en ambas piezas el estilo genuinamente español con el más elevado valor de la interpretación»; «la admirable música de Debussy, ondulante, invertebrada, llena de sensualidad, cálida y plástica, fue derramada excepcionalmente» y la pieza de propina de Paganini-Liszt fue «de factura limpia y expresión sobria». Según «El Orzán», «el gran pianista debió sentirse orgulloso de su jornada que pudo apuntar entre las más felices de su vida artística». ⁷⁰ Sabemos además que, en las breves horas que estuvo en Santiago, recorrió los monumentos de la ciudad en compañía de los cónsules de Chile y de Uruguay.⁷¹

El día 21 de diciembre fue la Filarmónica de Zaragoza la que recibió a Claudio Arrau en el teatro Principal. Dos periódicos se hicieron eco del evento musical y se publicaron dos versiones del mismo. Una no demasiado favorable, ni respecto al programa elegido: «un pot-pourri que será tal vez digestivo y sugestivo, pero falto de cohesión» ni respecto al intérprete: «nosotros quisiéramos que alguna vez se olvidara de su arte, de sí mismo, de sus dedos y de todo, pero que siguiese tocando, emborrachado, un poco loco [...], inconsciente del medio». ⁷² En cambio, en la otra se comentaba: «alguno de sus ancestrales de raza latina le habrá transmitido esa exquisita sensibilidad que permite a los

⁶⁸ *Primer libro de tesorería de la Sociedad Sevillana de Conciertos*, ARSEAPSe. —julio 1929–marzo 1934—, pp. 9, 21, 29 y 30.

⁶⁹ *Diario de Cádiz*, LXV, n° 29.126, 10-12-1931, p. 1.

⁷⁰ *El Orzán*, XIV, n° 4.101, 16-12-1931, pp. 1 y 2.

⁷¹ *El Compostelano*, XII, n° 3.495, 17-12-1931, p. 2.

⁷² *La Voz de Aragón*, VII, n° 1.945, 22-1931, p. 11.

escogidos beber a raudales la inspiración», y elogiaba la pulsación varonil y vigorosa y el manejo exacto y sobrio de los pedales. Fue un triunfo absoluto.⁷³

En la capital catalana se anunció repetidamente, desde principios del mes de diciembre, el concierto que daría Claudio Arrau en el Palau de la Música el día 27⁷⁴ y se decía de él que «era el pianista más logrado de la actual generación»⁷⁵ y lo más completo que «había pasado por allí»,⁷⁶ reuniendo todas las cualidades necesarias para adueñarse de la voluntad y de la atención del público. Le describieron como a un «pianista de gran bravura, de técnica esmaltada, de pulsación cristalina y sería cuadratura formal, [...] a la par ejecutante [...] de los más complicados virtuosismos y de los que exigen sensibilidad y emoción». Se ganó una vez más el título de «Liszt redivivo»: «el verdaderamente diabólico vals «Mephisto» [...] jamás fue ejecutado con un mecanismo tan claro y preciso».⁷⁷

Palma de Mallorca fue el siguiente destino de la gira; curiosamente, allí la pieza más apreciada fue la de Chopin, mereciendo un elogioso comentario la interpretación del vals «Mephisto» de Liszt y las obras de Albéniz.

Las últimas plazas en recibir a Claudio Arrau fueron Vigo y Burgos, cuyas respectivas Sociedades filarmónicas organizaron los conciertos. En el archivo de la Filarmónica de Vigo se conserva el programa de mano del concierto que tuvo lugar el día 4 de enero en el teatro García Barbón, y que coincide con las obras elegidas en el resto de los recitales de la temporada. Sin conseguir el aforo deseado, el concierto en Burgos clausuraba la *tournée*. No faltaron elogios para cada una de las interpretaciones de las diversas piezas.⁷⁸

Gira de diciembre 1932

La Asociación de Cultura Musical retomaba las riendas de la gira española y organizaba los siete conciertos que el maestro ofrecería a lo largo del mes de diciembre. Había pasado la mayor parte del año en tierras sudamericanas y regresaba a Europa con un programa novedoso, en el que destaca la obra «Cuadros de una exposición» de Modest Petrowitsch Mussorgski. Tenemos constancia de que la interpretó por primera vez en Uruguay el 12 de mayo de ese mismo año junto, con otras dos piezas de Liszt —«Armonías de la noche» y estudio en *fa* menor—, que también se incluirían en el programa de la gira

⁷³ *El Noticiero*, XXXI, n° 9.857, 22-12-1931, p. 12.

⁷⁴ *La Vanguardia*, L, n° 21.152, 11-12-1931, p. 28; *Ibid.*, L, n° 21.158, 18-12-1931, p. 17; *Ibid.*, L, n° 21.163, 24-12-1931, p. 28.

⁷⁵ *Ibid.*, L, n° 21.162, 23-12-1931, p. 16.

⁷⁶ *Ritmo*, IV, n° 48, 15-1-1932, pp. 13 y 14.

⁷⁷ *La Vanguardia*, L, n° 21.167, 29-12-1931, p. 28.

⁷⁸ *Diario de Burgos*, XLII, n° 12.415, 11-1-1931, p. 2.

de diciembre. Parece que debió haber algún malentendido entre el programa anunciado y el programa real que se ofreció finalmente ya que, tanto en Huelva como en Granada, después de constar en el programa la sonata en *sol* mayor de Beethoven, en los artículos aparecidos al día siguiente de los conciertos era una sonata de Mozart la que finalmente había sido interpretada:

«Es muy lamentable que se anuncie una sonata de Beethoven y se ejecute una de Mozart. Lo mismo una que otra se oye con gran complacencia; pero se defraudan esperanzas concebidas para saborear determinada obra, que luego, sin justificación, ni siquiera una advertencia, se cambia por otra». ⁷⁹

Fue en Barcelona donde actuó por primera vez el día 12 de diciembre, ante un auditorio numerosísimo y atento, que valoró la forma convincente y fácil de resolver todos los problemas de técnica y expresión que ofrecían las piezas de Beethoven, Mendelssohn, Mussorgski, Debussy y Liszt;⁸⁰ en un programa que, no obstante, no llegó tanto al público como el de la anterior actuación. El crítico granadino sugería que «los programas debieran hacerlos los propios artistas auxiliados por conocedores del gusto de los públicos», tesis que defendía con una extensa disertación sobre la obra de Mussorgski:

«[...] Y menos mal que el arte sublime descienda de su pedestal para imitar ruidos o sonidos de la Naturaleza, grandiosos o bellos; pero gastar un talento indudable como el de Mussorgsky en imitar el ruido de «una carreta polaca de enormes ruedas arrastrada por bueyes», «el baile de polluelos dentro de un cascarón», o «la cabaña sobre patas de gallina», es verdaderamente inconcebible».

No obstante, no era ésta una postura generalizada, como se deduce del argumento que fue esgrimido en Almería y que defendía «Cuadros de una exposición» con un comentario que sobre esta obra había hecho el músico Joaquín Turina unos días antes, tras la actuación del pianista Demetrios Haralambis en Madrid:

«[...] el genio de Moussorgkl [*sic*] campea en cada uno de ellos, y que son cuadros llenos de contrastes, de poesía y de colorido». ⁸¹ «Estimable opinión la del insigne compositor». ⁸²

⁷⁹ *El Defensor de Granada*, LIII, n° 28.431, 23-12-1932, p. 3.

⁸⁰ *La Vanguardia*, LI, n° 21.466, 13-12-1932, p. 22.

⁸¹ *El Debate*, XXII, n° 7.193, 16-12-1932, p. 4.

⁸² *La Crónica Meridional*, LXXIII, n° 24.827, 24-12-1932, p. 4.

Las «*Variations sérieuses*» de Mendelssohn fueron una excepción en estos conciertos de 1932; sin embargo reaparecían en los que se programaron para el año siguiente. Cabe destacar la ausencia de piezas de Albéniz en el concierto del Palau de la Música, que por el contrario sí constaron en el programa en todos los demás. Un par de meses después del concierto, en la revista *Ritmo* se exaltaba el buen hacer de Arrau en Barcelona:

«Arrau sigue, a mi entender, siendo la esperanza máxima del pianismo futuro. Un futuro muy próximo [...] que se anuncia en la plenitud artística de las interpretaciones pianísticas. Con Arrau quedarán para siempre desterradas aquellas fantasías tradicionales en la manera de sentir de los pianistas illo-tempore. Con Arrau se restituirá al piano su papel de instrumento tan noble como el violín o el cello, que siempre fueron tratados con más cordura y buen sentido».⁸³

Las variaciones en *fa* mayor *op.* 34 de Beethoven sustituyeron a las de Mendelssohn en todos los siguientes recitales, quedando el programa fijado en las habituales tres partes con Beethoven en la primera o Beethoven y Mozart; Mussorgski en la segunda, y Albéniz — «Almería» y «Navarra»— y Liszt en la tercera.

Tras tocar en Palma de Mallorca el día 14, fueron las provincias andaluzas las que disfrutaron del arte de Claudio Arrau —Cádiz el 17, Huelva el 19, Granada el 21 y Almería el 23— y por último, Santander el día 30. Son dignos de mención los comentarios que generó la interpretación de las obras de Liszt en Granada: «Parece que Liszt escribió sus estudios «Armonías de la noche» y el de *fa* menor expresamente para Arrau, que le sobran facultades para las grandes dificultades que tienen» así como las de Albéniz en Almería: «Claudio Arrau nos dio una versión acabadísima de «Almería», de Albéniz [...] que tan poco la prodigan, en general los “virtuosos” del piano. [...], y que le valió una calurosa ovación [...]; «Del mismo Albéniz tocó “Navarra”, un portento de ejecución».⁸⁴

No disponemos de detalles del recital ofrecido en Santander, pero además de la mención al concierto que allí se ofreció,⁸⁵ nos queda una prueba física de su paso por la ciudad cántabra. El Museo Claudio Arrau en Chillán desarrolla una investigación de las más de 6.000 partituras que integran la colección del maestro. Muchas de ellas presentan, junto a la firma, el lugar y la fecha de adquisición. Claudio Arrau visitó la ciudad de Santander en 1932 y compró

⁸³ *Ritmo*, V, n° 65, 1-2-1933, p. 8.

⁸⁴ *El Defensor de Granada*, LIII, n° 28.431, 23-12-1932, p. 3; *La Crónica Meridional*, LXXIII, n° 24.827, 24-12-1932, p. 4.

⁸⁵ *El Cantábrico*, LI, n° 21.476, 30-12-1932, p. 2.

dos partituras de Isaac Albéniz: «*Espagne Souvenirs*» n° 1 *Prelude* y «*Espagne Souvenirs*» n° 2 «Asturies», de la editorial Universo Musical de Barcelona; ambas piezas presentan el timbre de la tienda en la que fueron adquiridas.⁸⁶

Gira de mayo y junio 1933

No había transcurrido ni medio año cuando Claudio Arrau regresó para realizar su penúltima gira española, de la que destacamos tres hechos llamativos: por vez primera se incluye en un programa de Arrau la obra de Schumann «Noveleta», n° 8; tan sólo hubo cinco conciertos y, de estos cinco, en los dos últimos — Madrid y Barcelona—, Claudio Arrau se presentaba, no como solista sino junto a la orquesta sinfónica de Madrid y la orquesta clásica de Barcelona.

En el teatro Principal de Valencia, invitado por la Sociedad filarmónica el 27 de mayo de 1931, la interpretación que Arrau realizó del programa le valió los mejores comentarios en varios diarios —«demostró su conocimiento de todas las escuelas»,⁸⁷ «vuelve [...] con un dominio de sí mismo y un dominio del piano, verdaderamente admirables [...] para hacernos disfrutar con toda su pureza la íntegra emoción de arte»—:⁸⁸ comenzó con las «Variaciones serias» de Mendelssohn, una sonata de Beethoven —«interpretada con tal penetración del alma beethoveniana en el momento en que fue escrita la obra, que dudamos pueda encontrarse mejor versión que ésta dada ayer por Arrau»—, los «Cuadros de una exposición» de Mussorgski y una tercera parte con obras de Schumann, Debussy y Albéniz. Como ya se ha comentado, era la primera vez que Arrau incorporaba la «Noveleta n° 8» de Schumann al programa de un concierto, una pieza que no volvería a tocar en público y que grabó en Berlín en 1973. Esta grabación se incluyó en un compendio de obras de Schumann grabadas entre 1966 y 1976, que obtuvo el premio belga Caecilia de 1979, en un CD de la casa Philips.⁸⁹

En Málaga y en Salamanca triunfó Arrau con el mismo programa: las ya mencionadas obras de Mendelssohn y Beethoven en la primera parte; «El Carnaval» de Schumann en la segunda y Ravel, Debussy y Liszt en la tercera. Los malagueños, si bien no llegaron a llenar la sala, «no se cansarían jamás de

⁸⁶ Gentileza del museo «Claudio Arrau» —9 de marzo y 3 de agosto de 2020—. Se añade que «sin haberse completado la investigación, sabemos que de este compositor —Albéniz— se encuentran al menos otras 70 partituras, todas ellas adquiridas en distintas ciudades —La Habana, Nueva York, Londres, etc.— entre los años 1923 y 1945».

⁸⁷ *La Correspondencia de Valencia*, LVI, n° 22.128, 30-5-1933, p. 2.

⁸⁸ *Las Provincias* —Valencia—, LVIII, , n° 20.787, 28-5-1933, p. 3.

⁸⁹ «<https://www.radioswissclassic.ch/en/music-database/musician/254801d930282e51417df1362a26977344a32/biography>» [consulta 29-12-2021].

oírle» y multiplicaron sus aplausos a «uno de los pianistas actuales que con más dominio ejecuta la música moderna».⁹⁰ Fue con «El Carnaval» de Schumann donde realizó un «alarde prodigioso de sentimiento, delicadeza y expresión».⁹¹ Para los salmantinos, Arrau fue «el propio Liszt, reencarnado y viviente en esta época de la música sincopada». Con Debussy estuvo espléndido, al compensar con efectos técnicos la «carencia de sensibilidad de su música» y en Schumann, «donde impera la pasión fogosa, abundaron los matices diversos y delicados».⁹²

Tras su confirmación como gran intérprete solista en Madrid y Barcelona en temporadas anteriores, la Cultural programó dos apariciones con orquesta. En la capital, dirigido por el maestro Pérez Casas y acompañado de la Orquesta filarmónica de Madrid, interpretó el concierto para piano y orquesta en *la* menor *op.* 54 de Schumann. Dejó un sabor dulce generalizado en cuanto a su ejecución técnica, fiel y respetuosa con el pensamiento original del compositor, pero algunos críticos presentes echaron de menos profundidad, espiritualidad y calor en la manera de sentir la obra, al compararlo con las versiones de la obra ofrecidas por otros artistas —Paderewski, Sauer, Rislér, Leo de Silka o Iturbi—. ⁹³ El numeroso público ovacionó a Arrau en un abarrotado teatro de la Comedia, pero no alcanzó, desafortunadamente, el objetivo deseado. ⁹⁴ El auditorio anhelaba escuchar una pieza extra del pianista quien, como muestra de gran profesionalidad y de respeto hacia Pérez Casas y la orquesta, no accedió a ello ⁹⁵ —«con alto sentido artístico y con un buen gusto que no todo el mundo puede permitirse»—. ⁹⁶

Según la revista Ritmo, parecido fue el resultado en Barcelona junto a la *Orquesta clàssica* y bajo la batuta de Josep Sabater, donde sus versiones de los conciertos de Beethoven —concierto en *do* menor número 3 *op.* 37— y el de Schumann, ya tocado en Madrid, se consideraron excesivamente delineadas. Habiendo sido comparado con Alfred Cortot, ⁹⁷ le faltó «un poco de libertad para no ser sólo el esclavo de una disciplina admirablemente adquirida, sino

⁹⁰ *Diario de Málaga*, XV, n° 4.289, 31-5-1933, p. 3.

⁹¹ *El Cronista*, Año XXXIX, n° 10.610, 1-6-1933, p. 1.

⁹² *El Adelanto*, XLIX, n° 15.063, 3-6-1933, p. 3.

⁹³ *A.B.C. Ed. de la mañana*, XXIX, s.n., 6-6-1933, p. 47.

⁹⁴ *La Nación*, IX, n° 2.325, 6-6-1933, p. 12.

⁹⁵ *La Voz* (Madrid), XIV, n° 3.882, 6-6-1933, p. 4.

⁹⁶ *El Sol*, XVII, n° 4.935, 6-6-1933, p. 12.

⁹⁷ *La Vanguardia*, LII, n° 21.575, 20-4-1933, p. 17. Alfred Cortot interpretó el concierto en *la* menor de Schumann para piano y orquesta en el Palau de la Música Catalana el 19 de abril de 1933, junto a la *orquesta* Casals y bajo la dirección del propio Pau Casals: «Cortot, que se halla en el apogeo de su arte, sorprendió por las sonoridades siempre, gratísimas; por la técnica, de una pulcritud cegadora; por la expresión, que no deja nada por exponer con toda claridad. [...] Cortot objeto de las más cálidas demostraciones de admiración, no pudo dar por terminada su actuación sin sentarse nuevamente ante el piano para tocar, como espléndido regalo, un Vals, de Chopin».

el tamizador de sensaciones artísticas, independientes de toda academicidad o escolasticismo». ⁹⁸ No obstante, el crítico de «La Vanguardia» elogió con efusión su actuación —«maravilló por su dominio del teclado, por su pulsación, nítida y segura, y, sobre todo por su absoluta adaptación al carácter y estilo de las obras, expresadas con arrebatadora elocuencia»— y el público quedó altamente satisfecho y aplaudió con generosidad a Arrau, obligándole a saludar varias veces. ⁹⁹

Se cerraba aquí un periodo de intensa relación musical de Claudio Arrau con los aficionados españoles a la música clásica y las diversas asociaciones musicales del país. En los años siguientes habría repetidos intentos de traerle de nuevo a nuestros escenarios, que quedarían reducidos a anuncios de futuros conciertos que no llegaron a tener lugar. ¹⁰⁰ Arrau no volvió a España hasta 1957. A partir de este momento actuó ante el público madrileño y barcelonés en una decena de ocasiones, hasta 1988, cuando actuó en Barcelona, Valencia, Bilbao, Granada y Madrid, dentro de la que sería su última gira por nuestro país.

⁹⁸ *Ritmo*, V, n° 69, 1-7-1933, p. 10.

⁹⁹ *La Vanguardia*, LII n° 21.618, 10-6-1933, p. 14.

¹⁰⁰ *El Siglo futuro*, LX, n° 18.475, 13-12-1935, p. 15: anuncio de un concierto en Málaga por la Sociedad Filarmónica; *ABC* (Madrid), XXXII, sn, 10-1-1935, p. 45; *La Libertad* (Madrid), XVIII, n° 4.923, 10-1-1936, p. 9; *La Vanguardia*, LV, n° 22.424, 24-1-1936, p. 10: anuncio de un concierto en febrero de 1936 en Madrid por la Asociación de Cultura Musical; *La Vanguardia*, LV, n° 22.719, 15-7-1939, p. 8: anuncio de un concierto en Barcelona, en la temporada de la AdCM de 1939-1940; *La Vanguardia*, LXI, n° 24.688, 20-10-1945, página 11: anuncio de un concierto en Barcelona, en la temporada de la AdCM de 1945-1946.

Apéndice 1. Lista de los conciertos y programas de Claudio Arrau durante sus giras españolas —1929-1933—¹⁰¹

Gira de 1929

• Santander — Asociación de Cultura Musical—, sala Narbón, 8-10-1929

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa b, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
	Strawinsky	<i>Danza rusa de Petrouchka</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Minstrel</i>
	Liszt	<i>La caza</i>
	Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>

• Valladolid — Asociación de Cultura Musical—, teatro Calderón, 9-10-1929 — 19:00—

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
	Strawinsky	<i>Danza rusa de Petrouchka</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Minstrel</i>
	Liszt	<i>La caza</i>
	Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>

¹⁰¹ Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en diversos diarios entre 1929 y 1933 y de la información suministrada amablemente por: don Ignacio Castro, don Manuel Dus, doña Nieves García Soto y doña Itziar Arruabarrena, de las Sociedades Filarmónicas de Zaragoza, Valencia, Vigo y Bilbao respectivamente; don Francisco Grajal Torres, del archivo municipal de Huelva; doña Sonia Castaño Pérez y doña Valle Caballero Herrero, del archivo municipal de Valladolid; doña Ana Díaz Sánchez, del archivo histórico provincial de Málaga; doña Inmaculada Monís González, de la biblioteca pública provincial de Cádiz; don Fernando Gilgado Gómez, de la biblioteca del Real conservatorio superior de música de Madrid; doña Ana Cabanes Martín, de la biblioteca del museo del ferrocarril de Madrid; don Rafael Cid Rodríguez, del servicio de archivo, hemeroteca y publicaciones del ayuntamiento de Sevilla; doña M^a Victoria Gómez-Acebo, del Ateneo de Santander; doña Camila Riquelme, del museo interactivo «Claudio Arrau León» de Chillán, y don Juan José Cabrero Nieves, administrador de la página web «<http://exposicioniberamericanadesevilla1929.blogspot.com>».

• **Salamanca — Asociación de Cultura Musical—, salón de actos de la Escuela de nobles y bellas artes de San Eloy, 10-10-1929 — noche—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Liszt	<i>La caza</i>
	Strawinsky	<i>Petrouchka La danza</i>
	Debussy	
	Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>

• **Madrid — Asociación de Cultura Musical—, teatro de la Comedia, 14-10-1929 — 18:00**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, Scherzo en si menor</i>
Encore		<i>vals</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Réflets dans l'eau, Minstrels, Les collines de Anacapri</i>
	Strawinsky	<i>Tres movimientos de Petrouchka — Danza rusa, En casa de Petrouchka, La pascua—</i>
Encore	Paganini-Liszt	
	Liszt	<i>Au bord d'une source</i>
	Schubert	<i>Páginas vienesas</i>

• **Alicante — Asociación de Cultura Musical—, 15-10-1929 — tarde—**

Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Liszt	
Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Strawinsky	<i>Petrouchka Russian Dance</i>
Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>

• **Alcoy —Asociación de Cultura Musical—, teatro Calderón, 16-10-1929**

• **Cartagena — Asociación de Cultura Musical—, teatro Principal, 17-10-1929 — noche—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>

Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka Danza rusa</i>
	Debussy	Minstrels
	Liszt	<i>La Caza</i>
	Balakirew	Islamey — <i>fantasía oriental</i> —

• **Murcia —Asociación de Cultura Musical—, Remea, 18-10-1929 — 18:30—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka Danza rusa</i>
	Debussy	Minstrels
	Liszt	<i>La Caza</i>
	Balakirew	«Islamey» — <i>fantasía oriental</i> —
Encore	Schubert-Liszt	<i>Serenata de Shakespeare</i>

• **Lorca —Asociación de Cultura Musical—, salón del Círculo de la unión patriótica, 19-10-1929 — 22:00—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka Danza rusa</i>
	Debussy	Minstrels
	Liszt	<i>La Caza</i>
	Balakirew	«Islamey» — <i>fantasía oriental</i> —
Encore	Chopin	<i>Vals</i>
	Schubert	<i>Serenata</i>

• **Granada —Asociación de Cultura Musical—, coliseo, 21-10-1929 — tarde—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo en si menor</i>
Encore		<i>Vals</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka Danza rusa</i>
	Debussy	Minstrels
	Liszt	<i>La Caza</i>
	Balakirew	Islamey — <i>fantasía oriental</i> —
Encore	Schubert-Liszt	<i>Serenata de Shakespeare</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

• **Sevilla, 22-10-1929 — 18:30, audición musical—**

• **Sevilla, teatro del casino de la Exposición iberoamericana, 22-10-1929 — 22:00, concierto de gala—**

Primera parte	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>2 Impromptus</i> <i>2 Estudios</i> <i>Scherzo</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka</i>
	Debussy	Ministrel

• **Sevilla, pabellón de Chile, 24-10-1929 — 18:30, acto literario musical—**

• **Sevilla, pabellón de Chile, 25-10-1929 — después de la cena—**

Primera parte	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>2 Impromptus</i> <i>2 Estudios</i> <i>Scherzo</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka — selección—</i>

• **Sevilla, pabellón de Chile, 27-10-1929 — tarde—**

Primera parte	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Colinas de Anacapri</i> Ministrel
Encore	Debussy	<i>Reflejos en el agua</i>

• **Cádiz — Asociación de Cultura Musical—, teatro Falla, 28-10-1929 — 21:30—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol, 2 preludios, 2 estudios, scherzo</i>
Encore		<i>Vals</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Petrouchka — Danza rusa—</i>
	Liszt	<i>La Caza</i>
	Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>
	Paganini-Liszt	
	Schubert	<i>Viennese pieces</i>

• **San Fernando — Cádiz—;—Asociación de Cultura Musical—, teatro de las Cortes, 29-10-1929**

• **Jerez — Asociación de Cultura Musical—, teatro Villamarta, 30-10-1929 — 19:00—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol</i>
		<i>2 Preludios</i>
		<i>2 Estudios</i>
		<i>Scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Danza rusa de «Petrouchka»</i>
	Debussy	<i>Minstrels</i>
	Liszt	<i>La caza</i>
	Balakirew	<i>Islamey — Fantasia oriental—</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>

• **Málaga — Sociedad filarmónica de Málaga—, 31-10-1929 — 21:30—**

Primera parte	Vivaldi	<i>Concierto en do mayor</i>
	— Kachiro y Figueroa—	<i>Allegro enérgico, Andante doloroso, Allegro molto.</i>
Segunda parte	Corelli	<i>La Folia — Kachiro y Figueroa—.</i>
	Bach	<i>Preludio y fuga en do sostenido mayor</i>
	—Claudio Arrau— Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
Tercera parte	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35</i>
	Toldrà	<i>Ave María</i>
	— Kachiro y Figueroa—Falla	<i>Asturiana, Jota</i>
	Albéniz	<i>Tango</i>
Cuarta parte	Sarasate	<i>Habanera</i>
	Chopin	<i>Dos Estudios</i>
	— Claudio Arrau—Liszt	<i>La Caza</i>
	Strawinsky	<i>Danza rusa de Petrouchka</i>
	Balakirew	<i>Islamey — fantasía oriental—</i>

Gira de diciembre 1930 y enero 1931

• **Jaen — Asociación de Cultura Musical—, 5-12-1929**

• **Palma de Mallorca — Asociación de Cultura Musical—, 9 y 12-12-1929**

Primera parte	Bach	<i>Preludi i fuga en do diesi major</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol major</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

	Brahms	<i>Variacions sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	
Tercera parte	Strawinsky	
	Debussy	
	Liszt	
	Balakirew	

• **Madrid — Asociación de Cultura Musical—, teatro de la Comedia, 12-12-1930 — 18:30—**

Primera parte	Mozart	<i>Rondó en re mayor</i>
	Beethoven	<i>Sonata en mi bemol mayor, op. 31, nº. 3</i> <i>Allegro moderato</i> <i>Scherzo</i> <i>Minuetto</i> <i>Presto con fuoco</i>
Segunda parte	Schumann	<i>Estudios sinfónicos, op. 13</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia, Danzarinas de Delfos</i> <i>La noche en Granada, Brezos, Golliwogg's</i> <i>Cake-Walk</i>
	Balakirew	Islamey — <i>Fantasia Oriental—</i>

• **Huelva — Asociación de Cultura Musical—, Real teatro, 13-12-1930**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa bemol</i> <i>2 Preludios</i> <i>2 Estudios</i> <i>Scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Danza rusa de «Petrouchka»</i>
	Debussy	<i>Minstrels</i>
	Liszt	<i>La caza</i>
	Balakirew	Islamey — <i>Fantasia oriental—</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>

• **Jerez — Asociación de Cultura Musical—, teatro Villamarta, 15-12-1930 — 18:30—**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i>
	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
Segunda parte	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia</i> <i>Golliwogg's Cake-Walk</i> <i>Brezos</i>

Tercera parte	Chopin	<i>La isla alegre</i>
		<i>Impromptu</i>
		<i>2 estudios</i>
		<i>Scherzo</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>

• **Cádiz — Asociación de Cultura Musical—, gran teatro Falla, 16-12-1930**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata</i>
	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
Segunda parte	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia</i>
		<i>Danzarinas de Delfos</i>
		<i>Golliwogg's Cake-Walk</i>
		<i>Bezós</i>
Tercera parte	Chopin	<i>La isla alegre</i>
		<i>Impromptu en fa sostenido mayor</i>
		<i>Estudios</i>
		<i>Scherzo en si bemol menor</i>

• **Gibraltar — Asociación de Cultura Musical—, 17-12-1930**

• **Granada —Asociación de Cultura Musical—, teatro Isabel la católica 19 y 20-12-1930**

	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i>
		<i>Allegro-Andante-Rondó</i>
	Beethoven	<i>Sonata en mi bemol n. 3 op. 31</i>
	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
		<i>Jardines bajo la lluvia</i>
	Debussy	<i>Danzarinas de Delfos</i>
		<i>Golliwogg's Cake-Walk</i>
		<i>Brisas</i>
		<i>La isla alegre</i>
	Chopin	
Liszt	<i>Juegos de agua en Villa d'Este</i>	
	<i>Rapsodia española</i>	
Encore	Chopin	<i>Vals — 19-12-1930—</i>
	Liszt	<i>Estudio — 20-12-1930—</i>

• **Almería —Asociación de Cultura Musical—, teatro Cervantes, 22-12-1930**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i>
		<i>Allegro</i>
		<i>Andante</i>
		<i>Rondó</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

Segunda parte	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia</i> <i>Danzarinas de Delfos</i> <i>Golliwogg's Cake-Walk</i> <i>Brezos</i> <i>La isla alegre</i>
Tercera parte	Chopin	<i>Impromptu en fa sostenido mayor</i> <i>2 estudios</i> <i>Scherzo en si bemol menor</i>

• **Alcoy —Asociación de Cultura Musical—, 24-12-1930**

• **Salamanca —Asociación de Cultura Musical—, salón de actos de la Escuela de nobles y bellas artes de san Eloy, 27-12-1930**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Rondó</i>
Segunda parte	Bach	<i>Preludio y Fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor, a capricho</i>
Tercera parte	Chopin	<i>Balada</i> <i>Nocturno en mi mayor</i> <i>4 estudios</i> <i>Scherzo en si bemol menor</i>
	Debussy	<i>La noche en Granada</i> <i>Minstrels</i>
	Strawinsky	<i>Tres movimientos de Petrouchka</i> <i>Danza rusa</i> <i>En casa de Petrouchka</i> <i>La Pascua rusa</i>

• **Alicante —Asociación de Cultura Musical—, teatro Principal, 29-12-1930**

	Mozart	<i>Sonata</i>
	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia</i> <i>Danzarinas de Delfos</i> <i>Brezos</i> <i>Golliwogg's Cake-Walk</i> <i>La isla alegre</i>
	Chopin	<i>2 estudios</i> <i>Scherzo en si bemol</i>

• **Murcia —Asociación de Cultura Musical—, Remea, 30-12-1930**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i> <i>Allegro-Andante-Rondó</i>
	Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i>
Segunda parte	Debussy	<i>Jardines bajo la lluvia</i> <i>Danzarinas de Delfos</i> <i>Golliwogg's Cake-Walk</i> <i>Brezos</i> <i>La isla alegre</i>
Tercera parte	Chopin	<i>Impromptu en fa sostenido mayor</i> <i>2 estudios</i> <i>Scherzo en si bemol</i>

• **Valencia —Sociedad Filarmónica de Valencia—, teatro Principal, 31-12-1930 —18:00—**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de paganini, op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en la bemol</i> <i>Dos Preludios</i> <i>Dos Estudios</i> <i>Scherzo en si menor</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>
Tercera parte	Strawinsky	<i>Danza rusa de «Petrouchka»</i>
	Debussy	<i>Minstrels</i>
	Liszt	<i>La caza</i>
	Balakirew	<i>Islamey —fantasía oriental—</i>
Encore	Schubert-Liszt	<i>Vals</i>

• **Málaga —Asociación de Cultura Musical—, teatro Cervantes, 3-1-1931 (19:00)**

• **Zaragoza —Sociedad Filarmónica de Zaragoza—, teatro Principal, 7-1-1931**

Primera parte	Bach, J.S.	<i>Preludio y fuga en Do sostenido</i>
	Mozart	<i>Rondó en Re mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35</i>
Segunda parte	Beethoven	<i>Sonata en Mi bemol mayor op. 31 nº. 3</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i> <i>Estudio?, Nocturno?</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Reflets dans l'eau</i>
	Debussy	<i>Minstrels</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

	Strawinsky	<i>Petrouchka</i> <i>Danza rusa</i> <i>En casa de Petrouchka</i> <i>La Pascua rusa</i>
Encore	Liszt	<i>La Caza</i>

• **Tolosa —Asociación de Cultura Musical—, 12-1-1931**

Gira de diciembre 1931 y enero 1932

• **Salamanca —Asociación de Cultura Musical—, salón de actos de la Escuela de nobles y bellas artes de San Eloy, 3-12-1931 —18:30—**

Primera parte	Mozart	<i>Rondó en re mayor</i>
	Beethoven	<i>Variación y Fuga en mi bemol mayor op. 35 —</i>
Eroica—		
Segunda parte	Chopin	<i>Estudio</i> <i>Balada en la bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Al borde de un manantial</i> <i>Vals Mephisto</i>
Tercera parte	Bela Bartok	<i>Allegro barbaro</i>
	Albéniz	<i>Almería</i> <i>Navarra</i> <i>Triana</i>

• **Sevilla —Sociedad Sevillana de Conciertos—, teatro de la Exposición, 7-12-1931**

Primera parte	Bach	<i>Preludio y fuga en do sostenido mayor</i>
	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en fa</i> <i>Dos preludios</i> <i>Dos estudios</i> <i>Scherzo en si menor</i>
Tercera parte	Debussy	<i>Reflejos en el agua</i>
	Strawinsky	<i>Tres movimientos de «Petrouchka»</i> <i>Danza rusa</i> <i>En casa de Petruchka</i> <i>La Pascua</i>
Encore	Liszt	<i>Canción polaca de Chopin</i>

• **Sevilla —Sociedad Sevillana de Conciertos—, teatro de la Exposición 9-12-1931**

Primera parte	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i>
	Beethoven	<i>Variaciones en fa mayor op. 34</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en la bemol mayor</i> <i>Estudio</i>
	Liszt	<i>Juegos de agua de la Villa de Este</i> <i>Estudio en fa menor</i>
Tercera parte	Béla Bartók	<i>Allegro Bárbaro</i>
	Albéniz	<i>Almería</i> <i>Navarra</i> <i>Triana</i>
Encore	Paganini-Liszt	<i>La Chasse</i>

• **La Coruña —Sociedad Filarmónica de A Coruña—, teatro Rosalía de Castro, 15-12-1931**

Primera parte	Mozart	<i>Rondó</i>
	Beethoven	<i>Variación y Fuga</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Estudio</i> <i>Balada en la bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Al borde de un manantial</i> <i>Vals Mephisto</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>
Tercera parte	Ravel	<i>Ondina</i>
	Albéniz	<i>Corpus Cristi</i> <i>El puerto</i>
	Debussy	<i>La isla alegre</i>
Encore	Paganini-Liszt	

• **Zaragoza —Sociedad Filarmónica de Zaragoza—, teatro Principal, 21-12-1931**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en Fa mayor op. 34</i>
	Mozart	<i>Sonata en Re mayor —Allegro. Adagio. Rondo.—</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en La bemol mayor</i>
	Chopin	<i>Estudio</i>
	Liszt	<i>Juegos acuáticos en la Villa de Este</i>
	Liszt	<i>Estudio en Fa menor</i>
Tercera parte	Ravel	<i>Ondina —de Gaspar de la nuit—</i>
	Albéniz	<i>Corpus Christi en Sevilla</i>
	Albéniz	<i>El puerto</i>
	Debussy	<i>La isla alegre</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

• **Santander —Asociación de Cultura Musical—, sala Narbón, 23-12-1931 —19.15—**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en fa mayor op. 34</i>
	Mozart	<i>Serenata en re mayor —Allegro-Adagio-Rondó—</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Estudio</i>
	Chopin	<i>Balada en la bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Al borde de un manantial</i>
Tercera parte	Béla Bartók	<i>Allegro bárbaro</i>
	Albéniz	<i>Almería</i>
		<i>Navarra</i> <i>Triana</i>

• **Santander —Ateneo de Santander—, 23-12-1931 —18:30—**

• **Barcelona —Asociación de Cultura Musical—, Palau de la Música Catalana, 27-12-1931 —22:00—**

Primera parte	Beethoven	<i>Rondó en sol mayor</i>
	Mozart	<i>Sonata en Re mayor —Allegro. Adagio. Rondo. —</i>
	Brahms	<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Estudi</i>
	Chopin	<i>Balada en La bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Juegos acuáticos en la Villa de Este</i>
	Liszt	<i>Estudio en Fa menor</i>
Tercera parte	Ravel	<i>Ondina</i>
	Albéniz	<i>Corpus Christi en Sevilla</i>
	Albéniz	<i>El puerto</i>
	Debussy	<i>La isla alegre</i>

• **Palma de Mallorca —Asociación de Cultura Musical—, 29-12-1931**

Tercera parte	Chopin	<i>Estudio</i>
		<i>Balada en la bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Vals Mephisto</i>
Tercera parte	Béla Bartók	<i>Allegro bárbaro</i>
	Albéniz	<i>Iberia —3 piezas—</i>

• **Vigo —Sociedad Filarmónica de Vigo—, teatro García Barbón, 4-1-1932 (19:30)**

Primera parte	Mozart	<i>Rondó</i>
	Beethoven	<i>Variación y Fuga en mi bemol mayor op. 35</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Estudio</i>
		<i>Balada en la bemol mayor</i>
	Liszt	<i>Al borde de un manantial</i>

		Valse de <i>Mefisto</i>
Tercera parte	Ravel	<i>Ondine</i>
	Albéniz	<i>Corpus Cristi</i>
		<i>El puerto</i>
	Debussy	<i>La isla alegre</i>

• **Burgos —Sociedad Filarmónica de Burgos—, teatro Principal, 8-1-1932 (19:00)**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en la menor</i>
	Mozart	<i>Sonata en re mayor</i>
Segunda parte	Chopin	<i>Balada en la bemol mayor</i>
		<i>Dos Estudios</i>
		<i>Vals</i>
Encore	Liszt	<i>Fuegos de agua</i> [sic]
Tercera parte	Chopin	<i>Vals</i>
	Béla Bartók	<i>Allegro bárbaro</i>
Encore	Albéniz	
	Chopin-Liszt	

Gira de diciembre 1932

• **Barcelona —Asociación de Cultura Musical—, Palau de la Música Catalana, 12-12-1932 —22:00—**

Primera parte	Mendelsohn	<i>Variacions serioses</i>
	Beethoven	<i>Sonata en re major op. 10 n.º. 3</i>
Segunda parte	Mussorgsky	<i>Quadres d'una exposició</i>
		<i>Passeig-Gnomes</i>
		<i>Passeig-El castell medieval</i>
		<i>Tulleries —Baralles dels infants després del joc—</i>
		<i>Bydlo —Carreta polonesa, de bous—</i>
		<i>Passeig —Ballet dels pollets sortint dels ous—</i>
		<i>Samuel Goldenberg i Schmuyle —El jueu ric i el pobre—</i>
		<i>Limoges —el mercat— enllaça amb:</i>
		<i>Catacombes de París</i>
		<i>Sepulcre romà-La pleta de la Baba-Yaga —La cabana</i>
		<i>sobre potes de gallina— enllaça amb</i>
		<i>La porta dels Bahatyr de Kiew</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

Tercera parte Debussy Voile
Focs d'artifici
 Liszt *Harmonies de la tarda*
Estudi en fa menor

• **Palma de Mallorca —Asociación de Cultura Musical—, teatro Principal, 14-12-1932**

Primera parte Beethoven
Segunda parte Mussorgsky *Cuadros de una exposición*
Tercera parte Albéniz *Almería*
Navarra
 Liszt *Dos estudios Armonías de la noche*
Fa menor
Encore Chopin Liszt

• **Cádiz —Asociación de Cultura Musical—, gran teatro Falla, 17-12-1932**

Primera parte Beethoven *Variaciones en fa mayor op. 36 [sic]*
 Beethoven (?) *Sonata en sol mayor —Allegro, Andante, Allegro vivace—*
Segunda parte Mussorgsky *Cuadros de una exposición*
Paseo-Gnomus
Paseo-El castillo medieval
Tullerías —disputa de niños después del juego—
Bydlo —una carreta polaca de enormes ruedas arrastrada por bueyes—
Paseo —Baile de poyuelos dentro de un cascarón—
Samuel Goldenberg y Schumyle —dos judíos polacos: un rico y otro pobre—
Limoges —el mercado—, enlaza con Catacombe. Sepulcrum romanum
La cabaña sobre patas de gallina, enlaza con
La puerta de los Babatyr de Kiew
Tercera parte Albéniz *Almería*
Navarra
 Liszt *Dos estudios Armonías de la noche*
Fa menor

• **Huelva —Asociación de Cultura Musical—, gran teatro, 19-12-1932**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en fa mayor</i> op. 36 [sic]	
	Beethoven	<i>Sonata en sol mayor (Allegro Moderato, Andante, Allegro Vivace)</i> ¹⁰²	
	Mozart	<i>Sonata</i>	
	Chopin	<i>Scherzo en do menor</i>	
Segunda parte	Mussorgsky	<i>Cuadros de una exposición</i>	
		<i>Paseo-Gnomus</i>	
		<i>Paseo-El castillo medieval</i>	
		<i>Tullerías —disputa de niños después del juego—</i>	
		<i>Bydlo —una carreta polaca de enormes ruedas arrastrada por bueyes—</i>	
		<i>Paseo —Baile de poyuelos dentro de un cascarón—</i>	
		<i>Samuel Goldenberg y Schumuylye —dos judíos polacos, un rico y otro pobre—</i>	
		<i>Limoges —el mercado—, enlaza con Catacombe. Sepulcrum romanum</i>	
		<i>La cabaña sobre patas de gallina, enlaza con</i>	
		<i>La puerta de los Bahatyr de Kiew</i>	
Tercera parte	Albéniz	<i>Almería</i>	
		<i>Navarra</i>	
	Liszt	<i>Dos estudios</i>	<i>Armonías de la noche</i> <i>Fa menor</i>
Encore	Chopin Liszt	<i>Polaca</i>	

• **Granada —Asociación de Cultura Musical—, teatro Isabel la católica 21-12-1932 —19:00—**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en fa mayor</i> op. 34	
	Beethoven	<i>Sonata en sol mayor (Allegro Moderato, Andante, Allegro Vivace)</i>	
	Mozart		
Segunda parte	Mussorgsky	<i>Cuadros de una exposición</i>	
		<i>Paseo-Gnomu</i>	
		<i>Paseo-El castillo medieval</i>	
		<i>Tullerías —disputa de niños después del juego—</i>	

¹⁰² La sonata de Beethoven se había anunciado en días anteriores al concierto. Según las críticas musicales posteriores, Arrau interpretó en su lugar una Sonata de Mozart. Lo mismo ocurrió en Granada el 21-12-1932.

*Bydlo —una carreta polaca de enormes
ruedas arrastrada por bueyes—
Paseo-Baile de poyuelos dentro de un
cascarón
Samuel Goldenberg y Schumuytle —dos
judíos polacos, uno rico y otro pobre—
Limoges —el mercado—, enlaza con
Catacomb. Sepulcrum romanum
La cabaña sobre patas de gallina, enlaza
con
La puerta de los Bahatyr de Kiew*

Tercera parte	Albéniz	<i>Almería Navarra</i>
	Liszt	<i>Estudio Armonías de la noche Estudio en fa menor</i>
Encore	Chopin	<i>Vals</i>

• **Almería —Asociación de Cultura Musical—, teatro Cervantes 23-12-1932
— 18:00—**

Primera parte	Beethoven	<i>Variaciones en fa mayor Idem Sonata en sol mayor: Allegro moderato, Andante, Allegro vivace</i>
Segunda parte	Mussorgsky	<i>Cuadros de una exposición Paseo-Gnomus Paseo-El castillo medieval Tullerías —disputa de niños después del juego— Bydlo —una carreta polaca de enormes ruedas arrastrada por bueyes— Paseo —Baile de poyuelos dentro de un cascarón— Samuel Goldenberg y Schumuytle — dos judíos polacos, un rico y otro pobre— Limoges — el mercado—, enlaza con Catacombe. Sepulcrum romanum La cabaña sobre patas de gallina, enlaza con La puerta de los Bahatyr de Kiew</i>
Tercera parte	Álbeniz	<i>Almería Navarra</i>
	Liszt	<i>2 estudios (a) armonías de la noche; b) fa menor</i>

• **Santander — Asociación de Cultura Musical—, sala Narbón, 30-12-1932**

Gira de mayo y junio 1933

• **Valencia — Sociedad Filarmónica de Valencia—, teatro Principal, 27-15-1933 (18:30)**

Primera parte	Mendelssohn	<i>Variaciones serias</i>
	Beethoven*	<i>Sonata en re mayor op. 10 n.º. 3</i> <i>I. Presto con fuoco</i> <i>II. Largo e mesto</i> <i>III. Scherzo</i> <i>IV. Rondó</i>
Segunda parte	Mussorgsky	<i>Cuadros de una exposición</i> <i>Paseo.-Gnomus</i> <i>Paseo.-El castillo medieval</i> <i>Tullerías. —disputa de niños después del juego—</i> <i>Bydlo. —Una carreta polaca de enormes ruedas arrastrada por bueyes—</i> <i>Paseo. —Baile de polluelos dentro de un cascarón—</i> <i>Samuel Goldenberg y Schumuyke —dos judíos polacos: un rico y otro pobre. —</i> <i>Limoges —el mercado—, enlaza con Catacombe. Sepulcrum romanum.</i> <i>La cabaña sobre patas de gallina, enlaza con</i> <i>La puerta de los Bahatrys de Kiew.</i>
Tercera parte	Schumann	<i>Noveleta, n.º. 8 Schumann</i>
	Debussy	<i>Fuegos artificiales</i> <i>Golliwog's Cake-Walk</i>
	Albéniz	<i>Navarra</i> <i>Triana</i>
Encore	Chopin-Liszt	<i>Lied</i>

* Primera audición en la Sociedad Filarmónica de Valencia

• **Málaga —Sociedad Filarmónica de Málaga—, salón de la Filarmónica, 30-5-1933**

	Mendelssohn	<i>Variaciones serias</i>
	Beethoven	<i>Sonata en re mayor op. 10 n.º. 3</i>
	Schumann	<i>Carnaval op. 9</i>
	Ravel	<i>Ondina</i>
	Debussy	<i>Fuegos de artificio</i> <i>Golliwog's Cake-Walk</i>

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

• **Salamanca — Asociación de Cultura Musical—, salón de actos de la Escuela de nobles y bellas artes de San Eloy, 2-6-1933**

Primera parte	Mendelssohn	<i>Variaciones serias</i>
	Beethoven	<i>Sonata en re mayor op. 10 n.º 3</i> <i>Presto con fuoco</i> <i>Largo e mesto</i> <i>Scherzo</i> <i>Rondó</i>
Segunda parte	Schumann	<i>Carnaval op. 9</i> <i>Vals noble, Eusebius, Florestan, Coqueta, Réplica,</i> <i>Mariposas, A. S. C. H. -S. C. H. A.,</i> <i>Letras danzantes,</i> <i>Chiarina, Chopin, Estrellas, Reconocimiento, Pantalón y Colombina,</i> <i>Vals alemán, Paganini, Declaración,</i> <i>Paseo, Pausa,</i> <i>Marcha de la Cofradía, David contra los Filisteos</i>
Tercera parte	Liszt	<i>Funerales</i>
	Ravel	<i>Ondina</i>
	Debussy	<i>Fuegos de artificio</i>
		Golliwogg's Cake-Walk

• **Madrid — Asociación de Cultura Musical—, teatro de la Comedia, 5-5-1933 — 18:30—**

Orquesta Filarmónica de Madrid, dirección maestro Pérez Casas

Primera parte	Mozart	<i>Sinfonía en do "Júpiter"</i>
— orquesta—		
Segunda parte	Schumann	<i>Concierto en la menor para piano y orquesta, op. 54</i>
—piano y orquesta—		
Tercera parte	Honnegger	<i>Pastoral de estío — poema sinfónico—</i>
—orquesta—	Debussy-Ravel	<i>Zarabanda y danza</i>
	Rimsky Korsakoff	<i>La gran Pascua rusa</i>

• **Barcelona — Asociación de Cultura Musical—, Palau de la Música Catalana, 9-6-1933 — 22:00—**

Orquesta Clàssica de Barcelona, dirección Josep Sabater

Primera parte	Bach	<i>Concert en re major</i>
—orquesta—		<i>Allegro moderato</i>

LAS GIRAS ESPAÑOLAS DE CLAUDIO ARRAU —1929-1933—

Segunda parte	Beethoven	<i>Concert en do menor n.º. 3 op. 37</i>
—piano i orquesta—		<i>Andante Lento molto</i> <i>Allegro</i> <i>Allegro con brio</i> <i>Largo</i> <i>Rondó —allegro—</i>
Tercera parte	Schumann	<i>Concert en la menor op. 54</i>
—piano i orquesta—		<i>Allegro affetuoso</i> <i>Intermezzo — andantino grazioso—</i> <i>Allegro vivace</i>

VIDAS NOVELESCAS: PHILIBERT Y LOS DESCOTEAUX

 Antonio ARIAS-GAGO DEL MOLINO*

Resumen:

En el presente artículo se exponen los novelescos perfiles de tres célebres flautistas de la corte de Luis XIV de Francia: François y René Descoteaux, y Philibert Rébillé. Igualmente, se expone la implicación indirecta de Philibert en el llamado «asunto de los venenos», que sacudió a la alta sociedad francesa entre 1672 y 1682.

Palabras clave: Philibert Rébillé, François y René Descoteaux, Flauta, Luis XIV, *Affaire des poisons*, Jean Brunet, Catherine Brunet, Jean de La Bruyère.

Abstract:

This article presents the fictional profiles of three famous flutists of the court of Louis XIV of France: François and René Descoteaux, and Philibert Rébillé. Likewise, the indirect involvement of Philibert in the so-called Poison Affair, which shook French high society between 1672 and 1682, is considered.

Key words: Philibert Rébillé, François and René Descoteaux, Flauta, Luis XIV, *Affaire des poisons*, Jean Brunet, Catherine Brunet, Jean de La Bruyère.

Introducción

La historia de nuestro instrumento ha sido ilustrada con frecuencia con las vidas de personajes singulares y fascinantes que, en más de una ocasión, rayan en lo que podría constituir la trama argumental de una película de intriga.

Es probable que cualquier flautista haya hecho, ocasionalmente, alguna incursión en las vidas de nuestros predecesores, encontrando una profusión de

* Flautista. Profesor de la Orquesta Nacional de España. Catedrático del RCSMM. Jubilado. Autor de varias publicaciones sobre su instrumento, entre las que destaca la monumental *Historias de la flauta, autores y obras*. Madrid —Tiento—, 2014.

anécdotas y de curiosidades. No faltan en las artes, en particular en la música, ejemplos de vidas extraordinarias, no solo en lo musical sino en lo biográfico.

Desde mis primeros pasos con la flauta, en una época en la que carecíamos tanto de bibliografía como de los medios para buscarla, fueron varios los libros¹ que hablaban de tres flautistas franceses de la corte de Luis XIV que compartieron en parte sus recorridos: François y René Pignon, y Philibert Rébillé.² Además, en ellos concurren vivencias y enredos que, más allá de la anécdota, podemos tildar de novelescos.

François y René Pignon

Diversas fuentes señalan la fecha de nacimiento de François Pignon en torno a 1619, muy probablemente en Thouars. La ciudad se encuentra en la región de Poitou-Charentes, departamento de Deux-Sèvres. Le encontramos como comerciante en Laval, donde contrae matrimonio con Marie Serru hacia 1640. De esta unión vinieron al mundo dos músicos: René —nacido hacia 1646 —y François-Xavier.³

François se establece en París en 1654 y compra un cargo de oboísta y flautista de pico en la *Chambre du Roi*. Luis XIV, que tan solo contaba dieciséis años, era un entusiasta aficionado a la música: «deseando testimoniarle la confianza que tiene en su fidelidad», crea para él el quinto puesto de oboe y de *musette du Poitou*.⁴ Era un 8 de febrero de 1654. En esa época añade a su apellido el nombre de su señorío, Descoteaux, por el que se le conoce habitualmente. Un año más tarde, acompaña a la comitiva del duque de Gramont en su viaje a Frankfort para negociar la sucesión del emperador Fernando III, presionando a la Dieta Germánica.

¹ GIRARD, Adrien: *Histoire et richesses de la flûte*, Gründ, París 1953. LORENZO, Leonardo de: *My complete story of the flute*. Texas Tech University Press. Lubbock, Texas, EEUU. 1992. ROCKSTRO, Richard Shepherd: *Treatise on the flute. A Treatise on the Construction, History and the Practice of the Flute Including a Sketch of the Elements of Acoustics and Critical Notices Notices of Sixty Celebrated Flute-Players*. Rudall, Carte & Co, 1890. Reeditado en 1967 por Musica Rara.

² Ortografías: Rebillé, Rebillé y Rébillé.

³ Murió muy joven, sin que nos hayan llegado datos de su vida. El acta de su fallecimiento, inscrito en Saint-Germain-l'Auxerrois, le menciona como «François Pignon, dit des Cousteaux [...] hautbois du Roy».

⁴ Era un aerófono de doble caña, parecido a un pequeño oboe, con sonido estridente, idóneo para ser tocado al aire libre. En el escrito *Mémoire sur les musettes et hautbois*, dirigida al marqués de Villiers, Michel de la Barre refiere que el rey y su corte hubiera deseado que las seis *musettes* «se metamorfosearan en flautas traveseras, ya que al menos serían útiles, ya que las *musettes* solamente servían para hacer bailar a las campesinas». El término *musette* se puede prestar a confusión. Se aplica a una pequeña gaita que gozó de una cierta popularidad como instrumento cortesano.

De vuelta a París, mantiene su vinculación con la ciudad de Laval. Su desahogada situación económica le permite adquirir una granja, la *Closerie de la Fleurette*, y un terreno. Pignon se casa con Marie Serru, con quien tiene un primer hijo, René, que le sucedería en sus funciones. Desde 1667, es él quien sustituye a su padre en algunas ocasiones, forjándose así una sólida reputación.

Diez años más tarde, compra el cargo de oboísta y tañedor de *musette de Poitou* de la *Grande Écurie*.⁵ De ello se deduce que, no solamente poseía una cierta solvencia económica, sino que gozaba de una buena reputación moral, era católico y, por supuesto, un buen músico. Es probable que demostrara su habilidad en el primer ballet en el que participó el rey Luis XIV, el 23 de febrero de 1653 en el Louvre, entre los flautistas que actuaron en el *Ballet de la Nuit*. Más tarde, habría tomado parte en el *Ballet du Temps* (1654), el *Ballet des plaisirs* (1655), el *Ballet de l'amour malade* (1657) y el *Ballet de la Raillerie* (1659).

Se asoció con los también oboístas del rey Jean Hotteterre *l'ainé*, Martin Hotteterre, Pierre Piesch, Jean Brunet y Michel Herbinot el 16 de diciembre de 1658. François pierde a su esposa y se vuelve a casar en 1664 en la iglesia de Saint Médard de Thouars. Su segunda mujer es Jeanne Bouillaud, hija y viuda de cirujanos. Se afinsa en las proximidades de la ciudad, en la pequeña localidad de Étambé, cerca de Thouars.

Entre tanto, su hijo René,⁶ de contrastado talento, recibe del padre el cargo de la *Chambre du Roi* en 1660 y, un año después, el de la *Grande Écurie*. René Pignon Descoteaux hereda así ambos puestos y revalida el prestigio paterno.

Jeanne falleció en 1674, dejando cuatro hijos: Louis, bautizado el 22 de agosto de 1666 en Saint-Germain-l'Auxerrois—París—; Médard, bautizado en Thouars el 27 de septiembre de 1667; Anne y Ambroise. Viudo por segunda vez, François contrae nuevas nupcias, esta vez con Anne-Marie Gabillon.

Además de su actividad en la corte, Descoteaux tomó parte en varios ballets durante el periodo situado entre 1660 y 1680. Recordemos que el rey era un excelente bailarín y sentía especial aprecio por estos espectáculos, en los que la figura de Jean-Baptiste Lully vería crecer su prestigio. *Alcidiane* (1658), *Le Ballet de la Raillerie* (1659), *Le Ballet de l'Impatience* (1661), *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, con la participación de Molière (1664), etc. supusieron otros tantos triunfos de François Pignon como flautista y oboísta.

⁵ La *Chambre du Roi* tenía una presencia casi permanente en la vida del monarca. Tomaba parte en las comidas del rey, pero también en los paseos por los jardines y canal de Versailles. Por su parte, la *Grande Écurie* estaba presente en los desfiles y revistas militares.

⁶ No hay unanimidad entre las fuentes acerca de sus fechas de nacimiento y muerte: 1645-post 1732 (Powell, 2002); ca. 1646-1728 (James R. Anthony, 1997).

En el plano organológico, se trata de un periodo muy interesante, ya que en él se produjeron importantes transformaciones que llevaron al oboe, a la flauta travesera y a la flauta de pico a un nuevo diseño que florecería en el Barroco. Aunque sea difícil determinar la autoría de estos cambios, parece evidente que los miembros de la dinastía Hotteterre tomaron una parte especialmente significativa en el proceso.

Desde 1678, René Pignon Descoteaux es nombrado por primera vez oficialmente en las cuentas de los *Menus Plaisirs*⁷ como músico de la Cámara: «A René Pignon señor Descoteaux, ordinario de la música de la Cámara del rey, por sus salarios durante dicho año: 600 libras».⁸ Su nombre aparecerá en lo sucesivo entre los «21 *flutes et hautbois*» que tomaron parte en el *Ballet du Triomphe de l'Amour*, representado 29 veces entre enero y febrero de 1680 en Saint-Germain-en-Laye.

René vivía muy cerca de Philibert Rébillé, con quien muy pronto trabó una gran amistad. Ambos no solamente fueron buenos amigos, sino que tuvieron ocasión de tocar a menudo juntos.

Entre tanto, François pasa definitivamente el relevo a René el 9 de abril de 1668, que recibe ambos cargos mediante un certificado firmado por Jean-Baptiste Colbert, secretario de la casa real:

«Nos, Jean-Baptiste Colbert, marqués de Seignelay, certificamos ante quien corresponda que François Pignon-Descôteaux está dotado de un cargo de tañedor de oboe y de flauta dulce de la cámara del Rey y de un cargo de oboe y de *musette* en la *grande escurie* de Su Majestad...».⁹

René Descoteaux y Philibert Rébillé tocaron en compañía de Robert de Visée, célebre guitarrista y tiorbista, por quien el rey —aficionado también a la guitarra— sentía un especial aprecio. Les encontramos reunidos en un pequeño concierto en el parisino palacio de Luxemburgo: «Monseñor fue a la Ópera a buscar a la Señora Duquesa. Después de la Ópera, fue a cenar con ella al Petit Luxembourg, donde el Señor Duque hizo venir a Descoteaux, Filbert y Vizé

⁷ Los *Menus-Plaisirs*, habitualmente conocidos como *Les Menus*, formaban una rama importante de la administración de la casa del rey. Abarcaba la preparación de ceremonias, fiestas y representaciones cortesanas. Actualmente, el *Hôtel des Menus-Plaisirs* es la sede del *Centre de Musique Baroque* de Versailles.

⁸ «A René Pignon sieur Descoteaux, ordinaire de la musique de la Chambre du roy, pour ses gages durant la dite année : 600 livres».

⁹ «Nous, Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, certifions à tous ceux qu'il appartiendra que François Pignon-Descôteaux est pourvu d'une charge de joueur de hautbois et de fluste douce de la chambre du Roy et d'une charge de hautbois et musette de la grande escurie de SaMajesté».

para la música».¹⁰ Otro de los músicos prestigiosos que compartieron la escena con nuestros flautistas fue el violista Marin Marais.

Como ya he comentado, y al igual que los Hotteterre, René Pignon Descoteaux fue constructor de instrumentos y como tal aparece en *Le livre commode des adresses de Paris*: «[Descoteaux], maestro en tocar y en la construcción de los instrumentos de viento: flautas, *flageolets*, oboes, fagotes, *musettes*...».¹¹ Durante la treintena que siguió a 1689, gozó de un gran prestigio, unánimemente reconocido y recogido en diversos documentos. Charles Perrault, en el *Parallèle des Anciens et des Modernes* le elogia junto a su colega: «[les] *illustres Philibert et Descoutaux, qu'on ne peut oüir sans en estre enchanté*».¹²

François Pignon murió en 1691. René continúa en su carrera ascendente. En julio de aquel año, el periódico *Le Mercure galant* da cuenta de un concierto en el castillo de Saint Maur en el que tomaron parte, junto a Philibert y Descoteaux, François Couperin, Robert de Visée, los violinistas Antoine Favre y Jean Ferry Rebel y el violista Antoine Forqueray. Son numerosos los testimonios y documentos que le sitúan en diversos acontecimientos cortesanos, junto a los mejores músicos de su tiempo.

Con el transcurso de los años, René Pignon Descoteaux fue reduciendo su actividad. En 1710 se le otorga el cargo de avisador de los ballets, sucediendo a Jean-Louis Brunet, recientemente fallecido. Era un cargo en el que dejaba su actividad instrumental, pero que le mantenía en la vida musical como regidor y organizador.

El 22 de julio de 1714 deja su cargo de *la Grande Écurie*, heredado de su padre François. El 5 agosto del mismo año le sucede Jacques-Antoine de Brienne, de quien no tenemos datos. Finalmente, en 1717 cede su puesto de la *Chambre* a Jacques Hotteterre. El rey le otorga 6.000 libras, así como otro tanto en concepto de su puesto de avisador de los ballets.

A falta de alguna obra de René, hemos de contentarnos con los elogios de sus contemporáneos y de la *Sarabande La Descoteau* de Antoine Dornel, que forma parte de las sonatas de este —1711—. Falleció en París el 22 de diciembre de 1728. *Le Mercure de France* le dedicó elogiosas palabras en su obituario:

«Tenía grandes talentos para la Música en general, con un gusto admirable para el Canto & para los Instrumentos, sobre todo para la Flauta Travesera, de la cual sacaba un sonido admirable, en un tiempo el que este

¹⁰ «*Monseigneur alla à l'Opéra trouver Madame la Duchesse. Après l'Opéra, il alla souper avec elle au petit Luxembourg où Monsieur le Duc fit venir Descoteaux, Filbert et Vizé pour la musique*».

¹¹ «[Descoteaux], *maître pour le jeu et pour la fabrique des instruments à vent, flûtes, flageolets, hautbois, bassons, musettes*...».

¹² Tomo IV, pp. 259-260.

Instrumento no era casi conocido en Francia. Es uno de los primeros en haberlo puesto en boga. No tocaba más que pequeñas piezas tiernas, pero con un gusto & una limpieza encantadora».¹³

No es posible pasar por alto la otra faceta de René Descoteaux: la floricultura. En efecto, la practicó con pasión, con un especial interés por los tulípanes. Tal vez haya que buscar esta vocación en su estancia en Holanda, durante un viaje de juventud. Jean de La Bruyère dedicó uno de sus *Caractères* (1688), titulado *L'amateur de tulipes*, a Descoteaux. Menciono algunos párrafos de esta obra, citados a partir de la *Revue des deux Mondes*, 6^e période, como conclusión de la primera parte del presente artículo:

«El florista tiene un jardín en un suburbio,¹⁴ corre allí al amanecer y regresa de él al atardecer; lo veis plantado, y que ha echado raíces en medio de sus tulípanes y frente la solitaria, abre mucho los ojos, se frota las manos, se agacha, la ve más de cerca, nunca la ha visto tan hermosa, su corazón florece de alegría; la deja por la oriental, de ahí va a la viuda, pasa al paño de oro, de ella al ágata, de donde finalmente vuelve a la solitaria, donde se posa, donde se cansa, donde se sienta, donde se olvida de cenar; también está matizada, orlada, aceitada, con partes recortadas, tiene un bonito jarrón o un bonito cáliz; la contempla, la admira, Dios y la naturaleza están en todo lo que no admira, no va más allá de la cebolla de su tulípan que no entregaría por mil coronas, y que dará a cambio de nada cuando los tulípanes estén descuidados y los claveles hayan prevalecido. Este hombre razonable, que tiene alma, que tiene un culto y una religión, vuelve a casa cansado, hambriento, pero muy satisfecho con su jornada; ha visto tulípanes».¹⁵

¹³ «Il avait de grands talens pour la Musique en général, avec un goût admirable pour le Chant & pour les Instrumens, sur tout pour la Flûte Traversière, dont il tiroit un son admirable, dans un temps où cet Instrument n'était presque point connu en France. C'est un des premiers qui l'a mis en vogue. Il ne jouoit guère que de petits airs tendres, mais avec un goût & une propreté charmante».

¹⁴ Muy probablemente se trate del Faubourg Saint-Antoine, en el que vivían «...les jardiniers qui font commerce des fleurs, arbres et arbustes» —los jardineros que comercian con flores, árboles y arbustos—. Vid.: Abraham du Pradel: *Livre commode des adresses de Paris*, 1692.

¹⁵ «Le fleuriste a un jardin dans un faubourg, il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher ; vous le voyez planté, et qui a pris racine au milieu de ses tulipes et devant la solitaire, il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le cœur épanoui de joie ; il la quitte pour l'orientale, de là il va à la veuve, il passe au drap d'or, de celle-ci à l'agathe, d'où il revient enfin à la solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner ; aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées, elle a un beau vase ou un beau calice ; il la contemple, il l'admire, Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point, il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe qu'il ne livrerait pas pour mille écus, et qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées, et que les œillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, revient chez soi fatigué, affamé, mais fort content de sa journée; il a vu des tulipes [...]». —*Revue des deux mondes*, tomo 58, cap. V, p. 38: *Dans un jardin, au Luxembourg*—.

Además del jardín que Descoteaux poseía en dicho suburbio, el flautista tenía una pequeña parcela ajardinada en el parisino jardín de Luxemburgo, en cuyo palacio se alojaba, como otras personalidades merecedoras de tal honor.

«Habla de los tulipanes como de personas, de amantes que hubiera tenido, con arrebatamiento, con amor. De estos tulipanes dice toda clase de cosas hermosas: que son finos, abigarrados, veteados, moteados, untuosos; que el tulipán es la reina de las flores, que ninguna otra la supera en color».¹⁶

«Por una especie de elocuencia secreta que sólo pertenece a la música, se diría que Descoteaux intentaba traducir en su flauta las llamadas del amor, el dolor y la vejación del abandono. A veces, en efecto, la voz del instrumento era suplicante, otras veces quejumbrosa; finalmente, se hubiera dicho que los sollozos se mezclaban con la alegría y la ternura».¹⁷

«¿Y sobre Descôteaux? Para Descôteaux, [Jean de La Fontaine] lo hizo aún mejor y, en una de las fábulas del décimo libro de su colección: *los Peces y el Pastor que toca la flauta*, lo ha representado, me lo imagino, así como a este pastor Tircis, vestido como un chico de pueblo, galante, tierno y muy ocupado tocando con su flauta dulce, en el fondo de un paisaje, un aire delicado».¹⁸

Philibert Rébillé

Nacido en Thouars, Philibert Rébillé fue bautizado en la mencionada iglesia de Saint Médard el 10 de abril de 1639. Su padre era notario del duque Henri de la Trémoille y la familia gozaba de una buena posición social y económica, que le permitió comprar, para Philibert, el cargo de *musicien ordinaire* de la *Grande Écurie*, como oboe, flauta y *musette de Poitou*. El puesto pertenecía al ya citado Jean Brunet. Tomó como apodo Philibert. Hombre cultivado y seductor, poseía una bonita voz tanto para cantar como para mantener conversaciones, en

¹⁶ «Des tulipes il parle comme de personnes, de maîtresses qu'il aurait eues, avec transport, avec amour. Sur ces tulipes, il dit toutes sortes de belles choses: qu'elles sont fines, diaprées, veinées, jaspées, onctueuses; que la tulipe est la reine des fleurs, qu'aucune autre ne la dépasse pour le coloris». *Loc. cit.*, p. 121.

¹⁷ «Par une sorte de secret d'éloquence qui n'appartient qu'à la musique, on eût dit que Descôteaux s'efforçait à traduire sur sa flûte les appels de l'amour, la douleur et le dépit de l'abandon. Tantôt en effet la voix de l'instrument était suppliante d'autres fois, elle était plaintive; enfin, on eût dit que des sanglots s'y mêlaient à la joie et à la tendresse». *Loc. cit.*, p. 129.

¹⁸ «Et pour Descôteaux? Pour Descôteaux, il [Jean de La Fontaine] a fait mieux encore et, dans l'une des fables du livre Xe de son recueil: *les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, il l'a représenté, j'imagine, ainsi que ce berger Tircis, vêtu comme un garçon de village, galant, tendre et tout occupé de jouer sur sa flûte douce, au fond d'un paysage, un air délicat». *Loc. cit.*, p. 130.

las que se convertía en el centro de atención en las mesas a las que era invitado. Podía imitar a la perfección tanto el acento de distintas regiones de Francia como el de aquellos extranjeros que llegaban de Italia, Inglaterra o Alemania. De ahí que el poeta Alexandre Lainez¹⁹ le dedicara los siguientes versos:

*Cherchez-vous des plaisirs? Allez trouver Philibert.
Sa voix, des doux chants de Lambert²⁰
Passe au bruit éclatant d'un tonnerre qui gronde.
Sa flute seule est un concert.
La fleur naît sous ses mains dans un affreux desert;
Et sa langue féconde
Imite en badinant tous les peuples du monde.²¹*

Aparecerá en *Le Bourgeois gentilhomme*, representado en el castillo de Chambord. Los papeles principales son interpretados por el propio Molière—M. Jourdain— y por Lully—Grand Muphti—. Philibert encarna uno de los turcos, pero más tarde hará de Grand Muphti. Descoteaux y Philibert comparten la escena en las tragedias líricas de Lully: *Psyché* (1671), *Alceste* y *Le Triomphe d'Alcide* (1674) y *Thésée* (1675).

Jean Brunet, financiero acaudalado y músico real antes mencionado, trabó una gran amistad con Philibert, acogiéndole en su propia casa. Su admiración y su afecto eran tales que quiso concederle la mano de su hija mayor, Marie-Catherine. Mas no contaba con que era su propia esposa, Catherine Brunet, quien suspiraba por nuestro flautista y quien se opuso en secreto al enlace. Nada pudo impedir que se celebrase la fiesta de compromiso, con la correspondiente gran cena, amenizada por las músicas del rey y de la ópera.

Mas, poco después y de forma inesperada, Jean falleció súbitamente de lo que entonces se atribuyó a un ataque de apoplejía. Después de un tiempo de duelo, Philibert sugirió que había llegado el momento de su matrimonio con su prometida. Pero su madre no abandonó su empeño, argumentando que la muerte de su marido había cambiado radicalmente la situación, esgrimiendo

¹⁹ Nacido en Chimay —Bélgica— en 1653, viajó a través de Egipto, Palestina, Grecia, etc. y dominaba varios idiomas. Pasó el resto de su vida en París, ciudad en la que falleció en 1710.

²⁰ Se refiere muy probablemente a Michel Lambert —1610-1696—, maestro de canto, bailarín, tiorbista y compositor francés. Trabajó en el ballet de la corte de Luis XIV. Desempeñó el cargo de *Maître de musique de la chambre du roi*.

²¹ ¿Buscáis placeres? Id a buscar a Philibert.
Su voz, de los dulces cantos de Lambert
Pasa al ruido de un trueno que ruge.
Su flauta sola es un concierto.
La flor nace bajo sus manos en un horrible desierto;
Y su lengua fecunda
Imita bromeando a todos los pueblos del mundo.

que no tenía sentido casar a una hija con una madre por casar. Philibert se consideraba comprometido con la joven, pero la viuda impuso definitivamente su voluntad.

Nuestro flautista propuso un arreglo en compensación a la afrenta hecha a la hija, a saber, casarla con su hermano y celebrar ambas bodas a la vez. Tanto este último como Catherine se mostraron de acuerdo, pero Marie-Catherine, que amaba a su prometido, optó por la vida religiosa e ingresó en un convento.

En el primer volumen de los 22 que integran la colección *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*, el abogado del Parlamento François Richer —1718-1790— refiere que «La madre, de unos cuarenta años, estaba fresca y rolliza: se encontraba muy apta para inspirar deseos y parecía al menos también apta para satisfacerlos».²²

La señora Brunet —esta vez con su apellido de soltera, Bonnières—no dudó en conceder su propia mano a Philibert, celebrándose el enlace en 1674, después del período de luto de 300 días, impuesto por la ley. La ceremonia estuvo acompañada por los músicos de la corte y el propio monarca estampó su firma en el contrato de matrimonio. La pareja vivió felizmente en la lujosa vivienda de Philibert, situada en la isla de Notre-Dame.

Pero la placidez y la prosperidad de la pareja se torcieron cuando, el 2 de marzo de 1679, un oficial se presentó en el domicilio, donde arrestó a la esposa y la encarceló en Vincennes, en las afueras de París. El ministro de la guerra, François Michel Le Tellier, marqués de Louvois, había enviado la víspera una misiva a Mr. de la Ferronaye, comandante de dicha prisión, en la que afirmaba que el arresto era una decisión que emanaba del rey. Igualmente, manifestaba que, pese a su consideración hacia Philibert, el monarca le instaba a impedir todo trato «ni de viva voz ni por escrito» con la detenida.

Para entender este episodio, es preciso situarse en el contexto histórico que atravesaba Francia. El caso conocido como *L'affaire des poisons* —el asunto de los venenos— estalló a partir de 1672, conmoviendo la vida parisina.

La marquesa de Brainvilliers fue acusada de envenenar a su padre y a dos de sus hermanos para lograr su parte de herencia. Fue juzgada en 1675, siendo condenada a muerte, decapitada y quemada el 17 de julio del año siguiente.

Pero no fue este un hecho aislado, ya que pronto se relacionó con diversas muertes acaecidas en circunstancias misteriosas. El miedo a ser envenenado se trasladó a la corte y atemorizó hasta el propio rey. Entre 1677 y 1682, varios adivinos y miembros de la aristocracia fueron acusados de envenenamiento y

²² «La mère, âgée d'environ quarante ans, étoit fraîche et dodue: elle étoit bien propre à inspirer des désirs, & paroissait au moins aussi propre à les satisfaire».

brujería. Hasta el cierre definitivo de la investigación ordenado por el monarca en 1682, se sucedieron 36 ejecuciones.²³

La principal envenenadora fue Catherine Deshayes, adivina y bruja, casada con Antoine Monvoisin, y conocida como «La Voisin». Su cómplice, Marie Bosse, también acusada, fue arrestada y obligada a revelar la lista de sus clientes, antes de morir en la hoguera el 22 de febrero de 1680. En la relación, que inculpaba a miembros destacados de la corte, apareció el nombre de Dame Philibert, que habría comprado camisas contaminadas con arsénico para asesinar a su marido Jean Brunet. La investigación reveló que, no solamente fue envenenado lentamente mediante el procedimiento descrito, sino que su esposa le hizo beber una pócima mortal en la víspera de la boda de su hija con Philibert.

Los textos de Richier y de Mouchet —*vid.* apéndice bibliográfico— confirman que Madame Brunet confió sus proyectos a La Voisin. La supuesta apoplejía de su marido no fue sino un envenenamiento acordado mediante el pago de 2.000 libras, abonadas en dos plazos. Como, por alguna razón, las camisas impregnadas de arsénico tardaban en hacer su efecto, sometieron a Brunet a enemas que contenían ácido nítrico.

Apenas unos días después del apresamiento de su mujer, el propio Philibert fue encarcelado como sospechoso de complicidad. A fin de cuentas, también él se beneficiaba del crimen. Mas, en su caso, fue encerrado por voluntad propia, deseoso de lavar su imagen, manifestando que su conciencia estaba limpia y confiando en la justicia.

Tanto sus amigos como el propio rey le aconsejaron que huyera ya que, de ser declarado culpable, no debía esperar gracia alguna. El monarca ya había dejado escapar a la condesa de Soissons y le hizo la misma recomendación a su amigo flautista. Descoteaux se ofreció generosamente para acompañarle allá donde fuera, en la seguridad de que encontrarían trabajo en cualquier otra corte:

«En ninguna parte nos faltará el pan, le dijo, no hay soberano que no nos quiera en su corte y que no se alegre de tenernos. Encontraremos otra patria, ya que en ningún lugar seremos extranjeros. Y, además, estaremos tan contentos de estar juntos que todos los países del mundo nos serán igual de indiferentes».²⁴

²³ Tan sórdido asunto no ha dejado de alimentar la polémica acerca de la que se han sucedido no solamente libros, sino películas como la franco-italiana *L'affaire des poisons*, realizada por Henri Decoin en 1955.

²⁴ «*Nous ne manquerons de pain nulle part, lui dit-il, il n'y a aucun souverain qui ne veuille nous avoir à sa cour et qui ne s'en fasse une joie. Nous trouverons une autre patrie, puisque nous ne serons nulle part étrangers. Et puis, nous serons si contents d'être ensemble, que tous les pays du monde nous seront indifféremment égaux.*» *La Revue des deux mondes*, p. 330.

Pero Philibert se mantuvo inflexible y no dudó en constituirse prisionero en Vincennes. Durante su cautividad se le mantuvo aislado de su mujer. Encerrado en la cárcel, fue procesado el 7 de abril de 1680 —o el 9 de mayo, según algunas fuentes— y absuelto. Catherine fue condenada a ser amputada, ahorcada y quemada el 10 de junio del mismo año de 1679. Le fue negado despedirse de su marido y de sus hijas.

Resultaba ya difícil rehacer su compromiso con Marie-Catherine Brunet, que llevaba ya siete años recluida en un convento. Pese a su inocencia, sobre ella pesaba el delito y el ajusticiamiento de su madre.

El rey manifestó nuevamente su confianza y Philibert conservó tanto sus cargos como su actividad, tomando parte, junto a su amigo René Descoteaux, en nuevos espectáculos. En «*Atys*», ambos representan los ríos, junto a Marin Marais quien, tañendo la viola da gamba, encarna un sueño. Las mujeres de la corte se disputaban los favores de Philibert, pero ninguna evidencia permite afirmar que contrajese nuevas nupcias.

Se han documentado diversas apariciones de Philibert y Descoteaux en diferentes salones y palacios hasta 1702. Pero en mayo de 1703, el historiógrafo Jean Donneau de Visé en su *Relation des fêtes* menciona a Descoteaux junto a Forcroy²⁵ a la viola da gamba, sin que aparezca el nombre de Philibert.

Gérard Gailly —*vid. op. cit.*, p. 335, en el apéndice bibliográfico—, deduce que falleció en ese intervalo. Pero el trabajo de Anne-Marie Lebez —*vid. op. cit.*, p. 39, en el apéndice bibliográfico—, mucho más reciente, indica que dejó la *Chambre du Roi* en 1689, vendiendo su puesto a Pierre Piesch, mientras que se mantuvo en la *Grande Écurie* hasta 1717, año en que lo traspasó a Pierre Ferrier.

En el capítulo 1 de su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*; Berlín, 1752 —*Essai...*—, Quantz nos dice: «Philibert, tan conocido por sus aventuras singulares, fue el primero en Francia en distinguirse en este instrumento tan mejorado, y que fue aplaudido».²⁶

Por su parte, René Pignon Descoteaux vendió en 1714 su cargo de la *Grande Écurie* a Jacques-Antoine de Brière y en 1717 el de la *Chambre du Roi* a Jacques Hotteterre. Michel de la Barre, en la memoria citada al comienzo de este artículo, afirmaba: «Fue Philibert quien primero tocó [la flauta] en Francia y luego casi al mismo tiempo Descoteaux. Tanto el rey como su corte, a

²⁵ Variante ortográfica de Forqueray. *Vid.* LE BLANC, Hubert: *Défense de la basse de viole...* Amsterdam, 1740, *passim*.

²⁶ «Der erste, der sich auf der verbesserten Flöte traversière, in Frankreich, besonders hervor gethan, berühmt und beliebt gemacht hat, ist der wegen besondern Schicksale, mekwürdige Philibert». «Philibert, si connu par ses aventures singulières, fut en France le premier qui se distingua sur cet instrument tellement amélioré, et qui fut applaudi».

quienes complacía infinitamente este instrumento, añadieron dos cargos a las cuatro *musettes de Poitou*, y se los dio a Philibert y Descoteaux». ²⁷

A través de estas líneas, he expuesto a grandes rasgos las trayectorias de dos prestigiosos flautistas, que la bibliografía ha reducido a breves menciones. Fueron actores y testigos de las transformaciones organológicas que originaron las flautas y oboes del Barroco. Pero también ilustran, con sus vidas novelescas, algunas de las agitaciones e intrigas que marcaron su época.

Bibliografía y webgrafía

ÉCOCHARD, Marc: *Une source pour une étude sur l'évolution du hautbois en France au XVIIIe siècle. Mémoire de M. de la Barre sur les musettes et les hautbois*.

<https://www.grandhautbois.com/app/download/11599740594/M%C3%A9moire+de+Michel+de+La+Barre+concernant+l%E2%80%99histoire+des+Musettes+et+des+hautbois.pdf?t=1629922442>

<https://www.grandhautbois.com/>

— *A Commentary on the Letter by Michel de La Barre Concerning the History of Musettes and Hautbois*.

GAILLY, Gérard: «Philibert, flûtiste du grand roi», en: *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 15 de enero de 1960.

<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/philibert-flutiste-du-grand-roi/>

<https://www.jstor.org/stable/44587449>

HAYNES, Bruce: *The eloquent Oboe*. Universidad de Oxford, 2001.

LEBEZ, Anne-Marie: *Des musiciens thouarsais à la cour de Louis XIV*, Fédération des Sociétés Savantes & Culturelles des Deux-Sèvres, n° 11, 2017, pp. 32-40.

<http://fishds.fr/2017/wp-content/uploads/2018/09/Article-Lebez.pdf>

MOUCHET, M.: *Dictionnaire contenant les anecdotes historiques de l'amour [...]*, vol. I, Troyes, Francia, 1811.

PILON, Edmond: «*Un Caractère de La Bruyère-L'Amateur de tulipes*», en: *Revue des Deux Mondes*, 1920, pp. 117 a 145.

https://fr.wikisource.org/wiki/Un_Caract%C3%A8re_de_La_Bruy%C3%A8re_-_L_%E2%80%99Amateur_de_tulipes

POIRIER, Jean-Marie: *Les Pignon des Coteaux, De Laval à Versailles, le chemin de la gloire...*, 2004. <http://poirierjm.free.fr/pignon.htm>

POWELL, Ardal: *The Flute*. Universidad de Yale, 2002.

RICHIER, M.: *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*, vol. I, Michel Rhey. Amsterdam, 1772.

VVAA: *From Renaissance to Baroque*, Ashgate, 2005, cap. 2°.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_des_poisons

<http://www.justice.gouv.fr/histoire-et-patrimoine-10050/proces-historiques-10411/laffaire-des-poisons-24442.html>

²⁷ «*C'est Philibert qui en a joué le premier en France et puis presque dans le même temps Descoteaux. Le roi aussi bien que sa cour, à qui cet instrument a plu infiniment, ajouta deux charges aux quatre musettes de Poitou, et les donna à Philibert et Descoteaux*».

EL ANÁLISIS MUSICAL COMO DISCIPLINA DE INVESTIGACIÓN

 Samuel FUENTES FERNÁNDEZ*

Resumen:

La relación entre el análisis musical y la investigación ha cambiado notablemente con el paso del tiempo. La progresiva sistematización y racionalización del conocimiento llevó a tantear la idea de un análisis científico y objetivo, que resultó ser poco efectivo en términos musicales. La irrupción de la sociedad del conocimiento y la globalización han propiciado cambios —en el ámbito investigador y en su relación con la sociedad—, que han permitido replantear el lugar que ocupa la música y, por extensión, el análisis musical en la sociedad. El presente artículo examina la visión de distintos autores sobre la científicidad, la validez y la legitimidad del análisis —entendido como disciplina investigadora—, así como los cambios internos experimentados por el análisis en su aproximación al mundo investigador.

Palabras clave: Análisis musical, investigación artística, sociedad del conocimiento, música y sociedad.

Abstract:

The relationship between musical analysis and research has remarkably changed in the last couple centuries. The progressive systematization of knowledge drove analysts to try to look for an objective and scientific approach to musical analysis, which was not successful in terms of musicality. The emergence of the knowledge society and the increasing globalization have promoted changes in the research processes and how this practice intertwines with society. These changes made it possible to rethink the music's place within research as a whole, and thus, which role music analysis can play. This article examines different points of view about the scientificity, validity and legitimacy of music analysis as a research practice, as well as the internal changes analysis has experienced when becoming research.

* Universidad Politécnica de Madrid.

Key words: Music analysis, artistic research, knowledge society, music and society.

Introducción

El análisis musical ocupa un lugar ambiguo en el currículum de los músicos. Mientras que es denostado por algunos,¹ hay quien dedica gran parte de su carrera a esta disciplina. En la sociedad del conocimiento en la que nos encontramos hoy en día, el análisis musical tiene la oportunidad de convertirse en uno de los caballos de batalla de la música en su integración en el ámbito investigador. De hecho, Ian Bent definió el análisis como «la resolución de una estructura musical a partir de elementos constituyentes más simples y la investigación de la función que dichos elementos tienen en la estructura». ² A la vista de esta oportunidad, el análisis se enfrenta a una doble tarea: demostrar su valía y legitimidad ante los propios músicos y ante el resto de la sociedad.

Cientificidad del análisis

Kathleen Coessens, Darla Crispin, y Anne Douglas describen una transformación en la relación entre el arte y la sociedad fruto del capitalismo tardío. ³ En la actualidad, el arte se ve más presionado que nunca por el comercio y la industria cultural, transformándose en muchos casos en un producto, el denominado capital cultural. Esta tendencia confluye con la conversión del conocimiento en uno de los principales motores económicos, que desemboca en la denominada «sociedad del conocimiento». En este contexto socioeconómico, en el que se valoran especialmente las disciplinas científico-técnicas, la investigación artística es cuestionada a causa de la naturaleza emocional y subjetiva del arte, aduciendo que dichas características son incompatibles con la objetividad propia de la ciencia. Ante esta crítica surge la siguiente cuestión: ¿tiene cabida el análisis musical en la investigación científica?

Para que una investigación pueda ser considerada científica, sus resultados deben ser reproducibles y repetibles cuando el experimento se realice bajo unas mismas circunstancias, tal y como sostienen los fundamentos del método científico. Existe una corriente analítica que trata de aproximarse a la música de una manera científica, intentando explicar las reacciones que pueda generar en los oyentes. Este paradigma ganó fuerza durante el siglo XX, pero según

¹ ADORNO, T. W. y PADDISON, M., 1982.

² BENT, Ian, 1987.

³ COESENS, K. *et alri*, 2009.

Nicholas Cook, se basa en premisas erróneas.⁴ Si bien desde el punto de vista metodológico podría tratarse de un análisis científico, su relevancia musical sería insignificante. Además, esta percepción del oyente —convertida en objeto de estudio— se vería sesgada por su contexto sociocultural, restringiendo la posibilidad de repetir el experimento a un colectivo muy específico.

Además del sesgo en la percepción de los oyentes, el otro gran obstáculo para desarrollar un análisis musical científico es la propia naturaleza de la música. Johan Huizinga afirmaba que «no es fácil determinar la naturaleza de la música, ni el beneficio que podemos obtener del conocimiento sobre ella»,⁵ cuestionando no solo su cientificidad, sino el valor del análisis como generador de conocimiento y, por tanto, como disciplina investigadora. Hay autores que atribuyen esta dificultad para estudiar la música al escollo que presenta el condensar conceptos musicales mediante el lenguaje, siendo este un factor que no solo se aplica a la música, sino a todas las artes. Según Marshall Brown, pese a ser aquel un elemento común a distintas disciplinas artísticas, la música adolece especialmente de esta dificultad para ser verbalizada.⁶

Edward Green cita, como ejemplo de esta crítica al formalismo puro, los trabajos de Donald Francis Tovey —1875-1940—, que abogaban por la búsqueda de una musicología filosófica, capaz de abordar los aspectos subjetivos de la música.⁷ Esta visión no era algo exclusivo de Tovey, sino que también era compartida por algunos filósofos, como Eli Siegel. Esta rama de la musicología debía tender un puente entre los elementos técnicos y abstractos de las obras y la percepción de los oyentes, además de aportar una contextualización de las composiciones. Los análisis de Tovey surgieron, de hecho, como notas al programa, teniendo como objetivo, por tanto, facilitar la comprensión del público acerca de los distintos fenómenos musicales que estaban a punto de ser escuchados.

A pesar de estas contraindicaciones, sería posible llevar a cabo un «análisis científico» o, más propiamente dicho, científicista. Al aplicar el principio de objetividad, la parte de una obra que podría cuantificarse con una mayor imparcialidad sería su estructura. Para abordar este análisis estructural, deben plantearse dos enfoques distintos: presentar un modelo teórico organizativo de la obra o valerse de la comparación para estudiar las diferencias y similitudes entre dos obras.⁸ Las críticas a este hipotético análisis objetivo sitúan, como principal obstáculo a la hora de aplicar estas técnicas, la codificación de la

⁴ COOK, N. y EGUIAZÁBAL, M.: *¿Qué nos dice el análisis musical?*, 1999.

⁵ HUIZINGA, J., 1949.

⁶ BROWN y EGUIAZÁBAL, 1999.

⁷ GREEN, E., 2005.

⁸ COOK, *A Guide to Musical Analysis*, 2009.

música. Es decir que, en cada época y en cada corriente artística, hay unas normas de estilo generalizadas que se consideran obvias o naturales y, por tanto, no se registran en la partitura, suponiendo que los intérpretes aplicarán estas directrices *motu proprio*.

Validez del análisis

Asumiendo que el análisis musical puramente científico presenta algunas incompatibilidades —que limitan su uso como herramienta para comprender este arte— con la naturaleza misma de la música, ¿podría el análisis convencional considerarse válido pese a esta falta de científicidad? Esta cuestión ha sido objeto de debate entre muchos autores, tal y como apunta Marshall Brown.⁹ Por ejemplo, Nicholas Cook señala que el análisis debe explorar la música más allá de los elementos obvios, para poder descartar lo que no pertenece a una obra y así, finalmente, llegar a poder explicarla.¹⁰ Esta afirmación defiende, por tanto, la validez del análisis que va más allá de lo científico-estructural.

La postura más frecuente entre los detractores del análisis es la de afirmar que elimina «el misterio de la música», algo que ha sido rebatido por autores como Heinrich Schenker, —1868-1935—, quien calificaba la estructura de la música como algo misterioso,¹¹ defendiendo la parte emocional de ésta, pese a la gran sistematización de su técnica analítica. Jonathan Dunsby y Arnold Whittall añaden que, además de no desproveer a la música de su parte emocional, el análisis ayuda a comprender la música y a mejorar la percepción y respuesta de los oyentes ante ella.

Otra crítica a la validez del análisis es la posible disociación entre sus resultados y la intención original del autor. Esta postura limitaría el alcance del análisis al ámbito historicista, ya que solo se podrían considerar válidos aquellos análisis cuyas conclusiones pudieran cotejarse con testimonios de los propios autores o de sus coetáneos. Esta idea fue rechazada por Pierre Boulez, él mismo compositor,¹² quien afirmó que, sin importar lo aguda que sea la perspicacia de un autor, es imposible que alcance a prever todas las implicaciones de su creación. Por tanto, la labor de los analistas tendrá el propósito de ir más allá de la visión del compositor.

Partiendo de una validación realizada desde una perspectiva musical, es posible realizar ciertos acercamientos hacia la científicidad citada previamente,

⁹ BROWN y EGUIAZÁBAL, *op. cit.*

¹⁰ COOK, N. y GARCÍA ADÁNEZ, I.: *El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer*, 1999.

¹¹ DUNSBY, J. y WHITTALL, A., 1988.

¹² *Ibid.*

aunque no se llegue a un análisis completamente objetivo y científico. Este acercamiento se produciría a través del uso de una metodología bien definida. Sin embargo, tal y como afirmó Theodor W. Adorno, el enfoque metodológico ante un análisis debe ser algo flexible, combinando las distintas técnicas analíticas de la forma que mejor se adecúe a cada obra.¹³ Esta aproximación holística al análisis choca con la postura de otros analistas que, siendo defensores acérrimos de un enfoque analítico, evitan usar otras técnicas, perdiendo la riqueza que un estudio desde distintos prismas podría aportar.¹⁴

Además del análisis científico-estructural y las distintas metodologías tradicionales armónico-motívicas, Brian Ferneyhough sostiene que existe una tercera vía para abordar esta disciplina: el estudio del significado de la música y de las emociones que pueda generar en los oyentes.¹⁵ Para este autor, el enfoque emocional es totalmente compatible con las otras dos vías, pudiendo cada una de las tres vertientes aprovechar la información aportada por las otras dos. De hecho, el autor citado sostiene que, sin el apoyo del resto de visiones analíticas, su enfoque carece de sentido. Dicho enfoque emocional se vería reforzado mediante la contextualización de la música en su marco histórico y estético, además del estudio —en lo posible— de las circunstancias sociales y personales dentro de las cuales un compositor escribió una determinada obra. Las herramientas basadas en el enfoque emocional de dicho autor confluirían, hasta cierto punto, con la validación historicista mencionada previamente.

Independientemente de las metodologías utilizadas, el principal factor para sostener la validez de un análisis es la coherencia interna del proceso llevado a cabo por el analista. Esto es, que las técnicas empleadas estén justificadas y razonadas, y que su uso haya sido definido de antemano, respetando rigurosamente cada sistema analítico. Tal pulcritud en los procesos permite que el razonamiento de un analista pueda ser seguido por terceros, aunque no se comparta el punto de vista desde el que fue hecho. El mantenimiento de esta coherencia interna no necesita de la científicidad del análisis. Además, la inclusión de un abanico más amplio de técnicas analíticas permite reforzar los argumentos esgrimidos por el analista para defender su lectura de una obra, ayudando a la validación de los mismos.

Legitimidad del análisis

Si se asume, basándonos en los argumentos presentados previamente, la validez del análisis, ¿es legítimo considerarlo como una herramienta de investigación

¹³ ADORNO, T. W., y PADDISON, M. *op. cit.*

¹⁴ COOK, A., *op. cit.*

¹⁵ FERNEYHOUGH y LORES, 2001.

musical, pese a su falta de cientificidad? El análisis de una obra cumple con la definición más elemental de investigación: la búsqueda de conocimiento y de la verdad.¹⁶ Al estudiar una obra, el analista trata de desentrañar la intención del autor y de desvelar un máximo de aspectos acerca de la composición; es decir, generar nuevo conocimiento sobre la misma. Esta definición permite, por tanto, considerar el análisis como un aspecto de la investigación musical.

Además de esta definición elemental, Vijay Kumar Grover describe otra, más completa, del concepto de investigación,¹⁷ que comprende el estudio de un problema, abordado mediante una estrategia escogida y diseñada deliberadamente, incluyendo el planteamiento de la hipótesis, la elección de métodos y técnicas, y la recogida, procesado e interpretación de los datos; una estrategia que culmina con la presentación de los resultados obtenidos. Al ser intencionalmente genérica, esta definición abarca todos los tipos de investigación, sin quedar restringida a la científica.

El análisis musical también cumple con los criterios de la mencionada definición: mediante su enfoque, define qué se propone buscar en una obra, se adhiere a un sistema analítico en el que está definida la metodología y presenta los resultados para aplicarlos, por ejemplo, a una interpretación. Incluso se podría afirmar que, a su manera, el análisis cumple con los criterios propios de la investigación científica, como son la reproducibilidad y repetibilidad. Como se ha mencionado previamente, si un análisis presenta detalladamente los procesos seguidos para llegar a sus conclusiones, cualquier analista podrá —aunque pueda no compartir las decisiones tomadas—, hacer un seguimiento del proceso y ver cómo se ha llegado a dichas conclusiones.

La categorización del análisis musical como proceso investigador es, en el fondo, la extensión de un problema de mayores dimensiones al que se enfrentan las artes: la consideración de la investigación artística como una de las distintas ramas de la investigación. Al fin y al cabo, un análisis puede ser entendido como parte de una investigación acerca de la interpretación, el primer paso para comprender una obra antes de plantear su ejecución. También se puede entender el análisis musical como una forma de ejecutar una composición sin utilizar instrumentos, pues ambos procesos buscan compartir la comprensión y el conocimiento alcanzados sobre una determinada música mediante su estudio en profundidad.

Pese a su incesante expansión y formalización, la investigación artística sigue siendo cuestionada por investigadores de otros ámbitos, que ponen en duda su legitimidad e incluso el hecho de que sea etiquetada como «investigación». Este conflicto entre ramas del conocimiento se fundamenta en la «Recomendación

¹⁶ GROVER, V. K., 2005.

¹⁷ *Ibid.*

sobre la ciencia y los investigadores científicos» elaborada por la UNESCO durante los años 70.¹⁸ En este documento se recogen cinco categorías que comprenden y delimitan todos los ámbitos de la investigación: ciencias naturales, ingeniería y tecnología, ciencias médicas, ciencias agrícolas y, finalmente, ciencias sociales y humanidades. El epígrafe de humanidades se describe como «historia y crítica del arte excluyendo la “investigación” [*sic*] artística de cualquier tipo». En las distintas revisiones de este texto ha cambiado la definición, pero siempre manteniendo el hincapié en excluir la investigación artística de la categorización oficial.

Pese a esta falta de legitimización por parte de ciertos sectores del ámbito investigador, Henk Borgdorff afirma que la investigación artística se encuentra en el camino adecuado, desarrollando procesos bien estructurados, rigurosos y con metodologías bien definidas.¹⁹ Este compromiso se está viendo recompensado con una mayor implicación, por parte de las instituciones investigadoras, en el ámbito de las artes, de modo que, con el tiempo, el estigma que pesa sobre la investigación artística acabe por desaparecer.

Obsolescencia del análisis

Atendiendo a las distintas definiciones presentadas sobre el concepto de investigación, sería legítimo englobar el análisis musical dentro de esta categoría. Con un creciente apoyo institucional, parece que el hecho de que este reconocimiento se extienda a los distintos ámbitos investigadores solo es cuestión de tiempo. Ante estos avances, cabe cuestionarse cómo este cambio afecta al análisis.

Las principales consecuencias del tratamiento del análisis como rama de la investigación son: una mayor adecuación de los métodos elegidos y la necesidad de generar conocimiento, más allá de la mera información contenida en la partitura. El hecho de tener que profundizar en la música de esta manera implica pensar en las obras desde la perspectiva histórica y socio-cultural en la que fueron escritas. Esta postura está en contradicción con una idea muy asentada entre los músicos a lo largo de la historia, la de concebir la música como un arte autónomo. Esta afirmación se escudaba en el carácter abstracto de la música, algo que algunos autores de referencia como Eduard Hanslick —1825-1904—, Heinrich Schenker, Donald Francis Tovey o Allen Forte —1926-2014— asumieron como parte fundamental de sus sistemas.²⁰

¹⁸ BORGENDORFF, H., 2012.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ AGAWU, K., 2004.

Para Richard Leppert y Susan McClary, esta contextualización de la música debe abordarse desde una perspectiva crítica,²¹ poniendo como ejemplo la deconstrucción de algunas obras alcanzada gracias, entre otras disciplinas, a la semiología. Estos enfoques críticos permiten universalizar la música y ampliar el público al que puede llegar, aprovechando las características del mundo globalizado actual.

En esta misma dirección, Janett Wolff afirma que la música ha sido una excepción hasta hace relativamente poco.²² El resto de disciplinas artísticas ha abordado esta implicación social y ha contribuido al desarrollo de una sociología del arte de la que ahora la música —y, como una de sus vertientes críticas, el análisis— puede valerse, para afrontar los nuevos desafíos que se le presentan. De hecho, siguiendo la idea de abstracción en la que se escudaban las posturas aislacionistas de la música, podrían utilizarse los análisis de las artes plásticas no representativas como referencia para la aplicación de esta «sociología» del arte.

Conclusiones

El concepto de investigación y el papel que ocupa esta búsqueda de conocimiento en la sociedad han variado notablemente durante los siglos XX y XXI. El nuevo paradigma se debe, principalmente, a los cambios sociales y avances tecnológicos experimentados por los seres humanos, teniendo especial importancia la globalización y el surgimiento de la sociedad del conocimiento. La cuestión de la categorización como investigación del análisis musical ha experimentado estos mismos cambios. El análisis ha derivado desde la búsqueda de una cientificidad, aparentemente incompatible con la naturaleza de la música, hasta convertirse en punta de lanza para la investigación artística en el campo de la música.

Los distintos intentos de análisis cientificista presentaban problemas a la hora de integrar la abstracción de la música. Este asunto carece de relevancia cuando el análisis es tratado como una investigación artística en lugar de científica, ya que el foco de atención se centra, precisamente, en explicar lo que está más allá del soporte de la música impresa, más allá de la partitura. Este giro hacia la investigación artística implica el abandono del tratamiento de la música como un arte autónomo, haciendo necesaria su lectura en un contexto histórico, social y cultural; también preconiza un pensamiento crítico, que es la herramienta principal para generar nuevo conocimiento de las obras existentes. Dicha visión crítica puede nutrirse en gran medida de puntos de vista que, a

²¹ LEPPERT, R. y McCLARY, S., 1987

²² WOLFF, J., 1987.

menudo, han sido ignorados o desdenados por la musicología tradicional, como son las distintas perspectivas alejadas del eurocentrismo.

Por último, la legitimidad oficial del análisis como forma de investigación está ligada al reconocimiento externo de la investigación artística. Si bien existe todavía un número significativo de detractores de esta rama del conocimiento, su presencia es cada vez mayor en distintos ámbitos del mundo investigador, desde instituciones diversas hasta publicaciones especializadas, que cumplen con el rigor exigido en cualquier otra rama del conocimiento y cuya validez no es objeto de cuestionamiento.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, THEODOR W. Y PADDISON, M.: «On the problem of Musical Analysis» en: *Music Analysis* 1 (2). 1982: pp. 169-187. doi:<https://doi.org/10.2307854127>.
- AGAWU, KOFI: «How We got out of analysis, and How to Get Back in Again», en: *Music analysis* 23 (2/3). 2004: pp. 267-287.
- BENT, IAN: *Analysis*. Macmillan Press Music Division, 1987.
- BORGENDORFF, HENK: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic research and Academia*. Universidad de Leiden, 2012.
- BROWN, MARSHALL: «Los orígenes de lo moderno: estructuras musicales y formas narrativas». Trad. de Maite Eguiazábal. En: *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº14, 1999; pp. 31-46.
- COESSENS, KATHLEEN ET ALTRI: *The artistic tun: a manifesto*. Universidad de Lovaina, 2009.
- COOK, NICHOLAS: *A Guide to Musical Analysis*. Universidad de Oxford, 2009.
- COOK, NICHOLAS & GARCÍA ADÁNEZ, ISABEL: «El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer», en: *Quodlibet: revista de especialización musical* nº 13, 1999; pp. 90-105.
- COOK, NICHOLAS & EGUIAZÁBAL, MAITE: «¿Qué nos dice el análisis musical?», en: *Quodlibet: revista de especialización musical* nº 13, 1999; pp. 54-70.
- DUNSBY, JONATHAN & WHITTALL, ARNOLD: *Music analysis in theory and practice*. Faber Music, 1988.
- FERNEYHOUGH, BRIAN & LORES, JUAN CARLOS: «Forma-figura-estilo: una valoración intermedia», en: *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 21, 2001; pp. 17-26.
- GREEN, EDWARD: «Donald Francis Tovey, Aesthetic Realism, and the Need for a Philosophic Musicology», en: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, nº 36 (2), 2005; pp. 227-248.
- GROVER, VILAY KUMAR: «Research approach: an overview», en: *Golden research Thoughts*, nº 4 (8), 2005; pp. 1-8.
- HUIZINGA, JOHAN: *Homo ludens: A study of the play-element in our culture*. Routledge & Kegan Paul, 1949.
- LEPPERT, RICHARD & MCCLARY, SUSAN: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Universidad de Cambridge, 1987.
- WOLFF, JANET: «Foreword: The ideology of autonomous art», en: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Ed. por Richard Leppert y Susan McClary; Universidad de Cambridge, 1987; pp. 1-12.

MIGUEL LÓPEZ REMACHA
AUTOR DE UN DESCONOCIDO
OFICIO DE DIFUNTOS UBICADO
EN LA BIBLIOTECA DEL SENADO

 Antonio CAMPILLO SANTOS*

Resumen:

El presente artículo aborda el *Oficio de difuntos a 8* del compositor y tenor Miguel López Remacha —1772-1827—. Se trata de una obra inédita, compuesta entre 1820 y 1821, ubicada en la Biblioteca del Senado en Madrid. López Remacha fue, además de compositor, tenor de la Capilla Real de Madrid y un importante profesor de música.

Se presenta una investigación realizada sobre su vida y obra, en la que se aborda su biografía, incluyendo su origen familiar, educación, influencias y recorrido profesional. Asimismo, se ofrece una aproximación a su obra compositiva y didáctica. El estudio del *Oficio de difuntos a 8* constituye el último apartado de este trabajo, contextualizando dicha composición y llevando a cabo un estudio de sus fuentes, así como un análisis parcial del *Oficio*. Por lo anterior, la relevancia del presente artículo radica en que permite conocer una obra inédita de un compositor poco conocido.

Palabras clave: Miguel López Remacha, Oficio de difuntos, música litúrgica española, música inédita, siglo XIX.

Abstract:

This article addresses the *Oficio de difuntos a 8* (*Office for the dead at eight voices*) by Miguel López Remacha —1772-1827—. Composed in 1820-21, the manuscript is located in the music collection of the Senate Library in Madrid. Composer López Remacha was also a tenor at the Royal Chapel in Madrid and an important music teacher.

This article discusses the life and works of Miguel López Remacha. It includes a biography —with details of family origin, education, influences, and career—

* Profesor de traveso barroco del RCSMM.

and an introduction to his compositions and didactic works. The final section of this article examines the manuscript of the *Office of the Dead for eight voices* and includes a partial analysis. Finally, the results of this research sheds light on an unpublished work by an obscure composer.

Key words: Miguel López Remacha, Office for the dead, liturgic music, unpublished music, 19th century.

Introducción

El presente artículo aborda la vida y obra del músico Miguel López Remacha —1772-1827— a través de dos apartados. En el primero se traza su trayectoria vital, con una aproximación biográfica de su persona, mientras que el segundo apartado está dedicado a su obra. Para la elaboración del primero, se ha efectuado una búsqueda en los archivos del palacio Real, así como en importantes trabajos de investigación realizados hasta la fecha. En lo que respecta a su obra, se ha reunido toda la información, ordenándola en dos tablas: una dedicada a las composiciones y, la segunda, a su obra didáctica. Se ha incluido en ambas la localización de las copias conocidas, analizando cada una de las obras y relacionándolas con quien fuera su profesor, el compositor José Lidón —1746-1827—. Asimismo, se ha profundizado en su interés por hacer evolucionar y llevar a cabo una síntesis de la enseñanza musical, a través de sus tratados de canto y de armonía, constatando cómo se recogen en ellos, no solo las enseñanzas de sus maestros, sino también las nuevas teorías francesas de la armonía, que empezaron a ser introducidas en la enseñanza de la época. El estilo *belcantista*, a modo de ejemplo, que tuvo cierta proyección en el Real Conservatorio reina Cristina, fue introducido por Miguel López Remacha.

El *Oficio de difuntos a 8* fue interpretado, probablemente, en la iglesia de san Francisco el grande de Madrid, los días 14 y 15 de septiembre de 1823, en el funeral por Pío VII —1742-1823—. Gracias al análisis de la partitura, se puede constatar la utilización, por parte del autor, de un potencial retórico-musical que presenta e ilustra el texto litúrgico. Asimismo, vemos cómo se fusionan los estilos moderno y antiguo en el uso de las voces y de la orquesta, tanto en el modo de integrar el canto salmódico en el acompañamiento orquestal como en el tratamiento que hace López Remacha de las texturas corales —en línea con la práctica contrapuntística española de siglos anteriores—, junto al empleo de la orquesta, que alterna la labor de acompañamiento de las voces con un papel protagonista e independiente. Desplegando una colorista armonía, López Remacha acierta a vislumbrar un Romanticismo incipiente. En definitiva, con el presente artículo se realza la obra de este compositor, elevándole a un puesto

relevante dentro de nuestro patrimonio musical, en un periodo —finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX— del que Miguel López Remacha es un valioso exponente.

1. Vida de Miguel López Remacha

Miguel Estanislao Bruno López Remacha fue tenor de la Capilla Real, compositor, autor de obras didácticas y sacerdote. Segundo de los cuatro hijos del matrimonio entre el compositor Félix Máximo López —1742-1821— y María Dominga Remacha —1740-ca. 1778—. Solamente dos de los cuatro hijos de dicho matrimonio alcanzaron la edad adulta: Miguel y Ambrosio —1769-1835, organista supernumerario de la Capilla Real desde 1801—. ¹

Máximo López, ² padre de Miguel, fue compositor y organista de la Capilla Real por oposición, desde que fue nombrado cuarto organista, en 1770. Más adelante, en 1805, ascendió a primer organista, sustituyendo a José Lidón y manteniendo su cargo durante el reinado de José Bonaparte —1768-1844—. A la llegada de Fernando VII en 1813, Máximo López fue degradado, por haber estado al servicio del monarca francés, y volviendo a ocupar el anterior puesto de organista en 1815 hasta su muerte en 1821, pese a su fama de afrancesado. Según José López-Calo, Máximo «era un hombre de invención pronta y feliz, conocedor del instrumento y de la ciencia de registrar produciendo siempre una música verdaderamente orgánica [...]; estaba dotado de un genio picante y algún tanto sarcástico». ³ Su obra se centraba principalmente en el órgano —sonatas, fabordones, versos, caprichos y fugas—, pero también escribió música escénica de tono festivo y jocoso —tiranias y seguidillas— que recuerdan a su contemporáneo Blas de Laserna —1751-1816—. Máximo López combinaba, en su estilo compositivo, el clasicismo pianístico vienés con el contrapunto del *stilo antico*. ⁴ La Biblioteca Nacional conserva un total de 30 obras y un método de acompañamiento titulado: *Reglas generales, o escuela de acompañar el órgano, o clave*. ⁵ Algunas pasiones y motetes de su composición se hallan en el convento de la Encarnación de Madrid.

¹ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010.

² http://dbe.rah.es/biografias/86621/felix-maximo-lopez-crespo?fbclid=IwAR0xZVCJ5qtFDEwBkdSIIIFmQ7a-wXBemOEoK7HgTOnkrJ6b0Ak0s_0V5vBQ. Consulta del 1 de marzo de 2021.

³ *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Ed. CASARES RODICIO, Emilio et al. Instituto Complutense de ciencias musicales. Madrid, 2002.

⁴ HOWELL, Almonte. s. f. *López, Félix Máximo*. En *Grove Music Online*. /view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016967?print=pdf. Consulta del 19 de febrero de 2021.

⁵ <http://datos.bne.es/persona/XX966316.html>. Consulta del 1 de marzo de 2021.

Su hijo Miguel estudió en el Real colegio de niños cantores de Madrid —en adelante Real Colegio— desde 1784, tal y como revela un informe con su expediente personal:

Miguel López Remacha fue Colegial en el Real de niños cantores hasta septiembre de 1792 en cuya fecha llevaba ocho años, de estos, estuvo asistiendo cinco, diariamente en el Oratorio de las Damas del Real Palacio, dejando esta asistencia en 17 de julio de 1792, en que debido a su aplicación fue autorizado para cantar en la Real Capilla de Palacio en primer coro con los Tenores.⁶

José López-Calo añade la siguiente información: «era un autor que trataba de actualizar las viejas teorías medievales, sustituyéndolas por los conceptos más modernos y actuales. [...] Compuso en 1790 una ópera, *La conquista del Perú*».⁷

En el Real colegio de niños cantores de Madrid, Miguel López Remacha recibió clases de José Lidón, maestro de estilo italiano para cantantes, acompañamiento y composición en el Real colegio desde 1771 a 1827.⁸ Según el informe citado, a los veinte años obtuvo Miguel una capellanía en el Monasterio de religiosas de la Encarnación: «En 6 de septiembre de 1792 fue electo para una capellanía de Altar en la Real Capilla del Monasterio de Religiosas de la encarnación de esta corte».⁹ La partitura completa del *Oficio* se encuentra en la biblioteca de este monasterio, ubicado justo al lado del Palacio del Senado. Hasta 1842, fecha en la que tuvo lugar la remodelación del Senado, ambas instituciones formaron parte del mismo complejo monasterial.¹⁰ Según el doctor López Ruiz, López Remacha fue nombrado tenor de la Capilla Real, con un sueldo de 10.000 reales al año, coincidiendo allí con José Lidón, vice-maestro desde 1788 y, desde 1808, maestro.¹¹

Tenemos constancia de que López Remacha, al igual que su padre, sirvió a José I durante su reinado en España entre 1808 y 1813. En la portada del tratado *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien*, publicado en 1812 y que se analizará en detalle en el siguiente apartado, se puede leer la siguiente indicación: «dispuestos y dedicados á la Católica y Augusta Magestad de D: Josef Napoleón»; se encuentra, en esta misma edición, un soneto

⁶ Archivo del Palacio Real, caja 572/1. Escrito sin firma, fecha ni sello. El citado expediente se encuentra dentro de dicha caja, pero sin ningún tipo de signatura que la identifique.

⁷ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *Op. cit.*

⁸ LÓPEZ RUIZ, Luis. *José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2017.

⁹ Archivo del Palacio Real caja 572/1. Forma parte del texto del escrito de la cita anterior.

¹⁰ http://monumentamadrid.es/AM_Edificios4/AM_Edificios4_WEB/index.htm#ingra:inmana.07041. Consulta del 22 de enero de 2021.

¹¹ LÓPEZ RUIZ, Luis. *Op. cit.*

que López Remacha dedicó al monarca francés.¹² A pesar de tales muestras de obediencia hacia José I, se sabe que López Remacha estuvo en contra de la causa francesa, apoyando al ejército español en 1808, tal y como corroboran los periódicos de la época: la «Gaceta de Madrid» y el «Diario de Madrid».¹³ Es, pues, probable que dicha colaboración con el monarca se debiera a la necesidad. Con el inicio del segundo reinado de Fernando VII, en 1814, no mejoró la suerte de López Remacha. Por haber colaborado con el rey José I, fue castigado por la nueva administración con mayor severidad que la sufrida por su padre y otros músicos, acusados de afrancesados; muchos —la mayoría— fueron degradados a segunda clase; Miguel López Remacha recibió peor trato por parte de la comisión nombrada para la «calificación de conducta política» el 16 de agosto de 1814, reduciéndose su sueldo a una tercera parte, lo que le llevó a una penosa situación de pobreza. No le sirvió el apoyo brindado al ejército español en 1808.¹⁴

A partir de este momento, López Remacha intentó volver a su puesto de tenor de primer coro de la Capilla Real con su salario original, poniéndolo todo de su parte para mover al monarca, en vistas de recuperar este puesto. Un informe dirigido al patriarca de las Indias, con fecha de 18 de diciembre de 1815, en el que se describen las cualidades de López Remacha, con el fin de interceder a su favor, dice lo siguiente:

ha sido por su voz y por su gran destreza en la música y por su laboriosidad y por su prontitud para cuanto se le ordenaba, muy distinguido entre todos los compañeros que ha tenido. Al mismo tiempo eclesiástico de una conducta muy propia de tal y aun ejemplar.¹⁵

Tras largas gestiones realizadas por medio de la Capilla Real y gracias, en parte, a la influencia del padre, se logró que el rey Fernando VII concediera a Miguel, el 31 de diciembre de 1816, las dos terceras partes de su salario —6.683 reales al año—. Asimismo, la Capilla Real intercedió para que volviera

¹² El soneto que aparece en la primera página del método es el siguiente: «Después de dar mil gracias a los Cielos / Señor por veros luchador triunfante, / Llega mi afecto con amor constante, / A ofrecer en ésta Obra mis desvelos. / Unica en España es, que á los anelos/ De la Puericia musical no espante, / Antes sí, con sus reglas la adelante, / Fáciles á elevar mas altos vuelos. / No encuentro mejor medio con que acierte / A mostrar mi adesion al Soberano, / Sino este humilde rasgo de mi idea. / Recibidle jó Señor! Y de tal suerte, / Que protegido de esta heroica mano, / En honra vuestra eternizado sea.» —Remacha 1812, 1—.

¹³ ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La música en la corte de José I» en: *Anuario Musical* nº 46, 1991, p. 30.

¹⁴ ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ Archivo del Palacio Real; expediente de Remacha, caja 572/1. Carta dirigida al Exmo. Sr. Patriarca de las Indias del 18 de diciembre de 1815.

a su puesto, según evidencian las numerosas cartas que encontramos, firmadas por esta institución. Algunas, fechadas en el año 1820 —año en el que López Remacha escribió su *Oficio de difuntos*—, testifican cómo se intentaba gestionar la vuelta a su puesto original de tenor de la Capilla Real, con su sueldo.

El expediente personal —*vid. supra*—, desvela que López Remacha recibió, como ya se ha mencionado, un trato aún más degradante que otros músicos de la Capilla Real. A pesar de todos los intentos que realizó, no consiguió volver a su puesto y permaneció degradado hasta su muerte, sin que por ello mermara su constante dedicación a la música, tanto en el campo didáctico como en el de la composición. Tal y como se explicará en el siguiente apartado, tenemos constancia de que publicó, a lo largo de su carrera, cinco obras didácticas y tres composiciones, pero no se puede descartar que escribiera más obras, hasta hoy no descubiertas.

Miguel López Remacha falleció en su casa la mañana del 14 de abril de 1827. Según el informe de defunción, su vivienda estaba ubicada en la calle de los Negros, nº 29 en Madrid —actualmente, la calle de Tetuán—. ¹⁶

2. La obra de Miguel López Remacha

Realizamos en esta sección, dividida en dos apartados, una aproximación a la obra de Miguel López Remacha. El primero de ellos, dedicado a las obras musicales, y el otro, a la obra didáctica. En cada apartado se expondrá una tabla que servirá para exponer el *corpus* musical del autor.

2.1. Composiciones musicales

Actualmente, se tiene constancia de las siguientes composiciones:

Tabla 1: composiciones de Miguel López Remacha.

Obra	Año	Ubicación	Instrumentación
<i>La conquista del Perú</i>	1790	Desconocida	Desconocida
<i>Oficio de difuntos a 8</i>	1820-21	Biblioteca del Senado. Varias signaturas (ver anexo)	Orquesta y doble coro
<i>Nueva Colección de Canciones Españolas</i>	1826	Biblioteca Regional de Madrid. Caj. 1736/157	Voz y piano

«La conquista del Perú» es una ópera española, escrita mientras fue alumno, en el Real colegio, de José Lidón, quien también escribió una ópera sobre el

¹⁶ Archivo del Palacio Real: caja 572/1. Carta firmada por Joaquín Pasqual, del año 1827.

tema y seguramente supervisó la obra de su discípulo. El texto era de Leandro Fernández Moratín, según el musicólogo Mariano Soriano Fuentes —1817-1880—. ¹⁷

La *Nueva Colección de Canciones Españolas* forma parte de un recopilatorio —manuscrito, apaisado y encuadernado—, de obras de diversos autores, ubicado en la Biblioteca regional de Madrid. En él encontramos desde arreglos de arias de Gioacchino Rossini realizados por José León hasta obras de Juan Oliver Astorga, de Baltasar Saldoni y de Manuel Sanz, entre otros. La de López Remacha perteneciente a esta colección consta de doce canciones cortas con texto español, cuya temática aborda el amor romántico o representa escenas cotidianas. Todas las obras tienen una estructura simple [A-B], repetida a lo largo de diversas coplas, recogiendo cada una de ellas un texto diferente. El discurso musical se caracteriza por la sencillez melódica y las armonías coloristas, de acuerdo con los gustos de la época y dirigido a un público aficionado.

La *Nueva Colección de Canciones Españolas*, junto con el *Oficio de difuntos* a 8 y la obra didáctica *Elementos teórico prácticos para aprender a solfear y cantar bien*, son las únicas obras autógrafas de López Remacha que se conservan en la actualidad. A continuación, se muestra una tabla donde se advierte una clara similitud en los rasgos caligráficos de las tres obras, tanto del texto musical como del texto vocal. Vemos como en la escritura de la clave de *sol* de las dos últimas obras hay una gran similitud, pero en cambio se observa cierta diferencia con la grafía de 1812. Las diferencias existentes en la escritura de la palabra «*Andante*» no son prueba suficiente, sin embargo, para poner en duda la autoría de Miguel López Remacha.

Tabla 2: ejemplos de grafías en las obras manuscritas de López Remacha.

	<i>Elementos teórico prácticos</i> (1812)	<i>Oficio de difuntos</i> (1820-21)	<i>12 canciones</i> (1826)
Clave de sol y bemoles			
Andante			

¹⁷ LÓPEZ RUIZ, Luis. *Op. cit.*

2.2. Obras didácticas

López Remacha fue más conocido por su obra didáctica, pues tal y como vemos, la prensa de la época le menciona como profesor.¹⁸ Tenemos constancia de cinco de estas obras:

Tabla 3: obras didácticas de Miguel López Remacha.

Método	Año	Ubicación actual	Materia
<i>Arte de cantar, y Compendio de documentos musicales respectivos al canto</i>	1799	Manuscritos en la Biblioteca Nacional. Signatura: M/980 y Biblioteca de Catalunya Signatura: M 1658.	canto
<i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien</i>	1812	Manuscrito en la Biblioteca del Palacio Real. Signatura: MUS/MSS/738.	solfeo y canto
<i>La Melopéa. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor</i>	1815/ 1820	Manuscritos en la Biblioteca Nacional. Signaturas: M/1906 para la edición de 1815 y M/326 para la de 1820 y Biblioteca del Senado.	canto
<i>Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor</i>	1817	Biblioteca Nacional. Signatura: MC/3763/1.	pianoforte
<i>Tratado de armonía y contrapunto, o composición</i>	1824	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid. Signatura: RODA-Leg.20-273. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Signatura: FJIM-32 y en la Biblioteca Nacional: M/980.	armonía y composición

El primer método, *Arte de cantar, y Compendio de documentos musicales respectivos al canto* —escrito en 1799 y editado por don Benito Cano—, contiene 155 páginas dedicadas al estudiante principiante de canto. Es una obra que sigue el esquema de los métodos de canto de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en Europa, ofreciendo primeramente los conceptos básicos de teoría de la música y solfeo.¹⁹ En la segunda parte del libro, López Remacha trata el «gusto del canto», presentando el estudio de esta materia en tres capítulos: el primero trata de las reglas, divididas en cinco aspectos: «Pronunciación, del uso

¹⁸ MORALES VILLAR, María del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

de la voz, del Gorgeo, del Adorno y de la Expresión».²⁰ El segundo aborda la manera de poner el texto en el canto y de cómo cantar a solo, a dúo y a más voces. El tercero y último recopila los conceptos aprendidos y nos da «alguna noticia [...] de las reglas mas inmediatas al Gusto».²¹

Sobre el concepto de «buen gusto» encontramos numerosas referencias en el Real Colegio. A partir de las reformas que su director, Francisco Corselli —1705-1778—, llevó a cabo en los métodos de enseñanza a mediados del siglo XVIII, el Real colegio se acercó al modelo de los conservatorios napolitanos, desarrollado a través de la asignatura de estilo italiano, durante todo el siglo XVIII.²² Según observamos en diversas valoraciones de cantantes, cantar «con gusto» era una expresión utilizada frecuentemente en el entorno del Real colegio, para diferenciarse de otras instituciones más conservadoras. Por consiguiente, es una hipótesis plausible la de que López Remacha volcó en su obra pedagógica la enseñanza recibida de José Lidón en las asignaturas de estilo italiano y composición,²³ tal y como se puede comprobar en la siguiente cita recogida del método *Arte de cantar, y Compendio de documentos musicales respectivos al canto*:

Si las observaciones sobre el modo de hablar para persuadir dieron las reglas al Arte de la Retórica, ó del Buen-gusto en la locución, estas mismas observaciones con respecto al canto nos suministrarán reglas para cantar bien ó con gusto.²⁴

Vemos aquí cómo López Remacha destaca el concepto del buen gusto y lo compara con la retórica musical, citando a Quintiliano —ca. 35-100 d.C.— y a Horacio —65 a.C.-8 a.C.— al final del libro,²⁵ y mostrando una alineación con la práctica musical de la mimesis. De hecho, López Remacha diferencia claramente dos maneras de expresarse: está, por un lado, la expresión imitativa, que se aprende observando la naturaleza y los modelos que ofrecen «la Pintura, la Poesía y la Eloqüencia»; por otro, la expresión que se realiza en la iglesia:

[Se debe] expresar sin divertir [...] Solos aquellos merecen el premio, que saben conciliar el gusto y la Expresión con el carácter del lugar, del

²⁰ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid 1799. Don Benito Cano —ed.—. p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² LÓPEZ RUIZ, Luis. *Op. cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Op. cit.* p. 40.

²⁵ Quintiliano fue el gran pedagogo de la retórica, a través de su libro *Institutio Oratoria*, en el que define la retórica como «arte del buen decir». Cfr. Rubén López Cano, *Música y retórica en el Barroco*. Afirma el autor citado que, según Horacio, la retórica es la técnica —*techné*— del proceso creativo de la literatura. — *Op. cit.*, p. 30—.

objeto y de las demás circunstancias: aquellos que como dice Horacio, unen lo útil a lo dulce. [...] el verdadero cantor ha de transformarse en lo que dice, si quiere mover a otros, que es su principal obligación.²⁶

La importancia de este método reside en el hecho de reunir los principales aspectos teóricos y prácticos del canto de finales del siglo XVIII. La doctora Villar, en su tesis, sintetiza este método del modo siguiente:

Cuestiones como la correcta formación de los cantantes, la ejecución de los adornos, la expresividad y el buen gusto en el canto, son explicadas en esta obra de claro corte didáctico. Resulta especialmente interesante la descripción exhaustiva de los tipos de agilidades y adornos canoros más empleados de la época que el autor explica con ilustrativos ejemplos musicales añadidos en un apéndice al final de la obra.²⁷

El siguiente método es un manuscrito titulado *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien*. Con 94 páginas, está dedicado al rey José I, quien lo tuvo en su biblioteca, tal y como pone de manifiesto el *ex libris* del monarca francés que encontramos en la contraportada de la obra. Al igual que el anterior método, éste —esencialmente práctico— está dirigido al estudiante principiante de canto, ya que encontramos abundantes ejercicios musicales para la facilitar el adiestramiento vocal. La primera sección está dedicada a la teoría del lenguaje musical. Vemos, en estas lecciones teóricas, similitudes con el cuadernillo *Demostración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno* que José Lidón realizó cuando era profesor de rudimentos de composición en el Real Colegio.²⁸ Según la descripción de este cuadernillo —conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando—, ofrecida por el doctor López Ruiz, coincide éste en su estructura y contenido con el método de López Remacha, por lo que es presumible que fuera utilizado como modelo. Al igual que hiciera Lidón, después de introducir los conceptos básicos de la música, en estas lecciones explica López Remacha los «caracteres o señales que hay en la música» mediante ilustraciones.

En la segunda parte del libro, el autor provee al estudiante de ejercicios para el canto, en los que se incluye la práctica del canto de intervalos, de glosas en los diferentes intervalos con diversos ritmos, y de adornos esenciales. También aporta lecciones para la lectura de las diferentes claves: de *sol* y de *do* en primera, segunda, tercera y cuarta línea, y la clave de *fa* en

²⁶ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Op. cit.*, p. 101.

²⁷ MORALES VILLAR, María del Coral. *Op. cit.*, p. 155.

²⁸ LÓPEZ RUIZ, Luis. *Op. cit.*, p. 214.

tercera y cuarta línea. Además, cada ejercicio tiene diferentes indicaciones, motivando el ejercicio de los variados afectos y *tempi* a lo largo de todo el método. Las lecciones carecen de texto vocal, sugiriendo el autor el trabajar con las sílabas del solfeo e instando a los cantantes, al final del método, a que vocalicen las lecciones.

En 1815 se publica un método impreso de López Remacha —que será reimpresso en 1820—, titulado *La Melopéa. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Con 115 páginas, está dedicado a doña Manuela Isidra Téllez Girón Alfonso y Pimentel, duquesa de Abrantes —1793-1838—, hija menor de los duques de Osuna. Esta dedicatoria permite pensar que la duquesa ejerció alguna labor de mecenazgo, beneficiando a López Remacha.

El método consta de tres partes. La primera de ellas está dedicada a la teoría de la música y el solfeo. La segunda trata del buen gusto en el canto, añadiendo a los cinco aspectos del canto de la edición de 1799, uno más: el *portamento*. Como vemos, en estas dos partes López Remacha repite las temáticas ya expuestas en los anteriores métodos de 1799 y 1812, sin que se añada ninguna novedad importante. En la tercera parte, el autor aborda el estudio de la armonía; podríamos decir que este método es un compendio de los dos anteriores, consiguiendo de este modo depurar su método pedagógico.

Tanto el *Arte de cantar* como *La Melopéa* constituyen, según la doctora Morales Villar, los primeros métodos en los que se aborda el canto lírico en España. Asimismo, introducen la enseñanza del virtuosismo vocal y del *belcantismo* italiano, que se puso de moda en las primeras décadas del siglo XIX.²⁹ Ambos tratados abrieron, en el campo de la enseñanza, un camino todavía no explorado en España. Con estas dos obras demuestra López Remacha que, por un lado, había adquirido una amplia formación musical y, por otro, su vocación pedagógica. El interés por la enseñanza y especialmente del canto era poco común y cubría un vacío didáctico.

Veremos más adelante cómo esta afición por el *bel canto* tendrá continuidad, a través del Real Conservatorio reina Cristina. Una discípula de López Remacha, Vicenta Michans y Piquer —1802-1863— alcanzó un merecido reconocimiento. En la biografía que Baltasar Saldoni le dedicara, alabó éste su gran talento. Según la doctora Morales Villar, «Vicenta Michans recibió una perfecta formación vocal debido en gran parte a las enseñanzas de su primer maestro de canto Miguel López Remacha. Fue instruida en la correcta ejecución de las agilidades, tan admiradas en la época».³⁰ La cantante participó en 1831 en un concierto al que asistieron los reyes Fernando VII y María Cristina, actuación que fue

²⁹ MORALES VILLAR, María del Coral. *Op. cit.*, p. 129.

³⁰ *Ibid.* p. 166.

comentada por Saldoni en los siguientes términos: «Cantó tan admirablemente y entusiasmó tanto a SS.MM., que la reina Cristina, como tan conocedora e inteligente era en la música, la prodigó y dispensó mil elogios y parabienes, nombrándola desde luego *primera adicta facultativa* del Conservatorio».³¹

El tratado *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas* —1817—, es un método de piano destinado a las mujeres principiantes que tuvo su origen en la gran difusión alcanzada en aquella época por el *fortepiano* en el ámbito doméstico. El aprendizaje de este instrumento lo realizaba principalmente un público femenino, por medio de escuelas o bien de clases privadas.³² Este tratado, no es, a pesar de ser novedoso, el primero en tratar esta materia en España, ya que tenemos constancia del método *Escuela completa de Forte-Piano* de Pedro Carrera y Lanchares, publicado en Madrid en 1808.³³ El de López Remacha consta de 30 páginas, en las que expone una serie de reglamentos sencillos, acompañándolos de ejercicios prácticos. Las instrucciones que ofrece López Remacha en este tratado son para un piano de cinco octavas, es decir, de pequeñas dimensiones, utilizado comúnmente por las mujeres.³⁴ Se trata de unas instrucciones básicas sobre la posición del cuerpo en el piano, la distribución del teclado y el orden de los dedos. Los ejercicios musicales incluyen varios tipos de danzas y, en algunos de ellos, van seguidos de variaciones.

Su último libro, editado en Madrid en 1824, es el *Tratado de armonía y contrapunto, o composición*. Consta de 14 capítulos, en 47 páginas, con ejemplos musicales. En una nota preliminar de primera página, el autor advierte de que el objeto de este tratado es: «...propagar en España tan deleitable ramo de enseñanza. Hemos tenido presente para su formación, entre otros, el tratado sobre esta materia publicó en París Mr. Catel, miembro del Conservatorio de música, para uso del mismo establecimiento».³⁵ En esta cita se muestra la influencia que tuvo sobre el método didáctico de López Remacha el *Traité d'harmonie*, escrito en 1801 por Charles Simon Catel —1773-1830— y dirigido a los alumnos

³¹ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 2.; Madrid 1880, Antonio Pérez Dubrull —ed—; p. 318. «Adicta facultativa» era un título honorífico expedido por el Conservatorio a propuesta del Gobierno, y que se aplicaba a personas ajenas a la profesión, bien por su gran talento o por su conocimiento de la música. En la fundación del Conservatorio se otorgaron gran número de estos títulos para sumar apoyos de personas influyentes. Cfr. García Gallardo, *op. cit.*

³² CARRERAS, Juan José, *et al.*: «La transición a un nuevo siglo (1790-1830)», en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. Madrid 2018, Fondo de Cultura Económica.

³³ *Ibid.* p. 376.

³⁴ CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 196.

³⁵ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Op. cit.*

del conservatorio de París, convirtiéndose en la publicación de referencia no solo en Francia sino también en el resto de Europa.³⁶

En su *Tratado de armonía y contrapunto*, López adapta, con ligeras diferencias, el tratado de Catel. Al igual que éste, el autor parte de la teoría de que la armonía se contiene en un solo acorde generador de todos los demás. Sin embargo, explica la diferencia en el hecho de que, si en el tratado de Catel no se aborda el contrapunto, sí se hace en el suyo. López Remacha parte de un acorde de 13ª, en lugar de hacerlo desde un acorde de 9ª, como Catel.³⁷ Con ello vemos cómo, a pesar de que viene de una tradición musical ligada a la Iglesia, López Remacha se suma al proceso que estaba transformando la pedagogía de la composición en aquel momento, sustituyéndose el estudio del contrapunto por las teorías armónicas que desarrolló Jean-Philippe Rameau —1683-1764— en el siglo XVIII y que fueron adoptadas por primera vez en España por Antonio Eximeno —1729-1808—. ³⁸

El primer capítulo comienza con la siguiente definición: «Armonía es el concurso de dos o más sonidos simultáneos colocados en grata proporción. Contrapunto es el movimiento contrapuesto de las notas que expresan estos dos sonidos». ³⁹ No obstante, solo volverá a tratar el contrapunto al explicar de forma ligera la fuga en el capítulo 12: «fuga es un contrapunto antiguo e ingenioso, más deleitable al entendimiento que al oído; más propio del canto sagrado que del profano». ⁴⁰ Distingue aquí López Remacha un tipo de contrapunto antiguo, diferenciándolo de la armonía —asociada a lo moderno—; una diferenciación entre ambos términos avanzada para su época, ⁴¹ corroborando la afirmación de López-Calo, según la cual López Remacha aportó nuevos métodos didácticos a través de su obra pedagógica.

Con este tratado, el autor se proponía ofrecer un método modernizado, dirigido a los estudiantes de composición en los numerosos proyectos educativos —tanto públicos como privados— que en este momento surgían en Madrid. A pesar de que, más tarde —desde su creación en 1830—, el Real Conservatorio de música María Cristina adoptara el tratado de José Joaquín Virués —1770-1840—, uno de los tres ejemplares conocidos del *Tratado de armonía y contrapunto, o composición* de López Remacha se encuentra en la

³⁶ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis. *El tratamiento de la sintaxis Armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2012.

³⁷ ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. *La tradidística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2007, p. 406.

³⁸ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis. *Op. cit.*, p. 421.

³⁹ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Op. cit.*, p. 1

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis. *Op. cit.*, p. 427.

biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid. Este hecho apunta a que las enseñanzas de López Remacha pudieron estar presentes en esta institución. Además, el nombramiento, por parte de los reyes, de Vicenta Michans como «adicta facultativa» de la institución, denota que el estilo *belcantista*, introducido por López Remacha, tuvo cierta proyección en el proyecto educativo del citado centro. Se observa también que, a pesar de la evidencia de que López Remacha fue una autoridad en el campo de la didáctica, tanto del canto como de la armonía, el haber tenido un trato desfavorable por parte de la Corona perjudicaría la difusión de su obra.

2.3. El *Oficio de difuntos a 8* de Miguel López Remacha. Contextualización y aproximación a la obra

Para entender el significado y la importancia de componer una obra de esta envergadura, se hace necesario contextualizar *el Oficio de difuntos a 8*. Las exequias por las personas reales constituyen una de las partes más significativas del protocolo ceremonial del Antiguo Régimen, establecido durante el reinado de Felipe II. En ellas se incluían el oficio de difuntos y la posterior misa de difuntos.⁴² El oficio se celebraba durante la hora canónica de maitines. Su estructura era la misma que la que se practicaba habitualmente para domingos y fiestas importantes: invocación, invitatorio, tres nocturnos y oraciones finales. A los textos habituales de la misa —el ordinario— se les añadía una secuencia después del *tractus*. Omitidos el *Gloria* y el *Credo*, queda estructurada la misa de *requiem* de la siguiente manera: introito, *kyrie*, gradual, *tractus*, secuencia, ofertorio, *sanctus*, *agnus Dei* y comunión.⁴³ En el Oficio de López Remacha no se canta el *tractus* y, en lugar de comunión, se encuentra una *post-communio*. El autor añade además una tercera parte, el responso. En definitiva, el *Oficio de difuntos a 8* de López Remacha se compone de una primera parte, con el invitatorio—constituido por el salmo 94— y las dos primeras lecciones del nocturno: *Parce mihi* y *Tedet anima meam* —del libro de Job—,⁴⁴ y una segunda parte, con la misa de *requiem* y el responso.

Componer un oficio de difuntos era un privilegio que los monarcas otorgaban solamente a los maestros de la Real Capilla. Varios de ellos fueron escritos durante el periodo en el que López Remacha escribe su Oficio. El *Oficio y misa de difuntos para las honras de la reina Nuestra Señora D^a María Isabel de Braganza* fue compuesto por Mariano Rodríguez Ledesma —1779-1847— a la

⁴² MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente. *Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo*. Tesis doctoral. Universitat de València. Valencia, 2015, p. 493.

⁴³ GARRIDO FERNÁNDEZ, Tomás. 2019. *Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 149.

⁴⁴ Job 7:16-21 y Job 10:1-7. Cfr. LÓPEZ RUIZ, Luis. *Op. cit.*

muerte de la segunda esposa de Fernando VII en 1819. En este mismo año, algo más tarde, Ignacio Ducassi —1775-1826— compuso el *Oficio y misa de difuntos a ocho con todo instrumental para las honras de los Señores Reyes Padres* dedicadas a Carlos IV y María Luisa de Parma —1775-1819—. En 1829, Francisco Federici —+1830—, maestro supernumerario de la Real Capilla,⁴⁵ escribió los *Maitines de difuntos para las honras de S. M. la reina Nuestra señora D^a María Josefa Amalia*, tercera esposa de Fernando VII. Para las exequias del propio Fernando VII en 1834, Francisco Andreví —1786-1853—, maestro de la Real Capilla, compuso el *Oficio de Difuntos para las honras del Rey Nuestro Señor D. Fernando Séptimo*.⁴⁶ Existen, además, en este periodo, otros dos oficios para los que no se conocen con certeza sus destinatarios: la *Misa de Réquiem* compuesta por Federici en 1820 y el *Oficio de Difuntos* que José Lidón compuso en 1821.⁴⁷

2.3.1 La fuente

El *Oficio de difuntos a 8* de López Remacha, para doble coro y orquesta «obligada», se conserva íntegramente en Madrid, en la biblioteca del Senado [FH 42216]. La partitura general constituye un único manuscrito encuadrado, bajo el título: *Oficio de Difuntos / Ynvitatorio: Misa: y Responso / á 2 Coros, y Orquesta obligada*, que solo está documentado en la portada de este manuscrito, ya que en las partichelas encontramos nombres distintos. Cada una de las tres secciones se encuentra respectivamente en un pliego distinto dentro del manuscrito: el invitatorio en el pliego 1, la misa en el pliego 11 y el responso en el pliego 22.

Las partichelas están ubicadas en dos lugares distintos: las del invitatorio se encuentran en una caja [C 219], bajo el título de *Nocturno de Difuntos*, mientras que una carpeta diferente [FH 42914] contiene las de la misa, tituladas *Misa de Réquiem*. Además, una partichela del invitatorio está separada del resto, hallándose en el interior de otra carpeta [FH 42926-28], junto con otras obras que no guardan relación con la partitura. Así, la obra está diseminada en cuatro firmas distintas dentro del catálogo, estando la partitura general separada de las partichelas y dispersas éstas.

El primer coro del *Oficio de difuntos a 8* lo constituyen cuatro cantantes solistas —tiple, alto, tenor y bajo—, y el segundo es el coro propiamente dicho. La tonalidad principal es de *mi* bemol mayor. En el invitatorio, la or-

⁴⁵ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *Op. cit.*

⁴⁶ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente. *Ibid.*

⁴⁷ LÓPEZ RUIZ, Luis. *Contextos interpretativos para el Oficio de difuntos de José Lidón en 1824: la exaltación del poder de Fernando VII en las ceremonias de exequias tras el Trienio Liberal*. Cuadernos de Música Iberoamericana 33, diciembre 2020, pp. 91-119.

questa está compuesta por: clarín, dos trompas, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines primeros y segundos, violonchelo, contrabajo y bajón; a esta plantilla se añaden, en la misa: un segundo clarinete, un segundo fagot y los violines terceros; se repite en el responso la instrumentación del invitorio. López Remacha, sorprendentemente, no incluye violas en la sección de cuerdas, un instrumento que en la Capilla Real ya se había introducido, con anterioridad a otras capillas religiosas.⁴⁸

La primera y única noticia sobre la existencia del *Oficio de difuntos a 8* de López Remacha fue la entrada que le dedicó Baltasar Saldoni en su diccionario de efemérides, que reproducimos: «Demostró su talento como compositor en un Oficio de difuntos que escribió para *los funerales de la concordia*».⁴⁹ Podría referirse a «La Concordia Funeral», una hermandad —o cofradía— creada en 1797 por los músicos de la Real Cámara y dedicada a ayudar en los gastos de los funerales de los músicos, cuyas economías sufrieron pérdidas en aquellos años. Entre los firmantes de la constitución de dicha cofradía encontramos a José Lidón, que fue tesorero de la misma. Para formar parte de La Concordia Funeral era necesario ser músico contratado en la Real Capilla.⁵⁰ Esto lleva a pensar que López Remacha pudo pertenecer a dicha hermandad, ya que cantaba en el primer coro de los tenores de la Real Capilla desde 1793. Se tiene constancia de que la hermandad existía en 1820 —año de la composición del *Oficio*—, lo que permite conjeturar que el *Oficio de difuntos a 8* pudiera estar dedicado a la misma. Quizás López Remacha lo compuso como agradecimiento a las gestiones que la Real Capilla realizó para devolverle a su puesto original de tenor en la misma, tras el expediente disciplinario al que fue sometido por Fernando VII, tal y como se ha mencionado. Sin embargo, el hecho de que su padre, Félix Máximo López, muriera en 1821, permite no descartar una posible dedicatoria por parte del hijo. En esta línea, encontramos que Ambrosio López, hermano de Miguel, encargó ese mismo año un retrato del padre al pintor de la corte, Vicente López Portaña, con el mismo fin.

La ausencia, en la partitura de López Remacha, de cualquier tipo de referencia a la «Concordia Funeral» o a su padre, impide concretar el destino final de la composición. No obstante, en la partichela de tiple primero aparece, en un recuadro de portada, la anotación de que la misa de requiem fue interpretada en las exequias de Pío VII, fallecido el 20 de agosto de 1823 —*vid. supra*—. Este hecho —sumado a los cambios en la instrumentación señalados anterior-

⁴⁸ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁹ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 2. Madrid, 1880; ed. Antonio Pérez Dubrull.

⁵⁰ LÓPEZ RUIZ, Luis. *José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2017.

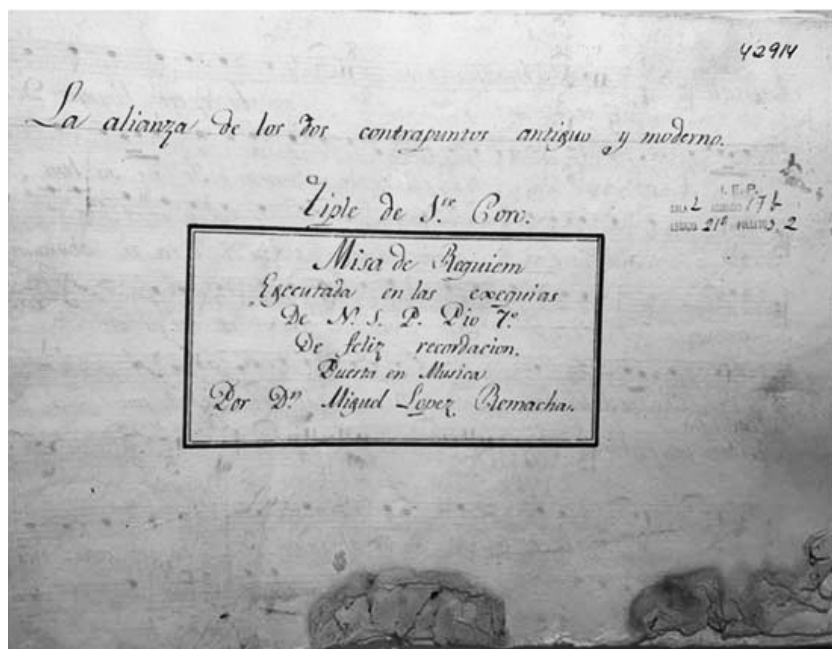


Imagen 1: portada de la partichela de tiple de 1er coro de la misa de *requiem*.

mente— nos permite pensar que esta sección del *Oficio* pudo haberse escrito con posterioridad a la primera. Acerca del funeral de Pío VII, celebrado en Madrid en septiembre de 1823, aparece una noticia en la «Gaceta de Madrid» en la que se anuncia: «La comunidad de S. Francisco el Grande de esta corte celebra solemnes exequias el domingo, lunes y martes por el alma de nuestro santísimo Padre Pío VII, que en paz descanse».⁵¹

En la parte superior de la portada de la partitura general del *Oficio* y también en las partichelas instrumentales y vocales de la misa de *requiem*, López Remacha escribe lo siguiente: «La alianza de los dos contrapuntos antiguo y moderno». En este sentido, anuncia la fusión de dos estilos compositivos: por un lado, el del contrapunto heredado de la tradición litúrgica y, por otro, el estilo moderno de composición, ligado a la armonía. Tal y como se ha abordado en el apartado dedicado a su obra didáctica, López Remacha había asimilado las enseñanzas de armonía y composición de su profesor José Lidón y las teorías de Charles Simon Catel, procedentes de la escuela francesa. Si bien las texturas corales que se observan en la obra están en la línea de lo que se hacía en el siglo anterior, con un contrapunto imitativo semejante al que fue utilizado en

⁵¹ *Diario de Madrid*, sábado 13 de septiembre de 1823; n.º 255, p. 4.

el Renacimiento español, la orquesta alterna el acompañamiento de las voces con una elaborada independencia, en donde el autor despliega una armonía colorista que hace vislumbrar un incipiente Romanticismo.

2.3.2 Análisis del *Regem* y la secuencia del *Oficio*

Veamos a continuación, con mayor detalle, varias secciones del *Oficio*, mostrando los siguientes aspectos: 1) análisis del primer movimiento, ilustrando la aplicación de la retórica musical; 2) equivalencia entre el estilo moderno y el antiguo, y 3) tratamiento del acompañamiento orquestal y función asignada a algunos instrumentos. En cuanto a la expresividad, se asume que los dos tratados realizados por López Remacha, *Arte de Cantar* y *La Melopéa*, abordados en la sección anterior, son fuentes directas para la interpretación del *Oficio*.

Primeramente, se analiza el primer número del invitatorio, el *Regem cui omnia vivunt*, y seguidamente se ofrece un breve análisis de parte de la secuencia, en la que se ilustra además el uso instrumental de la flauta y el clarinete. En el comienzo del *Regem*, durante los primeros compases de la introducción instrumental, la música está escrita en torno al acorde de tónica de la tonalidad principal, *mi* bemol mayor, dando el ritmo marcial de las corcheas con silencio de semicorchea y semicorchea un carácter de entrada majestuosa. Tal y como nos enseña en el tratado *Arte de Cantar* —y también en *La Melopéa*— López Remacha indica que «Las frases que se escriben con puntillos son de naturaleza fuertes, varoniles y propias de un estilo marcial y belicoso, y así deben ejecutarse con esfuerzo y valentía para que surtan su efecto».⁵²

Más adelante —c. 15— entran los dos coros. La orquesta repite la misma figura que ya fue utilizada en la introducción, mientras que las voces intervienen con sonidos largos, efectuando una progresión armónica que parte de *mi* b mayor como tónica, seguida del sexto y quinto grados —apareciendo éste en primera inversión—; después, se repite el mismo ciclo en la tonalidad en *do* menor, concluyendo en la dominante. Veamos en el ejemplo musical 2 cómo expresan las voces el comienzo de la antífona.

A continuación, y después de iniciarse la antífona con el coro, la armonía se vuelve más cromática y la orquesta, reducida a las cuerdas, elabora un acompañamiento con mayor variedad de intervalos. Los dos coros desarrollan un contrapunto más rico con entradas en las distintas voces en canon, ilustrando el texto *cui omnia vivunt*.

En la segunda parte, *Venite adoremus*, el solo de trompas retoma, a modo de llamada, la tonalidad de *mi* bemol mayor y da la entrada a los violines primeros,

⁵² LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Op. cit.*, p. 65.

Adagio

Ejemplo musical 1: comienzo del Oficio de difuntos. Se aprecia el acorde de *mi* bemol mayor con el ritmo descrito por López Remacha; aquí, los puntillos son sustituidos por silencios de semicorchea, acentuando la articulación y, por lo tanto, la sensación rítmica.

Ejemplo musical 2: cc. 15-18 del *Regem*, entrada de las voces.

Violino 1º
Violino 2º
Basso
Soprano 1º
Alto 1º
Tenore 1º
Basso 1º
Soprano 2º
Alto 2º
Tenore 2º Basso 2º

Re gem cui om ni a vi vunt vi - - vunt om ni a vi - vunt

Ejemplo musical 3: cc. 19 - 23 del *Regem*.

en un ritmo de corcheas en los violines, dirigiendo el fraseo y dando paso a la entrada de las voces con el texto *venite*, reforzadas por la toda orquesta. Para la palabra *adoremus*, las cuerdas introducen un ritmo de tresillos y el viento realiza una melodía más sosegada, con negras. A continuación, ambos coros cantan nuevamente el texto, pero esta vez sin el acompañamiento de orquesta. Dos compases de silencio de la orquesta ofrecen la oportunidad de escuchar el coro *a capella*, proporcionando una textura que recuerda a la antigua polifonía, a través de la homogeneidad rítmica del ritmo de negras. Finalmente, la orquesta irrumpe —en *forte*— reproduciendo la candencia marcada por fusas del ritmo marcial del principio. De esta manera, López Remacha expresa el significado de la antífona: «al Rey, por quien todo vive, venid a adorar».

Como se puede apreciar en el ejemplo 4, López Remacha no deja ningún elemento al azar, empleando el potencial retórico musical a través de la armonía, el ritmo y el uso de las voces e instrumentos.

Se analiza a continuación el principio de la secuencia: *Dies irae*. En este movimiento, López Remacha aplica una armonía propia de un lenguaje compositivo avanzado para la época, con la intención de acompañar y enfatizar el texto coral en canto llano. Está en la tonalidad de *sol* menor y tiene un ritmo de 3/4, con la indicación *Agitato: non molto*. Comienza con una introducción instrumental, en la que los violines entran con un ritmo de corcheas marcadas

Ejemplo musical 4: cc. 25-34 del *Regem*.

con una articulación en *staccato*, con la indicación de *tremando*. Dos compases después lo hará la orquesta, en ritmo sincopado, acentuando la primera de las negras. En esta introducción, la armonía oscila entre los acordes de dominante y tónica, a la que se añade una novena de dominante —*mi* bemol en los violines en el c. 7— que enlaza con otra novena de dominante en la tonalidad de *do* menor. Las corcheas de los violines segundo y tercero mantienen su articulación *staccato* y *tremando*, añadiéndoseles el bajo. En la partichela se aprecian dos voces distintas para la parte del bajo: el violoncello y el «basso». Ambos mantienen un pedal de *sol* que disuena con la armonía que desarrolla el resto de la orquesta, creando de este modo una sensación de inestabilidad y tensión que ilustra un afecto de agitación. El ejemplo musical 5 muestra la secuencia desde su comienzo hasta el c. 11.

López Remacha ofrece, en su obra didáctica, una explicación detallada de lo que ocurre en esta sección. Así dice el autor en *La Melopéa* y también en el *Arte de Cantar*:

Las melodías que proceden por semitonos del Género cromático, ó en distancias de cuartas de tritono, quintas falsas, séptimas menores, y otras aun mas disonante [*sic*], si se escriben ligadas forman un canto lamentable: si sueltas, un canto duro, tétrico, propio para excitar ideas de furia y de terror. Estas mismas, interrumpidas con freqüentes y diminutas aspiraciones y con

Ejemplo musical 5: comienzo de la secuencia, cc. 1-11.

síncopas intercadentes expresan la turbación del ánimo atribulado y congojoso. Su misma puntuación indica el espíritu con que deben ejecutarse.⁵³

Observamos en esta cita cómo López Remacha aplica determinados recursos retóricos para ilustrar el significado del texto del himno: los ritmos de síncopas, sumados al de corcheas y silencios de corcheas por parte de la orquesta, y la conducción cromática y armonía disonante.

Más adelante, mientras la orquesta desarrolla dicha armonía disonante, se mantiene el ritmo de la introducción y las voces entonan el canto llano. Los tenores y los bajos de ambos coros intervienen al unísono con el texto «Será un día de ira, aquel día / en que el mundo se reduzca a cenizas, / como predijeron David y la Sibila».⁵⁴ Se mantiene la tonalidad de *sol* menor, mientras un acorde de *la* bemol en el c. 30 crea una sexta napolitana. Después aparece la novena de dominante en el c.31, al que le sigue un *re* bemol —enarmónico de *do* sostenido—, que funciona como dominante de la dominante de la tonalidad de *sol* menor. Más tarde, en el c. 34, aparece un sexto grado con la quinta elevada, que funciona como dominante de *do* menor. Se aprecia, por lo tanto, una progresión armónica que, mediante movimientos cromáticos, convierte distintos grados de *sol* menor en tónica, sin llegar a constituir modulaciones hacia tonalidades estables, pero dando sensación de inestabilidad tonal. La sexta napolitana, concatenada con una novena de dominante —que incluye la séptima disminuida—, que se observa en esta parte, apunta a un

⁵³ LÓPEZ REMACHA, Miguel. *La Melopéa, instituciones de canto y armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid, 1815, pp. 26-26.

⁵⁴ «*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibyla*».

The musical score is arranged in 18 staves. The instruments listed are: Fl., Cl., Cl.2, Fag.1°, Fag.2°, Vlns. 1°, Vlns. 2°, Vlns. 3°, Vc., Arp., S., A., T., B., S. 2°, A. 2°, T. 2°, and B. 2°. The vocal line (Soprano) includes the text "Canto fermo" and the lyrics "Di - es Ir - ro".

Ejemplo musical 6: cc. 22-35.

lenguaje armónico propio de un incipiente Romanticismo. La integración del canto llano, que suena acompañado por la armonía moderna de la orquesta, muestra la fusión entre dos épocas, la antigua y la moderna, incidiendo en la intención que el autor manifiesta en la portada de la partitura general y en las partichelas de la misa.

Observamos también una fusión entre lo moderno y lo antiguo en el ámbito instrumental, con solos de la flauta y clarinete incluidos en la 5ª estrofa de la secuencia, acompañando al texto «*Unde mundus judicetur*».

28

Clna

Cor. Fa

Fl

Cl.1

Cl.2

Fag.1

Fag.2

Vlna.1

Vlna.2

Vlna.3

Vc.

Arp.

S.

A.

T.
Di - es i - lla sol vet se clum

B.

S.2

A.2

T.2

B.2

Ejemplo musical 6: cc. 22-35.

Pedro Aranaz y Francisco Olivares —respectivamente, maestro de capilla de la catedral de Cuenca y organista de la catedral de Salamanca— ofrecen, en un tratado de 1807, una explicación de los instrumentos que se integraban en las orquestas y capillas catedralicias.

MIGUEL LÓPEZ REMACHA. AUTOR DE UN DESCONOCIDO OFICIO DE DIFUNTOS...

Ejemplo musical 6: cc. 22-35.

En el apartado dedicado a la flauta travesera indican que su tesitura llega hasta la nota *fa* 4 y que su carácter es el de un instrumento muy dulce, que sirve más para afectos tristes y amorosos que para los de fortaleza y brillantez.⁵⁵

⁵⁵ ARANAZ, Pedro y OLIVARES, Francisco. *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España*. 1807, p. 183.

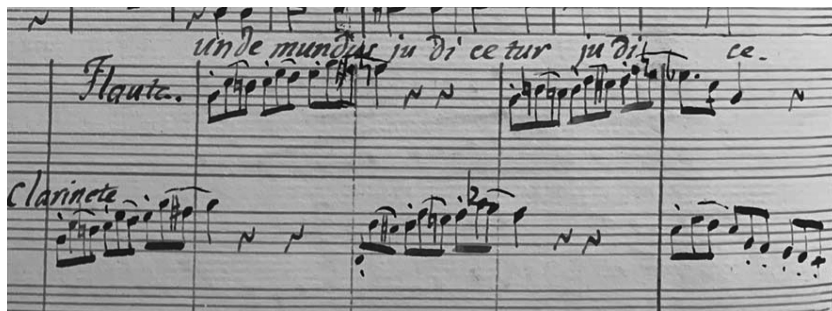


Imagen 2. Detalle de la partitura general del *Oficio*; cc. 165-169 de la secuencia, donde aparecen los solos de flauta y clarinete. Tal y como indica el autor, la parte de flauta debe sonar una octava por encima de lo escrito.

A pesar de esta indicación, en el *Oficio* de López Remacha, la parte de flauta se mueve constantemente en el registro agudo, llegando hasta el *sol* 4, más de lo que era habitual para una flauta travesera de este periodo. Este hecho, además de ofrecer un tono brillante al carácter de la orquesta, indica la necesidad de utilizar un instrumento de llaves más evolucionado. Acerca del clarinete, los autores indican que es un instrumento nuevo que funciona muy bien, tanto en el registro agudo como en el medio y en el bajo.⁵⁶ En el *Oficio*, el clarinete está integrado completamente en la orquesta y disfruta, gracias a su versatilidad, de partes solistas al igual que los demás instrumentos de viento. Por último, como se ha comentado anteriormente, llama la atención que López Remacha haya omitido la viola en la sección de cuerdas. La viola ya era de uso habitual en la música eclesiástica en el siglo XIX y, sin embargo, fue el último instrumento en incorporarse a la orquesta dentro de la iglesia.⁵⁷ Quizás López Remacha quiso referenciar una orquestación antigua, insistiendo así en la fusión entre los dos mundos, el antiguo y el moderno.

Bibliografía

- ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos: «La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX». Universidad autónoma de Madrid, 2007.
- CARRERAS, Juan José *et al.*: «La transición a un nuevo siglo (1790-1830)» en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. Fondo de cultura económica; Madrid, 2018.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6 Instituto Complutense de ciencias musicales. Madrid, 2002.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷ TORRENTE, Álvaro *et al.*: «1700-1730: Nuevas músicas para un siglo nuevo», en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4.; ed. José Máximo Leza, Madrid, 2014, pp. 125-222.

MIGUEL LÓPEZ REMACHA. AUTOR DE UN DESCONOCIDO OFICIO DE DIFUNTOS...

- MORALES VILLAR, María del coral: «*Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*». Universidad de Granada, 2008.
- CUERVO CALVO, Laura: «*El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*». Universidad complutense de Madrid, 2012.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal Luis: «*El tratamiento de la sintaxis Armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)*». Universidad de Granada, 2012.
- GARRIDO FERNÁNDEZ, Tomás: «*Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo*». Universidad complutense de Madrid, 2019.
- HOWELL, Almonte: «López, Félix Máximo», en: *Grove Music online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016967?print=pdf>. Consulta de 19 de febrero de 2021.
- LÓPEZ RUIZ, Luis: «*José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*». Universidad complutense de Madrid, 2017.
- «Contextos interpretativos para el Oficio de difuntos de José Lidón en 1824: la exaltación del poder de Fernando VII en las ceremonias de exequias tras el Trienio Liberal», en: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33. Diciembre de 2020; pp. 91-119.
- LÓPEZ-CANO, Rubén: «*Música y retórica en el Barroco*». Bitácora de retórica, 6. Universidad nacional autónoma de México, 2000.
- MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: «*Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo*». Universitat de València, 2015.
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith: «*la música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*». Tesis doctoral; Universidad complutense de Madrid, 2010.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «La música en la corte de José I», en: *Anuario musical*, nº 46.
- SALDONI, Baltasar: «*Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*», vol. 2. Madrid, 1880.
- TORRENTE, Álvaro *et alri*: «1700-1730: Nuevas músicas para un siglo nuevo», en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Editado por José Máximo Leza. 2014; pp. 125-222.

*P*UBLICACIONES

EMILIO REY GARCÍA, *CANCIONERO
PALENTINO, VOL. 1: RONDAS Y
CANCIONES. BAILES Y DANZAS.
VOL. 2: CANCIONES DEL CICLO ANUAL
Y VITAL. CÁNTICOS RELIGIOSOS*
FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ, 2021. PUBLICACIONES
DIGITALES. FUNJDIAZ.NET



Fruto de un exhaustivo trabajo de campo llevado a cabo por su autor en las comarcas de Palencia durante los veranos de 1989 a 1991, el presente *Cancionero* es una recopilación de 812 canciones y melodías populares transmitidas por unos 150 informantes individuales, oriundos de dichas comarcas, así como por algunos colectivos corales o integrados en residencias. Constituye un *corpus* de extraordinario valor musical y etnográfico, habida cuenta que en las actuales circunstancias sociales, vitales y de transmisión cultural «... podemos decir [...] que la tradición oral musical que durante siglos se mantuvo en la práctica social colectiva se ha agotado como las fuentes de agua en un período de prolongada sequía» (E. Rey, vol. I, p. 80).

Siguiendo la senda por la que caminaron, entre otros, Guido Adler, Felip Pedrell, Joan Amades, Miguel Manzano, Federico Olmeda o Joaquín Díaz, el autor del *Cancionero palentino* analiza las estructuras rítmicas y los sistemas melódicos y modales de la recopilación, llegando a unas sólidas conclusiones, que expone en las 20 páginas dedicadas a su descripción.

En su primera parte, el *Cancionero* hace feliz al colectivo amante de lo rural, ya se trate de geógrafos o de sencillos senderistas, al describir minuciosamente las comarcas por las que transitó Emilio Rey en la fase de trabajo de campo. El musicólogo es feliz en la segunda parte, dedicada a analizar las estructuras rítmicas y melódicas sobre las que están basadas las canciones recopiladas. Desmenuza los modos generados o heredados por el pueblo anónimo, que sustentan el tejido melódico; su descripción nos depara expresiones como: «Las melodías en este modo [de *re*] rezuman arcaísmo sonoro» (E. Rey, vol. I, p. 68).

300 Ea, ea la ea Renedo de Valdavia

♩. = 76

462

Duer-me, ni-ño bo-ni-to, duer-me sin
pe-na, que a los pies de la cu-na
tu ma-dre ve-la. E-a, e-a la
e-a, pe-re-jil y cu-lan-tro
y al ca-ra-be-a.

<p>Duerme, niño bonito, duerme sin pena, que a los pies de la cuna tu madre vela.</p> <p>La cuna de mi niño se mece sola, como en el campo verde las amapolas.</p> <p>Pajarito que cantas en la laguna, no despiertes al niño que está en la cuna.</p>	<p>Este niño bonito que ahora se duerme, ya se hará un hombrecito pa defenderme.</p> <p>Este niño bonito se está durmiendo, como es tan buenecito le estoy meciendo.</p> <p>Este niño bonito no tiene cuna, su padre es carpintero, ya le hará una.</p>
--	---

*Ea, ea la ea,
perejil y culantro
y al carabea.*

Imagen: *Ea, ea, la ea*. canción 300 (vol. II, doc. 462).

Finalmente, la tercera parte nos sumerge en un universo de melodías. En el primero de los dos volúmenes hallamos: rondas individuales y colectivas, tonadas líricas y otras para cualquier ocasión, letrillas de ambiente local, bailes y danzas —de jota, del repertorio reciente, bailes en ritmo binario y en ternarios

variados, bailes y danzas instrumentales: jotas, de paloteo, toques rituales—. En el segundo se encuentran: canciones del ciclo vital y anual, de trabajo, de diversión y pasatiempo, y cantos religiosos.

El autor sería feliz si estas canciones fueran cantadas o tañidas por el numeroso colectivo de músicos, no sólo de aquellos que formamos el RCSMM, sino también del que existe al exterior de esta institución.

Vol. I: <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=546>

Vol. II: <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=547>

MARTA VELA, *LA JOTA, ARAGONESA Y COSMOPOLITA: DE SAN PETERSBURGO A NUEVA YORK*, DE PREGUNTA, 2022

 Vicenta GISBERT CAUDELL

El nuevo libro de Marta Vela nos acerca a un tema tan insólito como original, el recorrido internacional de la jota aragonesa durante la era de la cultura cosmopolita, justo en el año en que se presenta la candidatura de Bien Inmaterial ante la UNESCO. Coeditado con ayuda del Gobierno de Aragón, contiene sendas listas de reproducción, en *Spotify* y *Youtube*, que permiten al lector, a través de un código QR, viajar por la Europa decimonónica con la audición de las diferentes jotas citadas, todas ellas pertenecientes a la música académica. Lejos de un enfoque folclórico o regionalista, la autora relata, en forma de ensayo novelado, la trayectoria de la jota, desde la misma ribera del Ebro hasta los confines de Occidente: San Petersburgo y Nueva York, con una pormenorizada investigación que ha sacado a la luz el origen aragonés de los temas de jota utilizados por diversos compositores europeos durante el siglo XIX. Para ello, se vale de una figura principal, Florencio Lahoz —1815-1868—, oriundo de Aragón, un compositor olvidado y vinculado al Real Conservatorio de Música de Madrid.

Lahoz emigró a la villa y corte en 1840, estudiando allí piano con Pedro Albéniz. Para ganarse la vida, daba clases particulares y tocaba en salones una obra de su autoría, la *Nueva jota aragonesa*, que se popularizó pronto, dadas las sucesivas ediciones y arreglos que suscitaría en vida del autor —1840, 1841, 1848 y 1868, amén de otras muchas hasta 1913—. Lahoz llegó a ser profesor numerario del Real Conservatorio de Madrid y secretario de la Sociedad Artístico-musical de Socorros Mutuos, fundada por Francisco Asenjo Barbieri y antecedente de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Tras haber compuesto música religiosa, zarzuela y música de salón, Lahoz murió, muy probablemente, sin conocer el éxito internacional de su *Nueva jota aragonesa*. Sin embargo, la presencia de los temas de Lahoz en la *Jota aragonesa* de Glinka —1845— y en la *Rhapsodie espagnole* de Liszt —1863— pudo deberse al conocimiento de los mismos en París, antes de sus respectivos viajes a España, entre 1844 y 1846.



Imagen: Lahoz, *Nueva jota aragonesa*, —ca. 1840—.

© CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Signatura: RESC/1031/32.

Fue la artista hispano-francesa Pauline Viardot —nacida García— quien llevó la jota a Francia, con un arreglo suyo, *La jota, sérénade des étudiants* —1846— después de un viaje por la tierra de sus antepasados, durante la primavera de 1842, emprendiendo una importante labor de difusión de la música española desde su salón. La autora esgrime la aparición, en Cuba, de la jota de Florencio en 1844, de manos de Julien Fontana, íntimo amigo de Chopin —y éste, a su vez, del círculo de los Viardot— para demostrar la temprana difusión de los temas de Lahoz por parte de la hermana de la ilustre María Malibran. La trayectoria de la jota, desde 1850, toma un camino trifurcado entre Francia —Saint-Saëns, Massenet, Lalo, Chabrier, Debussy, Ravel, Satie—, América —Gottschalk, White, Iradier— y Rusia —Balákirev, Glazunov, Rimski-Korsakov—, llegando a finales de siglo hasta Mahler —*Tercera Sinfonía*— y Manuel de Falla, quien recrea los temas de Lahoz en sus tres jotas más relevantes, la *Jota* de las *Cuatro canciones españolas*, la *Jota* de las *Siete canciones españolas* —«Dicen que no nos queremos»— y, finalmente, la del *Sombrero de tres de picos*, una verdadera jota wagneriana, que responde al sabio manejo del *Leitmotiv* por parte del maestro gaditano.

De este modo, la autora pone de manifiesto cómo la jota conquistó el mundo y participó del sentimiento cosmopolita de la cultura europea, junto a la ópera italiana, durante todo el siglo XIX y hasta el inicio de la primera guerra mundial. Marta Vela concluye el texto recordando el valor humano de la música...

La *première* londinense de *El sombrero de tres picos* se saldaba con un triunfo agridulce, al igual que la victoria de los aliados en un continente asolado por la indómita violencia surgida del fanatismo nacionalista, cuyo poder de devastación arrasaba también la noción de cultura cosmopolita, en la que ópera italiana y música exótica habían jugado un papel preeminente como lengua franca de todos los territorios europeos, de Moscú a Londres, de Lisboa a San Petersburgo. La doliente esperanza de Juan Ramón Jiménez pertenecía también a una Europa que, tras la paz de París y la creación de la Sociedad de Naciones, prometía olvidar los errores del pasado y construir un nuevo futuro de convivencia y libertad, lejos de la senda de muerte y destrucción emprendida durante la contienda —Vela, p. 119—.

... a través de dos interesantes figuras de la música española de la época, Florencio Lahoz y Pauline Viardot-García, que deberían ser convenientemente reivindicadas.

FRANCISCO PARRALEJO MASA,
EL MÚSICO COMO INTELLECTUAL.
ADOLFO SALAZAR Y LA CREACIÓN
DEL DISCURSO DE LA VANGUARDIA
MUSICAL ESPAÑOLA (1914-1936).

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA. MADRID, 2019.
484 PÁGINAS



La bibliografía existente sobre la vida musical en los años previos a la guerra civil española se vio enriquecida, en 2019, con la publicación, por parte de la SEM —Sociedad española de musicología— del título *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, una obra de Francisco Parralejo Masa, que obtuvo el premio «Lothar Siemens 2017», otorgado por dicha sociedad. En ella, el autor nos acerca a la figura del crítico musical, historiador y musicólogo Adolfo Salazar —1890-1958—, quien trazó, desde la tribuna de *El Sol*, las líneas maestras de la vanguardia durante unos años fructíferos del ámbito cultural español, bajo el paraguas de Manuel de Falla en lo compositivo y de José Ortega y Gasset en lo intelectual —con ribetes de melómano: «Preferir Mendelssohn a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior. El honrado público que aplaude *La marcha nupcial* y silba la *Iberia* del egregio moderno ejerce un terrorismo artístico».—¹

La revista «Música» ha venido publicando algunas aportaciones al conocimiento de aquellos autores que abrieron nuevos derroteros musicales, en los años previos a la última contienda civil.² Años que conforman el terreno sobre el que Francisco Parralejo Masa presenta un amplio mosaico de estudios, manejando una extensa bibliografía y a lo largo de cuatro capítulos: 1º- El músico como

¹ J. ORTEGA Y GASSET, *cit.*, en la p. 68.

² MOTA MEDINA, Álvaro: *Una mirada a la escuela clavecinística española en la generación musical del 27: la recepción de las «dos sonatas de El Escorial» de Rodolfo Halffter —1928-1936—* Revista «Música», nº 27, pp. 149-162.

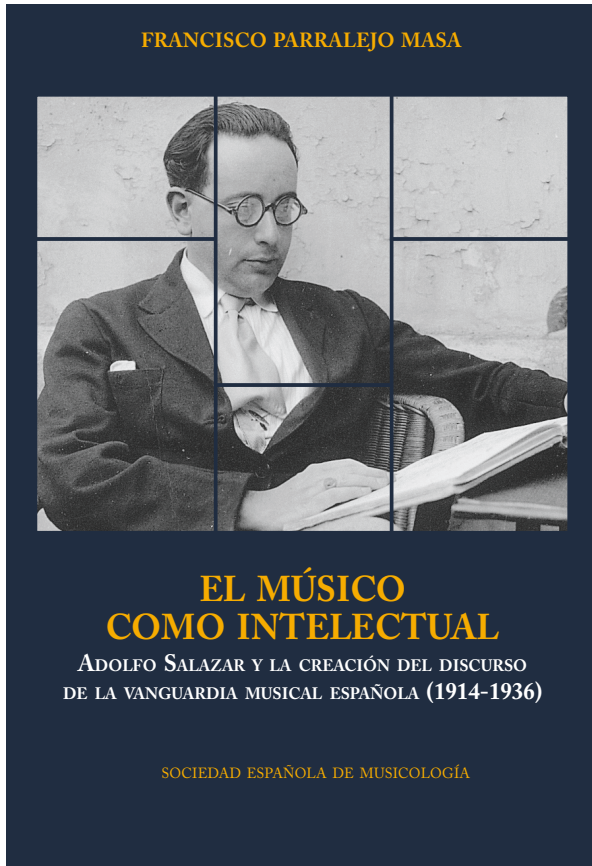
intelectual; 2º- La configuración de un discurso de ruptura: antiacademicismo, arte nuevo y distanciamiento del Romanticismo; 3º- Las bases de una música nueva: vanguardia, nacionalismo y neoclasicismo, y 4º- Una historia de polémicas: los discursos alternativos a Salazar.

En primer término encontramos la propia prosa de Salazar, generosamente citada a partir de las numerosas reseñas que escribió como crítico musical de *El Sol*, y sazonada con expresiones como: «Admirable, maravilloso jardín ese de la vieja, de la muy añeja música. Pero ¡Qué difícil percibir su aroma! perfumes tan sutiles y volátiles como los de la música moderna, no están al alcance de las pituitarias al por mayor, ni de los partidarios del “consumo musical”».³ Su devoción por la música francesa, opuesta a la germanización impuesta por los maestros «románticos» alemanes —«Sólo conozco a otro músico tan insoponible como él, ¡Wagner! Sí, ese Wagner, que nos ha castigado con Wotan, el majestuoso, el vacío, ¡el insípido Wotan!» (Claude Debussy, *cit.* en la p. 208)—, está en sintonía con la posición de su mentor, Manuel de Falla: «[...] Su reciente entusiasmo por Brahms me ha dejado estupefacto. “*Retour à Brahms*” [...] Claro está que la música con largas barbas infunde gran respeto...» —*cit.* en p. 180—. Don Manuel, a quien vemos atento y vigilante a todo lo que manifiesta el crítico de *El sol*, le conduce hacia sus propias convicciones por medio de una extensa correspondencia, animándole siempre a encontrar puntos de convergencia, en momentos de controversia con otros críticos del momento, como Julio Gómez, Ángel María Castell, Víctor Ruiz Albéniz o José Subirá. Difícil tarea, sobre todo en el caso del último, quien emprende una campaña difamatoria contra Salazar, echándole en cara su decidida devoción por Ernesto Halffter, además de poner de manifiesto opiniones diametralmente opuestas.

El autor no retrocede ante la necesidad de exponer las contradicciones en las que cayó Salazar, quien duda de la capacidad crítica de sus conciudadanos. El crítico de *El Sol* quiso crear una suerte de élite con capacidad suficiente para apreciar los avances de la música pero, a la vez, alejada del pueblo llano, degustador de las viejas zarzuelas y las tonadillas dieciochescas. Su objetivo era la erección de un frente sólido, opuesto a las injerencias germánicas y a la monopolización de la música por parte de los maestros italianos.

Minuciosamente, Parralejo expande su campo de investigación, estableciendo ramificaciones detrás de cada enunciado que, a su vez, conducen al lector hacia nuevos vericuetos y tejiendo, a la postre, una enorme tela expositiva que ilustra, atrae e invita a seguir adelante. Por el camino nos cruzamos con Strawinsky, Ravel, Debussy, Honneger, entre otros compositores, programados con generosidad por las instituciones del momento como eran el teatro Real

³ *Cit.* en la p. 260.



o bien la Asociación de Cultura Musical, para la que Adolfo Salazar guardaba suficiente munición:

«La Asociación de Cultura Musical puede hacerlos caso [a otros revisteros de conciertos, llamados “críticos”]; pero entonces debe cambiar su título por el de “consumo musical”, como algunos han definido a otro grupo. Desde el momento de su fundación, consideramos el propósito de esa Asociación como imposible, si es cierto. No queremos exponer nuestras reservas; pero, en cambio, anunciamos que defenderemos con toda energía lo que esa Sociedad intente en el sentido mencionado, cuando presentando lo que con su leal saber y entender producen los artistas actuales se levante el coro de lebreles, ávidos de descuartizar más víctimas palpitantes».⁴

⁴ *Cit.* en la p. 187.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA
RCSMM 2021

MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2021-2022

Junta directiva

D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo, directora
D. Víctor Pliego de Andrés, vicedirector
D^a Patricia Arbolí López, secretaria
D^a María Victoria Rodríguez García, jefa de estudios
D^a Miriam Bastos Marzal, jefa de estudios
D. Eduardo Anoz Jiménez, jefe de estudios
D. César Ausejo Sisamón, jefe de estudios
D. Antonio Benito Cazorla, administrador

Consejo escolar

Presidente: D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes de estudios:

D^a María Victoria Rodríguez García

D^a Miriam Bastos Marzal

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

Administrador: D. Antonio Benito Cazorla

Representante municipal:

D^a Teresa Ugidos

Representantes del profesorado:

D. Manuel Corbacho López

D. Patrocinio García-Barredo Pérez

D. José Antonio García Revilla

Representantes del alumnado:

D. Jorge Fernández Perea

D^a Sofía Sainz León

D^a Marta Trigo Murillo

D. Alfonso Valenzuela Diego

Representante del personal no docente:

D^a Margarita M^a Ramírez de Santa Pau

Comisión de ordenación académica

Presidente: D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes de estudios:

D^a María Victoria Rodríguez García

D^a Miriam Bastos Marzal

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

Jefes de departamento:

D. Enrique Rueda Frías — composición

D^a Cecilia Campa Ansó — cuerda

D. Juan Carlos Báguena Roig — viento-madera

D. Manuel Dávila Sánchez — viento-metal

D^a Elena Orobiogoicoechea Vizcarra — tecla

D. Luis Vallines García — improvisación y piano complementario

D^a Dolores Fernández Marín — pedagogía

D. Miguel Ángel Serrano Sánchez — musicología

D. Miguel Bernal Ripoll — música antigua

D. Jesús Amigo Fernández de las Heras — repertorio con piano para instrumentos

D. Francisco José Segovia Catalán — conjuntos

Coordinadores de másteres:

D. Manuel Jesús Corbacho Gómez — pianista acompañante y repertorista

D. Pedro Jesús Gómez Lorente — interpretación e investigación performativa de música española

D. Francisco Martínez García — Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación

Representante del alumnado de título superior:

D. Sergi Bretó Molina

Representante del alumnado de postgrado:

D. Eduardo Pomares Sáez de Santamaría

Personal docente (Curso 2021-2022)

D. Francisco Javier Alcaraz León

D^a Patricia Arbolí López

D. Esteban Algora Aguilar

D. Fernando Arias Fernández

D. Mariano Alises Valdelomar

D. Luis Arias Fernández

D. Jesús Amigo Fernández Las Heras

D. Manuel Ariza Bueno

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

D. Salvador Aragón Muñoz

D. Julián Ávila Sausor

- D. Juan Carlos Báguena Roig
 D^a Teresa Barrientos Clavero
 D^a Miriam Bastos Marzal
 D^a Ana María Benavides González
 D. Miguel Bernal Ripoll
 D. Joan Josep Borràs Grau
 D^a María Perpetua Caja Martínez
 D^a Alicia Calabuig Palau
 D. Santiago Calonge Campo
 D^a Cecilia de Montserrat Campa Ansó
 D. Tomás Manuel Campos Crespo
 D. Carlos Cano Escriba
 D. Alejandro Carra Sáinz de Aja
 D. Cayetano Castaño Escorihuela
 D^a Susana Cermeño Martín
 D^a Cheng-I- Victoria Chen Liu
 D^a M^a Amparo Civera Sáez
 D. Luis Comín Fabregues
 D. Manuel Jesús Corbacho Gómez
 D. Ramón Francisco Cueves Pastor
 D. Manuel Dávila Sánchez
 D. Juan Carlos de Mulder-Duclos
 D^a Alicia Díaz de la Fuente
 D. Eduardo Pedro Díaz Lobatón
 D^a Consuelo Díez Fernández
 D. Thuan Do Minh Dao
 D^a Michèle Dufour Plante
 D^a Sara Erro Saavedra
 D^a Elena Esteban Muñoz
 D^a Lola Fernández Marín
 D. Vicente Fernández Martínez
 D. Juan Carlos Fernández Nieto
 D^a Teresa Folgueira Castro
 D. Joaquín Franco Pallás
 D^a Elena Tatiana Franco Vidal
 D. Carlos Pablo Galán Bueno
 D. Simeón Galduf Correa
 D. Pedro Garbajosa Cristóbal
 D. Jesús García Gómez
 D^a María Lourdes García Melero
 D. José Antonio García Sevilla
 D^a Paula García Uña
 D^a María Patrocinio García-Barredo Pérez
 D. Juan Carlos Garvayo Medina
 D. Jorge Juan Gil Arráz
 D. José Luis Gómez Bernaldo de Quirós
 D^a Eva Malía Gómez Gutiérrez
 D. Pedro Jesús Gómez Lorente
 D. Jesús Gómez Madrigal
 D. Pedro Gómez Martínez
 D^a Adela González Campa
 D^a M^a Inmaculada González Fernández
 D. Miguel González Pérez
 D^a Aránzazu González Royo
 D^a María González-Moral Ruiz
 D. Óscar Gonzalo Grande Pombo
 D^a María José Guibert Vara de Rey
 D. Álvaro Guijarro Pérez
 D^a Mariana Dimitrova Gurkova
 Gurkova
 D^a María del mar Gutiérrez Barrenechea
 D. Patricio Gutiérrez Pérez
 D^a Isabel Fátima Hernández Álamo
 D. José Manuel Hernández Pérez
 D. Elies Hernandis Oltra
 D^a Marta Luz Huéllamo Gabaldón
 D. Ángel Huidobro Vega
 D. Graham Jackson
 D^a María del Carmen Jiménez Montes
 D. Bertram Kornacher
 D. Enrique Lapaz Lombardo
 D. Alejandro López Román
 D^a Cristina Lucio-Villegas Sanz
 D. Yago Mahugo Carles
 D. Víctor Simón Mancebo Lara
 D. Andrés Manchado López
 D^a Myriam Manso Izquierdo
 D^a Irene de Manuel González
 D^a Cristina Manzanares Madrona
 D. Ignacio Marín Bocanegra

MEMORIAS

D. Sebastián Mariné Isidro	D. Sergio Rey Turiegano
D ^a Silvia Márquez Chulilla	D. Francisco Benjamín Rico Aguilar
D ^a Elvira Martínez Gabaldón	D ^a María Victoria Rodríguez García
D. Francisco Martínez García	D ^a Nerea Rodríguez Pérez
D ^a María Martínez García-Moreno	D. Pere Ros Vilanova
D. Vicente Martínez López	D. Pedro Francisco Rubio Olivares
D. Alberto Martínez Molina	D. Enrique Rueda Frías
D. Juan Luis Martínez Navarro	D. Francisco Ruíz Montes
D ^a Karla Martínez Rabanal	D. Alejandro Saiz San Emeterio
D. Francisco V. Mas Soriano	D ^a Belén Sánchez Fernández
D. Juan Antonio Medina Lloro	D. Héctor Jesús Sánchez Fernández
D. Antonio Millán Capote	D. Domingo José Sánchez Gómez
D. Mario Molina Gómez	D. José María Sánchez-Verdú Sánchez
D ^a María Moreno Rubio	D. Francisco Luis Santiago Sáez
D ^a Kayoko Morimoto Otani	D. Justo Juan Sanz Hermida
D. Juan Lorenzo Moya Maleno	D. Francisco José Segovia Catalán
D. Massimo Mura	D. Miguel Ángel Serrano Sánchez
D. José Manuel Navarro Aguilar	D. Javier Somoza de Pablo
D ^a Alma Olite Gorraiz	D ^a Lobke Sprenkeling
D. Ángel Manuel Olmos Sáez	D. Héctor Luis Suárez Pérez
D ^a Elena Orobiogoicoechea Vizcarra	D ^a Celia Talamante Torres
D. Jorge Ramón Ortiz Ruiz	D. Joaquín Torre Gutiérrez
D. Antonio Palmer Aparicio	D ^a Nuria Torres Lobo
D ^a Zlatka Pencheva	D. Miguel Trápaga Sánchez
D. Guillermo Peñalver Sarazin	D ^a Ana María Valderrama Guerra
D. Manuel Pérez Delgado	D ^a Ana Valero Beltrán
D. Francisco José Pérez Sánchez	D. Gonzalo Vallejo Ortega
D ^a Isabel Pérez Requeijo Pérez	D. Luis Vallines García
D. Antonio Plata Naranjo	D ^a M ^a Cosuelo de la Vega Sestelo
D. Víctor Pliego de Andrés	D. Bruno Vidal Moreno
D ^a Helena Poggio Lagares	D. Fernando Villanueva Carretero
D. Pablo Federico Puig Portner	D ^a Carmen Yepes Martín

Personal de administración y servicios

BIBLIOTECA

- D^a Margarita M^a Ramírez de Santa Pau, jefa de biblioteca
- D^a Arantza Neila Barba, ayudante de biblioteca
- D^a Cristina Muñoz Horcajada, auxiliar de biblioteca
- D^a Mercedes Molano Amador, auxiliar administrativo

MUSEO

D. Ignacio Saúl Pérez-Juana

ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO

D. Fernando Gilgado Gómez

SECRETARÍA

D^a Isabel Menéndez Soria, jefa de secretaría

D^a Sara Boto Lorca, auxiliar de secretaría

D. Ángel López Gómez, auxiliar de secretaría

D^a Encarnación Jimeno Mena, administrativo

D. Ricardo Sandoval Villar, auxiliar de secretaría

AUXILIAR DE CONTROL

E INFORMACIÓN

D^a Azucena Aparicio Ortega

D^a Carmina Cea Martín

D^a María del Pilar Crespo Chivo

D. Javier Estévez Blas

D. David Gámez Martínez

D. Juan García Castro

D^a M^a Eugenia García Mazcuñán

D^a Montserrat García Moro

D. Juan Manuel López Benito

D^a M^a Jesús Martín Recuero

D^a Cristina Morales Flórez

D^a Ana M^a Morcillo Rico

D^a Carmen Morón Díaz

D. José Soto Arcos

PERSONAL DE CAFETERÍA

D^a Piedad Méndez Ortíz

D. Alberto García Muñoz

D^a Paola Pérez Durand

AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS

D^a M^a Nieves Campos Martínez

D. Ángel Luis Casas Martín

D^a Luisa García Alcázar

D^a M^a José Millán Viudes

D. Francisco José Santos Alcalá

VIGILANCIA

D^a Iris Quintillán de la Torre

D. Javier Mayor Velasco

D^a M^a Ángeles del Río Antón

D. Vicente Balmaseda Meléndez

MANTENIMIENTO

D. Felipe Montero García

LIMPIEZA

D^a M^a Dolores Meco Blázquez

D^a Isabel Montalbán Sánchez

D^a Zenobia García Arévalo

D^a Yolanda Segador Jiménez

D^a M^a Dolores Rial González

D^a Montserrat Alejo Rodríguez

D^a M^a del Mar Montero Roja

D. Francisco Manuel López Barrios

D. Israel Fernández Sánchez

D^a M^a Teresa Rojo Herrero

Alumnado del RCSMM

CURSO:			2020-21	2021-22		
	ESPECIALIDADES:	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos	Total alumnos	
	TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA	Composición			33	35
Dirección				24	26	
Musicología				36	27	
Sonología				5	14	
Pedagogía				40	33	
Interpretación		A :	arpa		7	6
			clarinete		30	29
			contrabajo		12	15
			fagot		15	14
			flauta		26	25
			oboe		19	17
			percusión		15	19
			saxofón		18	17
			trompa		23	26
			trompeta		22	22
			trombón		17	16
			tuba		14	13
			viola		17	20
			violín		62	57
		violoncelo		24	25	
		B :	piano		46	56
			guitarra		37	41
			acordeón		2	3
		C :	clave		9	8
			órgano		2	2
instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco				2	4	
flauta de pico				2	2	
traverso barroco			4	2		
violín barroco			9	12		
viola da gamba			3	2		
viola barroca			2	2		
violoncelo barroco		4	4			
canto histórico		0	0			
TOTAL:			571	594		
MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación			19	22	
	Pianista acompañante y repertorista			7	6	
	Interpretación e investigación performativa de música española			17	23	
TOTAL			43	51		

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

En previsión de la próxima publicación, en 2023, de la revista «Música» del RCSMM —ISSN 0541-4040—, la dirección del Centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección de los mismos son las siguientes:

Categorías

- **Investigación:** estudio sobre cualquier tema expresamente musical o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo —descriptivo o interpretativo— y presentación de conclusiones.
- **Creación:** composición musical inédita de corta extensión —máximo: seis páginas—, acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- **Ensayo:** reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- **Reseña:** breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- **Trabajo de fin de estudios de los alumnos del RCSMM:** aquellos profesores que, tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que éste alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, ya sea por su temática, por la coherencia y organización de sus contenidos como por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista, preferiblemente en un formato de artículo, ajustándolo a una extensión correspondiente a 20 folios. Una vez oído el comité científico y editorial y el departamento del que proceda el/la alumno/a, dicha dirección podrá decidir sobre su edición.
- Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

Presentación de los originales y normas de envío

- Los artículos y demás colaboraciones que se envíen para su publicación deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados ni pendientes de aprobación para su publicación en ninguna otra revista. En el caso de tratarse de extractos de proyectos de tesis, estará esta pendiente de lectura.
- Los manuscritos se entregarán libres de erratas —de puntuación, de sintaxis, de léxico y de redacción— e irán acompañados de un resumen de unas 200 palabras, así como de una selección de palabras clave —entre 4 y 7—. Ambos estarán acompañados de su traducción al inglés.
- La lengua de la revista es el castellano. Los términos en otras lenguas deberán figurar en cursiva, limitándose a este el empleo de dicha grafía, salvo en los títulos de monografías —*vid. infra*— y las sílabas de solfeo —ej.: *mi, fa*—.
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas —« ... »—. Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas —“...”—.
- Las comillas irán siempre antes del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en VERSALITAS.
- Los guiones de inciso —usados para la separación de ideas con función similar al paréntesis— que deberán utilizarse serán largos (—) y no cortos (-). Se cuidará de no introducir espacio entre el primer guión y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior. Se utilizarán con preferencia, dejando el paréntesis para su uso en un segundo nivel de separación.
- El empleo de mayúsculas iniciales se ceñirá a las normas ortográficas dictadas por la Real Academia española de la lengua.
- Las citas literales breves se mantendrán, entrecomilladas, en el cuerpo del texto —*no en cursiva*—. Cuando las citas sean de mayor extensión, se presentarán de forma exenta y sin comillas, sangría de 1,25 para todo el texto, tamaño de letra 10 e interlineado sencillo. La omisión de pasajes en las citas o las intervenciones del autor dentro de la cita se marcarán por medio de corchetes —[...]—.
- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota a pie de página.
- Las ilustraciones, figuras y ejemplos musicales deberán ir numerados de forma correlativa y con los pies o leyendas correspondientes debidamente.

- te redactados por el autor. Se entregarán en archivo independiente con formato .jpg y con la adecuada resolución —mínimo 300 dpi— para su correcta reproducción; se indicará en el texto el lugar de su ubicación.
- Los títulos de obras se escribirán en cursiva —ej.: vals *Mefisto*—. Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas —ej.: concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; «elegía» *op.* 30 de Henri Vieuxtemps—.
 - En las referencias bibliográficas, los apellidos de los autores se escribirán en VERSALITAS, seguidos del nombre en letra normal o redonda.
 - Una obra anónima o con más de tres autores principales se citará por el título e irá seguida del nombre de los autores, de los que se citará únicamente al primero, seguido de la indicación «y otros». En ningún caso se empleará el término ANÓNIMO como encabezamiento.
 - En el caso de ser una publicación editada o recopilada por un autor secundario, se citará por el nombre de este —editor, recopilador, transcriptor, etc.—; en tal caso se comenzará con el título de la obra citada.
 - Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva.
 - Los títulos de artículos y colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas se escribirán entre comillas latinas.
 - Las indicaciones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem.*, *vid.*, *passim.*, *olim.*, *sic.*, *supra.*, *infra.*, *apud* y otras semejantes irán siempre en cursiva.
 - En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, a partir de la segunda cita solo se hará constar el apellido y la inicial del nombre del autor, seguidos de la alocución *op. cit.*, la fecha —si es relevante—, y el nº de página. Las referencias de la bibliografía general se atenderán a las normas de Chicago 7ª edición.
 - Ejemplos orientativos para las citas bibliográficas en las notas a pie de página:

Monografías (libros) y ediciones:

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Milán —Ricordi—, 1998; p. 60.

Artículos de revista y capítulos de libro, actas de congresos, diccionarios y obras colectivas

IGOA, Enrique, 1986. «Un nuevo método de análisis en musicología» en: *Anuario Musical*, vol. 41.

Páginas webs

Debe especificarse la dirección electrónica entre corchetes angulares <http://rcsmm.eu> acompañada de la fecha de la última consulta entre corchetes, expresada de la siguiente manera: [consulta 3-6-2018]. Deben citarse por el

nombre del autor, intérprete o productor y, en caso de existir una fuente previa, su referencia

- Los artículos no sobrepasarán los 20 folios DIN-A4 a espacio y medio y por una sola cara, con tipo de letra *Times New Roman*, tamaño 12 e interlineado de 1,5 líneas —para las notas a pie, tamaño 10 e interlineado sencillo—, con «justificación» y márgenes globales de 2,5 cm. —equivalente a folios de 30 a 35 líneas de 80 a 90 caracteres por línea— y sangría de 1,25 para la primera línea. Pueden añadirse 10 folios como máximo en el caso que se necesiten incluir ejemplos musicales o bien ilustraciones, láminas, gráficos u otro tipo de apéndices.
- Los permisos de publicación para la documentación presentada deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que pudieran derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- El plazo de presentación de los artículos para la edición del número 30 de la revista “Música” finaliza el 15 de noviembre de 2023, a las 23:59 de la noche.

Proceso de selección de artículos

- Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega».
- Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación del mismo, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

La Dirección y el comité científico y editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso de reconocido prestigio a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

Con un cordial saludo,

Pere Ros

Director de la Revista «Música» del RCSMM

Septiembre de 2022

revista@rcsmm.eu



RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID