

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid · NÚMERO 27. AÑO 2020

# Música







*Música*



# *Música*

REVISTA  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.º 27 (2020)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D<sup>a</sup>. Ana Guijarro Malagón

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 3491 539 29 01

Fax: 3491 527 58 22

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



*Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 27 (2019-2020).

[revista@rcsmm.eu](mailto:revista@rcsmm.eu)

*Dirección -*

PERE ROS

*Consejo científico  
editorial -*

ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO

MANUEL ARIZA BUENO

TERESA BARRIENTOS CLAVERO

MIGUEL BERNAL RIPOLL

EDUARDO PEDRO DÍAZ LOBATÓN

MARÍA LOURDES GARCÍA MELERO

EVA MALÍA GÓMEZ GUTIÉRREZ

GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN

*Diseño gráfico -*

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

*Imagen de portada -*

Jean - Étienne PIROT: *Le violon*. Bronce, 2014.

*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](mailto: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 27 (2020)

*Director:* PERE ROS

## CONTENIDO

Presentación: <i>Pere Ros</i> .....	9
COLABORACIONES:	
Mariano Nicolás GUZMÁN <i>Dicción italiana para el canto: análisis contrastivo y ejercicios de pronunciación</i> .....	13
Isabel ROSAL <i>Giacomo Puccini: nueva amenaza italiana para la ópera wagneriana y la ópera nacional. Estreno de «Manon Lescaut» en Madrid —1893—</i> .....	29
Luis M. FERRER RODRÍGUEZ <i>El rol del Conservatorio de música de Madrid en la adquisición y difusión de métodos de solfeo españoles y extranjeros entre 1831 y 1897</i> .....	51
María Victoria RODRÍGUEZ GARCÍA <i>Apreciaciones sobre la asigntura de lenguaje musical en los conservatorios y centros integrados de música de la Comunidad de Madrid</i> .....	91
Isaac TELLO SÁNCHEZ <i>«El enigma de la carta». Anselmo Ignacio de la Campa, in memoriam</i> ...	109

## PRESENTACIÓN

Isaac TELLO SÁNCHEZ	
<i>Modalidades de formación y estudios publicados sobre acompañamiento y música de danza.....</i>	127
Álvaro MOTA MEDINA	
<i>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— .....</i>	149
Javier ESCRIBANO REDONDO	
<i>Repertorio inédito de los siglos XIX y XX para trombón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.....</i>	163
Eneko VADILLO PÉREZ	
<i>Recursos del lenguaje musical contemporáneo en los formatos audiovisuales. Estudio de algunos casos.....</i>	195
EFEMÉRIDES	
Ana GUIJARRO y José Luis TURINA	
<i>Alocución en la celebración del acto académico de santa Cecilia, 2019...</i>	223
MEMORIAS	
RCSMM	
<i>Memoria de conciertos y otras actividades. Curso 2018-2019.....</i>	233
RCSMM	
<i>Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2018-2019..</i>	237
NORMAS DE PUBLICACIÓN.....	243

## PRESENTACIÓN

 Pere Ros

Toda persona que, para relacionarse con sus semejantes, emplea algún idioma que no es su lengua materna, difícilmente podrá disimular la marca indeleble del propio origen lingüístico; hay quien la denomina «huella fonética», otros «acento». En nuestro mundo musical, cuando es la voz —y no un instrumento— la que vehicula el discurso, crecen las dificultades si la lengua en la que fue escrita una obra se resiste a ser pronunciada correctamente. El italiano, idioma musical por excelencia, resulta a la vez cercano y distante para los hablantes nativos de castellano; si quien lo pronuncia es de origen alemán, eslavo, japonés, húngaro o inglés, por citar solo algunas lenguas frecuentes en nuestra profesión, la dificultad no es menor, pero la lejanía permite evitar ciertas inercias que arrastra consigo el hablante de otra lengua «romance». Con un pormenorizado análisis —que habría hecho las delicias de Ferdinand de Saussure (1857-1913)— de los problemas y dificultades a las que se enfrenta un cantante de habla castellana, cuando se dispone a cantar a un Verdi, un Jacques Arcadelt, un Mozart o un Puccini, se inicia el presente número de la revista «Música».

Una vez familiarizados con las trifulgas que nos depara la pronunciación de la lengua musical por excelencia, sigue una muy italiana exposición de los conflictos que generó la llegada a España de la ópera «*Manon Lescaut*» de Giacomo Puccini en 1893, y la resistencia a su recepción por parte de los partidarios de la ópera nacional y de Richard Wagner, entre los que militaba el autor de «La verbena de la Paloma», Tomás Bretón —1850-1923—, un músico allegado al Real conservatorio de música María Cristina.

El conservatorio alberga unos fondos de archivo procedentes de aquella época que han devendido fuentes inagotables de información e investigaciones, dos de las cuales, de reciente factura, se exponen en sendos artículos. Versa la primera sobre los tratados de solfeo, venidos de fuera de las fronteras o bien redactados por sus profesores del momento, y que fueron utilizados durante la segunda mitad del siglo XIX en las aulas —no solo de la institución, sino también de un número importante de conservatorios esparcidos por la geografía española—, pasando a engrosar la biblioteca de la institución. En la otra, su autor desvela un repertorio para trombón proveniente de los exámenes que de esta especialidad se celebraron durante el siglo XIX y primera mitad del XX, exponiendo un material inédito en parte y que deberá ser objeto de la atención y dedicación de intérpretes y maestros.

## PRESENTACIÓN

Vinculados a la pedagogía, presentamos dos estudios sobre diversos aspectos de la docencia musical. El primero de ellos plantea la situación actual de la asignatura de lenguaje musical, mediante aportaciones procedentes de algunos de los conservatorios profesionales de la Comunidad de Madrid, recopiladas gracias a una encuesta llevada a cabo entre sus profesores, clarificando cómo se conceptúa esa asignatura y cuál debería ser su relación con la de instrumento. Es el otro un exhaustivo «libro blanco» sobre las enseñanzas de acompañamiento de danza y de la situación de la música en la docencia coreográfica, implementando otro artículo anterior del mismo autor —*vid.* “Música” nº 23, pp. 181-192—.

Mencionamos finalmente dos artículos dedicados a la creación musical: en su faceta de música para el cine el primero de ellos, que parte de la emancipación de los modelos impuestos por Hollywood, una conquista que los compositores avanzados del siglo cinematográfico por excelencia supieron alcanzar; conoceremos con el otro cómo recibió la crítica española aquella mirada al Clasicismo dieciochesco que lanzaron los epígonos de Manuel de Falla y, en especial, Rodolfo Halffter, quien desde el ya iniciado siglo XX evocó a dos clavecinistas del XVIII, el padre Antonio Soler y Domenico Scarlatti.

Como homenaje a D. Anselmo Ignacio de la Campa, director del RCSMM y catedrático de piano, fallecido en 2018, incluimos una composición para piano escrita por un alumno suyo, a partir de un relato lírico, iniciado en los años 90 a instancias de Anselmo. Finalmente, se nos hace presente la vida del conservatorio en la alocución pronunciada por su directora, D<sup>a</sup> Ana Guijarro, durante la última celebración de la fiesta de santa Cecilia, en ocasión de la concesión de la medalla de oro del RCSMM a D. José Luis Turina, cuyo discurso de agradecimiento también reproducimos aquí.

Con ocasión del estreno de la ópera de Giacomo Puccini «*Manon Lescaut*» en el teatro Real de Madrid, afirmaba el crítico Joaquín Arimón —*El Liberal*, 5-XI-1893—, que no estaban «ni para músicas ni para descripciones detalladas acerca del estreno» después de que una tragedia en el puerto de Santander, ocurrida dos días antes y provocada por la explosión de un buque, causara millares de víctimas, impidiendo que los críticos y el público madrileños participaran con entusiasmo del momento. En los días que vivimos, una epidemia global ha puesto de rodillas a toda la humanidad y ha paralizado la vida académica del conservatorio, con alumnos y profesores lejos de las aulas, garantizando la continuidad de la tarea lectiva atarugados con sus terminales informáticas. Deseamos estar pronto de nuevo «para músicas», con la vida académica restablecida y devuelta la música a los escenarios, con más fuerza y sinceridad que antes.

Mayo de 2020  
Pere Ros

## COLABORACIONES



# DICCION ITALIANA PARA EL CANTO: ANÁLISIS CONTRASTIVO Y EJERCICIOS DE PRONUNCIACIÓN

 Mariano Nicolás GUZMÁN\*

## **Resumen:**

El italiano es una de las primeras lenguas extranjeras en ser aprendidas por cantantes y directores nativos de español. Probablemente, este aprendizaje se ve favorecido por el estrecho parentesco que existe entre ambas lenguas —palabras similares, sonidos en común, etc.—. Sin embargo, es habitual oír música en italiano interpretada por nativos hispanohablantes con una dicción pobre y deficiente. Esto se debe a que, pese a su parentesco lingüístico, no todos los sonidos del italiano están presentes en español, y algunos de los que sí lo están se emplean de manera diferente en cada lengua. Identificar estas diferencias de pronunciación es, por lo tanto, esencial para desarrollar una interpretación de calidad en italiano. A fin de contribuir con esta tarea, presentamos un análisis contrastivo de español/italiano que nos permita precisar las vocales y consonantes del italiano y sus diferencias con respecto al español para, posteriormente, proponer ejercicios de pronunciación para su entrenamiento.

**Palabras clave:** Dicción italiana, canto, interpretación, análisis contrastivo, ejercicios de pronunciación.

## **Abstract:**

Italian is one of the first foreign languages to be learned by native Spanish singers and conductors. Probably, this learning is favoured by the close relationship that exists between both languages —similar words, common sounds, etc.—. However, it is usual to hear Italian music performed by Spanish-speaking natives with a poor and deficient diction. This is because, despite their linguistic relationship, not all the Italian sounds are present in Spanish and some of those that do are used differently in each language. Therefore, identifying these pronunciation differences is essential to perform Italian music with quality.

\* Mariano Nicolás Guzmán es profesor licenciado en dirección coral y becario del laboratorio para el estudio de la experiencia musical de la Universidad nacional de la Plata, Argentina.

In order to contribute to this task, we present a Spanish/Italian contrastive analysis that will allow us to specify the Italian vowels and consonants and their differences with respect to Spanish and afterwards propose pronunciation exercises to train them.

**Key words:** Italian diction, singing, performance, contrastive analysis, pronunciation exercises.

## 1. Introducción

La interpretación de música en lengua extranjera es una práctica muy extendida, especialmente en el ámbito de la música clásica, y requiere, para que aquella alcance calidad, habilidades fonéticas que permitan comunicar el texto de manera clara y precisa. Por eso, cantantes y directores se entrenan en la dicción de lenguas características del repertorio clásico, como son el italiano, el alemán y el francés.

El italiano, en particular, es una de las primeras lenguas extranjeras en ser aprendidas por cantantes y directores nativos de español. Probablemente, este aprendizaje se ve favorecido por el estrecho parentesco que existe entre ambas lenguas. Por ejemplo, en español tenemos palabras como «canción», «amor» y «guerra», que en italiano son *canzone*, *amore* y *guerra*. También tienen muchos sonidos en común como /p/ —«puente»/*ponte*—, /s/ —«sonido»/*suono*—, /n/ —«noche»/*notte*—, etc. Esto se debe a que el italiano y el español son lenguas hermanas, hijas del latín e integrantes de un grupo que conocemos con el nombre de «lenguas romances». Sin embargo, es habitual oír música en italiano interpretada por nativos hispanohablantes con una dicción pobre y deficiente.

Siendo el italiano una lengua cercana a la nuestra, es probable que su pronunciación sea considerada como una práctica sencilla y que no merece especial atención para el canto. Aunque comprensible, es una idea desatinada. En primer lugar, porque no todos los sonidos del italiano están presentes en español —como la lateral /l/ en *voglio* o la africada /dz/ en *mezzo*, por mencionar algunos casos—; en segundo lugar, porque algunos de los que sí lo están se comportan de manera distinta en cada lengua —por ejemplo, en italiano las oclusivas sonoras son siempre fuertes; hay un gran número de consonantes dobles, comienzos de sílaba de tipo /s/ + consonante, etc.—. Identificar estas diferencias de pronunciación es, por lo tanto, esencial para desarrollar una interpretación de calidad en italiano.

Este trabajo explora las particularidades de la dicción italiana para el canto y brinda una serie de materiales —ilustraciones, audios, ejercicios, etc.— para su entrenamiento, atendiendo a las necesidades específicas de músicos nativos

de español, de modo que puedan desarrollar las habilidades fonéticas básicas para la interpretación de música en italiano.

## 2. Objetivos y métodos

Nos hemos propuesto contribuir al estudio de la dicción italiana por parte de músicos nativos de español. Para ello, se establecen dos objetivos principales: 1— precisar las vocales y consonantes del italiano y sus diferencias con respecto al español, mediante un análisis contrastivo de ambos sistemas fonológicos, y 2 — proponer ejercicios para entrenar las diferencias de pronunciación precisadas, de manera particularizada y que permitan su aplicación en el canto.

## 3. Análisis contrastivo y propuesta de ejercicios

Para dar comienzo al análisis contrastivo, debemos definir primeramente qué variedades lingüísticas son las que vamos a describir, ya que toda lengua adopta diferentes pronunciaciones según la región dónde es utilizada —por ejemplo, las palabras inglesas *heart* y *stop* riman en la variedad norteamericana (/ha:ɪ/, /stɒp/), pero tienen vocales diferentes en la británica (/hɑ:t/, /stɒp/)—.

El español es una lengua con una gran distribución geográfica, repartida con cierto grado de homogeneidad en dos grandes bloques: el español de América Latina, que tiene 22 fonemas, y el español de España, que tiene 23. Este fonema adicional en la segunda variedad es el de las grafías <z> y <c + e/ i> en palabras como «haz» /aθ/, «haces» /'a.θes/ y «hacia» /a'θi.a/, y se articula colocando la lengua entre los dientes. Aunque el español de América Latina está más extendido, y con él el «seseo» o igualación de <s> y <z> —*haz* = *has*—, en este trabajo haremos referencia al español de España por el estatus del fonema /θ/ y el prestigio de esta variedad lingüística en la música clásica. No obstante, los hablantes de otras variedades encontrarán igualmente útil la información que aquí se presenta, pues no existe otra diferencia fonológica significativa entre el español de España y el de América Latina.<sup>1</sup>

El italiano, en cambio, es una lengua menos extendida pero históricamente más heterogénea. Lo que hoy entendemos como italiano estándar —y que emplearemos de ahora en adelante— no se impuso sino hasta entrado el siglo XX. Impulsado por el proceso de reunificación italiana en 1861, el italiano estándar logró aventajar a otras variedades regionales con diferencias bien marcadas,

<sup>1</sup> Vid. HUALDE, José Ignacio —2013—: *Los sonidos del español: Spanish language edition*. Cambridge —Cambridge University Press— así como: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA —2018—. *Nueva gramática de la lengua española: fonética y fonología* —segunda edición—. José Manuel Blecuá —coordinador—. Barcelona —Espasa—.

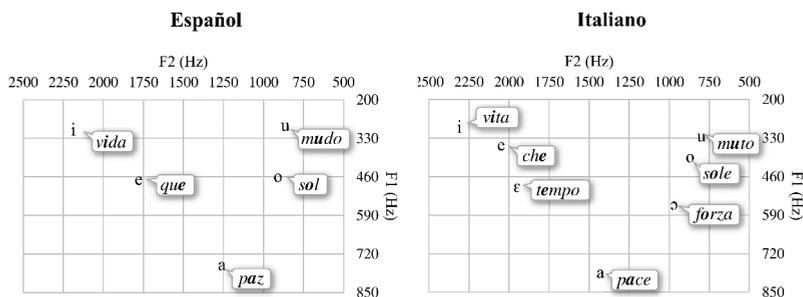


Figura 1. Mapas de las vocales del español y del italiano.

penetrando en las escuelas y los medios de comunicación, y adquiriendo, así, prestigio social. El italiano estándar, de notable influencia florentina, se utiliza de manera generalizada para la interpretación de música clásica, tanto solista —cámara, ópera, etc.— como coral.<sup>2</sup>

### 3.1. Vocales

Las vocales son sonidos que mantienen el tracto vocal abierto durante la fonación. El sistema fonológico del español cuenta con cinco vocales, de la más anterior a la más posterior, /i/, /e/, /a/, /o/, /u/. Asimismo, /i/ y /u/ son clasificadas como altas, /e/ y /o/ como medias, y /a/ como baja. Estos cambios de posición están dados por los movimientos de la lengua —de adelante hacia atrás y de arriba abajo— que, combinados, permiten confeccionar una suerte de mapa de las vocales en la cavidad oral. Para ello, se registran vocales de una gran cantidad de hablantes nativos y se extraen los promedios de sus armónicos formantes, el primero —F1—, que da la altura, y el segundo —F2—, que define su anterioridad. Por ejemplo, en español una /i/, que es alta y anterior, suele estar situada a F1 = 300 Hz y F2 = 2200 Hz, mientras que una /u/, que es casi igual de alta pero posterior, se ubica generalmente a F1 = 285 Hz y F2 = 865 Hz. Así, cada vocal tiene su propia «huella digital acústica».

<sup>2</sup> Vid.: BERTINETTO, Pier Marco, y LOPORCARO, Michele —2005—: «The sound pattern of Standard Italian, as compared with the varieties spoken in Florence, Milan and Rome» en: *Journal of the International Phonetic Association* vol. 35 n° 2, pp. 131-151. ADAMS, David —2008—: *A handbook of diction for singers: Italian, German, French* —segunda edición—. Oxford y Nueva York. KRAMER, Martin —2009—: *The phonology of Italian*. Oxford y Nueva York. CARRANZA, Raúl —2011—: «Dicción para cantantes. Análisis de los idiomas Español e Italiano» —manuscrito no publicado—. La Plata —Grupo de investigaciones en técnica vocal— Laboratorio para el estudio de la experiencia musical – Facultad de bellas artes —Universidad nacional de la Plata—.

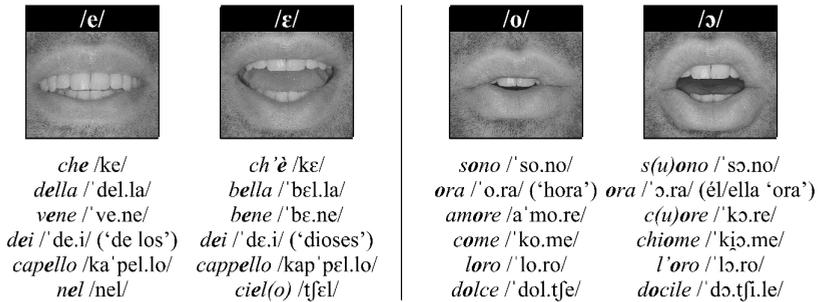


Figura 2. Ejercicio para diferenciar la altura vocálica.

El italiano, por su parte, tiene las mismas cinco vocales que el español, pero en sílaba acentuada <e> y <o> también pueden ser /ɛ/ y /ɔ/, respectivamente, realizaciones algo más bajas que las del español. De hecho, si comparamos los mapas vocálicos del español y el italiano,<sup>3</sup> comprobaremos que en esta última lengua /e/ y /o/ están más cerca de las vocales altas /i/ y /u/ —*vid.* figura 1—, lo que refuerza su contraste con /ɛ/ y /ɔ/.

### 3.1.a. Altura vocálica

Debido a las dos realizaciones que tienen las grafías <e> y <o> en italiano, una alta y otra baja, recomendamos al lector entrenar estas diferencias articulatorias para el canto. Para ello, presentamos un ejercicio con palabras similares y algunos pares mínimos, expresiones que solo se diferencian por un fonema en la misma posición como /ke/ y /kɛ/, /'de.i/ y /'dɛ.i/, /'so.no/ y /'sɔ.no/, etc. —*vid.* figura 2 y audio 1—. El objetivo de este ejercicio es pasar de una expresión a la otra modificando la altura de la vocal acentuada, que es lo que permite cambiar su significado. Para destacar este contraste, además, sugerimos elevar ligeramente las vocales del español para /e/ y /o/ y bajarlas para /ɛ/ y /ɔ/.

Finalmente, debemos remarcar que, si bien existen reglas fonéticas para identificar los usos de /ɛ/ y /ɔ/, como el acento grave —*piè* /pɛ/, *andrò* /an'drɔ/—, diptongos <ie> y <uo> —*lieve* /'lɛ.ve/, *buono* /'bɔ.no/— y algunas terminaciones —<-etto> *affetto* /af'fet.to/, <-enza> *senza* /'sen.tsa/, etc.—, estas no son siempre fijas. Por eso, recomendamos consultar en diccionarios de pronunciación las palabras con <e> u <o> acentuadas y, así, asegurar la correcta articulación de estas grafías.

<sup>3</sup> *Vid.* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op. cit.*, así como BERTINETTO, Pier Marco, y LOPORCARO, Michele, *op. cit.*

### 3.2. Consonantes

Son consonantes los sonidos que, a diferencia de las vocales, dificultan el paso de la corriente de aire en alguna zona del tracto vocal. La obstaculización puede ser o bien total, como la que se produce con la <c> en «roca», o bien parcial, como ocurre con la <j> en «roja».

El español tiene un total de 18 consonantes, mientras que el del italiano tiene 22. Como se muestra, 15 de esos sonidos son comunes a ambas lenguas, por lo que, en mayor o menor medida, un músico nativo de español debe ejercitar los 7 restantes —*vid.* figura 3—.

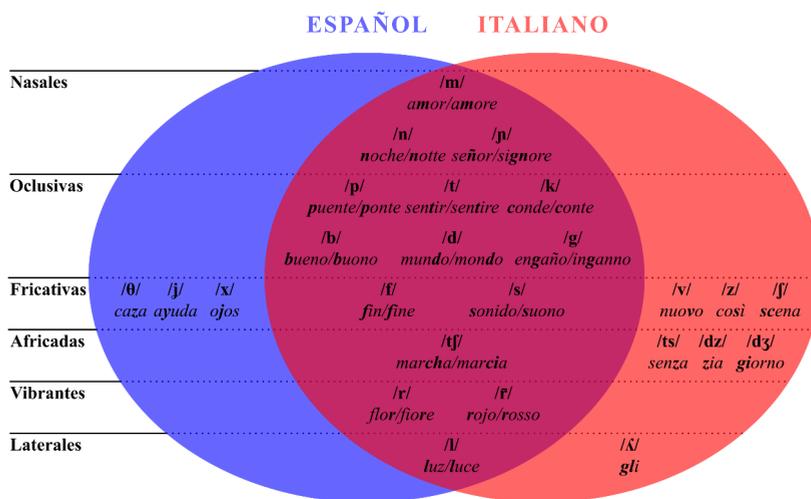


Figura 3. Consonantes comunes y no comunes del español y del italiano.

#### 3.2.a. Oclusivas sonoras fuertes

Las oclusivas son consonantes que obstruyen la corriente de aire mediante un contacto firme de los órganos articulatorios. Tras esta obstrucción, el aire espirado se acumula hasta que los órganos articulatorios se separan, expulsándolo en forma de un sonido breve y marcado. Estos tres momentos se aprecian, por ejemplo, al pronunciar una /p/: 1 – los labios se juntan, cerrando el tracto vocal; 2 – luego el aire se acumula en su interior; y 3 – finalmente los labios se separan, liberando el aire acumulado. Las oclusivas en español e italiano son seis: tres sonoras —es decir, que las cuerdas vocales vibran al pronunciarlas—, /b/, /d/ y /g/; y tres sordas —sin vibración glotal—, /p/, /t/ y /k/.

Si bien las tres oclusivas sonoras existen en ambas lenguas, en español presentan una particularidad: son fuertes detrás de pausa o consonante nasal

—«bombo» [ˈbom.bo], «donde» [ˈdon.de], «ganga» [ˈgaŋ.ga]—, pero débiles en otros contextos, especialmente entre vocales —«iba» [i.βa], «cada» [ˈka.ða], «fuego» [ˈfue.ɣo]—. <sup>4</sup> Habitualmente, esto pasa desapercibido a oídos de hispanohablantes nativos, especialmente porque el cambio de articulación no altera el significado de la palabra <sup>5</sup> —como en el paso de «un don» [unˈdon] a «tu don» [tuˈðon]—.

En italiano, por el contrario, las oclusivas /b/, /d/ y /g/ son siempre fuertes, de modo que su debilitamiento puede interpretarse como una pronunciación descuidada. <sup>6</sup> Para evitarlo, debemos ejercitar nuestra percepción: si identificamos los contextos en los que las oclusivas sonoras, por influencia del español, se debilitan, podremos darles la fuerza articulatoria necesaria para el canto en italiano. Con ánimo de contribuir a esta tarea, presentamos ejemplos de las tres oclusivas sonoras entre vocales y en distintas posiciones acentuales —*vid.* figuras 4, 5 y 6, y audio 2—.

		/b/				
		-a	-e	-i	-o	-u
<b>a-</b>	<i>la barca</i> /laˈbar.ka/	<i>aberranti</i> /a.beˈrãnti/	<i>amabile</i> /aˈma.bi.le/	<i>tua bocca</i> /tu.aˈbok.ka/	<i>una burla</i> /u.naˈbur.la/	
<b>e-</b>	<i>ebano</i> /e.ba.no/	<i>e beltà</i> /e.belˈta/	<i>flebile</i> /fle.bi.le/	<i>debole</i> /de.bo.le/	<i>è buono</i> /eˈbu.o.no/	
<b>i-</b>	<i>ti bacio</i> /tiˈba.tʃo/	<i>libero</i> /li.bero/	<i>orribile</i> /oˈrri.bi.le/	<i>tribolare</i> /tri.boˈla.re/	<i>tributo</i> /triˈbu.to/	
<b>o-</b>	<i>o barbari</i> /oˈbar.ba.ri/	<i>mio ben</i> /mi.oˈben/	<i>nobile</i> /no.bi.le/	<i>oboe</i> /o.bo.e/	<i>robusto</i> /roˈbu.sto/	
<b>u-</b>	<i>più basso</i> /piuˈbas.so/	<i>più bella</i> /piuˈbel.la/	<i>dubitare</i> /du.biˈta.re/	<i>subordinò</i> /su.bor.diˈno/	<i>suburbano</i> /su.burˈba.no/	

Figura 4. Ejercicio para reforzar la oclusiva /b/.

<sup>4</sup> HUALDE, José Ignacio, *op. cit.*, y BRADLEY, Travis G. —2014—. «Fonología del laboratorio» en: *Fonología generativa contemporánea de la lengua española* —segunda edición—, pp. 321-323. Rafael A. Núñez Cedeño, Sonia Colina y Travis G. Bradley —editores—. Washington DC.

<sup>5</sup> HUALDE, José Ignacio, *op. cit.*

<sup>6</sup> CARRANZA, Raúl, *op. cit.*

		/d/				
	-a	-e	-i	-o	-u	
<b>a-</b>	<i>strada</i> /ˈstra.da/	<i>spade</i> /ˈspa.de/	<i>traditore</i> /tra.diˈto.re/	<i>una donna</i> /u.naˈdɔn.na/	<i>adunque</i> /aˈdun.kɔe/	
<b>e-</b>	<i>conceda</i> /konˈtʃe.da/	<i>fede</i> /ˈfe.de/	<i>credimi</i> /ˈkrɛ.di.mi/	<i>vedo</i> /ˈve.do/	<i>seduttore</i> /se.dutˈto.re/	
<b>i-</b>	<i>perfida</i> /ˈper.fi.da/	<i>ridere</i> /ˈri.de.re/	<i>ubbidire</i> /ubˈbi.di.re/	<i>idolo</i> /ˈi.do.lo/	<i>assiduo</i> /asˈsi.dɔo/	
<b>o-</b>	<i>coda</i> /ˈko.da/	<i>modesta</i> /moˈde.sta/	<i>mio Dio</i> /mi.oˈdi.o/	<i>modo</i> /ˈmɔ.do/	<i>mio duolo</i> /mi.oˈdɔo.lo/	
<b>u-</b>	<i>feudale</i> /feuˈda.le/	<i>crudele</i> /kruˈde.le/	<i>giudizio</i> /dʒuˈdit.tʃio/	<i>nudo</i> /ˈnu.do/	<i>vudù</i> /vuˈdu/	

Figura 5. Ejercicio para reforzar la oclusiva /d/.

		/g/				
	-a	-e	-i	-o	-u	
<b>a-</b>	<i>pagare</i> /paˈga.re/	<i>laghetto</i> /laˈget.to/	<i>paghiamo</i> /paˈgja.mo/	<i>vago</i> /ˈva.go/	<i>aguzzi</i> /aˈgut.tʃi/	
<b>e-</b>	<i>regali</i> /reˈga.li/	<i>streghe</i> /ˈstre.ge/	<i>preghiera</i> /preˈgje.ra/	<i>regola</i> /ˈre.go.la/	<i>seguire</i> /seˈgɔi.re/	
<b>i-</b>	<i>Figaro</i> /ˈfi.ga.ro/	<i>spighe</i> /ˈspi.ge/	<i>prodighi</i> /ˈprɔ.di.gi/	<i>rigore</i> /ˈri.go.re/	<i>figurante</i> /fi.guˈran.te/	
<b>o-</b>	<i>sfogare</i> /sfoˈga.re/	<i>roggerò</i> /ro.geˈrɔ/	<i>sfoghi</i> /ˈsfo.gi/	<i>analogo</i> /aˈna.lo.go/	<i>lo guido</i> /loˈgɔi.do/	
<b>u-</b>	<i>fuga</i> /ˈfu.ga/	<i>profughe</i> /ˈprɔ.fu.ge/	<i>brughi</i> /ˈbru.gi/	<i>coniugo</i> /ˈko.nju.go/	<i>uguale</i> /uˈgɔa.le/	

Figura 6. Ejercicio para reforzar la oclusiva /g/.

### 3.2.b. Fricativas: sordas contra sonoras.

Al pronunciar una fricativa, los órganos articulatorios no se tocan, pero se aproximan lo suficiente como para crear fricción —de ahí su nombre—,<sup>7</sup> como ocurre cuando, al pronunciar una /f/, acercamos el labio inferior a los incisivos superiores. Son fricativas sordas /f/, /s/ y /ʃ/, y sonoras /v/ y /z/, siendo solo las dos primeras comunes a ambas lenguas.

El sonido /ʃ/ aparece escrito en italiano como <sc + e/i> o <sci + a/e/o/u> —*scena* /ˈʃɛ.na/, *scindere* /ˈʃin.de.re/, *lasciare* /laʃˈʃa.re/, *scienza* /ˈʃɛn.tʃa/, *sciogliere* /ˈʃɔl.ʃe.re/, *conosciuto* /ko.noʃˈʃu.to/—. Se consigue llevando el dorso de la lengua

<sup>7</sup> JOHNSON, Keith —2003—. *Acoustic and auditory phonetics* —2ª edición—. Malden —Blackwell Publishing—; HUALDE, José Ignacio, *op. cit.*

hacia la zona anterior al paladar y haciendo pasar el aire entre estos. No es un sonido muy común en español; se oye, por ejemplo, en algunas zonas del Río de la Plata, donde constituye otra realización del fonema /j/ —«ayuda» [a'ju.ða]—, y de Andalucía, en reemplazo de /tʃ/ —«muchacho» [mu'ʃa.fo]—. Su articulación es sencilla, en especial para quienes tienen conocimientos de inglés, donde se escribe como <sh> —«shine» /ʃaɪn/—, francés, escrito <ch> —«chant» /ʃɑ̃/—, alemán, <sch> —«schön» /ʃø:n/—, u otras lenguas que también lo emplean.

Por otra parte, /v/ es el sonido de la <v> en italiano —«mia vita» /mi.a'vi.ta/— y es compañero de /f/ en cuanto que se articula con los mismos órganos, el labio inferior y los incisivos superiores. En cambio, /z/ es la forma sonora de /s/, que aparece como una <s> entre vocales —«musica» /'mu.zi.kal/, «ucciso» /ut'tʃi.zo/—, o bien delante de consonante sonora en el comienzo de palabra —«sguardo» /'zɡuar.do/, «svegliò» /'zveʎ.ʎo/—.

La pronunciación de /v/ y /z/ puede suponer un reto mayor que /ʃ/, debido a que, aunque aparecen en algunos dialectos del español —«subir» [su'vir], «mismo» [ˈmiz.mo]—, no son muy comunes. Asimismo, pronunciar una fricativa sonora demanda una gran coordinación articulatoria, puesto que los órganos articulatorios deben mantenerse próximos y firmes, pero sin tocarse, y enviar una corriente de aire con la cantidad y velocidad exactas, sosteniendo la vibración de las cuerdas vocales.<sup>8</sup> Si alguno de estos pasos fallara, la consonante ya no resultaría en una fricativa sonora —por ejemplo, al descuidar la vibración glotal de /z/, esta se ensordece y suena como nuestra /s/, dando, así, pronunciaciones falsas como /'mu.si.kal/ o /'zɡuar.do/—.

Una buena manera de practicarlas es asegurar la vibración glotal. Lleve el lector una mano a su garganta mientras lee la siguiente lista de palabras, y presione ligeramente: «furtiva» /fur'ti.val/, «invitare» /in.vi'ta.re/, «mia vita» /mi.a'vi.ta/, «soave» /so'a.ve/; «così» /ko'zi/, «amorosa» /a.mo'ro.za/, «esiste» /e'zi.ste/, «un sguardo» /un'zɡuar.do/.<sup>9</sup> Percibirá la misma sensación que al pronunciar una vocal o una /n/, que fueron colocadas adrede para facilitar su pronunciación, como una extensión de la sonoridad. Si lo necesita, alárguelas un poco para apreciar mejor este rasgo —/a.mo'ro.zzza/—, y recuerde que si oye formas como /in.fi'ta.re/, /ko'si/, etc., la vibración glotal no es suficiente.

### 3.2.c. Diferenciar <b> de <v>

De la correcta pronunciación de los fonemas /b/ y /v/ se obtiene su contraste en italiano, que permite diferenciar expresiones como «bere» /'be.re/ y «vere» /ve.re/ —«beber»/«verdaderas»—, «l'abita» /la'bi.ta/ y «la vita» /la'vi.ta/

<sup>8</sup> JOHNSON, Keith, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Vid.* audio 3.

—«lo habita»/«la vida»—, etc. En español, en cambio, este contraste habría desaparecido durante la Edad media, cuando ambos fonemas se fundieron en uno solo, /b/.<sup>10</sup> Por eso, por ejemplo, hoy decimos «haber» y «a ver» con una misma pronunciación.

Tampoco tenemos contraste fonémico en comienzo de palabra ni detrás de <n>, donde pronunciamos la <v> como una oclusiva fuerte —«votar», «envío»—. Es precisamente en estos contextos, <v-> y <-nv->, dónde debemos atender al cantar en italiano. El lector puede entrenar el contraste /b/-/v/ cantando los siguientes fragmentos de las arias «*Vedrai, carino*» de Don Giovanni y «*Vieni ov'amor t'invita*» de Lucio Silla, ambas óperas de Wolfgang Amadeus Mozart —*vid.* figura 7 y audio 4—. Ante la duda, recuerde que /b/ es un sonido breve y marcado, mientras que /v/ es ruidoso y algo más alargado.

a)

*Ve-drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri - me - dio ti vo-glio dar...*  
/ve 'draj ka 'ri no se seɪ buo 'ni no ke bel ri me djo ti 'vɔʎ ʎo dar/

b)

*Vie - ni, vie - ni ov'a - mor - i'n - vi-ta,*  
/'vje ni 'vje ni 'ova 'mor tin 'vi ta/

Figura 7. Ejercicio para diferenciar <b> de <v>.

### 3.2.d. Las cuatro africadas

Las africadas son consonantes que comienzan con un contacto articulatorio firme y se liberan por medio de una gran turbulencia, es decir, combinan una realización oclusiva y otra fricativa. El español y el italiano tienen una africada en común, /tʃ/, que en la primera lengua se escribe <ch> —«flecha»—, mientras que en la segunda su escritura es más variada, <c + e>, <c + i> y <ci + a/e/o/u> —«luce» /'lu.tʃel/, «cigno» /'tʃiɲ.no/, «ciao» /'tʃa.ol/, «cielo» /'tʃe.lo/, «bacio» /'ba.tʃo/, «*spiaciuto*» /spja'tʃu.to/—.

Otra africada del italiano es /dʒ/, la forma sonora de /tʃ/, que también se articula delante del paladar en las grafías <g + e/i> y <gi + a/o/u> —«gelo» /'dʒe.lo/, «girare» /dʒi'ra.re/, «già» /dʒa/, «adagio» /a'da.dʒo/, «giusto» /'dʒu.sto/—. En algunas zonas de México y el Caribe es una variante del fonema /j/ —ayuda

<sup>10</sup> CANO AGUILAR, Rafael —2004—. «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII» en: *Historia de la lengua española*, pp. 825-857. Barcelona —Ed. Planeta—.

[a'dʒu.ʃa]—. <sup>11</sup> Los lectores que no utilizan el sonido /dʒ/, pueden ejercitarlo leyendo la siguiente lista: «ingenuo» /in'dʒe.nu.o/, «longevo» /lon'dʒe.vo/, «*buon giorno*» /bʊon'dʒor.no/, «*non gioco*» /non'dʒo.ko/ —audio 5—. En todas estas expresiones se ha colocado intencionadamente el fonema /dʒ/ detrás de /n/, lo que ayuda a prepararlo —pues /d/ y /n/ se articulan en la misma zona— y permite atender, en cambio, a su liberación fricativa.

También existen en italiano las africadas /ts/ y /dz/ —«*senza*» /'sen.tsa/, «*zuccherò*» /'dʒuk.ke.ro/—, que se articulan en la zona compartida por los dientes y los alveolos, allí donde estos se insertan. Usamos la /ts/, que es sorda, en préstamos como «*pizza*» /'pit.tsa/ y «*tsunami*» /tsu'na.mi/ —a veces reducidos a /'pi.sa/ y /su'na.mi/—, y es sencilla de reproducir, pues se forma con dos sonidos que empleamos a diario, /t/ y /s/. En cambio, la /dz/, que es sonora, suele ser más dificultosa. Quizás pueda sorprender el hecho de que este sonido existió en español hasta entrado el siglo XVI en palabras con <z> —«*dezir*» /de'dzir/, que actualmente escribimos «*decir*»— y que contrastaba con la <ç> cedilla, que sonaba /ts/ —«*coraçón*» /ko.ra'tson/, hoy «*corazón*»—.

Así como hemos propuesto con /dʒ/, puede ser conveniente entrenar el fonema /dz/ primero detrás de /n/ para asegurar su oclusión y atender a su liberación fricativa sonora, como en «*bronzò*» /'bron.dzo/, «*romanzo*» /rõ'man.dzo/, «*in zona*» /jn'dzo.na/, para posteriormente trasladarlo a otros contextos: «*zia*» /'dzi.a/, «*Zefiro*» /'dze.fi.ro/, «*garzone*» /gar'dzo.ne/, «*azalea*» /ad.dza'le.a/, «*mezzo*» /'med.dzo/, «*brezza*» /'bred.dza/ —*vid.* audio 6—.

### 3.2.e. La lateral palatal

Al pronunciar una consonante lateral, el aire fluye a través del espacio que queda entre las paredes de la cavidad oral y los costados de la lengua; de ahí su nombre. Por ejemplo, para articular una /l/, el ápice de la lengua toca los alveolos y el aire circula por los costados. En cambio, para una /ʎ/ —otra lateral— el dorso hace contacto con el paladar duro —*vid.* figura 8—. Si bien este sonido puede oírse en palabras italianas con <gli> o <gli + a/e/o/u> —«*begli*» /'beʎ.li/, «*battaglia*» /bat'taʎ.ʎa/, «*foglie*» /'foʎ.ʎe/, «*voglio*» /'voʎ.ʎo/, «*figliuolo*» /fiʎ'ʎu.o.lo/—, casi ha desaparecido del español, donde permitía diferenciar <ll> de <y> —«*halla*» /'a.ʎa/, «*haya*» /'a.ja/—. <sup>12</sup> Actualmente, los hispanohablantes somos mayormente yeístas —«*halla*» = «*haya*»—.

<sup>11</sup> PEÑA ARCE, Jaime —2015—. «Yeísmo en el español de América. Algunos apuntes sobre su extensión», en: *Revista de Filología* vol. 33; pp. 175-199.

<sup>12</sup> CANO AGUILAR, Rafael, *op. cit.* y HUALDE, José Ignacio, *op. cit.*

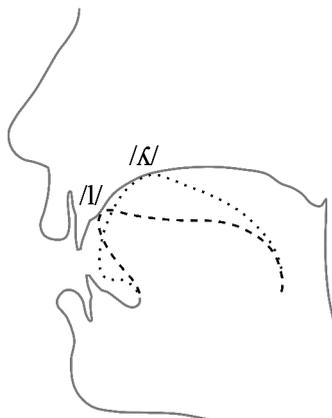


Figura 8. Articulación de las consonantes laterales en italiano. Representación de la lateral alveolar /l/ —línea entrecortada— y la lateral palatal /ʎ/ —línea punteada—.

Es habitual, al cantar en italiano, la sustitución de la lateral palatal por formas más cercanas a nuestra lengua como /gli/ o /li/ —por ejemplo, /bat'ta.gli̯a/, /bat'ta.li̯a/, etc.—. Ello puede evitarse o corregirse, ejercitando la articulación del fonema /ʎ/. Pronuncie el lector, por ejemplo, una /l/ sostenida, perciba cómo el ápice toca los alveolos y libérela con una /i/, es decir, /llllli/. Luego pronuncie una <ñ>. Notará que la lengua ha cambiado de posición; ahora el contacto se produce con el dorso de la lengua y el paladar. En ese mismo lugar, pronuncie una /ʎ/ sostenida y libérela también con una /i/, /ʎʎʎʎʎi/, intentando que el ápice no se adelante. Para finalizar, pase de /li/ a /ʎi/ repetidas veces para registrar la sensación de este cambio de posición y la diferencia tímbrica entre ambas laterales: «*begli*» /'bɛʎ.ki/, «*foglie*» /'fɔʎ.kɛ/, «*voglio*» /'vɔʎ.ko/ —audio 7—.

### 3.2.f. Dobles consonantes

En la pronunciación del español, la duplicación de consonantes es un fenómeno poco común que aparece, por ejemplo, en palabras con <nn> o <nm> —«connotación», «inmortal»—. En italiano, en cambio, todas las consonantes pueden duplicarse, lo que permite distinguir palabras como «*sono*» y «*sonno*» —«soy»/«sueño»—, «*fato*» y «*fatto*» —«destino»/«hecho»—, etc. Si bien se considera que /z/ no puede duplicarse, pues, si se doblara en la escritura, daría la pronunciación /ss/ —«*rosa*» /'rɔ.za/ «rosa» > «*rossa*» /'rɔs.sa/ «roja»—, podemos pensarlas como compañeras en este proceso. Por otra parte, aunque su escritura no lo sugiera, los sonidos /ɲ/, /ʃ/, /ʎ/, /ts/ y /dz/ se duplican entre vocales en

el interior de palabra —«*sogno*» /'soŋ.no/, «*lascia*» /'laf.ʃa/, «*grazie*» /'grat.tʃje/, «*azalea*» /ad.dza'le.a/, «*voglio*» /'voʎ.ʎo/—.

Como se aprecia, la duplicación consonántica no supone realmente la repetición de un sonido, sino más bien su prolongación. Se presentan, a modo ilustrativo, espectrogramas de las expresiones «*m'ama*» y «*mamma*» —es decir, «me ama» y «mamá», respectivamente—, donde se observa que la <m> doble es más larga que la simple —ver figura 9—.<sup>13</sup>

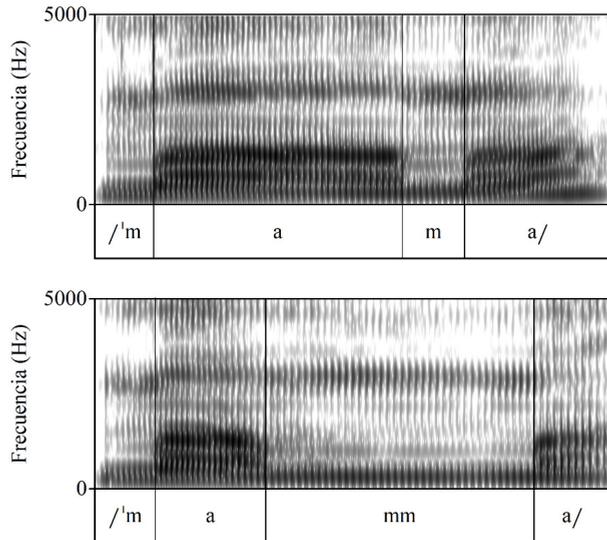


Figura 9. Diferencia de duración de una /m/ simple y una doble. Espectrogramas de las expresiones «*m'ama*» —me ama— y «*mamma*» —mamá—.

Para practicar la duplicación consonántica en italiano, presentamos una tabla con pares mínimos que se diferencian por el uso de consonantes simples o dobles —*vid.* figura 10 y audio 8—. Asegúrese el lector de alargar la consonante resaltada en negrita, al pasar de la primera columna a la segunda. Debido a que una doble consonante contrae las vocales que la rodean, percibirá ritmos diferentes en cada columna; en la primera, figuras equivalentes, como dos corcheas, y en la segunda, más bien tresillo o corchea con puntillo y semicorchea.

<sup>13</sup> En consonantes con un elemento oclusivo, como /pp/, /tt/, /tts/, etc., esta prolongación es percibida como un breve lapso de silencio.

 <b>Simples</b>	 <b>Dobles</b>
<p><i>sono</i> /'so.no/ (yo 'soy')</p> <p><i>fato</i> /'fa.to/ ('destino')</p> <p><i>m'ama</i> /ma.ma/ ('me ama')</p> <p><i>capa</i> /'ka.pa/ ('cabeza')</p> <p><i>e la</i> /'e.la/ ('y la')</p>	<p><i>sonno</i> /'son.no/ ('sueño')</p> <p><i>fatto</i> /'fat.to/ ('hecho')</p> <p><i>mamma</i> /'mam.ma/ ('mamá')</p> <p><i>cappa</i> /'kap.pa/ ('capa')</p> <p><i>ella</i> /'el.la/ ('ella')</p>

Figura 10. Ejercicio de duplicación consonántica.

### 3.3. Separación silábica

En italiano y español, la separación silábica es similar. Sin embargo, debemos atender a dos casos que pueden resultar confusos o extraños para nosotros: el hiato y los comienzos del tipo /s/ + consonante.

#### 3.3.a. El hiato

Cuando decimos palabras como «bueno» o «siento», estamos pronunciando diptongos, es decir, combinaciones de dos vocales —una débil y otra fuerte— que forman una misma sílaba. Los diptongos son muy comunes tanto en español como en italiano, incluso en el límite entre palabras, donde forman todo tipo de sinalefas —«me acuerdo» /me̞a'kuer.do/, «è *il cuore*» /ɛ̞i'l'kɔ̞.re/—.

El fenómeno contrario al diptongo se llama «hiato», y se produce cuando ambas vocales pertenecen a sílabas distintas. En español, un indicador de la presencia de hiato suele ser el acento ortográfico —«mí-o», «dí-a», «dú-o»—; sin embargo, identificar su uso en italiano puede ser más dificultoso. A continuación, presentamos el texto de «*Il bianco e dolce cigno*», un madrigal de Jacques Arcadelt. Identifíquense en él las palabras con hiato:

*Il bianco e dolce cigno*  
*cantando more, ed io*  
*piangendo giung'al fin del viver mio.*  
*Stran'è diversa sorte,*  
*ch'ei more sconsolato*  
*ed io moro beato.*  
*Morte che nel morire*  
*m'empie di gioia tutto e di desire.*  
*Se nel morir, altro dolor non sento,*  
*di mille mort'il di sarei contento.*

Contienen hiato las palabras «*io*» /'i.o/ y «*mio*» /'mi.o/. En cambio, «*bianco*» /'b̞jan.ko/, «*piangendo*» /pi̞a̞n'dʒen.do/, «*ei*» /ɛ̞i/ —de «*ch'ei*»—, «*empie*» /'em.p̞je/ —de «*m'empie*»—, «*gioia*» /'dʒo.i̞a/ y «*sarei*» /sa're̞i/ llevan diptongo —audio 9—. Puede parecer un ejercicio muy sencillo, ya que solo se observan dos palabras

con hiato. Sin embargo, advertimos que es importante identificar tanto las palabras que llevan hiato como las que no, puesto que es usual escuchar interpretaciones con una pronunciación empleada incorrectamente —por ejemplo, en «*ed io piangendo*», donde a veces la última palabra parece «contagiarse» del hiato de la segunda: *i-o pi-an-gen-do*—. Aunque pueda parecer extraño y un tanto dificultoso, cantar con hiato de manera generalizada es un hábito muy común en cantantes nativos de español, incluso profesionales.

### 3.3.b. Comienzo /s/ + consonante

En la evolución del español, palabras provenientes del latín como «SCHOLA», «SPECIËS» han incorporado una /e/ inicial para facilitar su pronunciación, dando «escuela» y «especie», un fenómeno llamado epéntesis o, más precisamente, prótesis. Por esa misma razón, nuestra lengua no tiene sílabas que comiencen por /s/ + consonante. Por el contrario, en italiano se ha conservado este rasgo —«*scuola*», «*specie*»—, pronunciando, por ejemplo, «*que-sto*» donde nosotros decimos «es-to».

En el siguiente fragmento de «*Libiamo ne lieti calici*», el brindis de la ópera «*La traviata*» de Giuseppe Verdi, se observan las palabras «*questo*» —separado en la articulación— y «*scopra*». Escoja el lector una de las tres voces del coro y practique la pronunciación del fonema /s/ con el ritmo señalado, asegurándose de colocarlo más cerca de la consonante siguiente que de la vocal precedente —*vid.* figura 11 y audio 10—.

Go - dia-mo, in que-sto pa-ra - di-so ne sco-pra, ne sco-pra il nuo-vo di,  
 /go 'diã mo in 'kuę sto pa ra 'di zo ne 'sko pra ne 'sko pra il 'nuo vo di/

Figura 11. Ejercicio para el comienzo /s/ + consonante.

## 4. Aportes y conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha profundizado en las particularidades de la dicción italiana para el canto y sus diferencias con respecto a la pronunciación del español, y se han propuesto algunos ejercicios que permitan entrenarlas para, de esta manera, contribuir en la interpretación de música en italiano de calidad. En especial, se han expuesto los puntos siguientes: 1 — las vocales /e/ y /o/ y la importancia de diferenciar su altura con respecto a /e/ y /o/, respectivamente; 2 — la necesidad de evitar el debilitamiento de las consonantes /b/, /d/ y /g/ por influencia del español; 3 — las fricativas /f/, /v/ y /z/ y la sonoridad como rasgo esencial para la correcta articulación de estas dos últimas;

4 — la importancia de diferenciar las grafías <b> y <v>; 5 — las africadas /dʒ/, /tʃ/ y /dʒ/; 6 — la lateral /l/ y cómo evitar sustituirla incorrectamente por otras formas; 7 — las implicaciones de la duplicación consonántica, y 8 — las características del hiato y los comienzos del tipo /s/ + consonante.

Animamos a elaborar nuevos estudios que, valiéndose del análisis contrastivo y de sus beneficios para el estudio de la dicción para el canto, contribuyan a la mejora de la interpretación de música en otras lenguas —alemán, francés, inglés, ruso, etc.— por parte de cantantes y directores nativos de español.

## Referencias

### Bibliografía

- ADAMS, David —2008—. *A handbook of diction for singers: Italian, German, French (second edition)*. Oxford y Nueva York —Oxford University Press on Demand—.
- BRADLEY, Travis G. —2014—. «Fonología del laboratorio» en: *Fonología generativa contemporánea de la lengua española* —2ª edición—, pp. 321-323. Rafael A. Núñez Cedeno, Sonia Colina y Travis G. Bradley, ed. Washington DC —Georgetown University Press—.
- CANO AGUILAR, Rafael —2004—. «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII» en: *Historia de la lengua española*; pp. 825-857. Rafael Cano Aguilar, ed. Barcelona —Editorial Planeta—.
- HUALDE, José Ignacio —2013—. *Los sonidos del español: Spanish language edition*. Cambridge —Cambridge University Press—.
- JOHNSON, Keith —2003—. *Acoustic and auditory phonetics* —2ª edición—. Malden —Blackwell Publishing—.
- KRAMER, Martin —2009—. *The phonology of Italian*. Oxford y Nueva York —Oxford University Press on Demand—.
- BERTINETTO, Pier Marco, y LOPORCARO, Michele —2005—. «The sound pattern of Standard Italian, as compared with the varieties spoken in Florence, Milan and Rome» en: *Journal of the International Phonetic Association* vol. 35, n.º. 2; pp. 131-151.
- PEÑA ARCE, Jaime —2015—. Yeísmo en el español de América. Algunos apuntes sobre su extensión. *Revista de Filología* vol. 33; pp. 175-199.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA —2018—. *Nueva gramática de la lengua española: fonética y fonología (segunda edición)*. José Manuel Blecuá, coord. Barcelona —Espasa—.

### Webgrafía —audios

- Audio 1. Ejercicio para diferenciar la altura vocálica. <https://youtu.be/OuVujsP63ZA>
- Audio 2. Ejercicio para reforzar las oclusivas /b/, /d/ y /g/. [https://youtu.be/hdcMm\\_Z9mGA](https://youtu.be/hdcMm_Z9mGA)
- Audio 3. Ejercicio para practicar /v/ y /z/. <https://youtu.be/cfFlkzVTf7g>
- Audio 4. Ejercicio para diferenciar <b> de <v>. <https://youtu.be/bldsExRQjP0>
- Audio 5. Ejercicio para practicar /dʒ/. <https://youtu.be/mU9PFL-fckM>
- Audio 6. Ejercicio para practicar /dʒ/. <https://youtu.be/XF6VI4pzAg>
- Audio 7. Ejercicio para practicar /l/. <https://youtu.be/0G5ksVjqVVY>
- Audio 8. Ejercicio de duplicación consonántica. <https://youtu.be/NZ0omSaj4sw>
- Audio 9. Ejercicio para practicar hiato. <https://youtu.be/Rs81EzgCqKs>
- Audio 10. Ejercicio para el comienzo /s/ + consonante. <https://youtu.be/nXwL4lYUW6k>

GIACOMO PUCCINI: NUEVA  
AMENAZA ITALIANA PARA LA ÓPERA  
WAGNERIANA Y LA ÓPERA NACIONAL.  
ESTRENO DE «*MANON LESCAUT*»  
EN MADRID —1893—

 Isabel ROSAL\*

**Resumen:**

«*Manon Lescaut*» —1893— fue la segunda ópera de Giacomo Puccini que se dio a conocer en España. En Italia, la obra supuso la consagración como compositor del joven músico, cuya carrera se consolidaría posteriormente con el estreno de «*La bohème*» —1896—. Sin embargo, este primer gran triunfo del músico italiano fue acogido con extrema frialdad en España. El estreno de «*Manon Lescaut*» en la capital española despertó recelos por parte de los partidarios de Richard Wagner y de los defensores de la ópera nacional. Este artículo aborda por qué un joven Giacomo Puccini, prácticamente desconocido en nuestro país, se convirtió en una amenaza para un coloso como Richard Wagner y para la ópera nacional.

**Palabras clave:** Ópera, ópera nacional, Puccini, Wagner, recepción, *Manon Lescaut*.

**Abstract:**

«*Manon Lescaut*» —1893— was the second opera by Giacomo Puccini to become known in Spain. In Italy the work meant the consecration of the young musician as a composer, whose career was later consolidated with the premiere of «*La bohème*» —1896—. However, this first great triumph of the Italian musician was received with extreme coldness in Spain. The premiere of «*Manon Lescaut*» in the Spanish capital raised misgivings between Richard Wagner's supporters and the defenders of the national opera. This article

\* Isabel Rosal es graduada en musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Realiza actualmente estudios de doctorado en el mismo centro.

discusses why a young Giacomo Puccini, practically unknown in our country, became a threat to a colossus like Richard Wagner and to the national opera.

**Key words:** Opera, national opera, Puccini, Wagner, reception, *Manon Lescaut*.

## Introducción

El 19 de marzo de 1892, el teatro Real acogía el estreno de la primera ópera de Giacomo Puccini —1858-1924— en España: «*Edgar*» —1889—. En ese primer contacto con la obra pucciniana, los críticos madrileños dieron la bienvenida al joven italiano y lo consideraron un músico prometedor, hábil en la melodía y en la instrumentación. No obstante, la obra no tuvo mayor trascendencia en la capital española y no ha vuelto a ser programada en el teatro Real. La fría acogida de «*Edgar*» en nuestro país coincidió con la que tuvo en su estreno en el Teatro *alla Scala* el 21 de abril de 1889.<sup>1</sup> Pero con «*Manon Lescaut*», la aceptación de la obra y del compositor fueron distintas en ambos países. Mientras en Italia creían haber encontrado al sucesor de Giuseppe Verdi —1813-1901—, la presencia del joven compositor en España empezaba a convertirse en una amenaza. El tiempo récord con el que la obra de Puccini había llegado a los escenarios españoles, gracias al apoyo del poderoso editor Giulio Ricordi, dejó fuera de programación a aquellas obras de Richard Wagner —1813-1883— que todavía no se habían puesto en escena en Madrid y a las óperas de los compositores españoles.

La musicóloga Diana Díaz González<sup>2</sup> mencionó la amenaza que supuso para la producción wagneriana la llegada de Puccini a la capital española. Partiendo de lo estudiado por Díaz, vamos a profundizar en nuestro artículo, a través del estreno de «*Manon Lescaut*» en Madrid, cómo el repertorio pucciniano no solo afectó a la producción wagneriana sino también a la ópera nacional.

## Estreno en Italia: *habemus* sucesor de Giuseppe Verdi

Tras las críticas negativas a los libretos de sus dos primeras óperas, «*Le Villi*» —1884— y «*Edgar*», el músico decidió romper su relación con el libretista Ferdinando Fontana y desempeñar un papel menos secundario en la redacción del texto. A partir de este momento, Puccini supervisaría a los libretistas, colaborando con ellos para conseguir el efecto dramático que él creía necesario

<sup>1</sup> GIRARDI, Michele. *Puccini: His International Art*. Universidad de Chicago, 2000; p. 39.

<sup>2</sup> «La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial».

para cada una de sus óperas.<sup>3</sup> Así se lo hizo saber al editor Giulio Ricordi, al comunicarle la elección de la novela «*L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*» —1731— del novelista francés Antoine François Prévost —1697-1763—, para su siguiente obra lírica:

Si sigues teniendo fe en mí, y si todavía quieres una ópera de mi pluma, he encontrado un tema perfecto. *Manon* es una heroína en la que creo, y por lo tanto no puede dejar de ganarse el corazón del público. No se debe permitir que ningún libretista idiota arruine la historia. Desde luego, pondré mi mano en la elaboración del libreto.<sup>4</sup>

Paradójicamente, fue Fontana quien le sugirió a Puccini tomar esta obra como asunto para su nueva ópera.<sup>5</sup> La novela del *Abbé* Prévost —nombre eclesiástico del escritor— era el séptimo volumen de la serie de novelas «Memorias y aventuras de un hombre de calidad retirado del mundo» —1728-1731—. En él se narraba la apasionada relación sentimental, en la Francia del siglo XVIII, entre el caballero Des Grieux y Manon Lescaut, una mujer con afán de lujos y riquezas, que cautivaba a los hombres para que complacieran sus deseos.<sup>6</sup> La novela se convirtió en la obra más conocida de Prévost y una de las más editadas en el país galo a lo largo del siglo XVIII.<sup>7</sup>

La primera referencia localizada, en relación a la recepción de la novela de Prévost en Madrid, data del año 1839. El diario madrileño *El Correo nacional* insertó una lista con los libros recientemente publicados dentro y fuera de España, en la que «*Manon Lescaut*» aparecía situada entre las obras catalogadas como «historia, geografía y viajes».<sup>8</sup> En el anuncio se detallaba que la novela se podía adquirir en la librería madrileña de Denné por el precio de 10 fran-

<sup>3</sup> KRAUSE, ERNST. *Puccini*. Madrid —Alianza Editorial—, 1991; p. 55.

<sup>4</sup> *If you continue have faith me, and If you still want an opera from my pen, I have found perfect subject. Manon is a heroine I believe in, and therefore it cannot fail to win the hearts of the public. No idiotic librettist must be allowed to ruin the story. I shall certainly put my hand to the making of the libretto.* Carta de G. Puccini a Giulio Ricordi, Milán, enero de 1889. DEL FIORENTINO, DANTE: *Immortal Bohemian: an intimate memoir of Giacomo Puccini*. Edición parcial en inglés. Londres —Prentice-Hall—, 1952; p. 70.

<sup>5</sup> PHILIPS-MATZ, Mary Jane: *Puccini: A Biography*. Boston, 2002; p. 67.

<sup>6</sup> MARCO PRAGA, ANTONIO, 2001. «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost» en: *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX*. Estudios de traducción y recepción. Francisco Lafarga / Antonio Domínguez, ed.. Barcelona; p. 233.

<sup>7</sup> LAFARGA, FRANCISCO, 2005. «¿Clásicos olvidados o clásicos de segunda? Sobre la traducción en España de algunos literatos franceses del siglo XVIII» *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad complutense, p. 115.

<sup>8</sup> «Boletín Bibliográfico», en *El Correo nacional*, Madrid, 1-XI-1839, p. 3.

cos, y que las viñetas incorporadas pertenecían al ilustrador francés Antoine Jannot —1803-1852—. <sup>9</sup>

La librería Denné fue una de las varias librerías extranjeras asentadas en la capital española. Fundada por el francés Philipp Denné, este espacio se dedicó esencialmente a la venta de libros franceses, con especial interés hacia obras prohibidas por razones morales. <sup>10</sup> Precisamente, «*Manon Lescaut*» fue censurada en Francia por el parlamento de París en el año 1731 por su argumento demasiado pasional, obligando a Prévost a escribir una segunda edición —1753—. <sup>11</sup> También la Inquisición española censuró la obra en dos ocasiones: en primer lugar, prohibió en el año 1785 las «Memorias y Aventuras de un hombre de calidad retirado del mundo» y, en 1789, censuró el séptimo volumen, que narraba la historia de Manon y Des Grieux, por las descripciones realistas de las prácticas sexuales. <sup>12</sup> La circulación de la traducción de la novela en España fue muy tardía. Por motivos no esclarecidos, la primera versión española de la obra no apareció hasta 1858, titulada «Veledad y amor»; más que una traducción fue una adaptación realizada por Carlos Soler y Arques, No sería hasta el año 1876 cuando apareció la primera traducción real y completa de la novela, en versión de Ángel Romeral y con el llamativo título de «Historia de Mariquita Lescaut y del caballero de Grioux». <sup>13</sup> *La novela del Abbé* Prévost era, por tanto, conocida en Madrid; periódicos y diarios la anunciaban.

La elaboración del libreto de la ópera devino un caso excepcional, ya que cinco autores, además de Puccini y Ricordi, colaboraron en su creación: <sup>14</sup> Marco Praga, Domenico Oliva, el compositor Ruggero Leoncavallo y los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. <sup>15</sup> El músico italiano asumió un gran riesgo al decidir abordar esta novela para su nueva ópera, pues los compositores franceses Daniel-François Auber —1782-1871— y Jules Massenet —1842-1912— ya habían compuesto sendas óperas con el mismo tema, obteniendo gran éxito. <sup>16</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> COOPER-RICHET, Diana, 2014. «Apuntes para una historia de la librería Denné —1785-1885—» en *Orbis Tertius* vol. XIX, no. 20, p. 150.

<sup>11</sup> PRÉVOST, Antoine-François. *Historia del caballero Desgrieux y de Manon Lescaut*. Traducción de Esperanza Martínez Pérez. Madrid —Akal—, 2019; s/p.

<sup>12</sup> LAFARGA, Francisco, 2005. «¿Clásicos olvidados o clásicos de segunda? Sobre la traducción en España de algunos literatos franceses del siglo XVIII». *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad complutense, Instituto universitario de lenguas modernas y traductores, p. 115.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> MALLACH, Allan. *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism 1890-1915*. Boston —Northeastern University Press—, 2007; p. 73.

<sup>15</sup> CARNER, Mosco. *A critical biography*. Nueva York —Wellesley College Library—, 1959; p. 62.

<sup>16</sup> BRETÓN, Tomás. «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, Madrid, 10-XI-1893, p. 39.

Es por este motivo que a Ricordi no le satisfizo la elección tomada por el joven músico. Según el editor, era muy arriesgado e innecesario realizar otra «Manon», cuando el tema había sido ya trabajado y era conocido por todos. Las inevitables comparaciones entre estas óperas perjudicarían al italiano.

El estreno de la ópera tuvo lugar en el teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1893.<sup>17</sup> El músico viajó en enero a la ciudad italiana para supervisar los ensayos y preparar el estreno —que en una de sus cartas denominó «la batalla»—.<sup>18</sup> El compositor tuvo el presentimiento de que «*Manon Lescaut*» sería la obra que le conduciría hacia el éxito: «esta vez tengo la sensación de que he hecho un trabajo exitoso. Aquí todo el mundo está loco por ello».<sup>19</sup> Durante las semanas que duraron los ensayos, Puccini mostró su descontento con los cantantes. Según escribió a su hermana Ninetti y a Elvira, su mujer, los artistas no eran de gran nivel, estaban mal de salud<sup>20</sup> y apenas eran audibles, por su poco volumen vocal.<sup>21</sup> Esos comentarios, según el biógrafo George R. Marek, son poco creíbles y serían consecuencia del agobio del músico ante el inminente estreno de la ópera, ya que el reparto estaba formado por cantantes de gran reputación.<sup>22</sup> De hecho, en las críticas de la primera representación en Italia, los artistas obtuvieron muy buenas valoraciones.<sup>23</sup> La interpretación corrió a cargo de Cesira Ferrani —Manon Lescaut—, Giuseppe Cremonini —Des Grieux—, Achille Moro —Lescaut— y Alessandro Polonini —Geronte—, bajo la dirección de Alessandro Pomé. De entre ellos, Puccini mostró su admiración hacia la soprano protagonista, a la cual confesó seis meses antes que «será una Manon ideal por figura, por talento y por voz».<sup>24</sup> Posteriormente, Cesira Ferrani interpretaría el papel de Mimí en el estreno de «*La bohème*», en el teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896.<sup>25</sup>

Las crónicas italianas describen la noche del estreno como un evento importante. Tanto la prensa del país como la del extranjero se congregó en el

<sup>17</sup> «Teatro Regio», en *Gazzetta Piemontese*, Turín, 1-II-1893, p. 3.

<sup>18</sup> Carta de Giacomo Puccini a Cesira Ferrani, Milán, 15-VII-1892. BIAGI RAVENNI, Gabriella. *op. cit.*, p. 220.

<sup>19</sup> «*This time I have a feeling that I have done a succesful piece of work. Here everybody is mad about it.*» MAREK, George Richard: *Puccini: a biography*. Nueva York —Simon and Schuster—, 1951; p. 121.

<sup>20</sup> Carta de Giacomo Puccini a Ninetti Puccini, Turín, 23-I-1893. BIAGI RAVENNI, Gabriella: *loc. cit.*

<sup>21</sup> MAREK, George Richard. *loc. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> DEPANIS, Giuseppe. «Arti e Scienze. *Manon Lescaut*», en *Gazzetta Piemontese*, Turín, 2-II-1893, p. 3.

<sup>24</sup> «*Sarà una Manon ideale per figura, per talento e per voce.*» Carta de Giacomo Puccini a Cesira Ferrani, Milán, 15-VII-1892. BIAGI RAVENNI, Gabriella: *loc. cit.*

<sup>25</sup> MAREK, George Richard. *loc. cit.*

teatro, en cuya sala el público mantenía animadas conversaciones, a la espera de juzgar la nueva obra.<sup>26</sup> Para el crítico italiano Giuseppe Depanis, el aria de Des Grieux, «*Tra voi belle*», marcó el inicio de los numerosos aplausos, gritos de *bravo* y llamadas a escena que se repitieron durante toda la noche.<sup>27</sup> Depanis juzgó merecido el espléndido éxito de la obra y celebró que el público y la crítica compartiesen la misma opinión y aclamasen «la robusta obra de un joven maestro italiano».<sup>28</sup> Los puntos débiles de la partitura se hallaban en los dos primeros actos, según el crítico, puesto que era de lamentar que en ambos no se presentase la misma inspiración que los dos últimos, a los que calificaba de triunfales. Según su criterio, Puccini no acertó en la fuerza con la que la orquesta atacaba las frases musicales en el final del primer acto y, en el segundo, abusó de los unísonos entre los cantantes y la orquesta.<sup>29</sup>

«*Manon Lescaut*» circuló pronto por toda Italia, estrenándose en el teatro *alla Scala* un año después, con una acogida más que favorable.<sup>30</sup> Ante la preocupación de Giulio Ricordi de que el músico se enfrentara nuevamente a la crítica milanesa, cosechando un fracaso como el de «*Edgar*», evitó que fuera el teatro *alla Scala* el lugar del estreno.<sup>31</sup>

Para el investigador Nicholas Baragwanath, el verdadero triunfo de Puccini con «*Manon Lescaut*» se debió a que, tras dos décadas de desesperada búsqueda en Italia, por fin Verdi tenía a su sucesor.<sup>32</sup> De hecho, se piensa que el estreno de «*Falstaff*» en el teatro *alla Scala* —9 de febrero de 1893— pudo precipitar esa idea, pues al estrenarse las dos óperas con tan poco tiempo de diferencia, se apreció mejor el parecido entre los dos compositores.<sup>33</sup> En «*Manon Lescaut*», Puccini se mostraba como un compositor capaz de cumplir con la demanda de una ópera italiana auténticamente nacional que, al mismo tiempo, se equiparaba a la del resto de Europa gracias a los modernos recursos musicales empleados.<sup>34</sup> Numerosos fueron los elogios de los críticos italianos a Puccini, en los que reflejaron su predisposición a aceptar al joven músico como un heredero de Verdi. Algunos de estos comentarios señalaban que Puccini hacía honor a su

<sup>26</sup> DEPANIS, Giuseppe. *op. cit.*, p. 2.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> ALIER, Roger: «El primer gran Puccini: *Manon Lescaut*» en: *Ópera actual*, n.º 176, 2014, p. 37.

<sup>31</sup> CARNER, Mosco. *op. cit.*, p. 63.

<sup>32</sup> BARAGWANATH, Nicholas «Pasión, melodía y modernidad en *Manon Lescaut* de Puccini» en: *Asociación Bilbaina de Amigos de la Ópera*. Temporada 15-16, 2015, p. 128.

<sup>33</sup> GIRARDI, Michele. *op. cit.*, p. 56.

<sup>34</sup> BARAGWANATH, Nicholas. *op. cit.*, p. 130.

nombre y a su patria<sup>35</sup> y que la primacía de la melodía llenaba esta ópera de espíritu italiano.<sup>36</sup>

## «*Manon Lescaut*» en Madrid: segundo estreno de una ópera pucciniana en España

Ocho meses después de su presentación en el teatro *Regio* de Turín, el 4 de noviembre de 1893 la ópera se estrenaba en el teatro Real de Madrid.<sup>37</sup> Un día antes de la primera representación, el buque «Cabo Machichaco» explotó en Santander, causando miles de víctimas y provocando un gran impacto en el país. Este terrible acontecimiento hizo que la nueva ópera fuera acogida con frialdad, tanto por parte del público como de la crítica, ya que en la mayoría de reseñas los comentaristas advirtieron a sus lectores que, tras lo sucedido, no estaban ni «para músicas, ni para descripciones detalladas acerca del estreno».<sup>38</sup> Si «*Manon Lescaut*» no había conseguido despertar ni interés ni entusiasmo, para una parte de la crítica madrileña no había sido por deficiencias en la música sino por el suceso vivido.<sup>39</sup> Peña y Goñi manifestó en *La Época* la distinta recepción que la ópera estaba teniendo en nuestro país con respecto a la vivida en Italia:

La *Manon Lescaut*, de Puccini, triunfa en todos los teatros de Italia, proporciona al autor ovaciones sin cuento, la prensa lo aclama sin cesar, el público hace lo mismo, saludando a Puccini como consoladora realidad artística que reverdece los laureles de la música nacional. [...] y, sin embargo, viene a Madrid y encuentra en el público la playa ya desierta en que la desdichada «dama de las Camelias» de Prévost halló la muerte.<sup>40</sup>

A pesar de la regular recepción, los críticos españoles coincidieron con los italianos en afirmar que Puccini había demostrado un gran avance y que «*Manon Lescaut*» sería el punto de partida de la carrera del músico, a partir del cual conquistaría «el cetro de la juventud musical en Italia».<sup>41</sup> Sin embargo, no estuvieron de acuerdo ni con el libreto ni con la personalidad artística de Puccini.

<sup>35</sup> DEPANIS, Giuseppe. *op. cit.*, p. 3.

<sup>36</sup> «La *Manon Lescaut* di G. Puccini (nostra corrispondenza telegráfica. Torino)», en *L'Indipendente*, Trieste, 2-II-1893, p. 2.

<sup>37</sup> «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 4-XI-1893, p. 4.

<sup>38</sup> ARIMÓN, Joaquín. «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *El Liberal*, Madrid, 5-XI-1893, p. 3.

<sup>39</sup> BRETÓN, Tomás. «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, Madrid, 10-XI-1893, p. 39.

<sup>40</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Crónicas teatrales. *Falstaff*», en *La Época*, Madrid, 9-II-1894, p. 1.

<sup>41</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 5-XI-1893, p. 3.

Acerca del texto, Antonio Peña y Goñi señaló que, comparado con «*Edgar*», Puccini había dado un gran paso adelante en cuanto a la elección del argumento y la construcción de las escenas.<sup>42</sup> Esta valoración fue de los pocos comentarios positivos que el libreto tuvo en su recepción madrileña. Aunque «*Manon Lescaut*» se concibió como un drama lírico, hubo quien juzgó la obra como si de una *opéra comique* —nombre que recibieron las óperas de Auber y Massenet— se tratara, lo que perjudicó su buena acogida. Hasta tres opiniones distintas se dieron en los diarios madrileños. En primer lugar, Peña y Goñi la valoró como una ópera cómica y afirmó que el mérito principal de la obra era la delicadeza con la que el italiano se había introducido en ese género.<sup>43</sup> La segunda opinión vino de la mano de Guillermo de Morphy, colaborador de *La Correspondencia de España*, quien consideró que Puccini se había quedado en un simple intento de crear una ópera cómica.<sup>44</sup> Por último, Tomás Bretón fue consciente, a diferencia de los dos anteriores, de que la ópera era un drama lírico, pero desaprobó el género elegido por Puccini; el compositor español consideró que la obra hubiese funcionado mejor como ópera cómica, debido a que la novela de Prévost no se prestaba al drama.<sup>45</sup>

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué hay de cómico en «*Manon Lescaut*». Si los críticos madrileños se refieren a que entronca con la *opéra comique* francesa, los diálogos hablados propios de este género no aparecen aquí. Por otra parte, ni el argumento ni los personajes pueden considerarse cómicos, pues el sufrimiento de los protagonistas en los dos últimos actos no invita precisamente al regocijo. Como mucho, podrían asociarse a un carácter cómico las ansias de vivir de la protagonista y sus fiestas en los dos primeros actos. Quizás puede entenderse que estos críticos valoraron de manera jocosa la actitud de los personajes principales en los momentos de alegría y dolor. Así, en relación con el argumento, el crítico Ricardo González describió la historia de Manon y Des Grieux como «...un continuado abrazo. Se abrazan la tiple y el tenor cuando se escapan en el primer acto. Vuelven a abrazarse veinte o treinta veces seguidas en el segundo. En el tercero, no digamos, y por último, en el cuarto, mueren abrazándose».<sup>46</sup>

Al igual que ocurrió con el estreno de «*Edgar*» en el teatro Real, los críticos españoles consideraron la música de Puccini como demasiado ruidosa y

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>44</sup> MORPHY, Guillermo de. «Revista Musical. La *Manon Lescaut*, de Puccini», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-XII-1894, p. 1.

<sup>45</sup> BRETÓN, Tomás. «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, Madrid, 10-XI-1893, p. 39.

<sup>46</sup> GONZÁLEZ, Ricardo. «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-XI-1893, p. 1.

culparon al libreto de ser el principal responsable de ello. El crítico de *El País*, Pascual Millán —quien firmaba bajo el seudónimo «Allegro» y sería uno de los más severos con el italiano—, vio en ese desasosiego un intento, por parte del músico, por lograr una originalidad que no llegó a resultar, porque «levantar tal tumulto instrumental por una muchacha a quien llevan al convento y acaba escapándose con el primero que encuentra en su camino» era lo mismo que «querer matar pulgas a cañonazos». <sup>47</sup> El dominio orquestal del italiano fue apreciado por los críticos madrileños, aunque hubo ciertas reservas ante la exuberancia de la ópera. <sup>48</sup> La obra estaba admirablemente orquestada, si bien la instrumentación era recargada, transmitiendo la sensación de un tocar incesante, abrumador, «que no otorgaba a la orquesta un momento de paz a la mano». <sup>49</sup> También se criticó el «histerismo armónico» del compositor, pues eran continuas las modulaciones y los recursos armónicos empleados para recrear las emociones y las situaciones dramáticas. <sup>50</sup> Tomás Bretón señaló a este respecto que Puccini se equivocaba al buscar la emoción estética en una armonía compleja:

La labor artística de Puccini [en *Manon Lescaut*] es notable; menos eficaz tal vez de lo que el maestro pensara, pues no está el toque en la dificultad vencida, más o menos buscada, sino en la frase y acento encontrados, con mucho o con poco trabajo, que esto al público no le importa; lo único que el público pide es emoción estética, y esta no depende precisamente de la rara resolución de un acorde; más le afecta el vigor o la gracia del dibujo acompañados de su justa expresión en el color. Todo esto hállase reunido en el tercer acto, en el que [Puccini] llega a una sublime, patética expresión. <sup>51</sup>

Estos testimonios reflejan las reticencias de la crítica española a admitir las innovaciones del lenguaje musical que se originaron a finales del siglo XIX. Por ejemplo, la zarzuela «Curro Vargas» —1898— de Ruperto Chapí —1851-1909— recibió una crítica muy similar, causada por la desorbitada exuberancia de la orquesta. <sup>52</sup> El estilo ecléctico de Puccini, en el que se observaba una lucha interna entre la tradición italiana y los nuevos procedimientos, despertó cierta extrañeza entre los críticos. <sup>53</sup> Una parte de la prensa madrileña, con Antonio Peña y Goñi, Tomás Bretón y Ricardo González al frente, reconoció en la ópera un estilo afrancesado. Mientras Peña y Goñi lo alababa, Tomás Bretón

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *Op. cit.*, p. 162.

<sup>49</sup> ALLEGRO. «En el teatro de la Ópera. *Manon Lescaut*.», en *El País*, Madrid, 5-XI-1893, p. 2.

<sup>50</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real. *Manon*», en *La Época*, Madrid, 5-XI-1893, p. 2.

<sup>51</sup> BRETÓN, Tomás. «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, 10-XI-1893, p. 40.

<sup>52</sup> BARBER, M., «Veladas teatrales. La música», en *La Época*, Madrid, 11-XII-1898, p. 2.

<sup>53</sup> «Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893, p. 4.

no comprendía por qué Puccini recurría a procedimientos franceses cuando los tenía «tan ricos y gloriosos en casa».<sup>54</sup> El compositor español entendía que la acción de la obra le hubiera obligado a ello pero que, en temas como «el amor, el odio, el dolor y tantos sentimientos, juzgo equivocado emplear estilos y procedimientos ajenos».<sup>55</sup>

En el otro lado de la crítica se posicionaron los seguidores de Wagner, que consideraron que Puccini se había dejado influir claramente por los procedimientos del músico alemán. A diferencia de «*Edgar*», donde la presencia del compositor teutón había sido bien recibida por los wagnerianos madrileños, Puccini se había convertido a sus ojos en un imitador, careciendo por ello de personalidad propia. El cambio de actitud de los wagnerianos pudo haber sido debido a un malestar que la temprana introducción del repertorio pucciniano en el país generó. Debido a que varias de las obras de Wagner, estrenadas hacía años, todavía no habían sido puestas en escena en Madrid, como por ejemplo «*El holandés errante*» —1843— o «*La valquiria*» —1870—,<sup>56</sup> algunos wagnerianos tomarían como argumento, para minusvalorar la producción del italiano, su supuesta carencia de personalidad. No obstante, hubo críticos partidarios del compositor alemán, como «*Allegro*», que alabaron el talento de Puccini y lamentaron que, pudiendo tenerla, careciera de personalidad, ya que era «un músico que vale, y vale mucho; tiene inspiración, talento, sabe producir frases enérgicas que pintan la desesperación, el amor, los celos, las pasiones humanas».<sup>57</sup> Acerca de ello señala el biógrafo Ernst Krause que, en el momento de componer «*Manon Lescaut*», Puccini no conocía a fondo el impresionismo francés y tampoco era, en esa temprana fase de su desarrollo, un «wagneriano ortodoxo».<sup>58</sup> Sin embargo, le fue imposible rechazar por completo la influencia de Wagner, un referente en aquellos momentos. Puccini dió muestras de su admiración hacia el compositor alemán comprando la partitura de «*Sigfrido*» —1876—<sup>59</sup> y acudiendo al Festival de Bayreuth y al teatro *alla Scala* para escuchar «*Parsifal*» —1882—<sup>60</sup> y «*Los maestros cantores de Núremberg*» —1868—<sup>61</sup>

<sup>54</sup> BRETÓN, Tomás. *op. cit.*, p. 40.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Die Meistersinger von Nürnberg* se estrenó en el teatro Real el 27 de octubre de 1896. La primera muestra de *Die Walküre* y *Der Ring des Nibelungen* pudo verse en Madrid el 19 de enero de 1899. *Vid.* ORTIZ, Paloma. *op. cit.*

<sup>57</sup> ALLEGRO. «En el teatro de la Ópera. *Manon Lescaut*», en *El País*, Madrid, 5-XI-1893, p. 2.

<sup>58</sup> KRAUSE, Ernst. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>59</sup> Carta de Giacomo Puccini a Michele Puccini, Vacallo, 11-XI-1890. BIAGI RAVENNI. *op. cit.*, p. 129.

<sup>60</sup> Carta de Giacomo Puccini a Albina Puccini, Milán, 26-30-VII-1883. *Ibidem*, p. 32.

<sup>61</sup> Carta de Giacomo Puccini a Michele Puccini, Milán, 5-I-1890. *Ibidem*, p. 113.

respectivamente, emitiendo sobre estas óperas comentarios halagadores, tal y como se puede observar en su epistolario.

La influencia de Wagner en «*Manon Lescaut*» se advirtió en el cromatismo de varias melodías, como las del dúo del acto segundo o el lamento final de Manon,<sup>62</sup> así como en la apropiación de algunas técnicas del drama musical wagneriano, como la de conferir a la orquesta una mayor importancia o la utilización del *Leitmotiv*. La rica escritura orquestal, junto al cromatismo —parecido al empleado por Wagner en «Tristán e Isolda» (1865)— y el entretrejimiento vocal y orquestal de la melodía —a la manera de «Los maestros cantores de Núremberg»— hacen que, para los estudiosos de la figura del músico, la influencia de Wagner en «*Manon Lescaut*» sea más evidente que en ninguna otra obra de Puccini.<sup>63</sup>

El papel de protagonista fue asumido en el teatro Real por la soprano rumana Hariclea Darclee. A ojos de la crítica madrileña, después de ella cualquier otra cantante sería deficiente ya que «ha creado el tipo para sí y lo mató para las demás».<sup>64</sup> Darclee fue una de las sopranos más célebres del fin del siglo XIX, admirada universalmente por su talento. Además, compositores como Pietro Mascagni —1863-1945—, Giuseppe Verdi y el propio Puccini crearon papeles exclusivamente para que fuesen cantados por ella, como fue el caso de «*Tosca*» —1900—. <sup>65</sup> La soprano encabezó el elenco junto a Giuseppe Cremonini —Des Grieux—, Delfino Menotti —Lescaut— y Antonio Baldelli —Geronte—, cuyas interpretaciones merecieron elogios.<sup>66</sup> La orquesta estuvo a cargo del veterano maestro Juan Goula, quien sustituyó a Luigi Mancinelli como director musical en la temporada 1893-1894.<sup>67</sup>

Para la crítica madrileña, los números musicales que mayor éxito obtuvieron fueron: el final del primer acto, el madrigal y el dúo de Manon y Des Grieux del segundo, el preludio del tercero y el dúo de los amantes del cuarto.<sup>68</sup> La puesta en escena fue señalada como una de las más cuidadas que se habían visto hasta el momento en el teatro Real.<sup>69</sup> Llevada a cabo por Eugenio Sala-

<sup>62</sup> KRAUSE, ERNST. *op. cit.*, p. 66.

<sup>63</sup> BUDDEN, Julian. *op. cit.*, p. 146.

<sup>64</sup> ALLEGRO. «En el teatro de la Ópera. *Manon Lescaut*», en *El País*, Madrid, 5-XI-1893, p. 2.

<sup>65</sup> MESA, Franklin. *Opera: An Encyclopedia of world Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors. 1597-2000*. Carolina del Norte —McFarland & Company—, 2007; p. 333.

<sup>66</sup> «Novedades teatrales. Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893, p. 4.

<sup>67</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real (Abreviaturas de su historia)*. Madrid; Ministerio de educación y ciencia, servicio de publicaciones, 1976; p. 54.

<sup>68</sup> GONZÁLEZ, Ricardo. «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-XI-1893, p. 1.

<sup>69</sup> BRETÓN, Tomás. «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, Madrid, 10-XI-1893, p. 41.

rich, Giorgio Bussato y Amalio Fernández, contó con trajes nuevos, vistosas decoraciones y demás detalles escénicos, perfectamente ajustados al tiempo y lugar de la acción.<sup>70</sup> No debe olvidarse que las obras escenográficas de Giorgio Bussato y Amalio Fernández siempre se caracterizaron por su realismo.<sup>71</sup> Estas lujosas puestas en escena, junto a las esmeradas interpretaciones protagonizadas por los grandes divos y divas del momento, serán dos características muy presentes en la recepción de las óperas de Puccini en Madrid, pero también las más cuestionadas por los críticos madrileños.<sup>72</sup> Hay que señalar la labor de difusión y consolidación del repertorio pucciniano que los cantantes llevaron a cabo en España. Por ejemplo, la soprano Eva Tétrazzini cantó, en el teatro de san Fernando de Sevilla, algunos números musicales de «*Manon Lescaut*» en la función que se celebró a beneficio de la cantante.<sup>73</sup>

## El teatro Real de Madrid, ¿sucursal de la casa Ricordi?

El tiempo récord en el que «*Manon Lescaut*» había llegado a los escenarios españoles —gracias al impulso de la editorial Ricordi— enturbió parte de la recepción de la obra, siendo acogida con recelo, al menos por un sector de los profesionales de la ópera. Este fue el caso de los críticos wagnerianos:

Pocas óperas extranjeras, acaso ninguna, han pasado tan rápidamente desde el escenario donde se estrenaron al del Teatro Real de Madrid como *Manon Lescaut*, de Puccini, oída por primera vez en el Regio de Turín hace ocho meses. Las cuatro grandes óperas de Meyerbeer tardaron años en llegar desde París a Madrid; aún no hemos oído *El buque fantasma*, ni los *Nibelungos*, ni *Parsifal*, ni sabe Dios cuándo las oiremos en el coliseo de la Plaza de Oriente.<sup>74</sup>

En ese momento —finales del siglo XIX— España presentaba un variado panorama operístico. Las obras de Wagner empezaban a asentarse en la capital española,<sup>75</sup> el repertorio italiano seguía monopolizando buena parte de la vida musical de la época —teatros, conciertos, enseñanzas musicales, etc.— y el

<sup>70</sup> «Novedades teatrales. Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893, p. 4.

<sup>71</sup> ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid (Mondadori), 1991; p. 173.

<sup>72</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana: *op. cit.*, p. 157.

<sup>73</sup> «Despachos telegráficos. Noticias de Sevilla», en *La Época*, Madrid, 11-V-1895, p. 1.

<sup>74</sup> «Novedades teatrales. Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893, p. 4.

<sup>75</sup> ORTIZ, Paloma. «La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)». Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2003; p. 91.

debate en torno a la creación de la ópera nacional se reabría con fuerza. En la capital española iba cogiendo cada vez más fuerza la idea de que Puccini era el representante de los intereses de la casa Ricordi para perpetuar la hegemonía italiana en el teatro Real.<sup>76</sup> Para el crítico del diario *El Día*, «*Manon Lescaut*» era solamente una ópera italiana más, que sería olvidada a los cuatro años, quedando en «la memoria de aquellos que se dedican a escribir Diccionarios biográficos de compositores y artistas».<sup>77</sup> El crítico le restaba importancia a la obra, aduciendo que su éxito se debía enteramente al apoyo de la editorial italiana. Además, afirmaba que Puccini era, de entre todos los compositores extranjeros, el que gozaba de mayor privilegio en el teatro Real, pues sus óperas, además de contar con el beneficio de ser estrenadas, eran puestas en escena por sobresalientes artistas y con decoraciones fastuosas.<sup>78</sup> Acerca de los privilegios que los compositores pertenecientes a la casa Ricordi tenían en el teatro Real, Antonio Peña y Goñi aconsejó irónicamente a los músicos españoles que utilizaran en la galería Vittorio Emanuele —Milán— la leyenda oriental «¡Sésamo ábrete!», a ver si así conseguían el beneplácito del editor italiano para representar sus óperas en dicho teatro.<sup>79</sup> La obra se vio envuelta, de este modo, en el intenso debate sobre la primacía de la ópera italiana en nuestro país y el desarrollo de la ópera nacional, por el que pugnaban muchos compositores españoles.

«*Manon Lescaut*» se estrena en un momento de polaridad extrema entre wagnerianos y antiwagnerianos. Esta rivalidad fue notable en el estreno de «*Edgar*» en el teatro Real un año antes. El crítico wagneriano Joaquín Arimón declaraba, tras el estreno de la primera ópera de Puccini en Madrid:

Habría sido preferible poner en escena *El buque fantasma*, de Wagner, tan pomposamente anunciado en el cartel de abono. Pero la empresa del teatro Real ha pensado de otro modo, y nos ha ofrecido en cambio una ópera de autor novel, pero eficazmente recomendada por la famosa casa Ricordi de Milán, a la que pocos ganan en materia de habilidad para la propagación de sus fondos editoriales por todo el orbe musical. En España contamos con compositores que, cuando menos, están a la altura de Puccini, y bien pudiera estimulárseles con preferencia a los maestros extranjeros, a quienes no abona en absoluto la supremacía del genio<sup>80</sup>.

«*Manon Lescaut*» se programó de nuevo al año siguiente —1895—, compartiendo temporada con la «*Manon*» de Jules Massenet —1884—,<sup>81</sup> lo que

<sup>76</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *op. cit.*, p. 180.

<sup>77</sup> «Novedades teatrales. Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893, p. 4.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real. *Manon*», en *La Época*, Madrid, 5-XI-1893, p. 2.

<sup>80</sup> Joaquín Arimón, «Teatro Real. 'Edgar'», *El Liberal*, Madrid, 20-III-1892.

<sup>81</sup> TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Ed., 1997; p. 415.

ocasionó que las comparaciones y los debates entorno a cuál de las dos obras estaba mejor elaborada fuesen mayores. Se pidió, por medio de los periódicos, que la ópera pucciniana desapareciera de cartel para dar paso a la de Massenet, la cual, al estar compuesta por un músico conocedor de la literatura francesa, debía ser de mayor calidad artística.<sup>82</sup> Entre otras muchas comparaciones se señaló que Puccini se enfrentó al argumento de Prévost con tan desorbitada exuberancia en la orquesta, que provocaba una exagerada expresión dramática de los personajes; Massenet, por el contrario, ofrecía una «*Manon*» mucho más armónica, clara, rítmica y nunca recargada.<sup>83</sup> También se alabó, del compositor francés, el hecho de que hubiese sabido desprenderse de la influencia de Wagner,<sup>84</sup> algo que, como se ha señalado anteriormente, fue criticado a Puccini. Para otro sector de la crítica, la comparación entre ambas óperas era un atrevimiento, ya que «una y otra no sólo son buenas, sino que además son de un género totalmente distinto, único modo de que ambas pudieran salir incólumes de aquella prueba de la que difícilmente salen con bien dos cosas análogas o parecidas».<sup>85</sup>

En su reposición, la ópera de Puccini no logró remontar la fría acogida de su estreno; es más, las reseñas fueron incluso más duras. Según la crítica, si en su vuelta a los escenarios la ópera había obtenido un éxito completo, ello se debía indudablemente a la gran labor de los artistas y, sobre todo, a la del director musical, el italiano Leopoldo Mugnone. Gracias a él se pudieron apreciar las inspiradas melodías y bellísimos motivos que habían pasado desapercibidos hasta entonces.<sup>86</sup> Parte de la crítica madrileña seguía sin entender cómo se podía continuar permitiendo que una casa editorial impusiera a un teatro de la envergadura del Real el programar una obra mediana como «*Manon Lescaut*».<sup>87</sup> A los que la defendían, el crítico «Allegro» les respondió que «les condenaría a oír un centenar de noches aquel último acto en que la *donna* no acaba de morirse nunca, y aburre y desespera».<sup>88</sup> El apoyo editorial de Ricordi fue atacado también por los defensores de la ópera nacional, partidarios en su mayoría de Richard Wagner.

<sup>82</sup> MORPHY, Guillermo de, «Revista Musical. La *Manon Lescaut*, de Puccini», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-XII-1894, p. 1.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> «La ópera de Puccini. ‘*Manon Lescaut*’», en *La Ilustración Artística*, Madrid, 9-IV-1894, p. 228.

<sup>86</sup> «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Iberia*, Madrid, 6-XII-1894, p. 3.

<sup>87</sup> ALLEGRO. «La semana musical. *Manon Lescaut* – lo que se dice», en *El País*, Madrid, 10-XII-1894, p. 2.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

Un grupo formado por músicos y críticos preocupados por la difusión de la música nacional y empeñados en hacer triunfar la ópera española, entre los que se contaba con Tomás Bretón —1850-1923—, Manrique de Lara —1863-1929—, Félix Borrell —1858-1926—, Joaquín Fesser y Alejandro Saint-Aubin —1857-1916—, tomarían el drama wagneriano como paradigma de la nueva ópera nacional, rechazando la tradición italiana.<sup>89</sup> Tomás Bretón, en su lucha por defender la ópera nacional, pronunció varios discursos, en los que criticó el italianismo imperante en Madrid y que el teatro Real fuese un espacio dedicado al triunfo de obras extranjeras. El compositor señaló a la prensa española como responsable de ello, formada como estaba por críticos no especializados en música, que se limitaban a valorar la interpretación del *primo uomo* y de la *prima donna*, sin profundizar en la partitura.<sup>90</sup> Ellos —los divos— se convirtieron en el mejor reclamo para la reposición de aquellas obras que no obtuvieron una buena acogida el día de su estreno en Madrid. Las óperas volvían a programarse al año siguiente con nuevos y reputados intérpretes italianos, a los cuales el público y la crítica madrileña mostraban su admiración.<sup>91</sup> De este modo las obras continuaban su andadura en las siguientes temporadas teatrales, cada vez con mayor favor de público y crítica. Para Tomás Bretón, la ópera «*La Gioconda*» —1876— de Amilcare Ponchielli —1834-1886— era el mejor ejemplo de esas obras que no triunfaron el día de su estreno en Madrid y que ahora gozaban de buen éxito:

Yo recuerdo por la lectura de la prensa madrileña que la ópera *Gioconda* cuando aquí se estrenó, alcanzó un éxito menos que mediano. Y sin embargo, como es obra de repertorio en Italia y como los artistas del Real son en su mayoría italianos, se sigue dando, y no así como se quiera, que tal vez este año se ha puesto en escena mayor número de veces que ninguna otra, sin protesta de público, ¡qué digo protesta...! Con aplauso general, porque en ella lucían sus facultades dos artistas predilectas.<sup>92</sup>

El compositor denunciaba el hecho de que en España se prefiriera antes una obra extranjera, aunque esta fuese de menor calidad artística, que una española.<sup>93</sup> En un intento de hacer ver la gravedad del asunto, Bretón recurrió a la figura de Puccini, cuya «*Manon Lescaut*» tuvo un recorrido semejante a

<sup>89</sup> ORTIZ, Paloma, 2014. «Reflexiones sobre el Wagnerismo en la Restauración Musical en Madrid» en *WeltKulturenTonWelten* vol. 29, p. 138.

<sup>90</sup> BRETÓN, Tomás. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción ... del Señor D. Tomás Bretón*. Madrid, 1896; p. 26.

<sup>91</sup> BRETÓN, Tomás. *La ópera nacional y el Teatro Real de Madrid*. Conferencia leída en el Ateneo Literario el 5 de febrero de 1904. Madrid, 1904; p. 5.

<sup>92</sup> BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, 1885; p. 20.

<sup>93</sup> BRETÓN, Tomás. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes...*, p. 44.

«*La Gioconda*». A través del ejemplo del joven músico, criticó que el «Teatro italiano de Madrid» —así hacía referencia el artista español al teatro Real— albergase la obra de un compositor «que no ha alcanzado en su patria el mismo concepto artístico que el malogrado Ponchielli».<sup>94</sup> Tras hacer un resumen de la breve carrera artística de Puccini en la capital española, añadía: «¡El pomposo, el fastuoso y aristocrático Teatro Real de Madrid, campo experimental de un compositor italiano de... segunda fila hasta el presente!».<sup>95</sup> Para Bretón, era indignante que compositores de una categoría inferior estuviesen presentes en el teatro Real, mientras los españoles tenían que dedicarse al género chico, al que consideraba un arte menor: «Pero no sonroja, señores, contemplar en el Teatro Real esas delicias de Cápua para el arte extranjero, en que goza, brindan y triunfan hasta maestros y artistas en gestación, y ver del otro lado, nuestros mejores compositores, dedicados a escribir piecicillas de poco momento y menos transcendencia artística».<sup>96</sup> Para los defensores de la ópera nacional, la creación de tan anhelado género se hallaba en dificultades, a causa de la entrada de Puccini en el terreno musical español. La imposición de la editorial italiana y la prensa madrileña, fundada en críticas insustanciales, favorecerían la entusiasta recepción del músico y mantenían en la vida nacional el italianismo imperante desde hacía siglos.

Hay que remontarse hasta la vuelta de Fernando VII al poder para entender los ataques de los defensores de la ópera nacional a la producción pucciniana —y, por lo tanto, italiana—. Tras la derogación —en 1821— del decreto que prohibía cantar en italiano, España se convirtió, en lo musical, en un monopolio de aquel país, viéndose invadida por los grandes divos de la ópera italiana y por continuas representaciones de las obras de Gioachino Rossini —1782-1868—. Rossini ha sido quizás, según el profesor Emilio Casares, el compositor extranjero que más peso ha tenido en España.<sup>97</sup> Su figura y su obra marcaron de manera definitiva nuestro teatro lírico. La admiración hacia el compositor italiano por parte de los españoles, motivada por su presencia en Madrid durante el carnaval de 1831, dio lugar a la imposición del repertorio italiano y obligó a los músicos españoles a escribir el texto de sus óperas en aquel idioma.<sup>98</sup> La llegada de Rossini se debió en primer lugar al prestigio que su música tenía en Europa, pero también a la enorme crisis de producción propia.<sup>99</sup> La carencia de un teatro lírico nacional

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>97</sup> ALONSO, Celsa / CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995; p. 98.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>99</sup> CASARES RODICIO, E. «Rossini: la recepción de su obra en España» en *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 10; p. 38.

fue remediada mediante el repertorio rossianino.<sup>100</sup> La imposición de la tradición lírica italiana continuó con fuerza en España con la llegada de Gaetano Donizetti —1797-1848—, Vincenzo Bellini —1801-1835— y Giuseppe Verdi, quien levantó no pocos recelos entre los críticos madrileños, a causa de gran apoyo que recibía de la casa Ricordi. Es por ello que, a finales del siglo XIX, los críticos y compositores españoles lucharon contra la producción pucciniana, cansados por una parte de que se ignorasen las obras líricas españolas y, por otra, para evitar que la creación de la ópera nacional volviese a ser sustituida por la presencia de un italiano que, una vez más, pertenecía a la editorial Ricordi. Al hilo de ese hecho, el crítico del diario «La Justicia», R. Melgrán, denunció que: «¡Quién ignora que el Teatro Real no es más que una sucursal de la Casa Ricordi! ¡Quién desconoce que el poderoso editor italiano nos impuso el *Simón Boccanegra*, de Verdi, y el *Edgar* de Puccini!».<sup>101</sup>

No era ninguna novedad que el teatro Real pareciera ser propiedad del rey italiano Víctor Manuel más que de la reina Isabel II. Treinta años antes del estreno de «*Manon Lescaut*» en Madrid, las críticas hacia el omnipresente repertorio italiano en el teatro Real ya estaba a la orden del día en la prensa española. Ejemplo de ello es el artículo que el poeta Luis de Eguílaz —1830-1874— publicó en 1863 en *El Contemporáneo*. En él, Eguílaz consideraba que la ópera italiana constituía una industria extranjera y denunciaba «la protección, el privilegio y el monopolio que el gobierno establece en favor de un espectáculo extranjero y en contra del nacional».<sup>102</sup> Al igual que Bretón, Eguílaz no estaba por la eliminación de la ópera extranjera del teatro Real, sino por la igualdad entre esas óperas y las españolas.<sup>103</sup> Otro escritor, Juan Valera —1824-1905—, gran aficionado a la música italiana, dio respuesta al artículo de Eguílaz. Bajo el seudónimo de «Eleuterio Agoretas» publicaba, en el mismo diario, dos «Cartas en defensa del Teatro Real».<sup>104</sup> En ellas, el escritor egrabense afirmaba que la ausencia de obras españolas en dicho teatro se debía, por un lado, a que los italianos eran más hábiles para componer y, por otro, a las preferencias de la aristocracia, inclinada a aquellos extranjeros.<sup>105</sup> Según Valera, si España contara con buenas obras españolas y el público las demandase, los empresarios y el teatro Real no tendrían ningún problema en incorporarlas a sus programaciones.<sup>106</sup>

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>101</sup> R. Melgrán, «Revista Musical. La próxima temporada del teatro de la Ópera», *La Justicia*, Madrid, 17-VI-1893, p. 1.

<sup>102</sup> EGUÍLAZ, Luis de., «Variedades. El teatro español y el Teatro Real», en *El Contemporáneo*, Madrid, 21-III-1863, p. 3.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

Aunque en el año de su estreno en Madrid, la ópera de Puccini no logró levantar entusiasmo, lo cierto es que «*Manon Lescaut*» tuvo en la capital española una evolución favorable, antes de la llegada de «*La bohème*» en el año 1898. La obra se siguió programando en el teatro Real junto a «*Cavalleria rusticana*» —1890— debido a la brevedad de esta última<sup>107</sup> y en la temporada 1895-1896 como obra completa, asentándose así en la devoción del público.<sup>108</sup>

## Conclusiones

«*Manon Lescaut*» supuso la consolidación del músico de Lucca en su patria. Con esta ópera, Giacomo Puccini consiguió en su país un puesto entre los primeros maestros italianos. Empleando los modernos recursos musicales en boga en aquellos años, devolvía a sus compatriotas una emoción estética que les era propia, convirtiéndole en el candidato idóneo para suceder a Verdi. Desgraciadamente, el triunfo de Puccini no se pudo repetir en Madrid. Los acontecimientos sociales del momento y el apoyo editorial de la poderosa casa Ricordi hicieron que la ópera se acogiera con frialdad y cierto recelo. Una vez analizada la información recogida en los apartados anteriores, se puede afirmar que Puccini fue considerado una amenaza por los partidarios de Wagner y por los defensores de la ópera nacional. Aunque «*Manon Lescaut*» era solamente la segunda obra del músico que se estrenaba en España, ambos bandos fueron testigos de cómo las óperas del joven maestro formaban parte del cartel del teatro Real mientras otras —sobre todo las españolas— se quedaban a las puertas de ser estrenadas en dicho espacio. Este estudio ha permitido constatar que existió una fractura en la primera recepción del músico en nuestro país, entre aquellos que rechazaron la hasta entonces omnipresente escuela italiana —wagnerianos y defensores de la ópera nacional—, denigrando al músico, y los que defendieron a Puccini, partidarios de un género muy arraigado en España: la ópera italiana.

A los ojos de la crítica madrileña, Puccini dejaba de ser el joven compositor promotor de «*Edgar*», aquel que compartía cartel junto a los grandes maestros, para convertirse en un italiano más que ocuparía los escenarios madrileños, respaldado por una poderosa casa editorial. Llama la atención la rapidez con la que se produce ese cambio de actitud hacia el italiano, pues entre el estreno de «*Edgar*» y el de «*Manon Lescaut*» en la capital española transcurre solamente un año. Ciertamente, el apoyo del editor italiano fue fundamental en la recepción de Puccini en España. Este aparato empresarial favoreció la difusión de las obras

<sup>107</sup> De «*Manon Lescaut*» se interpretaban el primero y segundo actos. «Noticias de espectáculos. Real», en *El Día*, Madrid, 23-I-1895, p. 4.

<sup>108</sup> PEÑA Y GOÑI, ANTONIO. «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 8-III-1896, p. 2.

del compositor en la capital española pero, simultáneamente, levantó recelos entre los críticos madrileños —algo que también ocurrió con Verdi, asimismo apoyado por la casa Ricordi— al ver cómo el teatro Real invertía grandes cantidades de dinero en representar las óperas puccinianas, mientras algunas de las producciones de Wagner no se habían escenificado todavía en Madrid. Al mismo tiempo, las obras líricas de los compositores españoles continuaban siendo ignoradas por este teatro. Por ello, el compositor italiano no solo se convertía en un problema para la ópera wagneriana sino también para la ópera nacional.

La preocupación por el influjo del músico italiano en la programación teatral de la capital española y del país se hizo realidad en el estreno de «*La bohème*», —1898, en el teatro del Príncipe—. La gran recepción de la ópera y su posterior estreno en el teatro Real —1900— fue el origen de la masiva difusión de la nueva ópera de Puccini por todos los teatros españoles, además de su presencia en los salones y cafés, a través de las reducciones para canto y piano —u otras agrupaciones musicales—. De este modo, su obra se difundió más allá de los teatros y de las salas de conciertos, trasladándose al medio urbano. Con el triunfo de «*La bohème*», no solo su música sino también la propia figura de Puccini se populariza en el país. Aprovechando el éxito de la ópera, algunos teatros recuperaron «*Manon Lescaut*» para sus programaciones, convirtiéndose en la obra del autor de moda. Esto se tradujo en la omnipresencia del maestro italiano en el panorama musical español, ampliada con el estreno de «*Tosca*» en el teatro Real en diciembre de 1900.

## Fuentes y bibliografía

### 1. Bibliografía

- ALIER, Roger: «El primer gran Puccini: Manon Lescaut», en: *Ópera actual*, nº 176, 2014.
- ALONSO, Celsa / CASARES, Emilio: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.
- ARIAS DE COSSO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.
- BARAGWANATH, Nicholas: 2015. «Pasión, melodía y modernidad en *Manon Lescaut* de Puccini» en *Asociación Bilbaina de Amigos de la Ópera*. Temporada 15-16.
- BIAGI RAVENNI, Gabriella / SCHICKLING, Dieter: *Giacomo Puccini. Epistolario I —1877-1896—*. Florencia, ed. Leo S. Olschki, 2015.
- BRETÓN, Tomás: *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, 1885.
- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción ... del Señor D. Tomás Bretón. Madrid, 1896.
- La ópera nacional y el Teatro Real de Madrid*. Conferencia leída en el Ateneo Literario el 5 de febrero de 1904. Madrid, 1904.
- CARNER, MOSCO: *A critical biography*. Nueva York —Wellesley College Library—, 1959.
- CASARES RODICIO, E.: «Rossini: la recepción de su obra en España» en *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 10; pp. 35-70.

- COOPER-RICHET, Diana: «Apuntes para una historia de la librería Denné (1785-1885)» en *Orbis Tertius* 2014, vol. XIX, nº. 20.
- D'ANGELO, Emanuele: «Il libretto di *Manon Lescaut*. Il senso dell'antico» *Fondazione Teatro La Fenice*, Venecia, 2010.
- DEL FIORENTINO, DANTE: *Immortal Bohemian: an intimate memoir of Giacomo Puccini*. Edición parcial en inglés. Londres —Prentice-Hall—, 1952.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana: «La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial» en *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. 2015.
- GIRARDI, Michele: *Puccini: His International Art*. Universidad de Chicago, 2000.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real (Abreviaturas de su historia)*. Madrid —SPMEC—, 1976.
- KRAUSE, ERNST: *Puccini*. Traducción de Jacobo Mir Mercader. Madrid, 1991.
- LAFARGA, FRANCISCO: «¿Clásicos olvidados o clásicos de segunda? Sobre la traducción en España de algunos literatos franceses del siglo XVIII» *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad Complutense, 2005.
- MALLACH, Allan: *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism 1890-1915*. Boston, 2007.
- MARCO PRAGA, Antonio: «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost» *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX*. Estudios de traducción y recepción. Francisco Lafarga / Antonio Domínguez, ed.; Barcelona —PPU—, 2001.
- MAREK, George Richard: *Puccini: a biography*. Nueva York, 1951.
- MESA, Franklin. *Opera: An Encyclopedia of world Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors. 1597-2000*. Carolina del Norte, 2007.
- ORTIZ, Paloma: «La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)». Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- «Reflexiones sobre el Wagnerismo en la Restauración Musical en Madrid» *WeltKulturen-TonWelten*. 2014, vol. 29.
- PHILIPS-MATZ, Mary Jane: *Puccini: A Biography*. Boston, 2002.
- PRÉVOST, Antoine-François: *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Traducción de Esperanza Martínez Pérez. Madrid (Akal), 2019.

## 2. Fuentes hemerográficas

- BRETÓN, Tomás: «*Manon Lescaut*. Del maestro Puccini, en el Teatro Real», en el *Boletín Musical*, Madrid, 10-XI-1893.
- «Teatro Regio», en *Gazzeta Piemontese*, Turín, 1-II-1893.
- DEPANIS, Giuseppe: «Arti e Scienze. *Manon Lescaut*», en la *Gazzetta Piemontese*, Madrid, 2-II-1893.
- «La *Manon Lescaut* di G. Puccini —nostra corrispondenza telegráfica. Torino—», en *L'Indipendente*, Trieste, 2-II-1893.
- «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 4-XI-1893.
- «Novedades teatrales. Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893.
- ARIMÓN, Joaquín: «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *El Liberal*, Madrid, 5-XI-1893.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 5-XI-1893.
- «Crónicas teatrales. *Falstaff*», en *La Época*, Madrid, 9-II-1894.
- «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Época*, Madrid, 8-III-1896.
- GONZÁLEZ, Ricardo: «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-XI-1893.
- «Boletín Bibliográfico», en *El Correo nacional*, Madrid, 1-XI-1839.

GIACOMO PUCCINI: NUEVA AMENAZA ITALIANA PARA LA ÓPERA WAGNERIANA...

- «Teatros», en *El Heraldo*, Madrid, 21-II-1850.
- «ALLEGRO» —SEUD.—: «En el teatro de la Ópera. *Manon Lescaut*», en *El País*, Madrid, 5-XI-1893.
- «La semana musical. *Manon Lescaut* – lo que se dice», en *El País*, Madrid, 10-XII-1894
- BARBER, M.: «Veladas teatrales. La música», en *La Época*, Madrid, 11-XII-1898.
- «Teatro Real», en *El Día*, Madrid, 5-XI-1893.
- x. «La ópera de Puccini *Manon Lescaut*», en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 9-IV-1894.
- «Despachos telegráficos. Noticias de Sevilla», en *La Época*, Madrid, 11-V-1895.
- MORPHY, Guillermo de: «Revista Musical. La *Manon Lescaut*, de Puccini», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-XII-1894.
- «La ópera de Puccini. 'Manon Lescaut'», en *La Ilustración Artística*, Madrid, 9-IV-1894.
- «Teatro Real. *Manon Lescaut*», en *La Iberia*, Madrid, 6-XII-1894.
- EGUÍLAZ, Luis de: «Variedades. El teatro español y el Teatro Real», en *El Contemporáneo*, Madrid, 21-III-1863.
- VALERA, Juan: «Variedades. Carta en defensa del Teatro Real», en *El Contemporáneo*, Madrid, 19-III-1863.

### 3. Epistolario

- Carta de Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, Milán, 6-XII-1892. Archivo Ricordi, CLET000186.
- BIAGI RAVENNI, Gabriella / SCHICKLING, Dieter: *Giacomo Puccini. Epistolario I (1877-1896)*. Florencia —Leo S. Olschki, ed.—, 2015.



# EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN Y DIFUSIÓN DE MÉTODOS DE SOLFEO ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS ENTRE 1831 Y 1897

 Luis M. FERRER RODRÍGUEZ\*

## Resumen:

El presente artículo tiene como principal objetivo analizar el papel que jugó el Conservatorio de Madrid en el proceso de adquisición y divulgación de métodos de solfeo españoles y extranjeros durante el siglo XIX. Para ello, realizaremos primero un estudio sobre el modo en que el centro constituyó un exclusivo fondo de tratados y escritos, publicados antes y durante el siglo XIX, que recopilamos bajo la forma de un catálogo inédito presentado en el anexo de este artículo. El examen de este documento, en el cual hemos registrado todos aquellos métodos de solfeo custodiados en algún momento en los archivos de la biblioteca del conservatorio, nos permitirá estimar, por otro lado, la riqueza y diversidad de estas obras.

Pasaremos después a ocuparnos de la acción divulgadora que ejerció el Conservatorio de Madrid, analizando el modo en que el centro asumió un rol primordial de arbitraje sobre el juicio de la calidad de numerosos tratados y la pertinencia de su adopción como obras de texto, tanto por la propia institución como en otros centros de enseñanza e incluso para el público aficionado. Observaremos, igualmente, de qué modo y en qué medida el conservatorio pudo influenciar en la difusión de estos métodos a lo largo del territorio nacional e incluso en otros países de ultramar. Comprobaremos, finalmente, el modo en que le fue atribuido el referido papel de árbitro, tanto por los propios autores de los métodos como por las casas editoriales y también por alguna institución oficial, habilitándole como único órgano competente en la materia.

\* Profesor titular de Formación y cultura musical en el *Conservatoire à rayonnement départemental de musique et danse* de Lorient / Francia. Titulado por el RCSMM en 2006 —pedagogía— y 2012 —musicología—. Realiza estudios de doctorado en la universidad autónoma de Madrid.

**Palabras clave:** Solfeo, enseñanza, métodos, Conservatorio de Madrid.

**Abstract:**

This article aims at analysing the impact Madrid's Conservatory had on the acquisition and divulging of Spanish and foreign music theory methods during the 19th century.

Firstly, we will study the way the conservatory took hold of music related texts and studies published before and after the 19th century, which are demonstrated at the end of this article. A close look at this catalogue will reveal the richness and diversity of the different documents held in the conservatory's archive.

Secondly, we will occupy ourselves on the divulgative action taken by the conservatory, analysing the way the musical centre assumed a prominent role in judging the quality of the different teaching treatises, and if they were appropriate for the use of the conservatory as well as other musical centres and even to the public.

We will observe how the conservatory's influence on the spreading of these documents around the region, country and even out of Spain became a reality. Finally, we will observe how the conservatory became a referee of quality when it came to publishing and editing these documents as well as of some official institutions, and therefore establishing itself as the only judge on this matter.

**Key words:** Music theory, learning, methods, Madrid Royal Conservatory.

## 1. La constitución del fondo de métodos de solfeo de los siglos XVIII y XIX de la biblioteca del Conservatorio de Madrid

El primer reglamento interior del Real Conservatorio de Música María Cristina, publicado en 1831,<sup>1</sup> dotó a la institución de un archivo musical propio y de uso exclusivo del establecimiento, el cual sería el embrión de la futura biblioteca del centro. En la exposición del citado reglamento, se determinó que el director tenía el deber de formarlo y aumentarlo sucesivamente, así como que de todas las obras de música que se imprimiesen o grabasen en España a partir de aquel momento, el autor o editor debía hacer entrega de dos ejemplares al el archivo del Real Conservatorio.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Madrid, *Archivo histórico-administrativo* —en adelante AHA—: «Reglamento interior aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G) para el gobierno económico y facultativo del Real conservatorio de música María Cristina», Madrid, Imprenta Real, 1831.

<sup>2</sup> *Ibid.* Exposición, bases 18 y 19. Capítulo XIII, Artículos 1 a 5.

Sin embargo, gracias a los trabajos realizados por diferentes autores sobre la historia de este archivo musical,<sup>3</sup> sabemos que la principal fuente de la que se nutrió y aumentó no fueron las dos citadas en aquel reglamento, sino las numerosas donaciones privadas producidas a lo largo de los siglos XIX y XX. Esto fue debido, en parte, porque a pesar de la facultad de formarlo y aumentarlo otorgada al director, tan solo se realizaron, por parte del conservatorio, algunas compras ocasionales a distintos editores de música y colecciones personales.<sup>4</sup> Por otro lado, durante las dos primeras décadas de vida del archivo, la mayoría de los autores y editores desoyó aquella citada norma, perdiendo ésta gran parte de su eficacia. Esta situación cambió ligeramente con la promulgación de la ley de la propiedad intelectual de 1847, gracias a la cual y aunque de forma irregular, se produjeron algunos ingresos. Pero fue, sobre todo, con el reglamento de 1880 de desarrollo de la ley de 1879<sup>5</sup> —cuyo texto determinaba que un ejemplar de las obras impresas en Madrid se conservase en la biblioteca de la entonces denominada Escuela nacional de Música y Declamación—, cuando comenzaron a llegar en mayor cantidad.

En el caso de los manuales y demás obras relacionadas con la enseñanza del solfeo en el conservatorio, escritas y publicadas durante el siglo XIX y antes, y adquiridas para formar parte de su archivo, sabemos que las vías de ingreso fueron exactamente las mismas. Gracias a la información recogida en algunos de los documentos administrativos realizados por la institución y, sobre todo, a los distintos catálogos de la biblioteca confeccionados a lo largo de los siglos XIX y XX, hemos podido conocer cuáles fueron estas obras, su procedencia, el volumen que representan y, aunque en muchos casos de manera aproximativa, el momento en que se produjo su adquisición por el conservatorio.<sup>6</sup> Todos estos

<sup>3</sup> Véanse los artículos de NAVARRO, Margarita: «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de musicología*, Madrid, SDEM, Vol. 11, nº 1, 1988, pp. 239-249; GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: «El Archivo y la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid», *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, ACAL, 2008, pp. 377-388; VV.AA.: «La Biblioteca y Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Clip de Sedic: Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, nº 75, 2017.

<sup>4</sup> Hasta el año 2002, la biblioteca no ha contado con un presupuesto propio, debido a lo cual estas han sido realizadas directamente por el conservatorio de forma esporádica. *Vid.* «La Biblioteca y Archivo del Real Conservatorio...».

<sup>5</sup> *Gaceta de Madrid*, 6 de septiembre de 1880, pp. 763-766. Constan diversas entregas de la Sociedad general de autores que podrían responder a la citada obligatoriedad. Respecto al depósito legal, la biblioteca del Conservatorio ha compartido con la Biblioteca nacional de España, en adelante BNE, la condición de centro receptor de los ejemplares de música impresa. *Vid.* «La Biblioteca y Archivo del Real Conservatorio...».

<sup>6</sup> Se realizó un primer estudio sobre los métodos de solfeo adquiridos y utilizados por el conservatorio durante el periodo comprendido entre su fundación y el año 1854, en el cual se citan algunas de las mismas fuentes a las que aludimos en nuestro estudio, en NAVARRO LALANDA, Sara: «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina —1830-1854—», en: *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, nº 46, 2018, pp. 121-146.

datos, sumados a la localización y el análisis del *corpus* de material didáctico de solfeo que se conserva actualmente en el archivo de la actual biblioteca del Real conservatorio superior de música de Madrid,<sup>7</sup> nos han permitido realizar un catálogo inédito compuesto por todos los métodos —tanto teóricos como prácticos— y lecciones de solfeo impresas o manuscritas, publicadas o escritas hasta comienzos del siglo XX y adquiridas por esta institución.<sup>8</sup> Este documento, además de posibilitar la estimación de la variedad y riqueza de las obras contenidas, varias de ellas perdidas o difíciles de encontrar en otros archivos nacionales y extranjeros, nos ha permitido extraer datos estadísticos de gran interés, que mostraremos más adelante. Pero comencemos primero por ver cuáles fueron los inicios de este fondo.

Entre la apertura de las clases del conservatorio, en enero de 1831, y su cierre temporal a partir de finales del año de 1835 —ocasionado por la primera de las guerras carlistas—, sabemos que el centro había adquirido los cuatro métodos de solfeo siguientes:<sup>9</sup> la «Escuela de solfeo según el estilo moderno», escrita por José de Sobejano; una obra titulada «Principios elementales de la música en que se trata el valor de todas las figuras y caracteres que la componen», cuya autoría no es desconocida; la «Instrucción metódica especulativa y práctica», escrita por Mateo Pérez de Albéniz, la cual había sido depositada en junio de 1830 por su hijo Pedro Pérez de Albéniz, primer profesor de piano del Conservatorio,<sup>10</sup> y el «*Solfège ou nouvelle méthode de musique*» del músico francés Jean-Joseph Rodolphe, siendo esta la primera obra extranjera de didáctica del solfeo adquirida. A estas cuatro obras habría que sumar la «Escuela teórico-práctica de solfeo y canto», escrita por el que estaba destinado a ser el primer profesor de solfeo del conservatorio, Marcelino Castilla,<sup>11</sup> cuyo primer ejemplar debió de llegar al centro por suscripción, entre finales de 1830 y 1831.

Poco después de 1833 se adquirieron otros dos métodos más: los «*Principes élémentaires de musique*», método oficial del conservatorio de París y escrito por su director, Luigi Cherubini —1760-1842—, conjuntamente con otros céle-

<sup>7</sup> En adelante RCSMM.

<sup>8</sup> Este catálogo se muestra en el anexo documental.

<sup>9</sup> Madrid, AHA: *Índice alfabético de las obras musicales que existen en el archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina publicadas después de la erección del mismo*.

<sup>10</sup> Existe una carta de Pedro Albéniz ordenada por su padre Mateo Pérez de Albéniz y fechada el 27 de junio de 1830, en la que se dice que este último «ofrece al archivo del Conservatorio la obra escrita por él Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar y aprender la música, que publicó en el año de 1802 y se reimprimió el año de 1829 con algunas adiciones entre las cuales se halla un pequeño tratado de vocalización dispuesto por Pedro Albéniz». Añade que la obra había servido para la enseñanza en las capillas musicales de todo el reino, con una justa reputación. Madrid, AHA: Legajo cero —0/38-5—.

<sup>11</sup> Castilla presentará su dimisión en octubre de 1830, unos meses antes del comienzo de las clases. Madrid, AHA: Legajo 1/14.

bres autores, varios de los cuales eran profesores de esa misma institución; así como la edición francesa de los célebres «*Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*»,<sup>12</sup> publicada hacia el año 1786.

En los años siguientes, este pequeño fondo aumentó gracias a las primeras adquisiciones realizadas por el propio Pedro Pérez de Albéniz, quien fue enviado a París por encargo de la reina María Cristina de Borbón en fecha desconocida, así como por las numerosas adquisiciones realizadas por Francesco Piermarini a la editorial Ricordi de Milán.<sup>13</sup> Gracias a un inventario realizado en torno al año 1847, conocemos el título de todas las obras adquiridas hasta aquel momento, la mayor parte de ellas de origen francés. Entre los 17 métodos de solfeo que aparecen citados en este documento cabe destacar: «el ABC Musical» y su «Suite», ambos del francés Aguste-Mathieu Panseron; un método cuyo título desconocemos, de Alexis de Garaudé, asimismo francés;<sup>14</sup> otros tres, escritos por el italiano —de origen francés— Frédéric Massimino, y varias vocalizaciones de otro autor italiano, Giulio Marco Bordogni, las cuales serían utilizadas más tarde en la clase de solfeo para cantantes.<sup>15</sup> Por otra parte, entre las dos únicas obras nacionales que en él se recogen, encontramos, junto al ya mencionado tratado de José de Sobejano, el «Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces», de Baltasar Saldoni, primer profesor de solfeo del conservatorio tras la renuncia de Castilla. Sin embargo, a pesar de haber sido adoptado como obra oficial para la enseñanza del solfeo en el centro desde su fundación,<sup>16</sup> no fue impreso y publicado este método hasta principios de la década de 1840. Por último, a pesar de su inexplicable ausencia en el citado catálogo, sabemos que el editor musical José Carrafa había donado al conservatorio un ejemplar del «Método completo de solfeo de Fetis, Garaudé y Gomis», escrito por el español Antonio Mercé,<sup>17</sup> en el cual se recogen y ordenan una serie de lecciones originales de aquellos tres autores, a las que Mercé añade, de su propia mano, la introducción y la última de las cuatro partes en que se divide la obra.

<sup>12</sup> Recordemos que esta información aparecía recogida en un documento denominado «Reglamento de la clase de solfeo de los alumnos externos», escrito como consecuencia de la apertura de esta clase, de la cual se hizo cargo José Nonó a partir de 1833. En dicho documento se dice que los alumnos podían hacer uso de ambos métodos. Madrid, *AHA*: 0/38-5 —s.d.—.

<sup>13</sup> *Vid.*: «La Biblioteca y Archivo...» *op. cit.*

<sup>14</sup> Muy probablemente se tratase de su obra más célebre, «*Solfèges avec la basse chiffrée*».

<sup>15</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 9/10 —1-5-1853—.

<sup>16</sup> *Gaceta de Madrid*, 16 de abril de 1831.

<sup>17</sup> Se conserva una carta dirigida a D. José Carrafa en la que se dice que existe en el archivo del conservatorio un ejemplar del gran «Método de solfeo o nueva escuela de música por los célebres compositores Fetis, Garaudé y Gomis», obsequio del mismo editor. Madrid, *AHA*: Leg. 4/42 —4-5-1842—.

En el mes de junio del año 1846 daba comienzo el proceso de adopción de un tratado de solfeo y canto más largo e infructuoso llevado a cabo por el centro durante aquel siglo. Se trata del «*Manuel musical*», del francés Guillaume Bocquillon Wilhem, director e inspector general de la enseñanza del canto en las escuelas primarias de la ciudad de París y profesor del *Collège Royal* Enrique IV y de la *École Royale Polytechnique* francesa.<sup>18</sup> Esta obra, adoptada para la enseñanza en los colegios públicos de enseñanza primaria de París tras los buenos resultados obtenidos por el propio Wilhem en su labor práctica, había sido escrita con el principal objetivo de propagar y mejorar la enseñanza del canto en las clases populares, por medio del aprendizaje colectivo y simultáneo. En poco tiempo, el método obtuvo un gran éxito y reconocimiento, realizándose una nueva edición, adoptada por los numerosos orfeones creados en la capital francesa para cultivar el canto coral entre la clase obrera.<sup>19</sup> Su fundamento metodológico se asentaba en la relación entre el aprendizaje musical y el de la lengua hablada, por medio de tres principios —o grados, según el autor—, comunes a ambos: la lectura, a primera vista o memorizada, por medio de la práctica vocal o instrumental; la gramática musical, basada en las leyes que rigen la tonalidad y, por último, la retórica musical o, dicho de otro modo, la composición, cuyo fundamento eran las leyes de la armonía y el contrapunto.<sup>20</sup>

Como decíamos, a finales del mes de junio de 1846 se propuso, durante una sesión de la Junta facultativa del conservatorio, la creación de una nueva plaza de profesor de solfeo, con el objeto de generalizar el sistema de Wilhem en las clases de esta especialidad. Para ello, Ramón Carnicer, entonces director interino del conservatorio, encargó a los profesores que componían la sección de música que hicieran las proposiciones oportunas, con objeto de uniformizar la enseñanza del solfeo, al estilo de los demás conservatorios europeos.<sup>21</sup> Tras la reunión, a comienzos del mes del mismo año, Joaquín Espín y Guillén envió una carta a Ramón Carnicer en la que le comunicaba su opinión sobre la posible creación de dos nuevas clases, una de armonía práctica, es decir, de acompañamiento sobre bajo cifrado, y otra de enseñanza simultánea del solfeo según el método Wilhem. Espín y Guillén justificaba la pertinencia de su adopción debido a la estima de la que aquel sistema gozaba en el aprendizaje

<sup>18</sup> WILHEM, Guillaume Bocquillon: «*Méthode B. Wilhem*» París, Perrotin, 1839. Existe una obra anterior que pudo ser el origen del método: WILHEM, Guillaume Bocquillon: «*Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant adoptée par la Société d'instruction élémentaire*», París, *l'auteur*, L. Colas, 1821.

<sup>19</sup> WILHEM, Guillaume Bocquillon. *op. cit.*, prólogo.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 28 de junio de 1846. Se dice que el sistema había sido adoptado en los principales conservatorios de Europa.

de esa materia y demostrada, al parecer, en varios conservatorios europeos como París, Viena y Milán, entre otros.<sup>22</sup>

Carnicer decidió comisionar a Pedro Pérez de Albéniz para que estudiase una traducción al castellano del método Wilhem, elaborada por un profesor de Vitoria apellidado Ortiz. Tras el correspondiente viaje a la ciudad alavesa, en el mes de octubre de aquel mismo año Albéniz escribió un comunicado a Carnicer, del cual extraemos las siguientes partes:

[...] sobre la traducción que tiene echa del método de solfeo de B. Wilhem, igualmente que, bajo qué condiciones cedería la obra, tal como la tiene preparada para que desde luego pueda ponerse en planta en cualquier establecimiento público, debo decir: que estoy convencido por las explicaciones que me ha dado el profesor Ortiz, que el objeto y fin del método de solfeo de B. Wilhem es el de popularizar la música por la introducción del canto elemental en los colegios, casas de enseñanza etc por el método mutuo, apartando la fastidiosa precisión de enseñanza que ha habido que seguir hasta ahora dando lección discípulo por discípulo.

[...] añadió que respondía de la exacta traducción y que además de la obra daría la guía o conclusión del método y los cuatro tomos del orfeón o repertorio musical escritos por el mismo Wilhem [...] permitiéndome que después de los elogios y visto por V.S. los adelantos que en países extranjeros se han concedido al sistema Wilhem, no dudará un instante en apropiarlo al establecimiento que tan dignamente dirige...

Madrid, 20 de octubre de 1846. Pedro Albéniz.<sup>23</sup>

Un año más tarde, durante el verano de 1847, tuvo lugar una nueva sesión de la junta, a la que se invitó a los profesores encargados del solfeo Juan Pablo Hijosa y Juan Gil, para debatir sobre la adopción del sistema de enseñanza Wilhem. Como resultado de las conversaciones entre los presentes, se determinó que Gil e Hijosa, conjuntamente con los maestros de composición y de canto, procediesen sin demora a tal efecto, valiéndose para ello de un ejemplar de dicho método que Francisco Frontera de Valldemosa había puesto a disposición del conservatorio, en lugar de la traducción del profesor Ortiz.<sup>24</sup>

El caso es que, tres años después, el método seguía sin haberse adoptado y, en mayo de 1850 se volvió a proponer el aumento de un profesor de solfeo —esta vez al Gobierno— para implantar en el conservatorio el sistema Wil-

<sup>22</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 6/18 —2-7-1846—. Carnicer le responde diciendo que estudiará sus propuestas. Por otro lado, no hemos encontrado ninguna evidencia de la puesta en práctica de este método en dichos centros.

<sup>23</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 6/36 —20-10-1846—. D. Pedro Albéniz participando el resultado de la comisión que le había sido encomendada al efecto.

<sup>24</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 29 de julio de 1847.

hem.<sup>25</sup> La petición no obtuvo ningún resultado, quedando este tema nuevamente en suspenso durante un período de cinco años. En septiembre de 1855 tuvo lugar una sesión de la Junta facultativa, en la que el marqués de Tabuérniga, vice-protector del establecimiento en aquel momento, relanzó el debate sobre la adopción de dicho sistema, acompañándose de un ejemplar del tratado escrito por Wilhem que había llegado al centro el 25 de junio de aquel mismo año.<sup>26</sup> De esta manera, se volvió a formar una comisión para que estudiase su contenido y posible aplicación en las clases de solfeo del conservatorio. En el mes de octubre, la comisión nombrada a tal efecto, compuesta por Hilarión Eslava, José García Luna, Baltasar Saldoni, Ángel Inzenga y el marqués de Tabuérniga, emitió el siguiente veredicto:

[...] es nuestra opinión que limitándose el objeto de esta excelente obra a dar ciertos conocimientos musicales a las clases obreras para que puedan cantar coros en grandes masas, no es adoptable para un Conservatorio que se propone exclusivamente formar verdaderos artistas. Sin embargo, creemos que sería muy útil que, independiente del Conservatorio o por lo menos en un local conveniente y separado del poco capaz de que hoy dispone, se estableciese una clase de enseñanza mutua popular y en este caso, el método de que tratamos daría excelentes resultados.<sup>27</sup>

Tal y como queda reflejado en el comunicado emitido por la comisión, el sistema Wilhem no tenía cabida en el plan de estudios del conservatorio, por lo que quedó, de una vez por todas, descartada su adopción a tal efecto. Como hemos demostrado, existen pruebas de que al menos dos ejemplares de dicho método llegaron al centro en aquel período, uno aportado por Valldemosa y otro por el marqués de Tabuérniga, los cuales sirvieron para su examen por sendas comisiones. Sin embargo, no existen pruebas suficientes para asegurar que alguno de estos ejemplares llegara a integrar el archivo. Actualmente no hay ningún rastro de este método en los fondos de la biblioteca del RCSMM y tampoco se hacen referencias a él en ninguno de los catálogos elaborados a lo largo de toda la historia del centro, por lo que desconocemos el paradero de aquellos dos ejemplares citados.

Entre los años en que se discutía sobre la adopción o rechazo del sistema Wilhem y las siguientes dos décadas, se produjo en el centro la mayor entrada de manuales de solfeo de todo el siglo, debido principalmente a las numerosas

<sup>25</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 31 de mayo de 1850. También se pide la contratación de un profesor de canto y un repetidor, así como de otros repetidores en las clases de instrumental.

<sup>26</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 20 de septiembre de 1855.

<sup>27</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 11 de octubre de 1855; Madrid, *AHA*: Leg. 10-76, 14 de noviembre de 1855.

donaciones privadas que tuvieron lugar en aquel período. Además, con la toma de posesión de Emilio Arrieta como director del conservatorio, en diciembre de 1868, tendrá lugar, al fin, la creación efectiva de una biblioteca musical anexa al archivo. En septiembre de 1869 envió Arrieta un comunicado al director de Instrucción pública informándole, entre otras cosas, sobre la necesidad de la constitución de una biblioteca que aglutinase toda la riqueza musical existente en el país y justificando, además, su creación por el hecho de que durante el incendio ocurrido en abril de 1867 se había perdido una parte de las obras conservadas en el archivo:<sup>28</sup>

La formación de una biblioteca de obras musicales es de una imperiosa necesidad y hasta de decoro para la Escuela. El Conservatorio de música de París, el de Milán y todos los de los países más ilustrados del mundo, poseen magníficas bibliotecas donde los jóvenes adquieren el caudal de conocimientos indispensables para llegar al grado de cultura que la sociedad moderna reclama de los artistas. La música que hay en Palacio, en las bibliotecas y archivos de la Nación, y haciendo además que uno de los ejemplares que se depositan en el Ministerio de Fomento para llenar los requisitos del derecho de propiedad de las obras, pasara a esta Escuela, serían grandes elementos para conseguir que se llevara a cabo este importante pensamiento.<sup>29</sup>

Junto con el de Arrieta, también se produjo el nombramiento de Manuel de la Mata como secretario-contador, el cual asumiría igualmente las labores requeridas para la conservación del archivo, y Eusebio Ruiz y Rero fue nombrado, en 1870, primer bibliotecario del conservatorio.<sup>30</sup> Al año siguiente se publicó el Reglamento de la escuela nacional de música de 2 de julio de 1871, en el cual y por primera vez en un documento de este tipo se hacía referencia directa a la biblioteca del centro, estableciendo como deberes del secretario:

Cuidar de la conservación y clasificación de los documentos y archivo de la Secretaría y de las obras que comprende la Biblioteca del Establecimiento, que estará a disposición de los Profesores y alumnos durante el tiempo que esté abierta aquella oficina.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> La noticia fue recogida por numerosas publicaciones periódicas musicales de la época: «La correspondencia de España» —21-4-1867 y 22-4-1867—, n.ºs 3.368 y 3.369; «La escena» —28-4-1867—, n.º 16; «Revista y gaceta musical» —19-5-1867, 23-6-1867 y 24-11-1867—, n.ºs 20, 25 y 47; «Crónica de la música» —27-3-1879, 4-12-1879 y 9-10-1879—, n.ºs 27, 63 y 55; «Gaceta musical de Madrid» —25-1-1866—, n.º 17; «Almanaque musical y de teatros», primer año, 1868.

<sup>29</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 19-35, 22 de septiembre de 1869. En 1875 Arrieta vuelve a pedir a la Dirección de Instrucción pública la formación de una buena biblioteca y la creación de la cátedra de estética e historia del arte. Madrid, *AHA*: Leg. 22-15 —30-4-1875—.

<sup>30</sup> NAVARRO, Margarita *op. cit.*, *vid.* nota 3.

<sup>31</sup> Reglamento... Capítulo IV, artículo 7.º «Del Secretario».

Como decíamos anteriormente, en estos años se produjeron numerosas donaciones privadas, como las de Casimiro Martín, Antonio Romero, Antonio Peña y Goñi, Román Jimeno, Antonio de la Cruz, Mariano Soriano Fuertes, Nicolás Ledesma, Constantino Sidorowich y José Flores Laguna, que enriquecieron consecuentemente los fondos musicales del archivo del conservatorio.<sup>32</sup> Este aumento generó la necesidad de reelaborar un catálogo, encargado a Eusebio Ruiz y Rero y Manuel de la Mata. Este nuevo documento, titulado «Catálogo general de las obras que constituyen la biblioteca de la Escuela de Música y Declamación», terminaría de escribirse en octubre de 1884, coincidiendo con la adquisición de la biblioteca de Santiago Masarnau. Por vez primera aparecían organizadas las obras por materias, incluyéndose un apartado con el epígrafe «Solfeo-Teoría-Rudimentos», en el cual se recogían un total de 106 obras impresas de 80 autores distintos —tres de ellas anónimas—, más unos 35 manuscritos, varios de los cuales también de autoría desconocida.<sup>33</sup>

Entre las obras de origen nacional más destacadas, citadas en dicho catálogo y utilizadas para la enseñanza en el conservatorio, destacamos el «Método completo de solfeo» de Hilarión Eslava, el «Compendio de solfeo» y el «Método abreviado de solfeo», ambos del profesor Antonio Llanos, o el «Método completo de Solfeo», de los profesores Juan Gil y Justo Moré. También llegaron algunos de los solfeos de origen francés más reconocidos del momento, varios de los cuales también serían utilizados en las clases del conservatorio, como la nueva edición de «*Les solfèges du Conservatoire*» [de París], elaborada por Édouard Batiste; los «*Exercices de lecture musicale*», de François Bazin; el «*Manuel de principes de musique*» de François-Joseph Fétis —1784-1871—; las «*Leçons de lecture musicale*» de Jacques-Fromental Halévy, así como el «*Solfège universel*» de Emile Artaud, el cual recogía lecciones de solfeo elaboradas por autores de distintos países europeos y cuya presentación en España se debió a la pluma de Francisco Asenjo Barbieri. Por último, además de las vocalizaciones de Giulio Marco Bordogni y Luigi Bordèse, también llegaron otros «*solfeggi*» de autores italianos, recogidos en el catálogo, como los de Gaetano Nava, Francesco Lamperti, Leonardo Léo o Erennio Gammieri, los cuales, muy probablemente, también pudieron servir como obras de texto en las clases de solfeo para cantantes.

Después de 1884 y hasta mediados del siglo XX continuarían llegando donaciones privadas, como las de Tomás Bretón, Rogelio Egusquiza, Eduardo Strauss, Francisco González, G. Martínez Rucker, Jesús de Monasterio,

<sup>32</sup> NAVARRO, Margarita: *op. cit.*

<sup>33</sup> Madrid, AHA: «Catálogo general de las obras que constituyen la biblioteca de la Escuela de Música y Declamación».

José María Esparza y Solá, Rogelio Villar, Valentín de Zubiaurre o Cecilio Roda, entre las más notables. De igual modo, hubo donativos por parte de algunas editoriales, como la de la casa Noël de París, en 1909, la cual envió un lote de métodos y piezas. Entre 1918 y 1969 se produjeron importantes donaciones como, por ejemplo, la de la biblioteca de Rafael Mitjana y otras provenientes de la Sociedad de autores españoles, de la Infanta Isabel Francisca de Borbón, de la disuelta Junta nacional de música o las realizadas al mediar el siglo XX por Francisco Bordás, el conde de Morphy y Rogelio Villar. También se adquirieron otros importantes fondos, como el de la biblioteca de Valentín Arín o el de la Real academia de San Fernando.<sup>34</sup> Entre todo este flujo constante de entrada de material musical también se incluía, lógicamente, una gran cantidad de métodos de solfeo, muchos de ellos escritos en el siglo XIX. Estos, sumados a los que ya poseía la biblioteca, ha llevado a esta institución a custodiar uno de los fondos de obras didácticas dedicadas al solfeo más importantes de Europa, cuya riqueza, a día de hoy y a pesar de la pérdida de algunas de estas obras, solo es comparable en España al que se conserva en la Biblioteca nacional de España.

Entre los nuevos métodos que llegaron después de 1884, destacamos algunas obras nacionales como los «Elementos de solfeo», del valenciano Amancio Amorós; varios tratados de Cosme José de Benito, maestro de capilla del monasterio de San Lorenzo del Escorial y de la capilla Real; los «Elementos generales [*sic*] de la música», de Antonio Martínez del Romero; una primera edición de 1821 publicada en Madrid de la «Gramática razonada musical» y dedicada al infante Francisco de Paula, escrita por el italiano Federico Moretti, y el «Método de solfeo», de Mariano Obiols, director del Liceo barcelonés. También llegaron varias obras escritas por los propios profesores de solfeo del conservatorio de Madrid, como los «Solfeos a dos voces», de José Falcó; los «Ejercicios de entonación y medida y la Teoría completa del solfeo», de José Pinilla; los «Solfeos para repentizar», de José Reventós o el método «El progreso musical», elaborado por varios profesores del conservatorio y editado por la Sociedad didáctico-musical, el cual gozó de gran difusión durante una buena parte del siglo XX.

En cuanto a los tratados extranjeros, a partir de 1884 continuaron llegando en buena cantidad desde Francia e Italia, aunque con respecto al período anterior decayó su número. Entre los tratados franceses recogidos en aquel periodo destacamos el «*Abrégé de la théorie de la musique*», de Adolphe-Leopold Danhauser; varias obras de Émile Durand y de Henri Duvernoy, así como el «*Recueil de leçons de solfège à changements de clefs*», de Ambroise Thomas, por entonces director del conservatorio de París, y uno de los primeros tratados de

<sup>34</sup> NAVARRO, Margarita: *op. cit.*

dictado musical, elaborado por el propio Thomas en colaboración con Albert Lavignac, también profesor de la institución francesa. Entre los italianos destacamos, entre otros, los «*Solfeggi y vocalizzi*» de los cantantes y maestros de canto Giuseppe Aprile y Giovanni Battista Lamperti.

Tal como anunciamos al comienzo de este punto, hemos elaborado un catálogo actual e inédito del fondo de obras didácticas de solfeo, anteriores al año 1900, existentes en el archivo de la biblioteca del RCSMM, y que incluimos en este trabajo.<sup>35</sup> Hemos podido catalogar un total de 174 obras, de las cuales una decena son manuscritas. En cuanto a su autoría, siete de ellas son anónimas —o de autoría desconocida—, mientras que el resto pertenecen a autores españoles, franceses e italianos, por ese orden y con una sola excepción, correspondiente a un autor de nacionalidad argentina<sup>36</sup> —gráfico 1—. Sin embargo, si atendemos al origen de la edición de cada tratado, la mayor parte del fondo es de procedencia francesa, siguiendo España y en menor medida Italia, además de tres manuales publicados en Argentina, Bélgica y Alemania<sup>37</sup> —gráfico 2—. El motivo de que la mayor parte de las obras procedieran del país galo es debido, en parte, a que varias fueron escritas por un mismo autor, como son los casos de Auguste-Mathieu Panseron o Alexis de Garaudé, con nueve y cinco obras cada uno; asimismo, porque algunos tratados de autores italianos son ediciones francesas, como por ejemplo varias obras de Luigi Bordèse, Frédéric Massimino o Saverio Valenti.

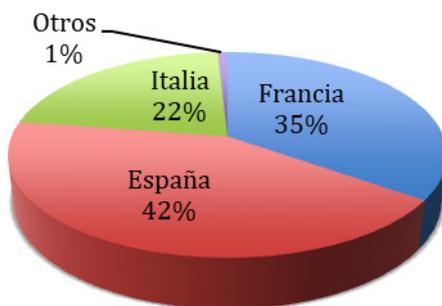


Gráfico 1. Porcentaje de métodos en relación a la nacionalidad de sus autores.

<sup>35</sup> *Vid.* anexo.

<sup>36</sup> Se trata del «Nuevo método teórico-práctico de lectura musical y de solfeo», de Juan Gracioso Panizza, publicado en Buenos Aires.

<sup>37</sup> Se trata del método de Juan Gracioso Panizza [*vid.* nota anterior], de las «Vocalizaciones a dos voces», de Giulio Marco Bordogni publicada en Maguncia / Alemania, y de los dos volúmenes que componen el «*Traité élémentaire de musique*», de François-Joseph Fétis, publicado en Bruselas.

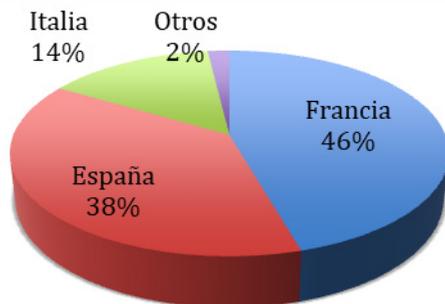


Gráfico 2. Porcentaje de métodos en relación al origen de su publicación.

Desafortunadamente, de las 174 obras catalogadas, 41 se han perdido o se encuentran dentro de la masa de documentación sin clasificar que existe en el archivo de la biblioteca del RCSMM. Entre las obras perdidas figuran: el tratado teórico escrito por Jean-Joseph Fétis titulado «*Manuel de principes de musique*»,<sup>38</sup> —solicitado a la dirección del centro por el profesor José Pinilla para su clase de solfeo general en 1867—<sup>39</sup>, algunas de Auguste Mathieu Panseron —1795-1859—, concretamente los «Solfeos de artista», los «Solfeos concertantes a 2, 3 y 4 voces» y el «*Solfège ou nouvelle méthode de musique*», así como las «40 vocalizaciones para dúo de tenor y bajo» de Luigi Guglielmi.<sup>40</sup>

Otros dos casos parecidos son los de los métodos de François Bazin y de Luchini, un autor desconocido. El primero de ellos, los «*Exercices de lecture musicale*» del francés François Bazin —1816-1878—, alumno y posteriormente profesor de acompañamiento y armonía en el conservatorio de París, fue escrito a comienzos de la década de 1870 y en él se recogen las

<sup>38</sup> FÉTIS, Jean-Joseph: «*Manuel de principes de musique*», París, 1864. Fue asimismo Fétis el autor de un conocido tratado de solfeo práctico denominado «*Solfèges progressifs*», una obra que, aparentemente, nunca llegó a ser adquirida por el conservatorio, por extraño que pueda parecer. Varios de los solfeos que en él se recogen fueron utilizados posteriormente por Antonio Mercé para la elaboración de un método mixto que conjuntaba lecciones elaboradas por Alexis de Garaudé y Melchor Gomis, complementado por Mercé con algunas de su autoría y con una parte final basada en lecciones para ser vocalizadas, método que sí adquirió el conservatorio. *Vid.*: MERCÉ, Antonio: François-Joseph Fétis, Alexis de Garaudé, José Melchor Gomis. «Método completo de solfeo reformado y aumentado por Antonio Mercé», 2ª ed., Madrid, ca. 1850.

<sup>39</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 17-99 —16-9-1867—.

<sup>40</sup> Si bien es cierto que no tenemos la certeza sobre la utilización, en las clases de solfeo, de la totalidad de las citadas obras desaparecidas de Panseron, no nos queda ninguna duda de que sí que lo fue la de Guglielmi, debido a un acta de la Junta facultativa fechada un año después, el 12 de abril de 1856. En ella se recogía que en los exámenes generales que tuvieron lugar en aquel año, los alumnos de la primera y segunda clase de solfeo general ejecutaron, entre otras obras, algunas de sus lecciones.

lecciones de solfeo que sirvieron de exámenes para los concursos anuales de las escuelas comunales de Francia, según consta en la misma portada del método.<sup>41</sup> Varios son los documentos hallados que corroboran la utilización de este tratado en las clases de solfeo del conservatorio. Por un lado, un legajo fechado en diciembre de 1873 nos informa de que en el ejercicio lírico que iba a realizarse el 23 de enero de 1874 en el salón-teatro del conservatorio, las alumnas de primer año del profesor José Reventós interpretarían, entre otras cosas, un solfeo coral de Bazin a tres partes.<sup>42</sup> También otras fuentes, en este caso procedentes de la prensa musical de la época, aportan datos sobre la utilización del método, como la revista «El Arte», en dos de cuyos números se hace referencia al ejercicio mencionado anteriormente en los legajos y se habla de una nueva lección del mismo método, interpretada por los alumnos de solfeo en otro ejercicio lírico.<sup>43</sup>

El segundo y último caso es aun más desconcertante que los anteriores. Se trata de las vocalizaciones del mencionado Luchini, de quien tampoco tenemos información biográfica ni bibliográfica.<sup>44</sup> Sabemos que los alumnos de la clase preparatoria de solfeo para canto a cargo del profesor Juan Pablo Hijosa ejecutaron, en los exámenes celebrados el 24 de abril de 1855, escalas y vocalizaciones escritas por aquel autor, tal como se recoge en un acta de la Junta facultativa de ese mismo año.<sup>45</sup> Es muy probable que, actualmente, tanto las referidas obras de Panseron como las de Guglielmi y Luchini se encuentren en el depósito de la biblioteca del RCSMM, pendientes de catalogación.

Para finalizar, observaremos la manera en que se fueron adquiriendo estos métodos en relación al origen de su publicación, durante el periodo estudiado. Tal como acabamos de señalar, el fondo es de origen español, francés e italiano casi exclusivamente, una circunstancia que está directamente relacionada con los distintos modelos metodológicos de solfeo que se fueron sucediendo en el conservatorio de Madrid a lo largo del siglo XIX. Gracias a la información recogida para la elaboración del catálogo que hemos realizado, sabemos que los tratados que lo constituyen no llegaron al archivo del centro de manera lineal. El período en el que se produjo la adquisición de un mayor número de métodos fue durante las décadas centrales del siglo, concretamente hasta la elaboración del mencionado catálogo de 1884. En cuanto a su origen, constatamos que los

<sup>41</sup> BAZIN, François: «*Exercices de lecture musicale, Recueil des solfèges, composés spécialement pour les Concours annuels des Ecoles communales*», París, [s.a.] Se conserva un ejemplar en la BNE [M/3515].

<sup>42</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 21-34 dup. —17-12-1873—.

<sup>43</sup> «Ejercicios por los alumnos de la Escuela nacional de música» en: *El Arte*, nº 17 —25-1-1874 y 4-10-1874—.

<sup>44</sup> El único autor encontrado con ese apellido es Paolo Luchini, músico italiano del siglo XVI, por lo que es imposible que de éste se tratase.

<sup>45</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa, 24 de abril de 1855.

métodos extranjeros llegaron en mayor cantidad antes y durante aquel mismo período, y que tan solo a partir de los últimos años del siglo XIX los métodos franceses fueron relevados por los de origen español.

## 2. La función reguladora de la institución en la difusión de métodos para la enseñanza del solfeo en España

Durante el siglo XIX, el conservatorio de Madrid jugó un importante papel en la difusión de métodos de solfeo, tanto nacionales como extranjeros, en todo el territorio español. Desde su creación y durante todo el siglo XIX, la centralización en su seno de los estudios musicales de carácter oficial otorgó al centro un carácter de órgano regulador único, con competencias en la evaluación de los nuevos métodos de factura nacional, publicados durante aquel período, y de juzgarlos aptos —o no— para ser utilizados en el conservatorio o en otras instituciones de enseñanza, como la escuela normal de Madrid o las escuelas de instrucción primaria. Paralelamente, la difusión de los tratados por todo el territorio español fue favorecida positivamente por esta circunstancia.

Esta función reguladora otorgada al conservatorio se articuló de dos formas. Por un lado, la aprobación de un método para su enseñanza lo dotaba de un reconocimiento oficial, posibilitando, en principio, una mayor difusión del tratado entre el público; insertando, además, dicha aprobación en la portada del método, ello redundaba habitualmente en un mayor número de ventas. Tanto los autores como las casas editoriales se vieron animados a presentar sus nuevas obras a examen por parte del conservatorio, el cual constituyó comisiones formadas por algunos de sus profesores para que estudiaran su contenido y disposición, evaluando su conveniencia y permitiendo su adopción, o por el contrario, su denegación.

De esta manera se procedió durante todo el siglo XIX, con cada una de las 20 peticiones que hemos constatado. De ellas, la mitad eran obras de texto realizadas por profesores del conservatorio e igualmente adoptadas para la enseñanza del solfeo en el establecimiento gracias a esta circunstancia. Sin embargo, y pese al importante volumen que representan, no olvidemos que no fue este el único procedimiento, tratándose más bien una herramienta complementaria, compatible con la adopción oficial de obras de texto realizada por el director, a propuesta de la Junta facultativa, tal como marcaban los distintos reglamentos que se fueron sucediendo. Este fue el caso, por ejemplo, de los métodos de Saldoni, Eslava o Pinilla, entre los nacionales, o los de Rodolphe, Panseron, Garaudé, Massimino o Bordèse, entre los extranjeros, los cuales, según vimos

en el capítulo anterior, no necesitaron de ningún veredicto de la comisión, sino que su adopción fue decretada directamente.

El primer método de solfeo sometido a examen por una comisión de profesores del conservatorio del que tenemos noticia fue una gramática musical titulada «Elementos jenerales [*sic*] de la música», de Antonio Martínez del Romero, escrita como complemento al «Gran método de solfeo o nueva escuela de música por los compositores Fetis, Garaudé y Gomis» y escrita por Antonio Mercé, ambas publicadas por la casa Carrafa en 1839. Martínez del Romero envió un ejemplar de la obra en marzo de 1840, con el fin de oficializarla en la enseñanza en el conservatorio. En la portada del tratado, el autor dedicaba la obra a los profesores del conservatorio de música de María Cristina, a los del Liceo artístico y literario, a los del Instituto de la juventud española de Madrid y a los de la Academia filarmónica, haciéndose asimismo constar que la obra había sido adoptada para la enseñanza en aquellos centros. Sin embargo, el veredicto del conservatorio no fue el esperado por el autor, ya que se decidió que su adopción no procedía. La comisión justificó su decisión basándose en que la única obra oficial en vigor en el conservatorio, en aquel momento, debía ser la de Saldoni, pero no por ello negó su adquisición, quedando archivado el ejemplar en la biblioteca junto al citado método elaborado por Antonio Mercé,<sup>46</sup> y quedando ambos a disposición de los profesores.

Después del tratado de Martínez del Romero llegó el de Salvador María Reguart y Mestre, titulado «Elementos musicales» y publicado en Barcelona en 1839. Para su examen se formó una comisión compuesta por Baltasar Saldoni, Ramón Carnicer, Juan Díez y Pedro Albéniz, valorando desfavorablemente el método, al considerar que ciertos elementos, doctrinas y preceptos que en él se incluían estaban claramente «en oposición a los adelantos que se han hecho en el arte musical de un tiempo a esta parte».<sup>47</sup>

En noviembre de 1855 le llegó el turno al citado sistema de enseñanza Wilhelm, el cual, tal como advertimos en el punto anterior, corrió la misma suerte que sus predecesores, por lo que hubo que esperar hasta los meses de mayo y agosto de 1857 para encontrar los dos primeros dictámenes favorables. En el primer caso se trataba de un ejemplar de la «Gramática musical» enviada por Antonio Romero, profesor de clarinete del conservatorio y autor de la obra. La comisión —compuesta por Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Mariano Martín—, convino en que se permitiera su adopción por parte de cualquier profesor que lo creyese oportuno.<sup>48</sup> El segundo fue la obra «Equinotación», escrita por Francisco

<sup>46</sup> Madrid, *AHA*: Acta de la Junta facultativa de 25 de marzo de 1840.

<sup>47</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 4/86 —29-4-1843—.

<sup>48</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 11-64 —25-5-1857—. No obstante, no hemos encontrado ningún indicio de que el método fuese utilizado en las clases de solfeo del conservatorio.

Frontera de Valldemosa, profesor de canto del conservatorio. En este original tratado, se pretendía simplificar la lectura musical reduciéndola a tres claves solamente: la de *sol* para las voces agudas, una nueva clave de *re* en cuarta línea para las voces medias y otra nueva clave de *fa* en quinta línea para las voces graves. En esta ocasión la comisión estuvo formada por un mayor número de profesores que el habitual, figurando el propio Hilarión Eslava, Francisco de Asís Gil, Antonio Aguado, Manuel Mendizábal, Juan Gil y Juan Pablo Hijosa; decidieron, junto con Ventura de la Vega:

Que la modificación de más bulto hecha en el sistema de llaves consiste en subir la llave de *fa* a la 5ª línea, denominar llave de *re* la que antes era de *do* en 4ª, conservar el nombre y posición de la de *sol* en 2ª y suprimir todas las demás, no es una innovación tan violenta que deje de ser accesible aún a los simples solfistas, y por el contrario facilita sobre manera la lectura, ejecución y transporte de cualesquiera composiciones escritas a dos o más partes y tanto más, cuanto mayor fuere el número de estas y su complicación.

Es conclusión, la junta general, asociada de los inteligentes adjuntos, opina: que en cuanto es posible juzgar de una innovación tal como la que presenta el Sr. Valldemosa antes de verla sancionada por una larga práctica y experiencia, piedra de toque en semejantes materias, el sistema de llaves propuesto en el opúsculo titulado «Equinotación» es aceptable y ventajoso, y parece preferible a cuantos han llegado hasta ahora a noticia de los individuos que componen esta reunión. La junta al declararlo así por unanimidad, expresó su deseo de que su presidente el Sr. Protector del Real Conservatorio, comunicase al Sr. Valldemosa esta decisión y le autorizase a hacer de ella el uso que le pareciese más conveniente.<sup>49</sup>

De esta manera, el tratado fue oficialmente autorizado el 26 de agosto de aquel año. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna prueba documental que demuestre su utilización en las clases de solfeo del conservatorio, sino todo lo contrario. A partir de 1855 y durante todo el siglo XIX, el método oficial utilizado para la enseñanza fue principalmente el de Hilarión Eslava, junto con otras obras españolas, francesas e italianas, por lo que nunca se llegó a poner en práctica la propuesta de Valldemosa.

En la década de 1860 se organizaron tres comisiones diferentes que examinaron las siguientes tres obras: el «Prontuario teórico-práctico» de Miguel Galiana, un nuevo sistema de notación denominado «Nuevo método de solfeo», del profesor Gil y Navarro y un método de solfeo de Manuel Chiment.<sup>50</sup> No

<sup>49</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 11-80 —21-8-1857—.

<sup>50</sup> No se ha encontrado ningún ejemplar conservado de los métodos de Manuel Chiment y de Gil y Navarro en los archivos consultados.

conocemos el resultado del dictamen del tratado de Galiana,<sup>51</sup> y los demás no obtuvieron la aprobación del jurado. El profesor Gil y Navarro, además, había pedido a la dirección del centro que se le concediera un número de alumnos, un local y un tiempo determinado para ensayar en el conservatorio su nuevo método de solfeo, pero la Junta facultativa, tras la formación de la comisión cuyo informe desautorizó la adopción del método, tampoco dio cauce a la iniciativa. A pesar de esta primera negativa, todo parece indicar que finalmente sí se llegó a conceder a dicho profesor lo deseado, llevándose a cabo el ensayo de su método, con doce alumnos del hospicio y otros doce de san Bernardino, a partir del mes de octubre de 1862.<sup>52</sup> Transcurrido un cierto tiempo, los profesores Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando, Francisco Frontera de Valldemosa y Juan Gil pasaron a verificar los resultados del método, examinaron a los alumnos y convinieron por unanimidad que el sistema les parecía «desventajoso en su forma o notación, erróneo en su esencia y contradictorio en sus procedimientos».<sup>53</sup> Por su parte, el propósito de Manuel Chiment —de que la comisión validase su método para ser utilizado en la Escuela normal central de Madrid— sufrió una severa negativa por parte de la comisión encargada de su examen —Hilarión Eslava, José Aranguren, Antonio Aguado, Manuel Mendizábal y Lázaro Puig—, la cual se expresó en la forma siguiente:

[...] tenemos el honor de manifestar a v.s por unanimidad, que si bien reconocemos en su autor una laudable laboriosidad y gran interés por el progreso del arte musical, sus dos mencionados métodos nos parecen incompletos en su esencia, y faltos de buen orden y verdadera progresión en su forma. Hay además en ellos varias lecciones y piezas tan escasas de mérito y belleza, que no nos parecen a propósito para que con ellas vayan adquiriendo los discípulos el buen gusto del arte a que deben habituarse desde sus primeros estudios.

Como el autor, según el mismo indica, se propone que estos métodos sirvan para la enseñanza de los maestros de la Escuela normal, nosotros opinamos que no llenan las condiciones necesarias, y que ese objeto requiere todavía mayor escrupulosidad para la adopción de los que hayan de servir de texto, debiéndose elegir los más sólidos y fundamentales tanto en la teoría como en la práctica, aunque no se avance en ellos a dificultades de primer orden.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Miguel Galiana envió un ejemplar de su «Prontuario teórico-práctico», acompañado de una carta en la que solicitaba que se evaluase la obra por la Junta facultativa para que fuera declarada obra de texto del conservatorio. Sin embargo, no se conserva información acerca del resultado de la comisión. Madrid, *AHA*: Leg. 13-87 —7-4-1861—.

<sup>52</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 14.29 —14-1-1862—. Pensamos que muy probablemente se tratara del Real hospicio de san Fernando y del convento de san Bernardino, ambos en Madrid.

<sup>53</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 14.29 —14-1-1862—.

<sup>54</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 17-18 —3-7-1866—. La resolución, firmada el 31 de julio de 1866, hacía referencia igualmente al método de piano que acompañaba al de solfeo.

Durante las últimas tres décadas del siglo se constituyeron otras doce nuevas comisiones. Cinco de ellas fueron a petición de Justo Moré y Juan Gil, profesores de solfeo del conservatorio, para la aprobación de un «Método de solfeo», en 1870;<sup>55</sup> del «Curso de lectura de música manuscrita» de Emilio Serrano, en 1876;<sup>56</sup> del «Método completo de solfeo», de Feliciano Agero, en 1878;<sup>57</sup> de las «72 Lecciones de solfeo para repentizar» de José Reventós, en 1882,<sup>58</sup> y los «Doce solfeos a dos voces», de José Falcó, en 1888.<sup>59</sup> Todos estos tratados fueron aprobados como obras de texto para el conservatorio, con la duda del de Feliciano Agero, cuyo veredicto por parte de la comisión no se ha conservado.<sup>60</sup>

Asimismo encontramos a otros autores con vinculación al conservatorio o sin ella, pero que no impartieron docencia en el centro. Es el caso de Cosme José de Benito, quien había realizado estudios de violín y violonchelo en el centro y había sido nombrado profesor honorario de la institución.<sup>61</sup> De Benito remitió varios ejemplares de un opúsculo —de publicación reciente— titulado «La música para los niños», con el objeto de que fuese examinado por una comisión de profesores de la escuela. Esta, reunida en septiembre de 1884, propone que se realicen algunas correcciones y concluye que:

[...] una vez corregidas no se oponen al laudable pensamiento y buenos deseos que animan al distinguido maestro y compositor y con el fin de propagar el arte. Por cuyas razones y considerando la trascendencia de esta primera enseñanza, fundamento del arte, la comisión es de dictamen, que esta pequeña obra podría practicarse por vía de ensayo en las escuelas de instrucción primaria.<sup>62</sup>

<sup>55</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 19-88 —26-9-1870—.

<sup>56</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 22-47 —6-12-1875—.

<sup>57</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 23-60 —5-9-1878—.

<sup>58</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 25-73 —14-9-1882—.

<sup>59</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 28-21 —24-9-1887—.

<sup>60</sup> A pesar de ello, existen pruebas de que al menos un *scherzo* contenido en su método fue utilizado en una ocasión, con motivo de los ejercicios líricos realizados por los alumnos el 17 de febrero de 1884.

<sup>61</sup> Madrid, *AHA*: «Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892». Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892 p. 47. Cosme José de Benito había sido nombrado profesor honorario del conservatorio de Madrid el 26 de diciembre de 1870.

<sup>62</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 26-76 —23-9-1884—. Entre las correcciones que se realizan están la de la explicación de la escala enarmónica, la definición de los tres géneros —diatónico, cromático y enarmónico—; se le acusa de falta de explicación preliminar de los signos de alteración, así como de la transformación preliminar de cada nota de la escala diatónica de *Do* para servir de base o fundamento a otras escalas análogas. Se reprocha igualmente la atribución de los valores irregulares a la mayor variedad y expresión que en sus obras suelen a veces escribir los compositores.

En marzo de 1888 llegó al conservatorio, desde Barcelona, una obra de Carlos Llopert Alberni titulada «Escuela de conjunto» y compuesta por 30 solfeos a tres voces iguales. El 21 de mayo de aquel año, una comisión formada por José Inzenga —presidente—, José Aranguren —vocal— y José Pinilla —secretario— alabó la obra de Llopert, considerando de gran acierto el pensamiento del autor y comparándola a otras obras extranjeras de renombre:

[...] acostumbrar al discípulo al canto simultáneo, asegurar su entonación fácil de distraer al oír los diferentes giros de otras voces y prepararle para el canto coral, constituye el complemento indispensable al alumno que acaba de estudiar el solfeo en cualquiera de los métodos elementales. Así lo comprendieron los célebres maestros Eslava en sus magníficos estudios de solfeo a dos voces, Massimino en sus bonitos solfeos a tres, Cherubini, Panseron, etc. en sus solfeos concertantes, reconocidos como de mérito extraordinario.<sup>63</sup>

Distinto fue el resultado de la evaluación que se realizó a un método de solfeo compuesto por Pantaleón Martínez, ex-alumno del conservatorio, del cual no se conservó ningún ejemplar en el archivo. El 29 de diciembre de 1894, una comisión presidida por José Pinilla, con Valentín Zubiaurre como vocal y Emilio Serrano como secretario determinó que aunque el tratado no reunía en absoluto las condiciones que en aquel momento debían exigirse a un método moderno, podía ser, no obstante, de utilidad al alumno solfista, como complemento para practicar las dificultades que ofrece el solfeo.<sup>64</sup>

Pero no solo fueron los autores de los métodos los que solicitaron al conservatorio la constitución de comisiones para evaluarlos. En una ocasión, la petición vino directamente de un organismo denominado «Junta consultiva de guerra», la cual remitió a Emilio Arrieta, en julio de 1885, un expediente para que emitiese un dictamen sobre la pertinencia de declarar obra de texto para la enseñanza de la música en el ejército una obra de Felipe Pedrell y Tomás Campano titulada «Gramática musical». La comisión, presidida por Antonio Aguado, la consideró de gran utilidad y, por consiguiente, apta.<sup>65</sup>

Las casas editoriales intermediaron en tres ocasiones para que se procediera a la constitución de comisiones de evaluación. La primera tuvo lugar en mayo de 1879, cuando Benito Zozaya remitió el «Método abreviado de solfeo» que el profesor de solfeo Antonio Llanos acababa de escribir, con el fin de que se adoptara en las escuelas normales, colegios, sociedades filarmónicas y otros centros de enseñanza. Se creó un tribunal presidido por Juan Gil, con Miguel Galiana como vocal y Fernández Grajal como secretario, que falló favorable-

<sup>63</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 28-43, —26-3-1888—.

<sup>64</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 31-77 —28-11-1894—.

<sup>65</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 27-21 —16-7-1885—.

mente.<sup>66</sup> La siguiente se produjo en noviembre de 1891, cuando el editor José de Campo y Castro solicitó a Emilio Arrieta que se procediera de la manera reglamentaria para declarar obra de texto para las clases de solfeo y piano del conservatorio una obra titulada «Lectura musical», escrita por varios profesores del centro. Para ello se constituyó una comisión a cargo de José Pinilla como presidente, quien, el 28 de mayo de 1892, decidió aprobarla.<sup>67</sup> Por último, de nuevo Benito Zozaya solicitó, en octubre de 1894, el nombramiento de una comisión de profesores para que emitiesen un dictamen sobre una colección de manuscritos autografiados de las lecciones de solfeo —escritas para los exámenes y concursos del conservatorio— por Emilio Arrieta, recientemente fallecido. La comisión fue presidida también en esta ocasión por José Pinilla, junto con Antonio Llanos como vocal y Emilio Serrano como secretario, los cuales aprobaron y alabaron la obra en los siguientes términos:

Los solfeos escritos por el eminente maestro Arrieta hechos ad hoc para los exámenes de 1º, 2º y 3º año y para los concursos de esta enseñanza en la Escuela de que fue [...] llenan tan cumplidamente su objeto que nada más a propósito puede aconsejarse a los jóvenes alumnos para practicar el ejercicio del repentizado. Ellos son de muy buen gusto, están armonizados sencilla y correctamente, son de corta extensión y de las dificultades propias del alumno que improvisa.<sup>68</sup>

Pasemos ahora a analizar la segunda forma en que se articuló esta función reguladora otorgada al conservatorio de Madrid, en cuanto a la difusión de métodos de solfeo, relacionada con un proyecto, ideado por Emilio Arrieta en 1875, para la creación de sucursales del conservatorio establecidas en las capitales de provincia<sup>69</sup> y que supuso el embrión del futuro sistema nacional de conservatorios.<sup>70</sup> Una vez aprobado el proyecto, se fueron sumando estable-

<sup>66</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 23-93 —30-5-1879—. En julio de 1887 también se procedió de la misma manera para dar dictamen de otra obra de Llanos, titulada «Método de piano y lectura musical», esta vez a petición del propio autor. La comisión, presidida por Manuel Mendizábal, estimó de gran interés la obra y la aconsejó para su uso en una clase de lectura musical creada a tal efecto en el centro. Madrid, *AHA*: Leg. 28-8 —8-7-1887—.

<sup>67</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 30-3 —3-11-1891—. En el tribunal también figuraban Valentín Arín, Valentín Zubiurre, Manuel Vazquez, José Reventós, Salvador Bustamante e Ildelfonso Jimeno de Lerma. El tratado fue aprobado el 28 de mayo de 1892. Por su parte, los autores de esta obra fueron Agustín Campo, Antonio Almagro, los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal, José Falcó, José Hernández, Agustín Cantó, Javier Delgado, Antonio Llanos, José Tragó, Antonio Zabalza y Antonio Sos.

<sup>68</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 31-62 —1-10-1894—.

<sup>69</sup> Hay un proyecto de reglamento al respecto, fechado el 1 de agosto de 1875. Madrid, *AHA*: Leg. 22-28 —1-8-1875—.

<sup>70</sup> *Vid.* GARCÍA DELGADO, Fernando: «La construcción del sistema nacional de conservatorios en España: 1892-1942», en: *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 12, 2006, pp. 109-134.

cimientos que aceptaron depender de la reglamentación del conservatorio de Madrid y adoptaron igualmente sus planes de enseñanza y sus obras de texto oficiales. Entre ellos figuran: la Academia de bellas artes de san Salvador de Oviedo, la Escuela municipal de música de Pamplona, la Real academia de santa Cecilia de Cádiz, la Sociedad filarmónica de Sevilla, su homónima de Málaga y la Sociedad económica de amigos del país de la ciudad de Santiago.<sup>71</sup> Pero también se establecieron contactos con otros establecimientos homólogos americanos, creados o proyectados en aquel momento, como el de Zacatecas, en Méjico, o la Academia de música de Bogotá, en Colombia.<sup>72</sup>

Esta nueva situación contribuyó eficazmente a que los métodos de solfeo utilizados en el conservatorio se difundieran en mayor medida por el resto del país e incluso fuera de sus fronteras. Sin duda, el «Método completo de solfeo» de Hilarión Eslava es el que mejor ilustra este hecho, publicado por entregas en 1846 y adoptado para la enseñanza del conservatorio a partir de la entrada del maestro navarro como primer profesor de composición, en 1855.<sup>73</sup> En ese mismo año se realizó una segunda edición del tratado y desde aquel momento su difusión creció de forma exponencial. En el año 1900 se publicaba la décima edición revisada del método, el cual no dejó de reimprimirse durante todo el siglo XX, siendo el tratado de solfeo del siglo XIX más popular escrito jamás en España.

Al igual que ocurrió con el método de Eslava y los anteriormente citados, otros autores nacionales de tratados de solfeo supieron sacar partido de esta situación. Un buen número de ellos se sirvió igualmente, tanto de su posición o influencia en el conservatorio, como de la relación entre sus obras y los programas de estudios de la institución, para dar renombre y mayor divulgación a sus tratados, y haciéndolo constar en sus portadas con esta finalidad. Entre los primeros encontramos, por ejemplo, a Baltasar Saldoni, quien en sus «24 Solfeos para contralto y bajo» y en su «Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces» hacía constar su condición de primer maestro de solfeo, de canto, y de solfeo para el canto del conservatorio, así como que ambas obras habían sido adoptadas para la enseñanza; Cosme José de Benito, en sus otros tratados, titulados «Caligrafía musical» y «Música para los niños» y Tomás Damas, en su «Método de solfeo abreviado», afirmaban ser profesores honorarios del conservatorio; por su parte, José Pinilla, en sus «Ejercicios de entonación y medida» y su «Teoría completa del solfeo», hacía

<sup>71</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 26-2 —29-4-1883—; Leg. 26-74 —26-7-1884—; Leg. 31-25 —19-12-1893—; Leg. 31-35 —11-3-1894—; Leg. 31-71 —3-11-1895—.

<sup>72</sup> Madrid, *AHA*: Leg. 24-30 —13-12-1879— y Leg. 27-21 —16-3-1886—.

<sup>73</sup> Madrid, *AHA*: Registro de expedientes personales y registro de títulos del profesorado y personal técnico, administrativo y subalterno del Real Conservatorio de Música y Declamación, libro 1º.

valer su condición de «profesor por oposición» y «profesor primer premio del conservatorio». Otros se presentaban como profesores del conservatorio: Román Jimeno en su «Método completo de solfeo», Feliciano Agero, en su «Vocabulario musical», Salvador Bustamante, en sus «Lecciones de solfeo autografiadas» y Laura Romea, en sus «24 Lecciones de solfeo». Por su parte, J. J. Rivera y Catalina, Miguel Galiana y José Pinilla mencionaban, en la portada de sus teorías del solfeo, que habían sido escritas conforme al contenido de los exámenes del conservatorio de música de Madrid.

José Gainza y José Reventós incluyeron la misma advertencia en su obra conjunta denominada «Programa de los exámenes de solfeo», un compendio de teoría organizado en preguntas y respuestas y escrito con el objeto de servir de estudio, no solo a los alumnos del propio conservatorio sino también a aquellos de otros centros adscritos al plan de Arrieta, así como a los candidatos provenientes de la enseñanza privada que, a partir de 1869, preparaban los exámenes externos para validar sus estudios por la institución musical madrileña.

Para finalizar, y como muestra del impacto que el conservatorio de Madrid ejerció en la difusión de los métodos citados, hacemos referencia al estudio realizado por Isabel Lozano Martínez e Isolina Arronte Alonso sobre el archivo del editor musical Ildelfonso Alier, uno de los más representativos en España durante la primera mitad del siglo XX.<sup>74</sup> Los ejemplos que contiene dibujan bastante bien el mercado editorial español durante las primeras décadas del siglo XX e incluye los envíos que el editor efectuó en los años 1930, 1932, 1933 y 1934 a distintos comerciantes asociados, repartidos por todo el territorio nacional y llegando a la Habana / Cuba. En él se pone en evidencia la presencia casi exclusiva de métodos de solfeo españoles, oficialmente aprobados para la enseñanza en el conservatorio durante el siglo XIX, como los de Eslava, Pinilla o los publicados por la Sociedad didáctico-musical a finales de la centuria.<sup>75</sup> Gracias al citado estudio podemos comprobar que estos métodos monopolizaban el mercado editorial de la casa Alier, junto a los cuales tan solo se cita de manera ocasional el «*Solfège des solfèges*», un tratado de origen francés igualmente adoptado por el conservatorio.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y ARRONTE ALONSO, Isolina: «La distribución de la música en España en los primeros años de la II República. El archivo Alier en la Biblioteca Nacional de España», en: *Imprenta y edición musical en España —ss. XVIII-XX—*, Begoña Lolo, José Carlos Gosálvez Lara —coord.—, Madrid, UAM Ediciones: Ministerio de economía y competitividad, 2012, pp. 705-722.

<sup>75</sup> Nos referimos al método titulado «El progreso musical», Madrid, José Campo y Castro, 1897 y sucesivas ampliaciones.

<sup>76</sup> En el artículo también aparecen citados el «Método completo de solfeo», de Justo Moré y Juan Gil, así como la «Gramática musical», elaborada por Felipe Pedrell y Tomás Campano, pero sin nombrar los comerciales a quienes se les habían enviado sendas obras.

## Anexo

### **Catálogo inédito de obras didácticas de solfeo general y solfeo para canto, publicadas en los siglos XVIII y XIX, en la biblioteca del conservatorio de música de Madrid**

Para la realización de este catálogo se han consultado, además del archivo de la biblioteca del Real conservatorio superior de música de Madrid —RCSMM—, los siguientes establecimientos: Biblioteca nacional de España —BNE—, Biblioteca musical Víctor Espinós —BMVE—, Catálogo colectivo de las universidades de Cataluña —CCUC—, Biblioteca nacional de Francia —BNF—, Biblioteca británica —BL—, Biblioteca nacional central de Florencia —BNCF—, Instituto central para el catálogo único de las bibliotecas italianas y para la información bibliográfica —ICCU—, Museo internacional y biblioteca de la música de Bolonia —MIBMB— y catálogo del servicio bibliotecario nacional de Italia —OPAC SBN—.

Las obras catalogadas aparecen ordenadas alfabéticamente según su autor. Aquellas cuya autoría se debe a más de dos personas y las de autor desconocido aparecen al final del catálogo. Anotamos siempre los datos relativos a la edición más antigua conservada en la biblioteca del RCSMM. Si en ella falta la primera edición de una obra, citamos entre corchetes la fecha correspondiente, siempre que nos haya sido posible encontrarla en otros archivos. En el caso contrario, es decir, cuando no se ha localizado la primera edición en ningún otro archivo o biblioteca, anotamos el año de la edición más antigua localizada en la biblioteca del RCSMM. Asimismo ofrecemos, en la última columna del catálogo, la fecha estimada de la adquisición de cada obra por el conservatorio, gracias a la información que aportan los distintos catálogos históricos de su biblioteca, así como otros documentos. Anotamos, también, todas aquellas obras que actualmente se encuentran perdidas. Existen casos en los que no se han encontrado datos sobre el lugar de edición —s.l.—, la editorial —s.n.—, el número de edición —s.n.e.— o el año en que se ha publicado la obra —s.d.—.

Por otro lado, desconocemos el nombre completo de varios de los autores citados en el catálogo y de los cuales solo hemos encontrado el apellido seguido de la inicial. Son los casos de L. Donne, B. Echeverría, L. Ermel, J. J. Herreros, Ch. Lebouc-Nourrit, Ch. Moyroud y A. Saco del Valle.

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
1	ACERBI, Domenico	<i>Breve teoria musicale</i>	Milán	F. Lucca		188?	Posterior a 1884 -perdido-
2	AGERO, Feliciano	Método completo de solfeo	Madrid	s.n.	1ª	1867	Entre 1867 y 1884
3	ALLAGA, Matías	El más barato de los solfeos	Madrid	Casimiro Martín	2ª [1847]	1848-1850	Posterior a 1884
4	ALVARADO, José	Método de solfeo	Madrid		[1860?]		Posterior a 1884 -perdido-
5	AMORÓS, Amancio	Elementos de solfeo	Valencia	Salvador Cabedo	1ª	1891	Posterior a 1884
6	APRILE, Giuseppe	<i>Venti solfeggi per voce di basso</i>	Milán	Ricordi	s.n.e. [1801-1810]	ca. 1828	Posterior a 1884
7	ARRIETA, Emilio	Solfeos autografiados	Madrid	Unión Musical Española	1ª	1886	Posterior a 1884
8	ARTAUD, Emile	<i>Solfège universel</i>	París	Léon Grus	s.n.e. [1876]	ca. 1880	Entre 1880 y 1884
9	ASTOLI, Bonifazio	<i>Scale e salti per il solfeggio</i>	Milán	Ricordi	s.n.e. [ca. 1818]	s.d.	Posterior a 1884
10	AUBERY DE BOULLEY, Prudent-Louis	<i>Grammaire</i>	París	Simon Richault	1ª	1830	Posterior a 1884
11	AULAGNIER, Antonin	<i>Traité des intonations</i>	París	A. Aulagnier	1ª	1863	Entre 1863 y 1884
12	BATISTE, Edouard	<i>Petit solfège</i>	París	Heugel et cª	1ª	1865	Entre 1865 y 1884
13	BAZIN, François	<i>Exercices de lecture musicale</i>	París	H. Lemoine	1ª	1860	Entre 1860 y 1884
14	BENITO, Cosme José de	Arte de caligrafía musical	Madrid	E. Rubiños	1ª	1886	Posterior a 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
15	BENITO, Cosme José de	La música para los niños	Madrid	E. Rubiños	1ª	1884	Posterior a 1884
16	BENITO, Cosme José de	Método completo de solfeo	Madrid	s.n.	s.n.e. [1850]	s.d.	Entre 1850 y 1884 -perdido-
17	BOISSIÈRE, Frédéric	<i>Solfège élémentaire</i>	París	J. Hiéland	1ª	1876	Entre 1876 y 1884
18	BOISSIÈRE, Frédéric	<i>Solfège secondaire</i>	París	J. Hiéland	1ª	ca. 1877	Entre 1877 y 1884
19	BONA, Pasquale	<i>Metodo per la divisione</i>	Roma	G. Ceccherini & c.	s.n.e. [ca. 1850]	1938	Entre 1850 y 1884
20	BORDÈSE, Luigi	<i>30 Leçons de chant à deux voix</i>	París	Choudens	s.n.e.	1869	Entre 1869 y 1884
21	BORDÈSE, Luigi	<i>36 Leçons de chant suivies de 100 exercices journaliers</i>	París	Chez Meissonnier fils	s.n.e.	1850	Entre 1850 y 1884
22	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>12 Nuovi vocalizzi per voce di soprano</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e.	s.d.	Anterior a 1884
23	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>Trente six vocalises pour soprano ou ténore</i>	Manuscrito		[ca. 1832]	s.d.	Anterior a 1884
24	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>Dodici nuovi vocalizzi per contralto o mezzo-soprano</i>			[1837]		Anterior a 1884 -perdido-
25	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>12 Nuovi vocalizzi per mezzo-soprano</i>			[184?]		Anterior a 1884 -perdido-
26	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>12 Nuovi vocalizzi per voce di barytono</i>					Anterior a 1884 -perdido-

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
27	BORDOGNI, Giulio Marco	<i>Dodici nuovo vocalizzi per baritono o basso</i>					Anterior a 1884 -perdido-
28	BORDOGNI, Giulio Marco	Vocalizaciones a dos voces	Maguncia		[1840]		Anterior a 1884 -perdido-
29	BRODY, Alexandre	<i>Solfège pratique</i>	París	s.n.	s.n.e. [1875]	s.d.	Entre 1875 y 1884
30	BRODY, Alexandre	<i>Devoirs de musique</i>	París	Chez A. Brod	s.n.e. [1873]	s.d.	Entre 1873 y 1884
31	CÁCERES Y GIRÓN, Miguel	Cartilla de música	Madrid	J. Carrafa	1ª	ca. 1862	Entre 1862 y 1884
32	CAMPS Y SOLER, Oscar	Método completo y elemental de solfeo	Madrid	Bonifacio Eslava	3ª [1867]	1873	Entre 1873 y 1884
33	CAMPS Y SOLER, Oscar	Teoría musical ilustrada	Madrid	Antonio Romero	s.n.e. [ca. 1870]	s.d.	Entre 1870 y 1884
34	CARPENTIER, Adolphe-Claire le	<i>Grammaire musicale</i>	París	s.n.	s.n.e. [185?]	s.d.	Posterior a 1884
35	CARPENTIER, Adolphe-Claire le	<i>Solfège à deux voix</i>	París	s.n.	s.n.e. [185?]	s.d.	Posterior a 1884
36	CASTILLA, Marcelino	Escuela teórico-práctica de solfeo y canto	Madrid	Martínez Dávila	1ª	1830	Entre 1830 y 1831
37	CATTANEO, Nicolò Eustachio	<i>Grammatica [sic] della musica</i>	Milán	Ricordi	s.n.e. [1828]	1832	Posterior a 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
38	CHEVÉ, Émile	<i>Méthode élémentaire de musique vocale</i>	París	Chez les auteurs	s.n.e. [18]	1866	Entre 1866 y 1884
39	COHEN, Henry	<i>Les principes de la musique</i>	París	Leon Escudier	1ª	1875	Entre 1875 y 1884
40	DACCI, Giusto	<i>Trattato teorico pratico per lettura e divisione musicale</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e. [1869-71]	ca. 1878	Entre 1878 y 1884
41	DACCI, Giusto	<i>Grammatica musicale</i>	Udine	L. Berletti	s.n.e	1867	Entre 1867 y 1884
42	DAMAS, Tomás	Método de solfeo abreviado	Madrid	Antonio Romero	1ª	1874	Entre 1874 y 1884
43	DANHAUSER, Adolphe-Leopold	<i>Abrégé de la théorie de la musique</i>	París	Lemoine	10ª [1883]	1889	Posterior a 1884
44	DOMÍNGUEZ DE CASTRO, Gregorio	La clave - Principios teórico-elementales de música	Santa Cruz de Tenerife	L. Benítez y Ca	1ª	1872	Entre 1872 y 1884 -perdido-
45	DONNE, L.	<i>Théorie musicale</i>	París	Mackar et Noël	s.n.e [1883]	1889	Posterior a 1884
46	DURAND, Émile	<i>Solfège élémentaire et progressif</i>	París	Mackar et Noël	s.n.e [1883]	ca. 1891	Posterior a 1884
47	DURAND, Émile	<i>Solfège mélodique et progressif</i>	París	A. O'Kelly	1ª	1887	Posterior a 1884
48	DURAND, Émile	<i>Théorie musicale</i>	París	Alphonse Leduc	1ª	1893	Posterior a 1884
49	DUVERNOY, Henri	<i>36 Leçons de solfège à changement des clés</i>	París	A. O'Kelly	1ª	1875	Entre 1875 y 1884 -perdido-

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
50	DUVERNOY, Henri	<i>90 Leçons mélodiques de solfège</i>	París	Alphonse Leduc	1ª	1886	Posterior a 1884
51	DUVERNOY, Henri	<i>Étude complète des intervalles</i>	París	Alphonse Leduc	1ª [1889]	s.d.	Posterior a 1884
52	DUVERNOY, Henri	<i>Leçons manuscrites de solfège</i>	París	Alphonse Leduc	1ª	1895	Posterior a 1884
53	ECHVERRÍA, B.	Teoría completa del solfeo	Tolosa	Francisco Muguerza	s.n.e.	1887	Posterior a 1884
54	ELLISERO, N. Mario	Solfège - conocimientos preliminares	Madrid	Saco del Valle	1ª	1879	Entre 1879 y 1884 -perdido-
55	ELWART, Antoine	Solfège progressif	París	Chez Colombier	12ª	s.d.	Anterior a 1884
56	ERMEL, L.	Solfège choral transpositeur	París	G. Brandus & S. Dufour	1ª	s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
57	ESCORSSELL, Francisco	Método práctico, fácil y breve de solfeo	Barcelona	Andrés Vidal	1ª	ca. 1876	Entre 1876 y 1884 -perdido-
58	ESLAVA, Hilarión	Cuaderno elemental de música	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884
59	ESLAVA, Hilarión	Método completo de solfeo	Madrid	Hernando	2ª [1846]	1855	Entre 1855 y 1856
60	ESPINO, Felipe	Ocho estudios progresivos de solfeo	Madrid	A.S. Arista	1ª	1898	Posterior a 1884
61	FALCÓ, José	Solfegos a dos voces	Madrid	J. Campo y Castro	1ª	1886	Posterior a 1884
62	FÉTIS, François-Joseph	<i>Traité élémentaire de musique</i> (vols. 1 y 2)	Bruselas	A. Jamar	s.n.e [1831]	ca. 1864	Posterior a 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
63	FÉTIS, François-Joseph	<i>Manuel de principes de musique</i>	París	G. Brandus & S. Dufour	2 <sup>a</sup> [1838]	1864	Entre 1864 y 1884 -perdido-
64	GAINZA, José y REVENTÓS, José	Programa de preguntas de los exámenes de solfeo	Madrid	Dotesio	5 <sup>a</sup> [1873-1882]	1903	Entre 1873 y 1884
65	GALIANA, Miguel	Prontuario teórico-musical	Madrid	J.M. Ducazcal	3 <sup>a</sup> [1860]	1868	Posterior a 1884
66	GAMMIERI, Erennio	<i>Douze solfèges [sic]</i>	Milán	F. Lucca	1 <sup>a</sup>	ca. 1876	Entre 1876 y 1884
67	GARAUDÉ, Alexis de	<i>L'enseignement mutuel et populaire de la musique</i>	París	Chez l'auteur	1 <sup>a</sup>	1854	Posterior a 1884
68	GARAUDÉ, Alexis de	<i>Nouveau cours élémentaire de musique</i>	París	Chez l'auteur	1 <sup>a</sup>	1845	Entre 1845 y 1884
69	GARAUDÉ, Alexis de	<i>Solfèges avec la basse chiffrée</i>	París	Chez l'auteur	3 <sup>a</sup>	ca. 1840	1844?
70	GARAUDÉ, Alexis de	<i>Solfèges des enfans [sic]</i>	París	Chez l'auteur	7 <sup>a</sup>	1843	Entre 1843 y 1884
71	GARAUDÉ, Alexis de	<i>Manuel de dictée musicale</i>	París	Chez l'auteur	1 <sup>a</sup>	1854	Entre 1854 y 1884 -perdido-
72	GRACIOSO PANIZZA, Juan	Nuevo método teórico-práctico de lectura musical y de solfeo	Buenos Aires	Ricordi & Cia Sud América	1 <sup>a</sup>	1877	Posterior a 1884
73	GUERCIA, Alfonso	<i>Dodici solfeggi</i>	Milán	Ricordi	s.n.e	s.d.	Anterior a 1884
74	HALÉVY, Jacques-Fromental	<i>Leçons de lecture musicale</i>	París	Léon Escudier	2 <sup>a</sup>	1857	Entre 1857 y 1884
75	HERREROS, J.J.	Lección de solfeo manuscrita	Manuscrito			s.d.	Posterior a 1884

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
76	JIMENO, Román	Método completo de solfeo	Madrid	s.n.	1ª	s.d.	Anterior a 1884
77	JORGE RUBIO, Matías de	Nuevo método breve y completo de solfeo	Madrid	s.n.	1ª	1870	Entre 1870 y 1884
78	KASTUER, C.	<i>Bibliothèque chorale pour voix égales à 2, 3 et 4 parties</i>					1845 -perdido-
79	LABORDA DOMINGUEZ, Blas	Método teórico-práctico	Zaragoza	Imprenta de Blasco y Andrés	1ª	1890-92	Posterior a 1884
81	LAMPERTI, Francesco	8 <i>Solfeggi</i>	Milán	Ricordi	s.n.e.	s.d.	Anterior a 1884
82	LAMPERTI, Giovanni Battista	12 <i>Vocalizzi per soprano</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e.	s.d.	Posterior a 1884
83	LAMPERTI, Giovanni Battista	<i>Scuola di canto, sei solfeggi et sei vocalizzi</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e.	s.d.	Posterior a 1884
84	LAVIGNAC, Albert	<i>Dicte musicale</i>	París	Lemoine	1ª	1882	Posterior a 1884
85	LAVIGNAC, Albert	<i>Solfèges manuscrits</i>	París	H. Lemoine et Cia.	1ª	ca. 1877	Entre 1877 y 1884
86	LEBOUC-NOURRIT, Ch.	<i>Petit manuel de mesure et d'intonation</i>	París	Heugel et fils	1ª	1878	Entre 1878 y 1884 -perdido-
87	LEDUC, Alphonse	<i>Solfège progressif</i>	París	Alphonse Leduc	s.n.e. [1867]	s.d.	Posterior a 1884
88	LEMOINE, Alexandre	<i>Cours complet de musique vocale</i>	París	Ch. Fouraut	1ª	1867	Entre 1867 y 1884
89	LEO, Leonardo	Solfecos muy útiles para aprender la música y cantar	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
90	LEONI, Antonio	Breve metodo teorico-pratico per l'istruzione del canto corale	Milán	Ricordi	s.n.e. [1865]	s.d.	Entre 1865 y 1884
91	LERATE, Agustín	Teoría general de la música			[1875]		Entre 1875 y 1884 -perdido-
92	LLADÓ, Joaquín	Método de solfeo	Barcelona	J. Budó	2ª [1868]	1870	Entre 1868 y 1884
93	LLANOS, Antonio	Compendio de solfeo	Madrid	J. Campo	s.n.e. [1872]		Entre 1872 y 1884 -perdido-
94	LLANOS, Antonio	Método abreviado de solfeo	Madrid	Zozaya	1ª	1879	Entre 1879 y 1884
95	LOMBARDINI, Giuseppe	<i>Studio d'intonazione per voce di contralto e basso</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e.	s.d.	Posterior a 1884
96	LUKMANOFF, Athanase de	<i>Théorie de la musique fondée sur le calcul</i>	París	A. Hennuyer	1ª	1874	1874
97	MARMONTEL, Antoine-François	<i>Grammaire populaire de musique</i>	París	Grus	s.n.e. [1840]	s.d.	Anterior a 1884
98	MARTÍNEZ DEL ROMERO, Antonio	Elementos jenerales [sic] de la música	Madrid	B. Carrafá	1ª	1831-1839	Posterior a 1884
99	MASSIMINO, Frédéric	<i>Nouvelle édition des solfèges à une voix</i>	París		s.n.e. [1880]		Entre 1880 y 1884 -perdido-
100	MASSIMINO, Frédéric	<i>Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique</i>	París	Bernard-Latte	s.n.e [1819-20]	s.d.	1843?

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
101	MENOZZI, Giovanni	<i>Metodo teorico-pratico per la lettura musicale</i>	Milán	F. Lucca	1ª	1864	Entre 1864 y 1884
102	MERCADIER, Philippe-Louis	<i>Essai d'instruction musicale</i>	París	J. Claye	1ª	1855	Posterior a 1884
103	MERCÉ, Antonio	Método completo de solfeo de Féris, Garaudé y Gomis	Madrid	B. Carrafa	2ª	184(?)	1842
104	MIRALLES y FOLCH, Francisco	Método práctico de solfeo	Barcelona	Litografía de B. Cau	1ª	ca. 1872	Entre 1872 y 1884 -perdido-
105	MOMIGNY, Jérôme-Joseph de	<i>Nouveau solfège</i>	París	Chez l'auteur	s.n.e	s.d.	Anterior a 1884
106	MORÉ, Justo y GIL, Juan	Método completo de solfeo	Madrid	Zozaya	7ª [1870-71]	s.d.	Entre 1870 y 1884
107	MORÉ, Justo y GIL, Juan	Teoría musical en preguntas y respuestas	Madrid	Salazar	1ª	ca. 1872	Entre 1872 y 1884
108	MORETTI, Federico	Gramatica [sic] razonada musical	Madrid	I. Sancha	1ª	1821	Posterior a 1884
109	MOYROUD, Ch.	<i>Traité de théorie musicale</i>	París	Berger-Levrault & Cia.	1ª	1880	Posterior a 1884
110	MÜLLER, Louis	<i>Solfège pratique et théorique</i>	París	Alphonse Leduc	s.n.e. [5ª ed. 1872]	s.d.	Anterior a 1884
111	NAVA, Gaetano	<i>24 Solfeggi</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e. [1832]	s.d.	Anterior a 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
112	NAVA, Gaetano	<i>Solfeggi elementari per mezzo-soprano</i>	Milán?		s.n.e. [ca. 1842]	s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
113	NAVA, Gaetano	<i>Solfeggi elementari per tenore</i>	Milán	F. Lucca	2ª [1832?]	s.d.	Anterior a 1884
114	NAVA, Gaetano	<i>Solfeggi elementari per baritono</i>	Milán	F. Lucca	2ª [1850]	1816-1832	Anterior a 1884
115	Nonó, José	Gran solfeo del Conservatorio	Madrid?	s.n.	1ª	1867	Entre 1867 y 1884
116	OBIOIS, Mariano	Método de solfeo	Barcelona	Andrés Vidal	1ª	ca. 1878	Posterior a 1884
117	OBIOIS, Mariano	Solfeos en cuatro libros	Barcelona	F. Bernareggi	1ª	1866	Entre 1866 y 1884
118	ODERO, Luis	Elementos de la teoría musical	Cádiz	Litografía de la Revista Médica	1ª	s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
119	PANSERON, Auguste-Mathieu	36 Ejercicios	Madrid	Antonio Romero	s.n.e. [1855]	s.d.	Entre 1855 y 1884
120	PANSERON, Auguste-Mathieu	ABC musical	París	Chez l'auteur	1ª	ca. 1840	1845
121	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>Suite de l'abc musical</i>	París	Chez l'auteur	1ª	ca. 1840	1845
122	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>Méthode de vocalisation pour basse-taille, baryton et contralto</i>	París	Chez l'auteur, Impr. E. Doverger	1ª	1841	Posterior a 1884

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
123	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>Solfège à deux voix</i>	París	Chez tous les éditeurs de musique	2ª	1842	1845
124	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>Solfège ou nouvelle méthode de musique</i>	París		[1864]		Entre 1864 y 1884 -perdido-
125	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>40 solfègies [sic]</i>					Posterior a 1884 -perdido-
126	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>L'école primaire, solfège à deux et trois voix</i>	París	G. Brandus Dufour	s.n.e [ca.1860]	ca. 1860	Entre 1860 y 1884
127	PANSERON, Auguste-Mathieu	<i>Solfège concertant à 2, 3 et 4 voix en 3 parties</i>	París		[1851]		Entre 1851 y 1884 -perdido-
128	PARDÁS, Primitivo	Método completo de solfeo	Barcelona	Andrés Vidal	1ª	ca. 1874	Entre 1874 y 1884
129	PATUREL DU TERRAIL, Eugène	<i>La transposition rendue facile</i>	París	E. Heu	1ª	1857	Entre 1857 y 1884
130	PÉREZ DE ALBÉNIZ, Mateo	Instrucción metódica, especulativa y práctica	s.l.	Antonio Undiano	1ª	1802	1830 -perdido-
131	PIERMARINI, Francesco	<i>Cours de chant ou méthode</i>	París	Bernard Latte	1ª	1843-44	Anterior a 1884
132	PINILLA, José	Ejercicios de entonación y medida	Madrid	s.n.	6ª y 7ª [1867]	ca. 1882	Posterior a 1884
133	PINILLA, José	Teoría completa del solfeo	Madrid	Aribau y Ca	1ª	1880	Posterior a 1884
134	PRELLEZO, Mariano de	Método de solfeo	Madrid	Casimiro Martín	2ª	1855	Entre 1855 y 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
135	REVENTÓS, José	72 Solfeos para repentizar	Madrid	s.n.	1ª [ca. 1882]	ca. 1882	Posterior a 1884
136	RICHERT, Félix	<i>Cours élémentaire théorique et pratique de musique vocale</i>	París	Chez Dezobry	2ª [1857]	1859	Entre 1859 y 1884
137	RIGHINI, Vincenzo	<i>Solfeggi per soprano et basso</i>	Nápoles/ Bologna	s.n.	s.n.e	1859	Entre 1859 y 1884 -perdido-
138	RIVERA Y CATALINA, J.J.	Teoría completa del solfeo	Madrid	s.n.	s.n.e.	ca. 1843	Posterior a 1884
139	ROCA Y BISBAL, Joan Batista	Gramática musical	Barcelona	Joaquín Verdagner	1ª	1837	Posterior a 1884
140	RODOLPHE, Jean-Joseph	<i>Solfège ou nouvelle méthode de musique</i>	París	S. Richault	s.n.e [ca.1794]	1844	1833
141	ROMERO, Antonio	Gramática musical	Madrid	Unión Musical Española	s.n.e [1857]	s.d.	Entre 1857 y 1884
142	ROMERO, Antonio	Pequeño método de solfeo	Madrid?	s.n.	s.n.e.	s.d.	Posterior a 1884
143	ROMERO, Antonio	Ejercicios elementales de medida y entonación	Madrid	Romero y Marzo	1ª	1878	Entre 1878 y 1884 -perdido-
144	Roy, Paul	<i>Enseignement rationnel de la musique</i>	París	Chez Henry - Abel Simon	s.n.e. [1874]	1877	Entre 1877 y 1884
145	SACO DEL VALLE, A.	Canción solfeo a 3 voces	Manuscrito			s.d.	Posterior a 1884
146	SALDONI, Baltasar	24 Solfeos para contralto y bajo	Madrid	Lodre	1ª	1839	Entre 1839 y 1843

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
147	SALDONI, Baltasar	Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces	Madrid	Lodre	1ª	ca. 1840	1843
148	SAVINELLI, Angelo	Las primeras nociones musicales			[1850]		Anterior a 1884 -perdido-
149	SAVINELLI, Angelo	<i>Corso elementare de divisione e solfeggio</i>	Milán	Giovanni Ricordi	s.n.e	s.d.	Anterior a 1884
150	SERRANO, Emilio	Curso de lectura de música manuscrita	Madrid	Nicolás Toledo	1ª	1877	Entre 1877 y 1884
151	SOBEJANO, José de	Escuela de solfeo	Madrid	B. Wirmbs	1ª	1826-1847	1831
152	THOMAS, Ambroise	<i>Recueil de leçons de solfège à changements de clef</i>	París	Mm. Hengel et Cie.	s.n.e [1885]	s.d.	Posterior a 1884
153	THOMAS, Ambroise y LAVIGNAC, Albert	<i>Dictées musicales</i>	París	Heugel et Cie.	1ª	1900	Posterior a 1884
154	TROJELLI, Angelino	<i>Petit solfège des écoles</i>	París	Alphonse Leduc	1ª	1879	Entre 1879 y 1884 -perdido-
155	VALENTI, Saverio	<i>Solfège pour toutes les voix</i>					Anterior a 1884 -perdido-
156	VALENTI, Saverio	<i>Solfeggi per voce di basso</i>	París	Bernard-Latte	s.n.e. [1830]	s.d.	1843
157	VALERO, José y ROMERO, Antonio	Nuevo método completo de solfeo	Madrid	Antonio Romero	7ª [1857]	1875	Entre 1875 y 1884

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
158	VALDEMOSA (FRONTERA DE), Francisco	Equinotación o nuevo sistema musical de llaves	Madrid	Eusebio Aguado	1ª	1858	Anterior a 1884
159	Vos, Camille	<i>Enseignement du chant. Solfège à l'usage des écoles</i>	París?	La nouvelle chorale?	s.n.e. [ca. 1878]		Entre 1878 y 1884 -perdido-
160	ZINGARELLI, Nicola Antonio	<i>Solfeggi del maestro Zingarelli</i>	Milán	F. Lucca	s.n.e	1838	Anterior a 1884
161	VV.AA.	El progreso musical	Madrid	Sociedad Didáctico Musical	7ª [1897]	s.d.	Posterior a 1884
162	VV.AA.	<i>Principes élémentaires de musique</i>	París	Janet et Cotelte	s.n.e [1800-1802]	ca. 1824	1845
163	VV.AA.	<i>Solfèges du Conservatoire</i>	París	Heugel et Cª	1ª	1865	Anterior a 1884
164	VV.AA.	<i>Solfèges [sic] d'Italie avec la basse chiffrée</i>	París	Chez Cousineau	5ª [1772]	ca. 1786	Entre 1830 y 1837
165	VV.AA.	<i>Nouvelle édition des solfèges d'Italie</i>	París	Ignace Pleyel	s.n.e	s.d.	Anterior a 1884
166	VV.AA.	Lecciones para repentizar	Madrid?	s.n	s.n.e. [ca. 1896]	s.d.	Posterior a 1884
167	VV.AA.	<i>Solfège des solfèges</i>	París	Henri Lemoine et Cª.	s.n.e [1876]	1881-1907	Entre 1881 y 1884
168	ANÓNIMO	Principios elementales de la música	Madrid	L. Lodre	s.n.e [1827?]	s.d.	1831

EL ROL DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID EN LA ADQUISICIÓN...

	AUTOR	TÍTULO DEL MÉTODO	LUGAR DE EDICIÓN	EDITOR	NÚMERO DE EDICIÓN	AÑO	FECHA DE ADQUISICIÓN
169	ANÓNIMO	<i>Recueil de solfèges d'une difficulté progressive</i>					Anterior a 1884 -perdido-
170	ANÓNIMO	<i>Prime regole della musica</i>	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
171	ANÓNIMO	<i>Solfeggi del sig. mtro. Gherardo Gherardi</i>	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
172	ANÓNIMO	Principios elementales de la música por Machado	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
173	ANÓNIMO	<i>Principi o solfeggi elementaire di durante, scarlatti, asse, leo e mazzoni</i>	Manuscrito			s.d.	Anterior a 1884 -perdido-
174	ANÓNIMO	Coros solfeados en los exámenes de 1833	Manuscrito			1833	1833 -perdido-

## Bibliografía:

- FERRER RODRÍGUEZ, Luis M.: «À la frontière entre le solfège et le chant : l'enseignement du solfège au Conservatoire Royal de Musique et Déclamation de Madrid, lieu de rencontre de trois modèles méthodologiques européens (1831-1868)» Actas del coloquio internacional: *Enseignement de la musique et vie musicale en France et en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle (1795-1914)*, IREMUS-CNRS, París, 2017 —en prensa—.
- «José Pinilla y Pascual. Aportación a la enseñanza del solfeo en España desde su cátedra del Conservatorio de Música de Madrid (1864-1902)», en: «*Música*» *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 21, Madrid; 2014, pp. 101-134
- «La asignatura de solfeo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX», *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, coords., Ed. digital, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1501-1518.
- GARCÍA DELGADO, Fernando: «La construcción del sistema nacional de conservatorios en España: 1892-1942», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 12, 2006, pp. 109-134.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: «El Archivo y la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid», *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, coord. Pedro José Gómez González, ACAL, 2008, pp. 377-388.
- LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y ARRONTE ALONSO, Isolina: «La distribución de la música en España en los primeros años de la II República. El archivo Alier en la Biblioteca Nacional de España», *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo, José Carlos Gosálvez Lara, coords. Madrid, UAM Ediciones, Ministerio de economía y competitividad, 2012, pp. 705-722.
- MONTES ARRIBAS, Beatriz: «Las Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de Madrid (1831-1835)», «*Música*», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nºs. 16-17, 2009, pp. 39-113.
- «Institucionalización de la enseñanza musical en España», *Boletín de la Institución de Libre enseñanza* II.<sup>a</sup> época, octubre 2009, nº 74-75, pp. 37-50.
- NAVARRO, Margarita: «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en: *Revista de musicología*, Madrid, SDEM, vol. 11, nº 1, 1988, pp. 239-249.
- NAVARRO LALANDA, Sara: «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854)», *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, nº 46, 2018, pp. 121-146.
- «La enseñanza en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830- 1838)» en : *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 34, nº 1, 2018, págs. 51-83.
- «Procesos de normalización en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1838-1854)», «*Música*», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 25, 2018, pp. 103-125.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, vol. 24, 1-2, 2001, pp. 189-238.
- VVAA: «La Biblioteca y Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Clip de Sedici: Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, nº 75, 2017.

# APRECIACIONES SOBRE LA ASIGNATURA DE LENGUAJE MUSICAL EN LOS CONSERVATORIOS Y CENTROS INTEGRADOS DE MÚSICA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

 María Victoria RODRÍGUEZ GARCÍA\*

## **Resumen:**

Este estudio tiene por objetivo conocer las relaciones que se establecen entre los profesores de lenguaje musical y los profesores instrumentistas de los conservatorios profesionales y centros integrados de música de la Comunidad de Madrid. Analiza la opinión que tienen los profesores sobre la asignatura de lenguaje musical, su proceso de enseñanza-aprendizaje y las repercusiones en la práctica instrumental de los alumnos. La metodología de investigación aplicada ha sido el análisis de contenido y la encuesta. Los resultados obtenidos muestran, entre otros, la necesidad de interrelacionar la asignatura de lenguaje musical con la de instrumento y con el resto de las asignaturas del currículum de las enseñanzas elementales y profesionales de música, con el fin de conseguir una formación musical completa.

**Palabras clave:** Lenguaje musical, instrumento, relación curricular, enseñanza-aprendizaje.

## **Abstract:**

This study aims at learning about the way music theory teachers interrelates with instrument teachers in Music Conservatories and Integrated music and general education schools in Madrid. It enquires about the perception of the subject of Music theory, its value, the way it is approached and how it benefits their teaching. Research methodology involved content and syllabus analysis and

\* María Victoria Rodríguez García es doctora por la Universidad Complutense de Madrid, catedrática de pedagogía musical, profesora superior de solfeo y teoría de la música, de musicología y de pedagogía musical, profesora de piano, licenciada en historia del arte y musicoterapeuta.

a survey. Findings show a need to increment the relations in contents in both areas of instruction.

**Key words:** Musical language, instrument, curricular relationship, teaching-learning.

## Introducción

La asignatura de lenguaje musical aparece con esta denominación en la LOGSE —Ley orgánica 1/1.990, de 3 de octubre, de ordenación general del sistema educativo—, sustituyendo al solfeo y teoría de la música de los anteriores planes de estudio.

Las tres acepciones que hacen referencia al solfeo: «solfa», «solfear» y «solfeo», derivan del término italiano *solfa*, proveniente de las sílabas guidonianas:

La *solfa*, es el arte de solfear; solfear hace referencia a cantar marcando el compás y pronunciando los nombres de las notas y solfeo es la acción y efecto de solfear, así como se refiere también a la disciplina básica de la enseñanza musical tradicional, que incorpora como primer elemento el desarrollo de la memoria, la educación del oído, el desarrollo rítmico, la lectura musical tanto vocal como instrumental y la teoría musical básica.<sup>1</sup>

Anna Mercedes Vernia habla del llamado «solfeo» como de un compendio de conocimientos teórico-prácticos sobre los signos musicales, en los que se trabajaban la lectura entonada marcando el compás con el brazo, y el dictado musical.<sup>2</sup> Para otros autores, el origen de esta palabra está en el sistema de solmisación de Guido d'Arezzo.<sup>3</sup>

Al hacer un recorrido histórico sobre el desarrollo de esta materia, observamos que han existido dos corrientes de pensamiento pedagógico sobre la formación musical básica: 1— corriente centrada en el estudio de la música tonal, ritmo y lectura melódica, asociada a la palabra solfeo; utiliza métodos con melodías y ejercicios rítmicos, sin incluir procedimientos de estudio. Se practica en Francia, Italia y España; 2— corriente centrada en el adiestramiento y ejercitación de la audición. Para ello, se requiere la formación de una conciencia auditiva, que integre en una imagen global la escritura, la audición interna y externa, y la ejecución.<sup>4</sup> Está asociada al término «entrenamiento auditivo», que es una traducción de la expresión inglesa «*ear training*» o de la alemana «*Gehörbildung*».

<sup>1</sup> Vid. PEÑAHERRERA WILCHES, 2013; p. 101.

<sup>2</sup> Vid. VERNIA, 2016.

<sup>3</sup> Vid. VERNIA & CALDERÓN, 2016; p. 37.

<sup>4</sup> Vid. VALENZUELA, 1999, p. 92.

Es una asignatura obligatoria en Alemania, Suiza y Austria desde final de la 2ª guerra mundial. En Estados Unidos se desarrolló paralelamente la asignatura «*ear training*», gracias a la influencia de músicos y pedagogos alemanes, entre los que se encontraba Paul Hindemith —1895-1963—.

El solfeo tradicional, unido a la primera corriente, muestra algunas carencias respecto a la adquisición de las habilidades necesarias en la escritura y lectura musical, sin que se genere un disfrute en las clases. Utiliza, como herramienta de aprendizaje, la repetición persistente; solo desarrolla la audición rítmico-melódica, sin utilizar el movimiento corporal ni la expresión, y tampoco trabaja la improvisación y la creación.<sup>5</sup>

Pero podemos unir las dos corrientes, conformando una nueva asignatura, tal y como lo expresa Jimena Peñaherrera: «De esta manera el Lenguaje musical pretende integrar las propuestas tanto de los textos de solfeo como los del entrenamiento auditivo como herramientas para el desarrollo de la música». <sup>6</sup>

Con ello, por lenguaje musical entendemos aquellos conocimientos que darán a los alumnos las capacidades y habilidades necesarias para poder interpretar todos los signos musicales, independientemente del instrumento musical que utilicen, con el objetivo de interpretar, componer, analizar y comprender la música.

Existen diferentes propuestas curriculares de educación musical que plantean el lenguaje musical como la unión entre conceptos, teoría y experiencia musical, utilizando para ello las respuestas corporales y psicomotoras.<sup>7</sup> La metodología de aprendizaje que se plantea es activa, utilizando las propuestas de Zoltán Kodály —1882-1967—, Carl Orff —1895-1982—, Maurice Martenot —1898-1980—, Edgar Willems —1890-1978— y Émile Jaques-Dalcroze —1865-1950—, entre otros, y adaptándolas a los perfiles y características del alumnado a través de actividades variadas. Éstas —como son, por ejemplo, la expresión rítmica, la danza, la canción, la improvisación vocal e instrumental y la percusión corporal— facilitan la participación del alumnado, su implicación emocional y una mejor asimilación de los contenidos.

En una investigación previa sobre modelos de enseñanza del lenguaje musical, surgieron diferentes cuestionamientos acerca de las relaciones generadas entre la enseñanza del lenguaje musical y la del instrumento, sus conexiones y sus aplicaciones.<sup>8</sup>

La problemática de no relacionar las distintas asignaturas musicales entre sí, no sólo ocurre en las enseñanzas elementales y profesionales de la música,

<sup>5</sup> Vid. MALBRÁN, 2007.

<sup>6</sup> Vid. PEÑAHERRERA WILCHES, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>7</sup> Vid. VERNIA & CALDERÓN, *op. cit.*, p. 38.

<sup>8</sup> Vid. RODRÍGUEZ GARCÍA, 2017.

sino que también se extiende a las enseñanzas superiores, tal y como nos dice Ricardo Cantore:

Esta problemática también se proyecta en los ciclos superiores al desvincular las distintas asignaturas entre sí y a su vez del instrumento, independientemente de que cada una de las disciplinas requiera técnicas diferentes para su estudio. La disociación de estas disciplinas respecto del instrumento es un tema crucial, dado que en general, y salvo honrosas excepciones, el alumno no comprende lo que está tocando y de ello deviene no poder interpretarlo en forma correcta.<sup>9</sup>

Por este motivo, nos pareció interesante conocer la opinión de los profesores de los conservatorios profesionales de música sobre este y otros aspectos, para poder analizar la situación, basándonos en su práctica docente, e intentar encontrar soluciones que ayuden a mejorar y conectar la enseñanza de ambas disciplinas.

## Diseño de la investigación

Las principales preguntas de la investigación fueron formuladas en torno a los siguientes aspectos:

- Conocimiento de las relaciones que se generan, en los alumnos, entre la enseñanza del lenguaje musical y la del instrumento.
- Revelación de las conexiones existentes entre la enseñanza de lenguaje musical y la del instrumento.
- Análisis de las causas por las que los alumnos aplican lo aprendido en las clases de lenguaje musical al estudio de su instrumento o, por el contrario, no dan este paso.

Los profesores que respondieron a la encuesta provenían de diferentes especialidades musicales, tanto de asignaturas instrumentales como de lenguaje musical. Nuestro propósito era la obtención de datos sobre cómo conciben las relaciones y conexiones entre el lenguaje musical y el instrumento, no sólo aquellos directamente implicados en esas asignaturas, sino todos los profesores que trabajan en los conservatorios y centros integrados de la Comunidad de Madrid.

### 1.1. Participantes

Han participado 195 profesores de seis conservatorios y dos centros integrados de música de la Comunidad de Madrid. Todos ellos imparten las especialidades de lenguaje musical, instrumento, coro, armonía y otras asignaturas, en centros públicos de enseñanza musical reglada, habilitados para tales enseñanzas, de la Comunidad de Madrid.

<sup>9</sup> Vid. CANTORE, 2010.

APRECIACIONES SOBRE LA ASIGNATURA DE LENGUAJE MUSICAL...

El número de profesores que ha participado ha variado de un centro a otro. La plantilla de un conservatorio profesional de música está formada por diferentes especialidades agrupadas por departamentos; el número de profesores que conforman cada centro depende del número de alumnos y de otras variables. Por otra parte, en los centros integrados de música conviven profesores de diferentes cuerpos de enseñanza: primaria, secundaria y profesores de música y artes escénicas. En nuestra investigación solo han participado los pertenecientes a este último cuerpo. La participación se ha llevado a cabo, en todos los casos, de forma anónima.

La muestra que se ha obtenido en cada centro no ha sido aleatoria, ya que los profesores no fueron elegidos al azar. Se les presentó el cuestionario y se les dio libertad para participar en la investigación o abstenerse.

A continuación, presentamos un cuadro informativo de los centros participantes, con las abreviaturas utilizadas para cada uno, su situación geográfica, así como el número de profesores que han colaborado de cada centro.

CENTROS PÚBLICOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID DONDE SE IMPARTE MÚSICA PROFESIONAL						
Centro	Abrev.	Profesores participantes	Nº total de prof.	Porcentaje participación	Dirección	Localidad
Centro integrado de enseñanzas artísticas, de música y de educación secundaria «Federico Moreno Torroba»	CIEM	47	79	59,49%	General Ricardos, 177	Madrid
Conservatorio profesional de música «Adolfo Salazar»	CPAS	18	37	48,64%	Ferraz, 62	Madrid
Conservatorio profesional de música «Amaniel»	CPA	24	70	34,28%	Amaniel, 2	Madrid
Conservatorio profesional de música «Teresa Berganza»	CPTB	22	80	27,5%	Palmípedo, 3	Madrid
Conservatorio profesional de música «Arturo Soria»	CPArS	15	90	16,66%	Arturo Soria, 140	Madrid
Conservatorio profesional de música «Victoria de los Ángeles»	CPVA	15	50	30%	Avda. de la Felicidad, 27	Madrid
Conservatorio profesional de música de Alcalá de Henares.	CPAH	18	56	32,14%	Alalpartdo, s/n (Edificio CEI)	Alcalá de Henares
Centro integrado de enseñanzas artísticas, de música y de educación primaria y secundaria «Padre Antonio Soler»	CIM	36	55	65,45%	Floridablanca, 3	San Lorenzo de El Escorial

Tabla 1. Relación de conservatorios y centros integrados de música participantes en la investigación.

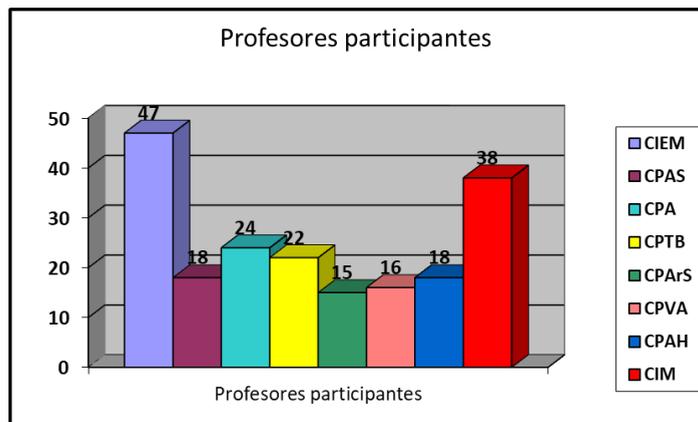


Gráfico 1: Profesores participantes de los conservatorios y centros integrados de música de la Comunidad de Madrid.

## 1.2. Método y técnica de recogida de datos

Para esta investigación utilizamos un modelo de metodología mixta, cualitativa/cuantitativa, y las técnicas e instrumentos de recogida de información fueron la entrevista y la encuesta.

Realizamos tres entrevistas en profundidad a tres catedráticos de lenguaje musical jubilados y a seis profesores de la misma especialidad en activo, todos ellos de la Comunidad de Madrid. Como resultado de estas entrevistas elaboramos un cuestionario que fue enviado a los conservatorios y centros integrados de dicha Comunidad.

El cuestionario se realizó en cada uno de los conservatorios y centros integrados. Primero se contactó con los directores de todos los centros para pedirles autorización y se les envió el cuestionario con una carta de presentación, donde se explicaba la investigación que estábamos realizando. Una vez conseguidos los permisos, se contactó con un profesor de cada centro, generalmente de la especialidad de lenguaje musical, para que se responsabilizara de la recogida de los cuestionarios.

## 2. Análisis e interpretación de los datos

Tanto los datos obtenidos a través de los cuestionarios como las opiniones de los expertos nos han servido para plantear y analizar una serie de temas que han surgido en la investigación. Las preguntas-guía iniciales de la investigación nos han ayudado a la hora de, por un lado, organizar y exponer los datos y, por otro, sintetizar la información mediante su categorización y codificación.

Se exponen a continuación los principales códigos y temas que han surgido en la investigación.

### **2.1. La importancia de la asignatura de lenguaje musical**

La mayoría de los profesores participantes en la investigación piensan que la asignatura de lenguaje musical es «muy importante» o «bastante importante», permitiéndonos tomar como punto de partida esa premisa. Destacamos que, para un número reducido de profesores participantes, la asignatura de lenguaje musical no tiene importancia, por lo que deducimos que para ellos la relación entre esta asignatura y la formación instrumental no es indispensable.

### **2.2. La relación de las asignaturas lenguaje musical e instrumento**

Para la mayoría de los profesores participantes en la investigación, la relación que debe existir entre la asignatura de instrumento y la de lenguaje musical es imprescindible y necesaria. Solo algunos profesores, de diferentes centros, creen que no es necesaria. Pero, a pesar de que la mayoría cree que es imprescindible, la realidad de su experiencia en los centros de trabajo indica que esa relación existe, pero no de manera tan evidente.

La necesidad de que exista relación y comunicación entre los profesores que imparten las dos disciplinas en cuestión es indiscutible. Sin embargo, hay un pequeño número de profesores que no creen en la necesidad de esa comunicación y que, por lo tanto, no colaboran en ella.

### **2.3. La comunicación de los profesores de lenguaje e instrumento**

Todos los profesores coinciden en afirmar que la comunicación entre los dos profesores es necesaria. Siguiendo esta idea, analizamos cuáles son las causas que impiden que los dos profesores que dan clase a un mismo alumno no trabajen en conjunto y en ocasiones ni se comuniquen. Uno de los motivos puede ser la dificultad de encontrar un tiempo común en el horario de trabajo de los dos profesores para hablar sobre cada alumno; otro es el diferente número de alumnos que tiene cada profesor. Los de la especialidad de lenguaje musical, con una media de quince alumnos por grupo, difieren de los profesores de instrumento que tienen como máximo quince alumnos, atendidos en clases individuales. Éstos también pueden impartir clases colectivas de instrumento, pero el número de alumnos por grupo es reducido. El profesor de instrumento, como tutor, debe preocuparse de mantener una relación y un contacto con el profesor de lenguaje musical y con los profesores de todas las asignaturas que cursan sus alumnos. Los centros deberían ayudar y posibilitar la relación entre los profesores. Creemos que la figura del orientador podría ser fundamental en este caso, elaborando fichas informativas sobre los alumnos, mediando en los intercambios de opiniones y facilitando las reuniones, entre otras funciones.

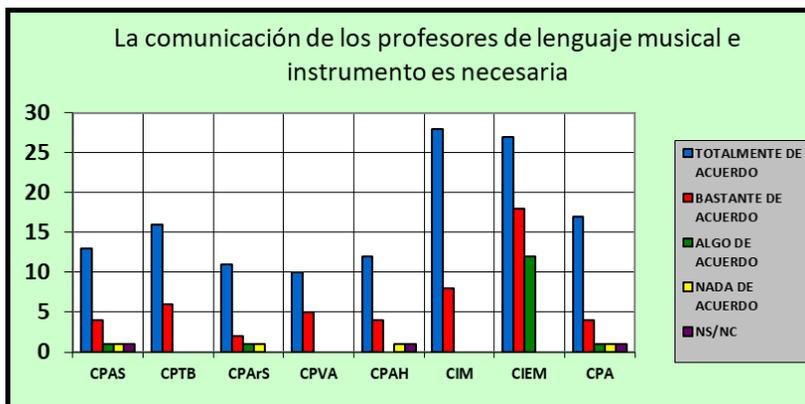


Gráfico 2. La comunicación entre los profesores de lenguaje musical e instrumento.

#### 2.4. La clase colectiva de instrumento, espacio para realizar la conexión de los contenidos de lenguaje al instrumento

Algunos profesores de lenguaje musical creen que el mejor momento para que los alumnos conecten lo aprendido en su clase con el instrumento es en la clase colectiva de éste, que precisamente por no ser una clase individual, ofrece la oportunidad de hacer actividades grupales de intercambio y de aplicación práctica de elementos de lenguaje. Pero no todos los profesores de instrumento están de acuerdo con esa opinión, por creer que no es esa su función.

Otros profesores de lenguaje musical, preocupados por la falta de aplicación práctica de lo aprendido en sus clases al instrumento del alumno, le proponen a éste que lo lleve a la clase de lenguaje. El profesor de lenguaje musical diseña diferentes ejercicios —rítmicos, de improvisación, auditivos, de creación—, con el fin de que el alumno los realice con su propio instrumento. Puesto que en una clase de lenguaje musical puede haber hasta quince alumnos, el profesor adaptará los ejercicios a las peculiaridades de todos los instrumentos de sus alumnos. El trabajo resulta más complejo que el que pudiera realizarse con un solo alumno, pero es muy enriquecedor.

#### 2.5. Falta de conexión entre lenguaje musical e instrumento

Como ya hemos visto anteriormente, uno de los problemas con los que nos encontramos en el aprendizaje de los alumnos es la escasa aplicación que realizan de los conocimientos aprendidos en lenguaje a su propio instrumento. Un elemento que influye en esa falta de conexión entre las dos asignaturas es la escasa relación curricular que existe entre ellas, también motivada por las diferentes exigencias instrumentales. Un alumno de un curso inicial de las enseñanzas elementales de trombón, por poner un ejemplo, interpreta unas

figuras musicales de mayor duración en sus obras de instrumento que las que utiliza un alumno de violín en las suyas y, sin embargo, conviven en la misma clase de lenguaje musical. El alumno que estudia trombón necesita, para tocar su instrumento, conocer la clave de *fa* y ejercitarse en las figuras largas, para controlar la emisión del aire; el alumno de violín, en cambio, lee en clave de *sol* y utiliza figuras más cortas. El profesor de lenguaje musical no puede plantear su clase pensando exclusivamente en el instrumento; debe formar a un músico completo, no solo a un instrumentista.

Por ese motivo, a la hora de consultar a los profesores de los centros sobre si las asignaturas de instrumento y de lenguaje musical del mismo curso tienen el mismo nivel de dificultad, las respuestas han sido muy diferentes. En términos porcentuales podemos afirmar, según las encuestas, que sólo el 1% de los profesores consultados creen que el nivel es igual; el 24,10% piensa que es bastante igual; el 44,10% es algo diferente y el 26,66% cree que los niveles son diferentes.

Esos resultados muestran que 138 profesores, es decir el 70,76% del total de los profesores participantes, creen que los niveles de dificultad de lenguaje musical e instrumento no están equiparados. El nivel instrumental suele ser más alto que el de lenguaje musical, porque si fuera al revés, no habría ningún problema. Antes de la LOGSE, cuando la asignatura se llamaba «solfeo y teoría de la música», los alumnos hacían primero un curso de solfeo y, cuando estaban en segundo, comenzaba su estudio del instrumento. De esta manera, el alumno conocía ya los nombres de las notas, sus sonidos y el ritmo, entre otros aspectos; el profesor de instrumento le enseñaba todo lo referente al aprendizaje de éste. Ahora, el profesor de instrumento, en los primeros cursos, necesita enseñarle todos los contenidos específicos del lenguaje musical que están referidos a su instrumento.

Al establecer la necesidad de generar una estrategia de trabajo que fomente la conexión entre las dos asignaturas tratadas en esta investigación, preguntamos a los profesores sobre sus preferencias en cuanto a la siguiente lista de actividades propuestas.

Planteamos las siguientes estrategias:

1. Análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la partitura de instrumento en la clase de lenguaje musical.
2. Análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la partitura de instrumento en la clase de instrumento.
3. Interpretar la obra de instrumento en la clase de lenguaje musical.
4. Entonar y medir la obra de instrumento —completa o un fragmento de ella— en la clase de instrumento.
5. Utilizar elementos de la partitura de instrumento en la clase de lenguaje musical —fórmulas rítmicas y frases musicales, entre otros elementos—.

En casi todos los centros, la cuarta fue la más valorada. Los profesores creen que, antes de interpretar una obra al instrumento, es muy importante que el alumno la sepa cantar y medir, y que, además, eso se realice en la clase de instrumento.

Siguiendo el orden de valoración, después de la cuarta se encuentra la segunda estrategia. En ella, además de cantar y medir la obra que se va a interpretar al instrumento, se explica la forma, la armonía, y se la contextualiza en una época. Esto se realiza también en la clase de instrumento.

La tercera estrategia seleccionada es la quinta, consistente en tomar elementos de la partitura que el alumno interpreta y trabajarlos en la clase de lenguaje musical. Esta estrategia fue la más valorada en el CIM «Padre Antonio Soler».

Siguiendo en orden de importancia para los profesores, se encuentra la primera estrategia, que también se realiza en la clase de lenguaje. Se pide que el profesor de lenguaje trabaje las partituras de instrumento de los diferentes alumnos que integran la clase, dentro de las actividades propias del lenguaje musical.

La menos valorada, aunque en dos centros se iguala con la estrategia número dos, es la tercera, que consiste en interpretar la obra de instrumento en la clase de lenguaje musical. Para los profesores de lenguaje musical, la mejor manera de conocer si el alumno conecta los conocimientos aprendidos en la clase con su instrumento es escuchándole interpretar una partitura.

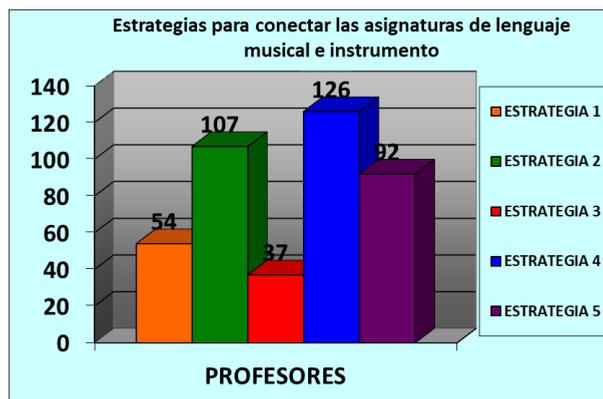


Gráfico 3: Estrategias para conectar las asignaturas de lenguaje musical e instrumento —por número total de profesores—.

Estrategia 1: análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la partitura de instrumento en la clase de lenguaje musical.

Estrategia 2: análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la partitura de instrumento en la clase de instrumento.

Estrategia 3: interpretar la obra de instrumento en la clase de lenguaje musical.

Estrategia 4: entonar y medir la obra de instrumento —completa o un fragmento de ella— en la clase de instrumento.

Estrategia 5: utilizar elementos de la partitura de instrumento en la clase de lenguaje musical —fórmulas rítmicas y frases musicales, entre otros elementos—.

La falta de relación de las dos asignaturas está siendo un referente en nuestra investigación, ya que es una de las causas por las que el alumno no las conecta. Siguiendo con esta problemática, les preguntamos a los encuestados si creían que era necesario que los profesores de ambas asignaturas tuvieran la disposición y la voluntad de ponerse en contacto para procurar relacionar más los contenidos de sus asignaturas y reflejar o transmitir al alumno esa conexión ausente.

La mayoría de los profesores de todos los centros —75,8%— está bastante o totalmente de acuerdo; un porcentaje más pequeño solo está algo de acuerdo —20%— y el porcentaje de profesores que no está de acuerdo —4,2%— es irrelevante.

También les hemos preguntado a los profesores si la mayor o menor relación entre sus asignaturas dependía de su programación; es decir, si ésta estaba realizada con la intención de relacionar ambas materias o no. El mayor porcentaje de profesores —61,5%—, está totalmente o bastante de acuerdo con la afirmación; el 33,8% solo está algo de acuerdo; y no está de acuerdo el 4,6%. Podemos deducir que es muy importante que las programaciones de ambas asignaturas tengan en cuenta el aspecto de la relación, para facilitar la conexión de ambas materias en el alumno.

Siguiendo con la problemática de la falta de relación o de conexión que existe entre las dos asignaturas, les hemos preguntado a los profesores si este problema era considerado en sus centros como un asunto importante o, por el contrario, no tiene relevancia. Nos llama la atención que no tenga gran consideración; solo el 11,2% de los profesores, repartidos por todos los centros menos

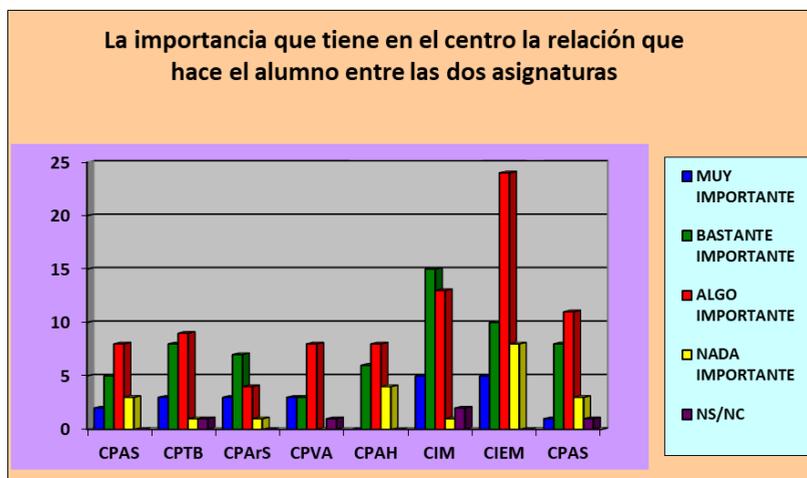


Gráfico 4: La consideración que hace el centro sobre la relación que hace el alumno entre las asignaturas de instrumento y lenguaje musical.

el de Alcalá de Henares, lo consideran muy importante. Aunque les preocupa, no alcanza a tener el máximo valor y tampoco la columna correspondiente destaca en todos los centros. La columna mayor, en seis de los ocho centros consultados es la referida a: «algo importante». Solo hay dos centros, «Arturo Soria» y «Padre Antonio Soler», donde es considerado mayoritariamente como bastante importante. También destacamos la columna de «nada importante» que aparece en todos los centros menos en «Victoria de los Ángeles», con un porcentaje de 10,7% de profesores, que creen que en su centro no se le da nada de importancia a este asunto.

## **2.6. Interés de los alumnos por aplicar los conocimientos de lenguaje en la práctica de su instrumento**

Otro aspecto importante, dentro del problema que estamos tratando, es el de conocer si el alumno se preocupa de solventar la falta de conexión entre las dos materias troncales de sus estudios musicales y si tiene interés por llevar a la práctica todo lo aprendido en la clase de lenguaje musical.

La percepción que sobre sus alumnos tienen los profesores es, mayoritariamente, que a estos les preocupa algo la aplicación de los contenidos de lenguaje en la práctica instrumental. Sólo los profesores del centro «Victoria de los Ángeles» piensan que hay un interés elevado en los alumnos por aplicar lo que aprenden en la clase de lenguaje musical en su estudio del instrumento. Es de destacar, por el contrario, el alto número de profesores del CIEM que piensa que a sus alumnos no les preocupa nada —29,78%—; y como en los conservatorios profesionales «Arturo Soria» y «Victoria de los Ángeles», ningún profesor crea que sus alumnos tienen mucho interés por este tema.

Conociendo la percepción que tienen los profesores acerca del grado de preocupación de sus alumnos sobre esta cuestión, les preguntamos a aquellos si creen que esta mayor o menor aplicación de los conocimientos de lenguaje musical en la práctica instrumental repercute en el rendimiento de sus alumnos como instrumentistas. La respuesta ha sido contundente, ya que todos los centros están totalmente de acuerdo de que la falta de conexión entre las dos asignaturas influye en el rendimiento instrumental. Si conseguimos que los alumnos apliquen los contenidos de lenguaje musical a la práctica de su instrumento, obtendrán un mejor rendimiento y su estudio será más eficaz.

## **2.7. La función y la finalidad del lenguaje musical**

En esta investigación queremos conocer también lo que piensan los profesores sobre la asignatura de lenguaje musical, qué función realiza dentro del currículo de la formación de un profesional de la música y cuál es su finalidad. Sobre el primer aspecto, la función que realiza la asignatura de lenguaje musical, o el lenguaje musical como tal, ofrecimos varias respuestas:

- a) Apoyar la formación exclusiva de instrumentistas.
- b) Fortalecer las bases de la formación de instrumentistas.
- c) Podría no existir y no afectaría la formación de instrumentistas.
- d) Otras, pidiendo que se especifique.

La opción mayoritaria en todos los centros ha sido la de fortalecer las bases de la formación de instrumentistas. La siguiente respuesta en orden de elección fue la primera, y se produjo en cuatro centros, lo que indica que los profesores de los conservatorios de Alcalá de Henares, del «Teresa Berganza» y de los dos centros integrados, piensan que su función es la de apoyar la formación exclusiva de instrumentistas.

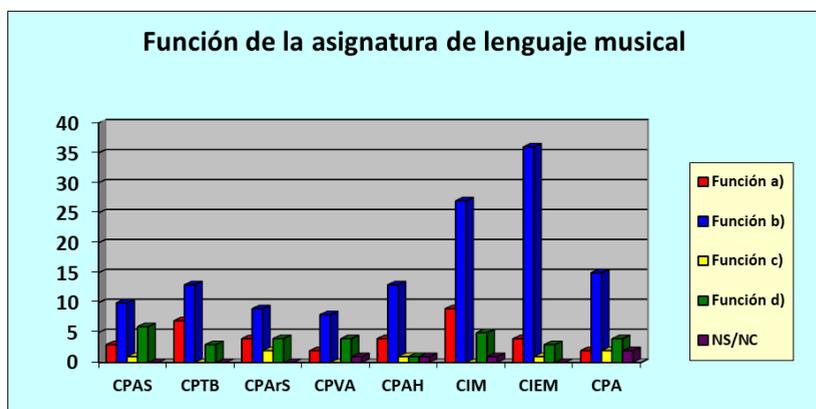


Gráfico 5: Funciones de la asignatura de lenguaje musical.

Función a): apoyar la formación exclusiva de instrumentistas.

Función b): fortalecer las bases de la formación de instrumentistas.

Función c): podría no existir y no afectaría a la formación de instrumentista.

Función d): otro, especifique.

Nos encontramos con algunos profesores —3,5%— que piensan que esta asignatura podría no existir. A pesar de que sea un porcentaje pequeño, nos parece significativo.

La última opción, una respuesta abierta en la que se pide que expongan sus ideas sobre otro tipo de funciones, fue elegida por profesores de todos los centros —un 15,38%—, plasmando ideas de gran interés. Las funciones que han expresado han sido las siguientes:

- Formación musical general. Fortalecer las bases de la formación musical.
- Enseñar a comunicarnos mediante el sonido y el silencio, independientemente del instrumento.

- Es el pilar fundamental de cualquier músico.
- Es la base del aprendizaje de la música.
- Es la encargada de trabajar en los alumnos todos los elementos musicales, a todos los niveles, proporcionando conocimiento y práctica para la formación total de un músico.
- Proporcionar una educación musical integral, no solo enfocada al instrumento.
- Aumentar la autonomía de los alumnos para montar piezas y obras sin ayuda del profesor.
- Formación para el futuro profesional de otras titulaciones como dirección, pedagogía, musicología, composición, etc., además de la formación como instrumentista.
- Es imprescindible para poder tocar un instrumento, con conocimiento y conciencia de aquello que se está haciendo.
- Ayudar a entender las ideas sonoras que los compositores han generado, plasmándolas en el papel.
- Es fundamental, pero a los niños les resulta difícil el encontrar una conexión de esos conocimientos teóricos con sus instrumentos, ya que no tienen ocasión de aplicarlos directamente.

Siguiendo con la pregunta sobre la finalidad del lenguaje, hemos querido saber el grado de acuerdo que mostraban sobre la siguiente afirmación de la encuesta inicial: «La finalidad del lenguaje musical es el desarrollo de las capacidades vocales, rítmicas, psicomotoras, auditivas, expresivas y creativas, de tal manera que el código musical se convierta en un instrumento útil y eficaz de comunicación y representación». La mayoría de los profesores —86,6— expresa un grado de acuerdo elevado con la afirmación formulada y solamente tres profesores manifiestan su desacuerdo.

### **2.8. Actividades de la clase de lenguaje musical**

En una clase de lenguaje musical se pueden realizar diferentes actividades que afecten a otros tantos aspectos musicales. Nosotros quisimos conocer el grado de utilidad que los profesores concedían a esas actividades propuestas, sugiriéndoles que propusieran otras que no estuvieran en esta lista:

- Lectura de notas.
- Ejercicios rítmicos.
- Percusión rítmica.
- Entonación tonal.
- Entonación de intervalos.
- Teoría musical.

- Audición musical.
- Dictados rítmico-melódicos.
- Claves.

Dado el número de variables resultantes, hemos realizado el análisis de datos atendiendo a cada centro, incluyendo las actividades que los profesores han querido añadir a las propuestas.

- CPAS: conservatorio profesional «Adolfo Salazar»:

Todas las actividades propuestas les resultaron muy útiles. Es de destacar que las menos útiles han sido las claves. La teoría es bastante o algo útil y hay algún profesor que piensa que la lectura de notas, los ejercicios rítmicos y la percusión no son útiles. Por su parte, algunos profesores añadieron las siguientes actividades: análisis formal, movimiento-danza, análisis teórico, ejercicios con metrónomo, patrones rítmicos, memorización rítmica, uso del metrónomo y entonación *a capella*.

- CPA: conservatorio profesional «Amaniel»:

Los profesores de este conservatorio no han añadido ninguna actividad a las ya propuestas y creen que todas son muy útiles. La percusión, la teoría y las claves son las que tienen más repartidos los valores y hay algunos profesores que piensan que son muy útiles. La actividad que destaca del resto es la de dictados, que es la actividad considerada más útil por la mayoría, seguida de los ejercicios rítmicos, la lectura de notas, la entonación tonal y la audición.

- CPArS: conservatorio profesional «Arturo Soria»:

Para los profesores de este conservatorio, la actividad que más destaca por su utilidad es la entonación tonal, seguida de la audición y los ejercicios rítmicos. La teoría y las claves es lo que menos utilidad tiene. No incorporan ninguna actividad nueva.

- CPVA: conservatorio profesional «Victoria de los Ángeles»:

Los profesores de este conservatorio consideran que son muy útiles todas las actividades propuestas. La actividad que un mayor número de profesores ha considerado muy útil es la entonación de intervalos, seguida de la audición, entonación tonal y lectura de notas. Le siguen los ejercicios rítmicos y la percusión, y después la teoría, los dictados y por último las claves.

Los profesores han incorporado otras actividades: práctica con teclados, escucha y reconocimiento de melodías clásicas, videos de óperas, documentales musicales y temas transversales.

- CPTB: conservatorio profesional «Teresa Berganza»:

La actividad más valorada por los profesores de este conservatorio es la lectura de notas, seguida de los dictados, la audición y la entonación tonal. Hay algunos profesores que creen que la percusión no es útil, aunque es bastante o muy útil para otros.

- CPAH: conservatorio profesional de Alcalá de Henares:

Las actividades más destacadas han sido la entonación tonal, la lectura de notas, elementos rítmicos y la entonación de intervalos.

- CIM: centro integrado de música «Padre Antonio Soler»:

Los profesores del citado centro valoran las siguientes actividades: la entonación tonal, seguida de los ejercicios rítmicos, la audición y la lectura de notas. Le siguen la entonación de intervalos, los dictados y la percusión. Las claves y la teoría son consideradas útiles por igual. Algunos profesores han aportado otras actividades como: improvisación melódica, rítmica, análisis formal, análisis armónico, educación auditiva general, empleo de instrumentos Orff, composición y canto.

- CIEM: centro integrado de música «Federico Moreno Torroba»:

La actividad que destaca sobre las demás es la de los ejercicios rítmicos, seguida de la lectura de notas y la entonación tonal. Le siguen audición y dictados. Algunos profesores han introducido dos actividades más: análisis armónico y elementos expresivos.

## Conclusiones

El objetivo de la asignatura de lenguaje musical va más allá de la mera formación de instrumentistas; es la base de la formación integral del músico, abriendo la puerta a otras especialidades musicales como la dirección del coro y la orquesta, la composición, la musicología, la pedagogía, el jazz, etc.

Nuestra investigación ha permitido afirmar que existen pocas conexiones entre la enseñanza del lenguaje musical y el instrumento, ya que no hay una verdadera preocupación de relacionar el currículum de ambas asignaturas y tampoco de coordinar los objetivos y contenidos que se dan en cada nivel. Cada instrumento tiene su peculiaridad y necesita de unas determinadas herramientas de trabajo, que difieren de las que se utilizan en la clase de lenguaje musical. Los profesores de instrumento y los de lenguaje musical deberían colaborar y establecer una comunicación activa que les permitiera sumar sinergias para la formación de sus alumnos. Pero se necesita más voluntad —no solo por parte de los profesores de ambas especialidades, sino de los centros—, para trabajar

el aspecto curricular y la integración de los contenidos de ambas especialidades. Cuanto más estrecha sea la relación entre las materias del currículum, mayor será el grado de comprensión de todos los elementos musicales y la enseñanza será más sólida.

Se han planteado diferentes soluciones para que los alumnos apliquen lo aprendido en la clase de lenguaje musical a su práctica instrumental. Por un lado, llevar el instrumento a la clase de lenguaje musical para realizar con él los diferentes ejercicios; por otro, que el profesor de instrumento realice ejercicios de lenguaje musical en su clase de instrumento, tanto individual como colectiva, para que el alumno pueda conectar el aprendizaje de ambas asignaturas.

Solo necesitamos tener voluntad para actuar y cambiar una situación que todos reconocemos que entorpece la labor docente y que dificulta la formación de músicos. Precisamos de la colaboración de todos los profesionales implicados en el proceso de enseñanza-aprendizaje: alumnos, profesores y gestores de los centros de enseñanza musical.

## Referencias bibliográficas

- CANTORE, Ricardo Domingo. —14-15 de Octubre de 2010—. Actas de las I Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R. Práctica Musical, Docencia e Investigación «Música en Contexto». *La enseñanza del lenguaje musical en función de la práctica profesional*. Rosario / Argentina: Universidad nacional de Rosario. En: <http://hdl.handle.net/2133/1687>.
- MALBRÁN, Silvia: —2007—. *El oído de la mente*. Madrid: Akal.
- PEÑAHERRERA WILCHES, Jimena. —2013—. «Una perspectiva metodológica para la iniciación de la enseñanza de la música, a través de la asignatura denominada "Lenguaje Musical"». *Neuma*, año 6, vol. I, pp. 96 a 134.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, María Victoria: —2017—. *Modelos de enseñanza del Lenguaje Musical*. Madrid: tesis doctoral.
- VERNIA, Ana Mercedes: —2016—. *Las enseñanzas superiores de música en el territorio español. Diferentes situaciones y contextos*. Logroño: Siníndice.
- VERNIA, Ana Mercedes & CALDERÓN, Caterina: —2016—. «Ritmo y procesamiento temporal. Aportaciones de Jaques -Dalcroze al lenguaje musical». *Magister*, 35-41.



## «EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

 Isaac TELLO SÁNCHEZ

Hace más de dos décadas, los alumnos de Anselmo de la Campa recibimos el encargo de escribir un cuento. Lo que nació como ejercicio expresivo e interpretativo se convirtió, con el paso del tiempo, en una ficción que compartíamos. A continuación, reproduzco un fragmento del cuento que escribí —1997—:

[...] era un personaje insólito y singular que solo creía en la magia. Era la savia que nutría su mente y su cuerpo, y gracias a ella era posible la evasión y la transformación de todo lo tedioso y desabrido en hermoso. Había sido capaz de crear un mundo mucho más allá de cualquier lugar, donde solo tenían cabida la fantasía y el ensueño, donde todo cobraba un valor insospechado y extraordinario, donde cada instante era eminente y colosal [...].

Cuando Anselmo nos dejó, sentí la necesidad de escribir también música para él. Así, en marzo de 2019 compuse «El enigma de la carta», un cuaderno integrado por cinco piezas para piano, a través de las cuales trazo un recorrido estilístico inspirado en el material melódico principal de «La carta»,<sup>1</sup> entremés para piano a cuatro manos compuesto por Anselmo —2004—, que forma parte de un tríptico, completado con los entremeses titulados «El lagrimón» y «La banda del pueblo» —2004—.

El estreno oficial de «El enigma de la carta»<sup>2</sup> tuvo lugar con motivo del concierto-homenaje que se rindió a Anselmo —y que pudo realizarse gracias a la inestimable colaboración de su hermana, Laura de la Campa—, el 7 de abril de 2019, en el conservatorio profesional de música «Rodolfo Halffter» de Móstoles, Madrid. Al mismo acudieron numerosos alumnos, amigos y compañeros de profesión de Anselmo.

<sup>1</sup> *Vid.* interpretación del entremés «La carta» en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b8gBIW2s7wA>.

<sup>2</sup> *Vid.* interpretación y estreno oficial de «El Enigma de la carta» en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=87AyWCZ3xVE>.

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

En homenaje a D. Anselmo Ignacio de la Campa Díaz, presento mi composición titulada «El enigma de la carta».

## Bibliografía

DE LA CAMPA, Anselmo Ignacio. 2004. «Tres entremeses en modo menor». —Composición inédita—.

TELLO, Isaac. 1997. «Aprendiz de Mago». —Cuento inédito—.

*Para Anselmo I. de la Campa*

## EL ENIGMA DE LA CARTA

Cinco piezas para piano

- I. Viento sobre la vela
- II. Bruma en Avilés
- III. Castillo imaginado
- IV. Mensaje onírico
- V. Rumor de oleaje en Bolonia

Inspirado en LA CARTA, un entremés de D. Anselmo I. de la Campa

Autor  
ISAAC TELLO SÁNCHEZ

Marzo de 2019

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

Para Anselmo I. de la Campa

# EL ENIGMA DE LA CARTA

Cinco piezas para piano

## I. Viento sobre la vela

Isaac Tello

(2019)

**Andante**

Piano

*mp sempre legato*

*ad lib.*

*p*

*rit.*

*8va*

**A tempo**

*mf legato*

*mp*

*rit.*

*A tempo*

© Copyright 2019 by Isaac Tello Sánchez

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

11

*mp* *legato*

Musical score for measures 11 and 12. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The music is written for piano with a *legato* articulation. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a similar harmonic accompaniment.

13

*rit.*

Musical score for measures 13 and 14. The music continues with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand features a melodic line with a slur, and the left hand provides harmonic support.

A tempo

15

*p* *legato molto espressivo*

Musical score for measures 15 and 16. The tempo is marked *A tempo*. The music is written for piano with a *legato molto espressivo* articulation. The right hand has a complex melodic line with many slurs, while the left hand plays chords.

17

*rit.*

Musical score for measures 17 and 18. The music concludes with a *rit.* marking. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand plays chords.

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

A tempo

*mp* *legato*

*p* rit. 8va

Meno mosso

*mp* *legato* poco rit.

*p* molto rit. 8va

*pp* *attacca*

## II. Bruma en Avilés

Isaac Tello

**Adagio**

*pp* misterioso

Piano

*ab lib.*

5

rit.

**Sémplice**

9

*p* legato bruma nebulosa

10

**Andante**

13

*mp* dolce e cantabile

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

Musical score for measures 17-20. The piece is in G major. Measure 17 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 20.

Musical score for measures 21-22. The tempo is marked **Andantino**. The dynamic is *pp* (pianissimo). The texture is *legato* and *rubato vaporoso*. The right hand has a flowing melodic line, while the left hand plays sustained chords. A *rit.* marking is present in measure 22.

Musical score for measures 23-24. The tempo is *rit.* (ritardando) in measure 23 and *molto rit.* (molto ritardando) in measure 24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has sustained chords. A *rit.* marking is present in measure 24.

Musical score for measures 25-28. The tempo is **Più mosso**. The dynamic is *p* (piano). The texture is *espressivo e cristallino*. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand has a more active accompaniment. A *rit.* marking is present in measure 28.

Musical score for measures 29-32. The tempo is *rit.* (ritardando). The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand has a more active accompaniment. A *rit.* marking is present in measure 32.

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

33 **Deciso**  
*f con brio legato*

Musical score for measures 33-34. The piece is in a minor key. Measure 33 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. Measure 34 continues with a bass clef and a series of eighth notes, ending with a half note chord. The tempo is marked 'Deciso' and the dynamics are 'f con brio legato'.

34

Musical score for measures 34-36. Measure 34 continues with a bass clef and a series of eighth notes. Measure 35 continues with a bass clef and a series of eighth notes. Measure 36 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. The tempo is marked 'Deciso' and the dynamics are 'f con brio legato'.

37 **Andante**  
*mf dolce e cantabile*

Musical score for measures 37-40. Measure 37 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. Measure 38 continues with a treble clef and a half note chord. Measure 39 continues with a treble clef and a half note chord. Measure 40 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mf dolce e cantabile'.

41

Musical score for measures 41-44. Measure 41 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. Measure 42 continues with a treble clef and a half note chord. Measure 43 continues with a treble clef and a half note chord. Measure 44 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mf dolce e cantabile'.

45 **Andantino**  
*p legato rubato vaporoso*

Musical score for measures 45-48. Measure 45 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. Measure 46 continues with a treble clef and a series of eighth notes. Measure 47 continues with a treble clef and a series of eighth notes. Measure 48 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a half note chord. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p legato rubato vaporoso'. The piece ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

47 *ppp*  
*molto rit.* *ppp*

50 **Adagio**  
*pp* *misterioso*

54

58 **Agitato**  
*ff* *con fuoco* *legato*

59 *attacca*

### III. Castillo imaginado

Isaac Tello

**Grave**

Piano

*mp* *ad lib.* *p*

8<sup>va</sup>

5 **Lento**

*p legato* rit.

10 **A tempo**

*mf* rit.

16 **Maestoso**

*sempre f*

20 rit.

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

**Molto Maestoso**

24 *f*

28 rit.

32 *ff* rit. *p* **Molto meno mosso** rit.

38 **Andante** *mf*

42 *f* poco accel. rit.

© Copyright 2019 by Isaac Tello Sánchez

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

46 **Maestoso** *ff* rit.

50 **A tempo** rit.

54 **Lento** *mp legato* *p*

59 *p* *morendo* *pp* *attacca*

© Copyright 2019 by Isaac Tello Sánchez

### IV. Mensaje onírico

Isaac Tello

Andantino

*p* *mp* *mf*  
*ab lib.*

*p* *a piacere* *rit.*

*A tempo* *molto rit.*

*piú mosso* *mp*

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

17 *mf*

21 *f espress.* *legato*

25 *rit.*

**Spirito**  
29 *p a piacere* *rit.*

**A tempo**  
33 *pp* *morendo* *ppp*

## V. Rumor de oleaje en Bolonia

Isaac Tello

**Adagio**

Piano

*sempre rubato e molto legato* *arpeggiar libermente*

*p*

*And. ab lib.*

4

*rit.* *8va*

*mp* *8va*

**A tempo**

6

*legato*

*mp* *8va*

9

*p* *rit.* *8va* **A tempo**

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

11 *mp* *legato*

13 *rit.*

**Meno mosso**  
15 *p* *legato molto espressivo*

17 *rit.*

«EL ENIGMA DE LA CARTA» PARA PIANO

Ancora meno mosso

19 *p* legato

22 *pp* legato rit. 8<sup>va</sup>

A tempo

24 *p* legato rit.

27 *pp* molto rit.



# MODALIDADES DE FORMACIÓN Y ESTUDIOS PUBLICADOS SOBRE ACOMPAÑAMIENTO Y MÚSICA DE DANZA

 Isaac TELLO SÁNCHEZ\*

## **Resumen:**

En este artículo se señalan aquellas aportaciones que han hecho posible que puedan cursarse enseñanzas de danza en los conservatorios de música en España, y se presenta una relación de algunos cursos de formación con los que se ha suplido el casi vacío formativo al que se enfrentaban quienes, a menudo casualmente, se acercaban a esta profesión.

Se recogen asimismo las aportaciones pedagógicas referidas al material musical de apoyo que precisa quien desempeña la función de acompañante de danza, así como a los textos e investigaciones que facilitan su comprensión. Se presentan los materiales, recursos y formas de acceso a la información con que cuenta un pianista acompañante de danza dentro del ámbito nacional, se reseñan contribuciones y publicaciones de ámbito internacional, y se enumeran los centros de enseñanzas superiores donde pueden cursarse estudios de acompañamiento y música de danza.

Estos datos brindan algunas herramientas que, junto a la propia experiencia de cada pianista acompañante de danza o profesor de música en las enseñanzas de danza, y a falta de diseños curriculares en los que se observe una preocupación real por completar dicha formación, permiten crecer profesionalmente al docente y al músico.

**Palabras clave:** Conservatorio, danza, acompañante, cursos de formación.

## **Abstract:**

In this article we analyse the steps taken to make dancing disciplinary lessons available in conservatories throughout Spain, presenting one of some formation

\* Doctor en didáctica de la música por la Universidad Complutense de Madrid; profesor de improvisación y acompañamiento en el conservatorio superior de música «Rafael Orozco» de Córdoba.

courses that have filled the gap for those who, sometimes casually, approached this profession. We also cover the pedagogical material that back-up the work of the dance accompanist, as well as the texts and investigations that help understand them. We put forth the materials, sources and ways of access to the information an accompanist needs when working with a dancer on a national level. We analyse contributions and publications also on an international level, and we enumerate the musical centres where these dance accompaniment courses can be studied.

This evidence and data bring forth tools that, summed up to the individual experience of each accompaniment pianist or music teacher in the conservatory, and in the absence of designed programs that complete this information, help grow professionally the musician as well as the instructor.

**Key words:** Conservatory, dance, accompanist, formation courses.

## Modalidades de formación en acompañamiento y música de danza

El hecho de que figuren asignaturas centradas en el acompañamiento para danza en algunos conservatorios de música españoles es fruto del esfuerzo de profesionales comprometidos, así como del apoyo por parte de las juntas directivas y departamentos implicados.

Este es el caso del Real conservatorio superior de música de Madrid<sup>1</sup> donde, a propuesta del profesor Luis Vallines, fue implementada en 2006 una asignatura optativa denominada «El piano como instrumento acompañante en la clase de danza», obligatoria en la Comunidad de Madrid desde 2012 para los alumnos de la especialidad de piano —durante un curso académico—, y pasando a denominarse «Acompañamiento de danza» después del cambio normativo.<sup>2</sup>

También es el caso del conservatorio superior de música «Rafael Orozco» de Córdoba<sup>3</sup> donde en 2009, a partir de una propuesta del autor del presente artículo, se incorporó el acompañamiento de danza, dentro del marco de los estudios de «Acompañamiento vocal e instrumental», y en 2010 se implementó la asignatura denominada «Acompañamiento a la danza».

<sup>1</sup> URL1.

<sup>2</sup> Decreto 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de gobierno, por el que se establece el plan de estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de grado en Música. B.O.C.M. Núm. 141. Jueves 16 de junio de 2011. pp. 11-253.

<sup>3</sup> URL2.

Actualmente el propio autor imparte dicha materia, con una duración de tres cursos académicos y llamada, después del cambio de normativa,<sup>4</sup> «Acompañamiento a la danza y al teatro musical I, II y III», una denominación que incluye varios contenidos referidos a las diferentes artes escénicas. Paralelamente, el Conservatorio superior de música «Manuel Castillo» de Sevilla implantó en 2012 la asignatura de «Acompañamiento a la danza y al teatro musical I»,<sup>5</sup> atendiendo a la misma propuesta que el centro homólogo de Córdoba había presentado.

Cabe destacar, en el ámbito de las enseñanzas profesionales de música de nuestro país, la realización de un taller de «Acompañamiento pianístico para la clase de danza» en 2015 —URL4—, impartido por el profesor José Luis Chicano en el Conservatorio profesional de danza «Maestro Chicano Muñoz» de Lucena. Aparte de esta propuesta aislada, en el contexto de las enseñanzas profesionales de música no se aprecia un elevado interés por atender esta especialización.

En cuanto a los cursos y actividades de formación que no forman parte del contenido curricular de los centros educativos —impartiéndose con carácter eventual, tanto pública como privadamente—, se destacan algunos de ellos a continuación.

El centro regional de innovación y formación «las Acacias», de la Comunidad de Madrid, ha venido organizando cursos de música y danza, como el denominado «La improvisación pianística aplicada al acompañamiento de la danza», impartido en 2009 por Alberto de Paz en colaboración con la profesora de danza Ana Lía de Paz. A partir de aquel curso, Ana López elaboró unos apuntes en los que se imbricaba claramente la metodología del Instituto de educación musical —IEM—, con la sistematización de los recursos creativos para el acompañamiento de danza propuestos por Alberto de Paz, quien ha impartido numerosos cursos en conservatorios profesionales y superiores. Un ejemplo de ello lo tenemos en el que se celebró en 2015 en el conservatorio superior de música «Rafael Orozco» de Córdoba —coordinado por quien escribe—, en el que se trabajó sobre algunos recursos de la música de cine aplicados a la improvisación y se puso de relieve su utilidad en el ámbito del acompañamiento de danza. Asimismo, en el centro regional mencionado más arriba, se celebró en 2010 el curso «música y danza en la Europa del Siglo de oro y en la de hoy», impartido por Ana Yepes Szumlakowska, coreógrafa y directora artística de la compañía que lleva su nombre. Otros centros de formación de profesorado, a través de convenios con sindicatos, habilitan encuentros y cursos ocasiona-

<sup>4</sup> Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía. pp. 37-92.

<sup>5</sup> URL3.

les, para que los pianistas acompañantes con experiencia puedan compartirla con pianistas noveles. Este es el caso de los cursos celebrados en 2005 en el Conservatorio profesional de danza «Fortea» de Madrid: «Música aplicada a la danza» e impartido por José Manuel Tomás, o «El acompañamiento musical de la clase de danza: interrelación música/movimiento», impartido por Luis Miguel Herrero en 2006.

En Andalucía, a través de sus centros de formación del profesorado —CEP— y de algunos sindicatos, se han realizado experiencias docentes como la denominada «Estrategias del pianista acompañante en una clase de ballet en la barra», coordinada por el pianista Antonio Bernal,<sup>6</sup> en la que se expusieron características propias de los ejercicios de barra dentro de las clases de danza académica. Además, la Consejería de educación de la Junta de Andalucía ha mostrado cierto interés por la formación de música en danza ya que en 2011, en el Conservatorio superior de danza «Ángel Pericet» de Málaga, se celebraron los cursos «Técnicas de improvisación para el acompañamiento pianístico en la estilización de la danza española», impartido uno por Pedro Ricardo Miño y por Matthew Perry el otro, con el título «Acompañamiento pianístico en la clase de danza contemporánea». También, a través del entorno corporativo «colabora» de dicha Consejería de Educación, se configuró en 2011 un grupo de trabajo coordinado por Antonio González, pianista del conservatorio profesional de danza «Antonio Ruiz Soler» de Sevilla<sup>7</sup> denominado «El acompañamiento musical en la clase de danza contemporánea», en el que participó el autor del presente estudio —profesor en aquel momento de la asignatura «Acompañamiento a la danza y al teatro musical» en el conservatorio superior de música «Manuel Castillo» de Sevilla—, junto con varios pianistas y bailarines del citado conservatorio de danza, «Antonio Ruiz Soler». En ese mismo año, el pianista Josu Gallastegui impartió el curso «Formación técnica en: danza clásica, estilizada, baile flamenco y piano acompañante en la danza» en el conservatorio profesional de danza «Kina Jiménez» de Almería. Por su parte, el profesor Quico Franco impartió en 2014 un curso organizado por el centro del profesorado y de recursos de Gijón, denominado «Acompañamiento musical en la clase de danza». Acerca de la asignatura «música» impartida en las enseñanzas de danza, destaca un curso organizado por el centro de formación de profesorado de Córdoba e impartido en 2015 por Silvia Raposo, denominado «Aplicación del lenguaje musical a la danza. Metodología IEM».

Entre otros ponentes que también han impartido cursos de formación para músicos figuran: los pianistas del *Institut del Teatre* de Barcelona<sup>8</sup> Luis Carmona

<sup>6</sup> 2009, URL5.

<sup>7</sup> URL6.

<sup>8</sup> URL7.

y Oscar Sanz; Tirsá Vidal, pianista del conservatorio superior de danza «María de Ávila» de Madrid;<sup>9</sup> Diego Suárez, pianista del conservatorio superior de danza «Ángel Pericet» de Málaga,<sup>10</sup> o Graham Dickson, director de la *Royal Academy of Dance* de Londres<sup>11</sup> hasta su afincamiento en España.

Desde el colectivo de músicos instrumentistas del *Institut*, que en cursos anteriores coordinaron Oscar Sanz y Rafael Plana, se desarrolla una labor pedagógica que interrelaciona la música con las diferentes artes escénicas. Es interesante el hecho de que los pianistas del colectivo no pertenecen en exclusividad a ninguna de las escuelas que componen el *Institut*, siéndoles posible trabajar en contacto con todas las disciplinas. En los últimos años han desarrollado un plan de formación interna, en el que los diferentes instrumentistas han impartido sesiones formativas al resto de integrantes del colectivo, gracias a lo cual se ha logrado una mejor formación de cada músico y una cohesión real entre sus integrantes. Muestra del mencionado plan de formación interna fue la grabación conjunta, por parte de dichos músicos, de un triple *cd* producido en 2013 por la Diputación de Barcelona, en el que se recogen grabaciones de músicas susceptibles de ser utilizadas para cada uno de los ejercicios realizados durante las clases de danza clásica, española y contemporánea. La intención del mencionado colectivo es implementar un postgrado de música en el que se impartan las enseñanzas necesarias para la formación y el ejercicio profesional de la música en su relación con todas las artes escénicas.

## Publicaciones e investigaciones sobre música y danza

La sabiduría popular existente en el colectivo de pianistas acompañantes de danza y profesores de música aplicada a la danza no había sido, hasta fechas recientes, recogida y publicada, con el objetivo de documentar su existencia en el conjunto de España. Nada se había publicado sobre acompañamiento pianístico para las clases de danza, y menos aún, nada se había concretado sobre la improvisación —aplicada a esta forma de acompañamiento—. Se contaba únicamente con los apuntes de «Metodología de concertación musical de danza» elaborados por los miembros del departamento de música del Real conservatorio profesional de danza «Mariemma» de Madrid en 2004, en los que se incluían técnicas básicas para el acompañamiento y se explicaban conceptos que todo músico que quisiera aproximarse al mundo de la danza debía conocer. Poco después,

<sup>9</sup> URL8.

<sup>10</sup> URL9.

<sup>11</sup> URL10.

Ma Dolores Moreno<sup>12</sup> publicaba varios artículos acerca de la importancia de la música en la expresión artística de la danza y de diferentes elementos comunes a ambas disciplinas. A continuación —2006—, se pudo contar con las unidades didácticas de Alberto de Paz, a raíz de los cursos que desde entonces imparte dentro del marco de actividades promovidas por el IEM, dirigido su fundador, el Dr. Emilio Molina. Desde este instituto, así como desde la jefatura del departamento de repentización, transposición instrumental y acompañamiento del RCSMM, Emilio Molina impulsó y contribuyó notablemente a la difusión y reconocimiento de la disciplina del acompañamiento pianístico para danza.

Existía no obstante un cuantioso material en forma de composiciones para danza, como las del mencionado Graham Dickson,<sup>13</sup> autor de numerosos textos musicales, de los cuales se ha nutrido un gran número de pianistas acompañantes. Del mismo modo, debe significarse el legado de arreglos y composiciones de Ángel González Gandullo —2002 y 2008— y de su libro —2011—, centrado en el acompañamiento para danza española, en colaboración con las profesoras María y Belén Sirera, quienes habían publicado en 2009 otro libro, plasmando nociones generales y terminología básica para el acompañamiento de danza, además de una bibliografía referida al repertorio y una selección de partituras para las clases de ballet.

Poco después —2011—, Carmelo Pueyo editó un manual de música aplicada a la danza académica que, aún sin pretender ser exhaustivo, alcanzó un alto grado de claridad en su publicación, gracias a un planteamiento muy gráfico y ameno. Allí tienen cabida tanto las cuestiones inherentes al acompañamiento musical como las referidas a la formación musical del bailarín, planteadas desde una concepción eminentemente pedagógica, cuyo hilo conductor es la imbricación entre ambas disciplinas, atendiendo incluso a cuestiones históricas y anécdotas referidas a su simbiosis. Este manual brinda herramientas útiles tanto para el maestro de danza como para el maestro acompañante y los estudiantes, futuros profesionales de la danza —tanto músicos como bailarines—.

Cabe referir también los dos volúmenes con arreglos para danza más un glosario de términos de ballet, del pianista acompañante de danza Saúl Aguado<sup>14</sup> así como las publicaciones de África Hernández<sup>15</sup> quien, en sus libros sobre metodología de la danza académica, analiza el movimiento en relación con la estructura musical. Se destacan también las publicaciones distribuidas *online* para la realización de los cursos virtuales que imparten la pianista acompañante de la

<sup>12</sup> 2005a, 2005b.

<sup>13</sup> URL11.

<sup>14</sup> 2009a y 2009b.

<sup>15</sup> 2009, 2014 y 2017.

escuela de ballet de Boston, Aly Tejas —2011— y Alberto de Paz —2011—, en el conservatorio virtual de la sociedad Liszt-Kodály de España.<sup>16</sup>

Se relacionan asimismo algunas grabaciones discográficas para danza que, junto al repertorio específico, suelen utilizarse en las clases de danza académica en nuestro país cuando no se cuenta con un pianista en directo. Sin pretender ser exhaustivo —la búsqueda se ha centrado principalmente en publicaciones bibliográficas y partituras—, se refieren algunas grabaciones de compositores y/o arreglistas de música para danza: Josu Gallastegui —1987—, Graham Dickson, Jerónimo Maeso —1992—, Silvina Rouco —1999—, Luis Carmo —2000—, Lisa Harris —2004—, Aly Tejas —2013— o Alberto de Paz —2015—, entre otros.

Una vez centrados en el ámbito de la investigación académica, destacamos las aportaciones y propuestas metodológicas de Ana López —2008—, quien expuso la situación del acompañamiento pianístico de danza en España, ante la problemática ocasionada por una falta de coherencia en la normativa que afectaba tanto al estudiante como al profesor de piano o al pianista acompañante de danza. A esta problemática se refirió también Luis Vallés —2014—, quien puso en evidencia que la figura del pianista acompañante no estaba definida normativamente, a diferencia de la del profesor de piano, situación todavía más ostensible para el pianista acompañante de danza.

Ana López señala la importancia de la improvisación en el acompañamiento de danza,<sup>17</sup> considerando que para conseguir una atmósfera sonora apropiada al ejercicio que en pocos segundos marca el profesor de danza, el pianista necesita interpretar una música «hecha a medida». Asimismo, el profesor Christian Pérez-Chirinos expuso un análisis comparativo —2014— tras estudiar la dicotomía a la que se enfrenta el acompañamiento de danza académica: tocar con partitura o improvisar, concluyendo que la música improvisada se adecuaba mejor al carácter de cada ejercicio.

En un entorno de cooperación entre docentes universitarios de diferentes nacionalidades, la profesora de la Universidad de Granada Lucía Herrera e Ileana Guillermina Gómez, profesora de la Universidad autónoma de Chihuahua / Méjico, exponen, en un artículo conjunto —2011—, las conclusiones de un estudio de caso con tres alumnos de la licenciatura en música, en el que se investiga el entrenamiento cognitivo-constructivista del pianista acompañante de ballet.

También son de interés las investigaciones de Elena Caro —2012—, quien presentó en la universidad «Ramón Llull» de Barcelona una comunicación centrada en la especificidad de la asignatura «música» que se imparte en los conservato-

<sup>16</sup> URL12.

<sup>17</sup> URL13 —2016—.

rios de danza. Dos años antes, la autora había presentado un trabajo final de postgrado, titulado «La asignatura de música en las enseñanzas de danza», dentro del programa de estudios de doctorado del departamento de expresión musical y corporal de la Facultad de educación de la universidad complutense de Madrid.

Asimismo, la pianista Hayda García realizó un estudio comparativo —2016— en el que muestra cómo el acompañamiento con pianista, para las clases de danza clásica, resulta mucho más idóneo y motivador que la utilización de música grabada en el aula. En el mismo año, la pianista Marina Lozano presentó, en el IV encuentro de profesorado, celebrado en el museo nacional del Prado de Madrid, una singular ponencia en la que imbricaba el acompañamiento de danza con el carácter musical sugerido por los movimientos y la gestualidad, inspirados en una selección de obras de la colección del museo. Paralelamente, Jesús Campo Ibáñez, alumno entonces y actualmente profesor del RCSMM, publicó una serie de propuestas en torno a la especialidad de «correpetición», abordando los fundamentos esenciales del acompañamiento pianístico y referenciando asimismo el acompañamiento de danza.<sup>18</sup> Por su parte, Estrella María Romero<sup>19</sup> publicó un artículo donde muestra su interés por la figura del pianista acompañante en las diferentes disciplinas —instrumentos, canto, danza y teatro musical—. Allí se evalúan oportunamente varias publicaciones, si bien en ocasiones echa en falta cuestiones que no son las propias de los estudios analizados. Paloma García presentó en el mismo año una comunicación en el III congreso IEM,<sup>20</sup> planteando el modo en que la metodología de dicho instituto puede tener cabida en la formación de los alumnos de danza.

En las actas del congreso «Educación e investigación musical» V —2018—<sup>21</sup> se recogen dos interesantes publicaciones. La situación en que se encuentra el acompañamiento de danza es objeto de un análisis específico por parte de Alicia y M<sup>a</sup> Ángeles Santamaría, y el ya referido Luis Vallés plantea los retos que se presentan actualmente al pianista acompañante. En el mismo año, Nathaly Barreiro,<sup>22</sup> *magister* en música de la universidad EAFIT, proponía la inclusión de una carrera centrada en el piano colaborativo o acompañante.

Volviendo al *Institut del teatre*, se observa cómo desde su colectivo de músicos instrumentistas se propician foros de debate y puntos de encuentro entre profesionales de la danza y de las artes escénicas. Este es el caso del «Fórum internacional de pedagogía de las artes escénicas» que se celebró en 2014,<sup>23</sup> al que acudieron,

<sup>18</sup> CAMPO IBÁÑEZ, Jesús: «La *correpetición*: fundamentos y propuestas para una nueva especialidad» en: «*Música*», n.º 23; RCSMM, 2016.

<sup>19</sup> 2017a.

<sup>20</sup> URL14.

<sup>21</sup> URL15.

<sup>22</sup> URL16.

<sup>23</sup> URL17.

para reflexionar sobre sus métodos de trabajo, pedagogos de la danza y de las artes escénicas, además de algunos estudiosos —como el ya referido Oscar Sanz, Ignasi Gómez, jefe del departamento de pedagogía de la *Escola superior de música de Catalunya* —ESMUC— y Keith Morino, director de la escuela profesional de danza del *Institut*—. Otra actividad del fórum fue la de realizar una muestra escénica en directo de cómo se trabaja a diario en el *Institut*. Ese mismo año comenzó a gestarse un curso denominado «*Curs d'acompanyament musical del moviment en les arts escèniques*» que se realizó en cursos sucesivos.<sup>24</sup>

A pesar de todo lo antedicho, según apunta Carmelo Pueyo —2011—, no abundan las referencias a la música en la bibliografía sobre danza; ello da muestra de la situación en que todavía se encuentra la especialidad objeto de estudio. Para ilustrar lo anterior, sirva un ejemplo: en los tres libros sobre «la investigación en danza en España» —2010, 2012 y 2014—, solo siete de los ciento cuarenta y cinco capítulos que conforman las tres publicaciones centran su atención de forma específica en la música dentro del contexto de las enseñanzas de danza; uno más lo hace acerca de la necesidad de la formación corporal en la educación musical; suman así ocho capítulos en los que ambas disciplinas, música y danza, se estudian de forma interrelacionada. De ellos, cinco están relacionados directamente o bien con las enseñanzas de la música en los conservatorios de danza, o con el acompañamiento para las clases de danza. Se trata de los ya mencionados Elena Caro —2012— y Pérez-Chirinos —2014—, Isaac Tello,<sup>25</sup> y Ana Lázaro y Begoña Learreta —2010—, quienes centran su atención en aquellas escuelas de música y danza de la Comunidad de Madrid en las que se cursan los estudios de las mencionadas disciplinas, al margen de los estudios reglados de los conservatorios; su propósito, más que recoger los resultados de una investigación en materia musical, es el de manifestar preocupación por la situación de la danza en el ámbito de dichas escuelas. Por su parte, Ana M. Vernia, Josep Gustems y Caterina Calderón —2014—, centran su atención, en el capítulo firmado por ellos, en la necesidad formativa, para el músico, del movimiento corporal, recordando la importancia de una utilización correcta del cuerpo para una buena interpretación y comunicación artística.

Dentro de la tercera publicación de la obra referida, correspondiente al año 2014, se incluyen otros dos capítulos en los que se atienden diferentes parámetros musicales en su relación con la danza, como el planteado por la profesora Virginia Analía Soprano, por cuanto indaga la influencia que sobre la danza tiene la rítmica de Émile Jaques-Dalcroze, y el capítulo de Esther Mortes y José Jaime Hidalgo, en el que exponen su preocupación por la rehabilitación de la parálisis cerebral infantil mediante la danza y la música. Este último capítulo

<sup>24</sup> URL18.

<sup>25</sup> 2010b, 2012c, 2014.

presenta un interés añadido —para la realización del presente estudio— por cuanto introduce indicaciones referidas al acompañamiento musical.

Por otra parte, del casi centenar de títulos recogidos en los dos volúmenes de «la investigación en danza en España» —2016—, en los que se publican las actas del IV congreso nacional y I internacional, organizado por la asociación «Danza más Investigación», solo tres capítulos están dedicados a la música dentro del contexto educativo y en su relación con la danza. De ellos, el que publican Jorge Sastre, Adolf Murillo, Elizabeth Carrascosa, Remigi Morant y Núria Lloret expone los resultados obtenidos después de incorporar la técnica audiovisual a la educación musical, por medio de la aplicación *Soundcool*; el capítulo presentado por Helena Bayo compara diferentes sistemas de acompañamiento musical en el ámbito de la danza clásica; el realizado por Isaac Tello<sup>26</sup> presenta el panorama pedagógico internacional del acompañamiento con piano para danza. Finalmente, otro capítulo presenta los fondos musicales de la catedral de Valencia como recurso coreográfico.

Tal como sucede en la publicación comentada, en la correspondiente a 2016 se incluyen dos capítulos, en los que se atienden diferentes parámetros musicales en su relación con la danza: el de la profesora Virginia Analía Soprano —2016— indaga en la relación entre los sistemas de enseñanza de Jaques-Dalcroze y Stanislavski; el de Esther Mortes, José Jaime Hidalgo, Patricia Morán y Amparo Domingo —2016—, complementando el que escribieron los dos primeros —2014—, se centra en la rehabilitación de la parálisis cerebral infantil por medio de las técnicas de la danza clásica y de la música.

Observamos, en el último libro sobre «la investigación en danza en España» —2018—, que, dentro del elevado número de capítulos que conforman el volumen, solo tres se centran en la música y su relación con la danza y las artes escénicas: así el de Núria Lloret sobre *Soundcool*, una herramienta de creación musical y colaborativa para las artes escénicas; el de África Hernández —2018—, sobre contenidos derivados del *rond de jambe par terre*, presentados desde una perspectiva de análisis de compases binarios y ternarios, y el de Natalia Blanco —2018—, que versa sobre la compositora castellanense Matilde Salvador —1918-2007— y su vínculo con la danza.

Una sola tesis doctoral que aborde específicamente lo referido al acompañamiento de danza ha sido leída en España: «El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo».<sup>27</sup> En otra, se propone la implementación de la especialidad de pianista acompañante en los planes de estudios superiores y, entre las demás disciplinas, se atiende la del acompañamiento de danza: Vallés —2015—. En una tesis centrada en la asignatura

<sup>26</sup> 2016c.

<sup>27</sup> *Vid.* 2015b.

«repertorio con pianista acompañante»<sup>28</sup> se especifican todas las especialidades de acompañamiento.<sup>29</sup> Pocas son las tesis doctorales que aúnan ambas manifestaciones artísticas como motor de su estudio: Antón —2001—, Muruamendaraz —2007—, Castro —2009—, Vicente —2009—, de las Heras —2011— y Martínez —2011—. Aunque algunas establecen ocasionalmente determinadas correspondencias con la danza, se centran en la improvisación musical sin entrar específicamente en su acompañamiento: Palmer —2004—, Tolmos —2006—, Fiorentino —2009—, Cachinero —2010—, Chamizo —2010—, Molina —2010— y López —2018—.

En conclusión, aunque hasta el año 2015 no se había defendido en España ninguna tesis doctoral dedicada ni al acompañamiento pianístico de danza ni a la improvisación como recurso creativo para aquél, también en ese mismo año fue difundida una tesis de *master* centrada en el acompañamiento de danza y la improvisación, cuyo principal objetivo era el de investigar acerca de la eficacia del acompañamiento musical improvisado, frente a aquél realizado con partitura. Su autor, Christian Pérez-Chirinos, llegaba a las mismas conclusiones que había publicado anteriormente —2014— y se reafirmaba en que la música improvisada se adapta mejor al carácter los ejercicios de danza.<sup>30</sup> No deben olvidarse, por último, los numerosos *blogs* dedicados a la música en la danza que, aunque insuficientemente rigurosos a veces, demuestran inquietud y preocupación por la materia, lo que redundará en un beneficio para su desarrollo.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Vid. 2017b.

<sup>29</sup> Vid.: Ministerio de educación, cultura y deporte: base de datos de tesis doctorales —TESEO, URL25—, además de las publicaciones de las diferentes universidades.

<sup>30</sup> Vid.: Pérez-Chirinos —2015—, así como algunos trabajos de fin de estudios que enlazan ambas disciplinas: Alemany —2006—, Lerma —2008—, VV.AA: conservatorio superior de danza de Málaga y conservatorio superior de danza de Madrid. —Títulos añadidos a las referencias URL 26 y 27—. Dichos trabajos de fin de estudios han sido realizados en el marco de las enseñanzas superiores de danza; en el de conservatorios superiores de música cabe mencionar: RODRÍGUEZ, «El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso» —2017—; HERNANDO —2005— y GARCÍA —2009— en el marco del RCSMM, establecen relaciones entre determinadas danzas, bailes tradicionales y su interpretación pianística.

<sup>31</sup> Así se han expresado algunos músicos o bailarines, como: Alba Domingo, —*blog* «música y danza», URL28—, Olga Gascón —*blog* «Musical point», URL29—, Andrea Cabrera —*blog* «Arteproyecto», —URL30—, Sergio Cardozo —*blog* «Danzaria», URL31—, Agustín Manuel Martínez —«Paperblog» y «de la creatividad al piano», URL32 y URL33, M<sup>a</sup> Dolores Moreno— revista *online* «Filomúsica», URL34, y Alberto Estébanez —administrador de «la bibliodanza», URL35—. Además de estos *blogs* de ámbito nacional, pueden consultarse otros de administradores extranjeros como el de la mexicana Daniela Alejandra Hurtado: «el ballet también es una disciplina», —URL36—, el de la asimismo mexicana Mariana Sánchez: —*blog* «ABC Danzar», URL37—, el de la argentina María Doval: «María Doval ballet», URL38—, el de la pianista de Glasgow Karen MacIver: «classical and ballet pianist», URL39—, o el del pianista de Singapur, Ho Wen Yang —*blog* «movingnotes», URL40—.

Una vez reseñado todo aquello que concierne al acompañamiento pianístico —que gracias a las nuevas investigaciones y formas de sentir la danza, va ganando, si bien de forma lenta, un mayor respeto—, atenderemos de manera específica al estudio de la música en las enseñanzas de danza, durante el periodo de formación de los alumnos, y a su incidencia posterior en la práctica profesional docente. A este respecto puede observarse cómo, en muchas ocasiones, los maestros de danza no cuentan con conocimientos suficientes para establecer una comunicación fluida con el pianista, tal y como señalaron Montserrat Lloret, Núria Plana y Mercè Mateu.<sup>32</sup> A ello se refiere también la investigadora Elena Caro, quien durante años desarrolló su actividad en un conservatorio profesional de danza de la Comunidad de Madrid, impartiendo la asignatura «música» en un contexto de enseñanzas elementales y profesionales de danza:

«[...] El centro expresa su consideración sobre la AM [asignatura de música] de forma no explícita dado el hecho de que la hora de Música es suprimida en periodos de exámenes para utilizar el tiempo correspondiente a ensayar actuaciones [...] el hecho de suprimir una hora de clase debería ser un hecho excepcional [...]».<sup>33</sup>

De la redacción de Caro se deduce que la supresión de dicha asignatura no se producía de forma aislada, un hecho que ilustra sobre la importancia concedida a la enseñanza de la música en algunos conservatorios de danza. Se confirma esta deducción al considerar la triangulación de datos que la propia Caro —2010— había sintetizado en su trabajo de postgrado titulado «La asignatura de música en las enseñanzas de danza». También Pérez-Chirinos incide en esta insuficiencia:

«[...] Mis compañeros profesores de danza clásica, me exponían sus inquietudes, todas ellas relacionadas con el acompañamiento musical. Expresaban la dificultad que tenían a la hora de dirigirse a los pianistas, ya que ellos no dominaban el lenguaje de la música [...]».<sup>34</sup>

La situación expuesta por Caro y Pérez-Chirinos resulta llamativa, máxime si atendemos las consideraciones de Luis Ponce de León —2006—, acerca de la

<sup>32</sup> En una comunicación presentada en el «IV congreso internacional de danza, investigación y educación: experiencias interdisciplinares con música, literatura y teatro» —2015, URL41—, donde las autoras insistieron en la importancia de la realización de un buen marcateje por parte del profesor de danza, para que el pianista pueda obtener información fiable sobre la intención pretendida en cada ejercicio.

<sup>33</sup> 2012: 326.

<sup>34</sup> 2014: 370.

importancia de despertar la curiosidad del estudiante de danza hacia el mundo de la música, posibilitando con ello el enriquecimiento de su cultura musical.

En el Real decreto por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza,<sup>35</sup> figura «música» como asignatura común para las enseñanzas profesionales de todas las especialidades, siendo a través de la misma cómo se debe concienciar a los alumnos sobre la importancia de la formación musical dentro del marco de la danza como disciplina. Se realiza así el hecho de que la importancia de la música, para quienes se dedican a la danza, es innegable, al ser prácticamente inherente a su esencia. Carmelo Pueyo apunta lo siguiente al respecto:

«[...] Conocer los diferentes elementos que configuran las estructuras musicales va a permitir a alumnos y profesionales profundizar en el análisis de las relaciones entre ambas artes, desenvolverse con criterio en su ámbito común de movimiento, espacio y tiempo; y potenciar sus recursos pedagógicos, coreográficos y artísticos [...]».<sup>36</sup>

## Modalidades de formación y aportaciones de ámbito internacional

Tras un somero análisis de la situación internacional, destinado a establecer los centros educativos en los que pueden cursarse estudios de acompañamiento pianístico y música para danza, se observa que sus contenidos están incluidos casi exclusivamente en las programaciones didácticas de algunos ciclos superiores o estudios de *master*.<sup>37</sup> A continuación se relacionan, además de las referencias que se ha hecho a grabaciones discográficas, *blogs* y centros de enseñanzas superiores internacionales, otras aportaciones de fuera del ámbito nacional, como la del anteriormente citado Luis Carmona, pianista y compositor, desde hace dos décadas, del festival internacional de danza «*Impulstanz*» de Viena.<sup>38</sup> Por su parte, el pianista de la *Royal Academy of Dance* de Londres Martin Cleave —2005— re-

<sup>35</sup> R.D. 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 38. Martes 13 de febrero de 2007. pp. 6249-6262. Vid. artículo 6º, 2º capítulo.

<sup>36</sup> Vid. PUEYO: —2011: 26—.

<sup>37</sup> Son relevantes: los del *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* de París —URL42—, de la *National School of Performing Arts* de Dinamarca —URL43—, del *Royal Conservatory* de Escocia —URL44—, o del *College of Fine Arts* de la Universidad de Arizona —URL45—. Ofrecen cursos de formación instituciones como la *Royal Academy of Dance* de Londres —URL46— o la *National Ballet School* de Canadá —URL47—, y algunas materias pueden cursarse en centros de enseñanza superior, como la Universidad autónoma de Chihuahua —URL48—, a la que más adelante se hará referencia.

<sup>38</sup> —URL49—.

coge, en publicaciones como «*Music Factsheets. Playing for ballet class*», interesantes recomendaciones para los pianistas acompañantes de danza noveles.

Destaca asimismo la importante publicación «*Dance and music. A guide to dance accompaniment*» de la neoyorquina Harriet Cavalli —2001—. <sup>39</sup> En dicha publicación, entre otras muchas cuestiones, se analizan los elementos de la música en su relación con la danza académica y se presentan valiosos recursos para su acompañamiento. Asimismo, se analiza la función de la música en el ballet, dentro otros parámetros en los que se considera su interrelación, en la publicación «*Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*» de la compositora Elizabeth Sawyer —1986—, pianista de *The Juilliard School's Dance Division* de Nueva York.

Al margen de todo lo referido sobre las diferentes situaciones administrativas que condicionan los planes de estudios nacionales e internacionales y, además de las aportaciones a las que se ha hecho referencia en este y subapartados anteriores, destaca la aportación del pianista Ho Weng Yang, <sup>40</sup> con novedades en materia de música y danza. Son también destacables las aportaciones de: Dana Renée Terres, quien relaciona el trabajo de composición musical para danza con dos creaciones coreográficas concretas —determinando a partir de ello varias formas de interrelación entre compositor y coreógrafo— en su tesis de *master*; <sup>41</sup> la de Renée Bond, quien en su tesis doctoral <sup>42</sup> establece la relación entre música y danza, exponiendo las diferencias y semejanzas entre ambas disciplinas y partiendo para ello del análisis de cinco obras compuestas específicamente para danza; la de Alejandro César Grosso Laguna en su tesis doctoral, <sup>43</sup> además de haber publicado otros estudios sobre música y danza en colaboración con Favio Shifres —2011, 2013—. Sobresale, finalmente, la de Yee Sik Wong. <sup>44</sup>

## Conclusiones

A pesar de todas las aportaciones aludidas en este estudio, es aún escasa la incidencia que tiene la disciplina del acompañamiento de danza en el marco de

<sup>39</sup> Pianista y profesora en los *American Ballet Theatre* de Nueva York, *Cornish College of the Arts* de Seattle y de los *ballets* de Basilea y de la ópera de Zúrich.

<sup>40</sup> Web «*movingnotes*» —URL<sup>40</sup>—.

<sup>41</sup> «*Modern collaborations: Vivian fine's work with Doris Humphrey and Marta Graham*» —2013—, de la Universidad del Estado de Florida.

<sup>42</sup> «*Reflections on the collaborative process in five contemporary works for flute and dance*», defendida en la Universidad de Arizona en 2001.

<sup>43</sup> «Revisión de problemas comunicacionales en la clase de técnica de danza observados por un músico de danza» defendida en la Universidad de Évora en 2013.

<sup>44</sup> «*The art of accompanying classical ballet technique classes*», tesis doctoral presentada en 2011 en la Universidad de Iowa.

las enseñanzas pianísticas, así como la que tienen los contenidos de danza en las enseñanzas musicales en general. Ello se debe a la insuficiente atención prestada por las administraciones educativas y porque, a pesar de todos los esfuerzos implementados, todavía faltan compromisos para incentivar la investigación y elaborar algunas conclusiones. Además, es evidente que el aprendizaje de los elementos del lenguaje musical y su desarrollo no reciben en las enseñanzas oficiales de danza la atención necesaria.

Por otra parte, debe destacarse la importancia del aspecto creativo en toda forma de pedagogía musical y en su relación con la danza, ya que aunque existen, afortunadamente, cada vez más investigaciones y publicaciones centradas en la creatividad y la improvisación musical, su aplicación al acompañamiento y la música de danza avanza más lentamente. Con este artículo, toda persona interesada en la correlación entre música y danza podrá acceder a las fuentes de estudio, investigaciones, publicaciones y opciones de formación actuales.

## Bibliografía

AGUADO, Saúl:

—2009a—: *Arreglos de piano para Danza*, vol. 1. Madrid, Real Musical.

—2009b—: *Arreglos de piano para Danza*, vol. 2. *Ibidem*.

ALEMANY, Margarita —2006—: *Aspectos generales del acompañamiento musical en la clase de danza*. Trabajo de fin de estudios. Alicante; Centro superior de danza.

ANTÓN, Susana —2001—: *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas conservados en la Biblioteca Nacional*. Tesis doctoral. Directora: Beatriz Martínez. Universidad de Oviedo; departamento de historia del arte y musicología.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA D + I:

—2010. *La Investigación en Danza en España 2010*. Valencia: Mahali.

—2012. *La Investigación en Danza en España 2012*. *Ibidem*.

—2014. *La Investigación en Danza en España 2014*. *Ibidem*.

—2016. *La Investigación en Danza en España 2016*. *Ibidem*.

—2018. *La Investigación en Danza en España 2018*. *Ibidem*.

BAYO, Helena —2016—: «Sistemas de acompañamiento musical en el ámbito docente de la danza clásica» en: *Ibidem* 2016, pp. 289-295.

BLANCO, Natalia —2018—: «La música para danza de Matilde Salvador» en *Ibidem* 2018, pp. 303-306.

BOND, René —2001—: *Reflections on the collaborative process in five contemporary works for flute and dance*. Tesis doctoral. Director: Jean-Louis Kashy. Universidad de Arizona.

CAVALLI, Harriet — 2001—: *Dance and music. A guide to dance accompaniment*. Universidad de Florida.

CACHINERO, Juan —2010—: *Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través de Body and Soul (1935-1945)*. Tesis doctoral.

Directora: M<sup>a</sup> del Valle de Mora. Universidad de Jaén, departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal.

CAMPO, Jesús —2016—: «La *Correpetición*: fundamentos y propuestas para una nueva especialidad», en «*Música*» n<sup>o</sup> 23; pp. 211-271. RCSM de Madrid.

CARO, Elena:

—2010—: *La asignatura de Música en las enseñanzas de Danza. Realidades e interpretación en el contexto del Conservatorio Profesional de Danza «Fortea» de la Comunidad de Madrid*. Universidad Complutense de Madrid, facultad de educación, departamento de expresión musical y corporal.

—2012—: «La asignatura de Música en las enseñanzas de Danza. Realidades e interpretación en el contexto de un Conservatorio Profesional de Danza», en: *La Investigación en Danza en España 2012*, Valencia: Mahali; pp. 319-328.

CASTRO, M<sup>a</sup> Lourdes —2009—: *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación; poesía, música y danza*. Tesis doctoral. Directora: María Sánchez. Universidad Complutense de Madrid, departamento de pintura y restauración.

CHAMIZO, Martín Luis —2010—: *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*. Tesis doctoral. Directora: M<sup>a</sup> Inmaculada Postigo. Universidad de Málaga, departamento de comunicación audiovisual y publicidad.

CLEAVE, Martin —2005—: *Music Factsheets. Playing for ballet class*. Londres: Royal Academy of Dance.

FIorentino, Giuseppe —2009—: *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesis doctoral. Director: Emilio Ros. Universidad de Granada, departamento de historia del arte y musicología.

GARCÍA, Brais —2009—: *Cómo tocar al piano algunos de los bailes populares*. Trabajo de fin de estudios; RCSM de Madrid.

GARCÍA, H. y ROMERO, O. —2016—: «Tiempo de compromiso motor según el soporte musical en danza», en: *Revista Iberoamericana de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, pp. 70-94. Universidad de Málaga.

GARCÍA, Paloma —2017—: «Metodología IEM aplicada a los alumnos de danza», en: *III congreso IEM. Aportaciones a la educación musical*. Gandía: IEM.

GONZÁLEZ, Ángel:

—2002—: *Música para ejercicios de la Escuela Bolera*. RCPD Mariemma de Madrid.

—2008—: *Variaciones y ejercicios para el Acompañamiento Musical de la danza española*. Madrid: CPD Carmen Amaya.

GONZÁLEZ, Ángel et al. —2011—: *El piano en la danza española: investigación musicológica*. Madrid: Alpuerto.

HERAS DE LAS, ROSA —2011—: *Propuesta pedagógica de interacción música-danza para la formación del bailarín. Notación del zapateado flamenco*. Tesis doctoral. Director: Eduardo Blázquez. Madrid: URJC I, departamento de ciencias de la educación, lenguaje, cultura y arte.

HERNÁNDEZ, África:

—2009—: *La danza académica y su metodología. Análisis del movimiento en relación con la estructura musical. Nivel Elemental*. Valencia: Mahali.

—2014—: *La danza académica y su metodología. Análisis del movimiento en relación con la estructura musical. Nivel Medio. Ibidem*.

—2017—: *La danza académica y su metodología. Análisis del movimiento en relación con la estructura musical. Nivel Medio II. Ibidem*.

—2018—: «Análisis en compas binario y ternario de contenidos derivados del *rond de jambe par terre*», en: *La Investigación en Danza en España 2018*, pp. 179-182. *Ibidem*.

HERNANDO, David —2005—: *Articulación rítmica de las principales danzas e interpretación pianística*. Trabajo de fin de estudios. RCSM de Madrid.

HERRERA, Lucía y GÓMEZ, Ileana Guillermina —2011—: «Programa de entrenamiento cognitivo-constructivista para piano de acompañamiento de ballet clásico», en: *Revistas de la Universidad de Granada. Publicaciones Facultad de Educación y Humanidades Campus de Melilla*, vol. 41, pp. 85-104. Universidad de Granada.

- LAGUNA, Alejandro César Grosso —2013—: *Revisión de problemas comunicacionales en la clase de técnica de danza observados por un músico de danza*. Tesis doctoral. Director: Tiago Porteiro. Universidad de Évora.
- LÁZARO, Ana y LEARRETA, Begoña —2010—: «La Danza en las Escuelas de Música y Danza», en: *La Investigación en Danza en España 2010*. Valencia: Mahali; pp. 298-311.
- LERMA, Elena —2008—: *Música y danza. Un acercamiento didáctico*. Trabajo de fin de estudios. Valencia, Centro superior de danza.
- LLORET, M. *et al.* —2015—: «Incidencia del tipo de marcaje del profesorado en la ejecución del alumnado de danza en la asignatura de danza clásica, en relación a la amplitud y proyección del movimiento», en: *Danza, Investigación y Educación. Experiencias interdisciplinarias con música, literatura y teatro*, Málaga: Libargo; pp. 323-337.
- LLORET, Núria —2018—: «Soundcool. Herramienta de creación colaborativa para las artes escénicas», en: *La Investigación en Danza en España 2018*, pp. 99-100. Valencia: Mahali.
- LÓPEZ, Ana:  
 —2008—: «El pianista acompañante en la clase de danza: problemática actual. Ventajas de la utilización de los recursos creativos», en: *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical* —CEIMUS—. Madrid: Enclave Creativa.  
 —2009—: *La improvisación pianística aplicada al acompañamiento de danza*. Madrid: centro regional de innovación y formación «las Acacias».  
 —2018—: *Aplicación de la metodología IEM para el desarrollo de la creatividad musical a través de la improvisación y composición*. Madrid: URJC, programa de doctorado en humanidades: lenguaje y cultura.
- LOZANO, Marina —2016—: «Imagen, gestualidad y mimesis musical. Una introducción al acompañamiento pianístico de la danza». En *IV Encuentro entre el profesorado*. Madrid: Museo del Prado.
- MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Luisa —2011—: *El desarrollo de las enseñanzas superiores de arte dramático, danza y música en la Comunitat Valenciana. Antecedentes históricos, situación actual y perspectivas de futuro*. Tesis doctoral. Directora: Petra María Pérez. Universidad de Valencia, departamento de sociología y antropología social.
- MOLINA, Emilio —2010—: *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: el modelo de los estudios op. 25 de Chopin*. Tesis doctoral. Directores: A. Palmer y V. Calvo. Madrid: URJC, Facultad de ciencias del turismo, departamento de ciencias de la educación, el lenguaje, la cultura y las artes.
- MORENO, M<sup>a</sup> Dolores:  
 —2005a—: «Importancia de la música en la expresión artística de la danza», en *Revista de música culta Filomúsica*, nº 70.  
 —2005b—: «La música y la danza disciplinas convergentes: elementos comunes». *Ibidem*.
- MORTES, Esther e HIDALGO, José Jaime —2014—: «BalletVale+: danza clásica y música para rehabilitación de la parálisis cerebral infantil», en: *La Investigación en Danza en España 2014*, pp. 455-461. Valencia: Mahali.
- MORTES, Esther *et al.* —2016—: «Revisión de BalletVale+; la técnica de la danza clásica y música como complemento en la Rehabilitación (RHB) de la parálisis cerebral infantil (PCI)». *Ibidem.*, pp. 343-353.
- MURUAMENDIARAZ, Nerea —2007—: *Educación musical y danza tradicional. Un estudio descriptivo*. Tesis doctoral. Directora: M<sup>a</sup> de los Angeles Subirats. Universidad de Barcelona, departamento de expresión musical y corporal.
- PALMER, Antonio —2004—: *El azar en las interacciones entre improvisación y composición: rasgos improvisatorios de las formas bipartitas y tripartitas del teclado del Barroco tardío en el desarrollo morfológico de la sonata*. Tesis doctoral. Director: Enrique Muñoz. Madrid: Universidad autónoma de Madrid, departamento de historia y ciencias de la música.

PAZ, Alberto de:

—2006—: «La improvisación pianística aplicada al acompañamiento de danza», en: *La Improvisación como sistema pedagógico*. Madrid: IEM.

—2011—: *Acompañamiento pianístico en las clases de ballet*. Valladolid: SLKE, campus virtual.

PÉREZ-CHIRINOS, Christian:

—2014—: «La improvisación musical en la clase de danza académica», en: *La Investigación en Danza en España 2014*, pp. 369-378. Valencia: Mahali.

—2015—: *El acompañamiento musical en la clase de danza académica. Un experimento con profesores y estudiantes de danza*. Tesis de master. Directora: Carmen Giménez Morte. Universitat politècnica de València.

PONCE DE LEÓN, Luis —2006—: *El lenguaje musical en las enseñanzas artísticas*. Madrid: Editorial CCS.

PUEYO, Carmelo — 2011—: *Música en danza. Manual de música aplicada a la danza académica*. Zaragoza: editorial Prames.

REAL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE DANZA —2004—: *Metodología de concertación musical de danza. Departamento de Música*. RCPD Mariemina de Madrid.

RODRÍGUEZ, María —2017—: *El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso*. Trabajo de fin de estudios. Directores: Isaac Tello y M<sup>a</sup> Dolores Moreno. Córdoba: CSM Rafael Orozco.

ROMERO, Estrella M<sup>a</sup>:

—2017a—: «Investigando al/a la pianista acompañante». En *Tercio Creciente 11*, Universidad de Jaén; pp. 93-106.

—2017b—: *Repensando la asignatura «Repertorio con pianista acompañante» para un conservatorio del siglo XXI*. Universidad de Jaén.

SANTAMARÍA, Alicia y SANTAMARÍA, M<sup>a</sup> Ángeles —2018—: «El pianista acompañante de danza: estudio aproximativo a su situación actual», en: *En Actas del V Congreso Educación e Investigación Musical*. Madrid: Enclave Creativa; pp. 158-171.

SASTRE, Jorge *et al.* — 2016—: «Soundcool: smartphones y tablets para la educación musical, ópera *La Mare dels Peixos* y la danza». *La Investigación en Danza en España 2016*. Valencia: Mahali; pp. 275-288.

SAWYER, Elizabeth —1986—: *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. Cambridge.

SHIFRES, Favio y LAGUNA, Alejandro:

—2011—: «Indicadores viso-espaciales para la localización del punto de impacto en el acompañamiento musical de danza», en: *Actas X Encuentro de Ciencias Cognitivas de La Música*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 451-458.

—2013—: «La co-construcción del marco métrico en la clase de técnica de danza», en: *European review of artistic studies*, vol. 4, n.1, pp. 76-94.

SIRERA, Belén y SIRERA, María —2009—: *El piano en la danza. Investigación musicológica*. Madrid: Alpuerto.

SIRERA, Belén *et al.* —2011—: *El piano en la danza española: investigación musicológica. Ibidem*.

SOPRANO, Virginia Analía:

—2014—: «Ritmo, movimiento y danza en el sistema de Stanislavski: presencia de la rítmica Dalcroze», en: *La Investigación en Danza en España 2014*. Valencia: Mahali; pp. 67-73.

—2016—: «Danza y plástica en los sistemas de enseñanza de Stanislavski y Dalcroze: huellas, repercusiones y ausencias», en: *Ibidem*, 2016; pp. 99-106.

TEJAS, Aly —2011—: *Técnica de acompañamiento para una clase de danza*. Valladolid: SLKE campus virtual.

TELLO, Isaac:

- 2010a—: «The pianistic accompaniment for the dance. Necessity o a specific study», en: *XXVII Congreso Mundial de Investigación de la Danza*. Córdoba: *International Dance Council CID-UNESCO*.
- 2010b—: «La improvisación, recurso creativo necesario para el acompañamiento pianístico de la danza», en: *La Investigación en Danza en España 2010*, Valencia: Mahali; pp 255-274.
- 2012a—: «Acompañamiento pianístico para la danza en España: situación actual e implicaciones educativas». En *Actas del I Encontro Ibero-Americano de jovens musicólogos*. Lisboa: Tagus Atlanticus; pp. 482-495.
- 2012b—: «Formación del pianista acompañante. Importancia para el desempeño de su función en los conservatorios de danza». En *Actas del II Congreso Educación e Investigación Musical*—CEIMUS— Madrid: Enclave Creativa, pp. 463-470.
- 2012c—: «Acompañamiento a la Danza. Propuesta metodológica implementada en el Conservatorio Superior de Música *Rafael Orozco* de Córdoba». En *La Investigación en Danza en España 2012*; Valencia: Mahali; pp. 311-318.
- 2014—: «*Acompañamiento a la danza y al teatro musical*. Asignatura implementada en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla: análisis y propuesta didáctica», en: *Ibidem*, 2014, pp. 511-520.
- 2015a—: «El piano en la danza: la improvisación como recurso de acompañamiento», en: *IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación*. Facultad de ciencias de la educación de la universidad de Málaga.
- 2015b—: *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral. Directora: Elena Esteban. Universidad complutense de Madrid, Facultad de educación, departamento de expresión musical y corporal.
- 2016a—: «Improvisación y repertorio con piano para danza», en: *Actas del IV Congreso Educación e Investigación Musical*—CEIMUS—. Madrid: Enclave Creativa; pp. 36-44.
- 2016b—: «Acompañamiento pianístico y música para danza: estado de la cuestión y aportaciones pedagógicas», en: *V Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación*. Universidad de Málaga, Facultad de ciencias de la educación.
- 2016c—: «Panorama pedagógico internacional del acompañamiento con piano para danza: revisión de los planes de estudios superiores de música fuera de España», en: *La Investigación en Danza en España 2016*, Valencia: Mahali; pp. 297-304.
- 2016d—: «Acompañamiento pianístico para danza en los conservatorios de música españoles y normativa aplicable», en: «Música», RCSM de Madrid; pp. 181-192.
- 2017a—: «Creatividad e improvisación en el acompañamiento de danza: propuesta didáctica para *battement tendu*», en: *AV Notas Revista del Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén*. Jaén: CSM Andrés de Vandelvira, pp. 26-35.
- 2017b—: «*El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo*», en: *Revista de Musicología*. Madrid: SEdeM. pp. 332-340.

TERRES, Dana Renée —2013—: *Modern collaborations: Vivian fine's work with Doris Humphrey and Marta Graham*. Tesis de *master*. Director: Denise Von Glahn. Universidad de Florida.

TOLMOS, A. — 2006—: *Improvisación pianística. Potencial de la creatividad e improvisación en el primer ciclo de grado medio de la titulación superior de piano. Propuesta metodológica*. Tesis doctoral. Directora: Pilar Lago. España: UNED, departamento de didáctica, organización escolar y didácticas especiales.

VALLÉS, Luis:

- 2014—: «El acompañamiento al piano (V)». En *Revista ArsEduca nº 8*. Valencia: CPM de la Vall d'Uixó.
- 2015—: *La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español*. Tesis doctoral. Director: J.M. Peñalver. Universidad de Castellón, departamento de educación.

ISAAC TELLO SÁNCHEZ

- 2018—: «Retos del pianista acompañante». En *Actas del V Congreso Educación e Investigación Musical* — CEIMUS—. Madrid: Enclave Creativa, pp. 195-208.
- VERNIA, Ana Mercedes *et al.* —2014—: «El movimiento corporal en el músico. Una necesidad formativa para la mejora de las habilidades sociales en el músico», en: *La Investigación en Danza en España 2014*. Valencia: Mahali; pp. 447-454.
- VICENTE, Gregorio —2009—: *Movimiento y danza en educación musical: un análisis de los libros de texto de educación primaria*. Tesis doctoral. Director: Ramón Mínguez. Universidad de Murcia, departamento de teoría e historia de la educación.
- WONG, Yee Sik —2011—: *The art of accompanying classical ballet technique classes*. Tesis doctoral. Directores: Rene Lecuona y Deanna Carter. Universidad de Iowa.

## Discografía

- CARMONA, Luis: 2000. *Piano para Danza. Volumen 3*. Madrid: Infinity Estudios.
- DICKSON, Graham: 1992. *Music for Ballet Class. Volumen I*. Madrid: Graham Dickson-Place Music.
- GALLASTEGUI, Josu: 1987. *Piano Music for Ballet Class*. Nueva York: Sugal Records.
- HARRIS, Lisa: 2004. *The Lisa Harris Collection*. Seattle: Tenacious Productions.
- INSTITUT DEL TEATRE: 2013. *Música per a dansa. Col·lectiu d'instrumentistes de l'Institut del Teatre*. Barcelona.
- MAESO, Jerónimo: 1992. *Música para clases de ballet*. Madrid: Hyades Arts.
- PAZ, Alberto de: 2015. *15 años de música*. Córdoba: edición propia.
- ROUCO, Silvina: 1999. *Mi música*. Buenos Aires: DeAsmundis.
- TEJAS, Aly: 2013. *Ballet Music for Advanced Class VI: Evolution of Movement*. Londres: Aliucha Music.

## Webgrafía

- URL1: *RCSM de Madrid* —en línea—  
URL: <http://www.rcsmm.eu/estudios/plan-de-estudios/?m=2&cs=11> [consulta: 25-2-2020]
- URL2: *CSM Rafael Orozco de Córdoba* —en línea—  
URL: <http://www.csmcordoba.com/plan-de-estudios-loe/485> [consulta: 25-2-2020]
- URL3: *CSM Manuel Castillo de Sevilla* —en línea—  
URL: <http://consev.es/wp-content/uploads/2012/11/programaciones-12-13/tello/ACOMPANAMIENTO-A-LA-DANZA-Y-AL-TEATRO-MUSICAL-I-12-13.pdf> [consulta: 25-2-2020]
- URL4: *Taller de acompañamiento pianístico para la clase de danza* —en línea—  
URL: <http://www.conservatoriolucena.es/index.php/11-noticias/81-taller-de-acompanamiento-pianistico-para-la-clase-de-danza> [consulta: 8-2-2015]
- URL5: BERNAL, Antonio. *Estrategias del pianista acompañante en una clase de ballet en la barra* —en línea—  
URL: [http://www.csi-csif.es/andalucia/mod\\_ense-csifrevistad\\_19.html](http://www.csi-csif.es/andalucia/mod_ense-csifrevistad_19.html) [consulta: 6-2-2015]
- URL6: *CPD Antonio Ruiz Soler de Sevilla* —en línea—  
URL: <http://www.conservatoriodanzasevilla.com/> [consulta: 26-2-2020]
- URL7: *Institut del Teatre de Barcelona* —en línea—  
URL: <http://www.institutdelteatre.cat/> [consulta: 14-5-2015]
- URL8: *CSD María de Ávila de Madrid* —en línea—  
URL: <http://www.csdma.es/> [consulta: 25-2-2020]
- URL9: *CSD Ángel Pericet de Málaga* —en línea—  
URL: <http://www.csdzanzamalaga.com/> [consulta: 25-2-2020]

- URL10: *Royal Academy of Dance of London - Music* —en línea—  
 URL: <https://www.royalacademyofdance.org/> [consulta: 1-3-2020]
- URL11: DICKSON, Graham. *Datos del compositor* —en línea—  
 URL: <http://www.musicgdp.com/webdoc07.htm> [consulta: 26-2-2020]
- URL12: *Conservatorio Virtual de la Sociedad Liszt-Kodály de España* —en línea—  
 URL: <http://www.slke.org/campus.virtual/cursos-disponibles/cursos.html> [consulta: 12-5-2015]
- URL13: LÓPEZ, A. *Toca lo que quieras. Una invitación comprometida* —en línea—  
 URL: <http://www.docenotas.com/129970/toca-lo-quieras-una-invitacion-comprometida/> [consulta: 26-2-2020]
- URL14: *III Congreso IEM. Pasado, presente y futuro.*  
 URL: <http://www.congreso.iem2.com/informacion/> [consulta: 26-2-2020]
- URL15: *Congreso CEIMUS V*  
 URL: <https://ceimus.es/congresos-antteriores/ceimus-v> [consulta: 26-2-2020]
- URL16: *Propuesta curricular para la inclusión del piano acompañante como pregrado en música.*  
 URL: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13066> [consulta: 26-2-2020]
- URL17: *Institut del Teatre de Barcelona. Foro de Pedagogía sobre las Artes y las Técnicas del Espectáculo* —en línea—  
 URL: <http://www.gestorcultural.org/images/agenda/document1549475794.pdf> [consulta: 26-2-2020]
- URL18: *Curs d'acompanyament musical del moviment en les arts escèniques* —en línea—  
 URL: <http://www.institutdelteatre.cat/ca/pl294/estudis/id47/curs-d-acompanyament-musical-del-moviment-en-les-arts-esceniques.htm> [consulta: 1-3-2017]
- URL19: *XXVII Congreso Mundial de Investigación de la Danza. CID-UNESCO.*  
 URL: [http://consejointsernacionaldeladanza.org/web/index.php?option=com\\_content&view=category&id=12&layout=blog&Itemid=26](http://consejointsernacionaldeladanza.org/web/index.php?option=com_content&view=category&id=12&layout=blog&Itemid=26) [consulta: 26-2-2020]
- URL20: *Musicología criativa.*  
 URL: <http://www.musicologiacriativa.com> [consulta: 12-5-2015]
- URL21: *Congreso CEIMUS II*  
 URL: <http://ceimus.es/congresos-antteriores/ceimus-ii> [consulta: 12-5-2015]
- URL22: *Congreso CEIMUS IV.*  
 URL: <http://ceimus.es/programa> [consulta: 26-2-2020]
- URL23: *IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación.*  
 URL: <http://congresointernacionaldedanza.es/wp-content/uploads/2015/03/DistribucionC3%B3n-comunicaciones-2015-1.pdf> [consulta: 12-5-2016]
- URL24: *V Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación.*  
 URL: <http://uma.mentesocial.es/wp-content/uploads/2016/05/DistribucionCC%81n-comunicaciones-2016-.pdf> [consulta: 1-2-2017]
- URL25: *Base de datos de Tesis Doctorales. TESEO.*  
 URL: <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> [consulta: 2-12-2019]
- URL26: Trabajos de fin de estudios del *CSD Ángel Pericet de Málaga*: «El profesor de danza y el pianista acompañante» —2006—, «El conocimiento musical como herramienta del profesorado de Danza Clásica» —2007—, «Necesidad del pianista acompañante en el Grado Elemental» —2007—, «Un acercamiento entre Música, Danza y Arte Dramático» —2007— [No figura en la web el nombre de los autores] —en línea—  
 URL: <http://www.csdzamalaga.com/> [consulta: 25-2-2020]
- URL27: Trabajos de fin de estudios del *CSD María de Ávila de Madrid*: «La música y la danza española. El arte de emocionarse» —(2009)— [No figura en la web el nombre del autor] —en línea—  
 URL: <http://www.csdma.es/> [consulta: 25-2-2020]
- URL28: DÓMINGO, A. *Piano y danza* —en línea—  
 URL: <http://pianoydanza.blogspot.com.es/> [consulta: 25-1-2018]
- URL29: GASCÓN, O. *Musical point* —en línea—

- URL: <http://www.musicalpoint.es/post.php?id=112> [consulta: 8-2-2015]
- URL30: CABRERA DE LARA, A. *Arteproyecto* —en línea—  
URL: <http://www.arteproyecto.com/blog/> [consulta: 9-5-2015]
- URL31: CARDOZO, S. *Danzaria* —en línea—  
URL: <http://danzariablog.blogspot.com.es/2014/04/tesis-doctorales-de-danza-i-por-sergio.html> [consulta: 12-12-2019]
- URL32: MARTÍNEZ, A.M. *Breves notas sobre el piano improvisado para danza* —en línea—  
URL: <http://es.paperblog.com/breves-notas-sobre-el-piano-improvisado-para-la-danza-1502875/> [consulta: 5-1-2020]
- URL33: MARTÍNEZ, A.M. *De la creatividad al piano* —en línea—  
URL: <http://elblogdelacreatividadalpiano.blogspot.com.es/2015/02/video> [consulta: 21-2-2018]
- URL34: MORENO, M.D. *La música y la danza disciplinas convergentes: elementos comunes* —en línea—  
URL: <http://www.filomusica.com/filo70/danza.html> [consulta: 22-2-2020]
- URL35: ESTÉBANEZ, A. *La bibliodanza* —en línea—  
URL: <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/ballet-clasico/manual-de-iniciacion-al.html> [consulta: 7-1-2020]
- URL36: HURTADO, D. *El ballet también es una disciplina* —en línea—  
URL: <http://loveballetmexico.blogspot.com.es/> [consulta: 11-9-2019]
- URL37: SÁNCHEZ, M. *ABC Danzar* —en línea—  
URL: <http://abcdanzar.blogspot.com.es/2012/08/la-musica-y-la-clase-de-ballet.html> [consulta: 5-1-2020]
- URL38: DOVAL, M. *María Doval Ballet* —en línea—  
URL: <https://mariadoval.wordpress.com/> [consulta: 15-2-2020]
- URL39: MACLIVER, K. *Classical and ballet pianist* —en línea—  
URL: <http://www.balletmusicforclass.com/blog> [consulta: 9-2-2020]
- URL40: WEN YANG, H. *Moving notes* —en línea—  
URL: <http://movingnotes.sg/dacomp> [consulta: 15-2-2016]
- URL41: LLORET, M., PLANA, N., MATEU, M. *Incidencia del tipo de marcaje del profesorado en la ejecución del alumnado de danza, en la asignatura de danza clásica, en relación a la amplitud y proyección del movimiento* —en línea—  
URL: <http://congresointernacionaldedanza.es/wp-content/uploads/2015/03/Distribucion-C3%B3n-comunicaciones-2015-1.pdf> [consulta: 10-5-2015]
- URL42: *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* —en línea—  
URL: <http://www.conservatoiredeparis.fr/en/disciplines/disciplines/> [consulta: 3-2-2020]
- URL43: *National School of Performing Arts of Denmark* —en línea—  
URL: <http://scenekunstkolen.dk/en/musical-accompaniment-dance-mad> [consulta: 10-5-2017]
- URL44: *Royal Conservatoire of Scotland* —en línea—  
URL: <http://www.rcs.ac.uk/postgraduate/masters-music-mmus/piano-dance/> [consulta: 10-2-2020]
- URL45: *University of Arizona - College of Fine Arts* —en línea—  
URL: <http://cfa.arizona.edu/> [consulta: 10-1-2020]
- URL46: *Royal Academy of Dance of London - Music* —en línea—  
URL: <http://www.rad.org.uk/more/music> [consulta: 9-2-2020]
- URL47: *Canada's National Ballet School* —en línea—  
URL: <http://www.nbs-enb.ca/default.aspx> [consulta: 26-2-2020]
- URL48: *Licenciado en Música. Universidad Autónoma de Chihuahua* —en línea—  
URL: [http://www.uach.mx/academica\\_y\\_escolar/carreras/planes/2008/11/04/licenciado\\_en\\_musical/](http://www.uach.mx/academica_y_escolar/carreras/planes/2008/11/04/licenciado_en_musical/) [consulta: 6-2-2018]
- URL49: *IMPULSTANZ. Vienna International Dance Festival* —en línea—  
URL: <http://www.impulstanz.com/> [consulta: 26-2-2020]

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—

 Álvaro MOTA MEDINA\*

**Resumen:**

La producción musical del grupo de los ocho siguió el camino del Neoclasicismo, iniciado en España por Manuel de Falla —1876-1946—, al tratar de evocar las formas y sonidos de los siglos anteriores, especialmente del XVIII. Dentro del Neoclasicismo, el clavecinismo fue un movimiento que buscó la recuperación del clave en los discursos y prácticas musicales. Con sus «Dos sonatas de El Escorial» —1928—, Rodolfo Halffter —1900-1987— se acercó a la escuela clavecinística española, recreando el mundo sonoro de las sonatas de Domenico Scarlatti —1685-1757— y Antonio Soler —1729-1783—. Además del uso de procedimientos formales y compositivos que recuerdan a estos autores, Halffter empleó elementos propios del lenguaje de vanguardia asociado a la música nueva. En este artículo se analiza la recepción de las «Dos sonatas de El Escorial», tratando de comprobar si el público y la crítica encontraron en ellas una continuidad con la tradición de la tecla española y describiendo cómo se percibieron los elementos de vanguardia presentes en esta composición. Para ello, se van a analizar las críticas y las reseñas de las interpretaciones de la obra aparecidas en la prensa de la época.

**Palabras clave:** Neoclasicismo; Rodolfo Halffter; clave; vanguardia; recepción.

\* Titulado en interpretación —clave— por el RCSMM. Estudiante de doctorado en musicología por la Universidad Complutense de Madrid.

**Abstract:**

The musical production of the Group of the Eight followed the path of Neoclassicism initiated in Spain by Manuel de Falla —1876-1946— when trying to evoke the forms and sounds of the previous centuries, especially the eighteenth century. Within Neoclassicism, harpsichordism was a movement that sought to recover the harpsichord in discourses and musical practices. Rodolfo Halffter —1900-1987—, with his «Dos sonatas de El Escorial» —1928—, offered an approach to the Spanish harpsichord school when recreating the sonic world of Domenico Scarlatti's —1685-1757— and Antonio Soler's sonatas —1729-1783—. Along with the use of formal and compositional procedures that remember of these authors, Halffter used elements of the avant-garde language associated with New Music. This article analyzes the reception of the «Dos sonatas de El Escorial» trying to verify if the public and critics found in them a continuity with the Spanish tradition of the Keyboard and what was the perception of the vanguardist elements present in this composition. To achieve this, we will analyze the reviews of the interpretations of the work that appeared in the press at the time.

**Key words:** Neoclassicism; Rodolfo Halffter; harpsichord; avant-garde; reception.

## Introducción

La mirada al pasado dada por los compositores de la generación musical del 27 que integraron el grupo de los ocho —Salvador Bacarisse (1898-1963), Julián Bautista (1901-1961), Rosa García Ascot (1902-2002), Ernesto Halffter (1905-1989), Rodolfo Halffter (1900-1987), Juan José Mantecón (1895-1964), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Fernando Remacha (1898-1984)— se considera fruto de la senda marcada por Manuel de Falla —1876-1946— con «El Retablo de Maese Pedro» —1923— y «*Concerto per clavicembalo*» —1926—.

Las premisas neoclasicistas, asumidas a nivel teórico y práctico por parte de estos autores, caracterizan la producción musical de un período en el que la evocación de sonidos y formas de siglos anteriores —con una preeminencia del XVIII— es una constante, que opera con implicaciones en el concepto de vanguardia y en las categorías de música nueva y música moderna.

Dentro de este repertorio, las «Dos sonatas de El Escorial» de Rodolfo Halffter ejemplifican la voluntad de regreso al mundo de la escuela clavecinística ibérica, representada por figuras como Domenico Scarlatti —1685-1757— y Antonio Soler —1729-1783—, mediante el uso de procedimientos formales y compositivos similares a los empleados por dichos autores. El mismo Halffter

reconocía la influencia de Domenico Scarlatti, a través de Falla, al narrar cómo, en uno de sus encuentros con él en Granada —1929—, analizaron juntos varias sonatas:

La admiración de Falla por Scarlatti no tenía límites. Admiraba la frescura de su inspiración y, sobre todo, la asimetría rítmica de sus frases y períodos. Falla, además, me hizo escuchar el lejano rumor de guitarras y de cantares populares hispánicos que emana, como perfume exquisito, de esas «Sonatas».<sup>1</sup>

«Frescura», «asimetría rítmica» y «perfume exquisito». Características que Rodolfo Halffter halló en las sonatas de Scarlatti y que trató de evocar también en sus «Dos sonatas de El Escorial». Cabe preguntarse, sin embargo, hasta qué punto un público y una crítica que saludaron de manera desigual la llegada de nuevas corrientes estéticas asumieron la inclusión de estas piezas en el tronco de la tradición teclística española.

El objetivo de este artículo es caracterizar el proceso de recepción de las «Dos sonatas de El Escorial», recoger los vínculos entre tradición y vanguardia que la crítica y el público del momento percibieron y señalar cómo estas relaciones condicionaron también los criterios de programación de los conciertos, en los que la obra se presentó junto con piezas del pasado musical español y composiciones de autores contemporáneos a Halffter.

## Las «Dos sonatas de El Escorial» y su contexto. El Neoclasicismo español

El ideal de regreso al pasado, como concepción vinculada al arte de vanguardia, influye de manera notable en la producción musical del grupo de los ocho.

En el contexto europeo, la etapa de posguerra que se inició en 1918 trae consigo reajustes económicos, políticos, sociales y culturales. España vive la inestabilidad ideológica y la prosperidad económica propia de los países neutrales. En ese marco se inscribe el anhelo de simplicidad, pureza y retorno que tiene su traducción artística en el Neoclasicismo.<sup>2</sup>

En el ámbito de la estética se produce una vinculación entre el Novecentismo —un período que abarca las tres primeras décadas del siglo XX, con su anhelo de renovación cultural— y el retorno al siglo XVIII, como lugar de encuentro entre lo nuevo y lo antiguo. Intelectuales como Eugenio d'Ors

<sup>1</sup> IGLESIAS, ANTONIO. *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid, Alpuerto, 1979; p. 67.

<sup>2</sup> PIQUER-SANCLEMENTE, RUTH. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2010; p. 4.

—1881-1954— y José Ortega y Gasset —1883-1955— compartieron una reflexión en torno a la búsqueda de una música nueva que mirara al pasado, saciándose así de los procedimientos del siglo XVIII. Se presenta aquí un espacio de confluencia entre las vanguardias, que se van desarrollando parejamente en el marco internacional, y la recuperación de un patrimonio musical que arraiga en una visión nacionalista. El retorno se plantea, por lo tanto, en el despliegue de los binomios nacionalismo / universalidad y tradición española / europeísmo.<sup>3</sup>

Será Adolfo Salazar —1890-1958— quien cifre este ideal bajo el término «nacionalismo de las esencias», del que el Neoclasicismo, en una búsqueda de las esencias conjugada con la asunción de categorías universales, emerge como perfecto símbolo.

Bajo este paraguas, el clavecinismo surgiría, tal y como lo define Ruth Piquer, como un «movimiento ideológico de recuperación del repertorio para clave en los discursos y prácticas musicales».<sup>4</sup> Para el desarrollo de este proceso es importante el papel de las iniciativas que ponen su acento en visitar la tradición musical. En ese sentido, es determinante para el clavecinismo la creación de instituciones centradas en el pasado musical de Francia, que abre una senda por la que numerosos compositores e intérpretes empiezan a transitar, interesándose por el estudio de la música de siglos anteriores.

En el plano teórico, las premisas neoclasicistas se ven apuntaladas por las conferencias y escritos de los compositores de la generación de la República. Joaquín Nin —1879-1949—, Wanda Landowska —1879-1959— y Eduardo Martínez Torner —1888-1955— esclarecen en sus textos la idea de retorno y su índole historicista.

Wanda Landowska publica en 1909 *Musique ancienne*, texto fundamental para la comprensión del retorno al siglo XVIII y la recuperación del clave. En este escrito, Landowska entronca con las ideas novecentistas, sostiene que los postulados estéticos se repiten en diferentes etapas de la historia y reivindica el conocimiento de las obras del pasado para alcanzar el progreso de las generaciones futuras.<sup>5</sup>

En 1915, la «Revista Musical Catalana» sitúa directamente a Landowska en el origen de un movimiento de clavecinismo que alienta el interés de muchos intérpretes, entre los que está su discípulo José Iturbi, hacia la ejecución de las obras de los grandes nombres de los siglos XVII y XVIII.<sup>6</sup> La revista describe el efecto sonoro del clave, comparándolo con el trazo del aguafuerte y la

<sup>3</sup> PIQUER-SANCLEMENTE, Ruth. «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de música iberoamericana*. Madrid —ICCMU—, 2014, vol. 27; p. 165.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>5</sup> LANDOWSKA, Wanda. *Musique ancienne*. París —Éditions Maurice Senart—, 1921.

<sup>6</sup> «Concierto en el Palau». *Revista Musical Catalana*, nº 147, marzo 1916, p. 91.

punta seca, técnica de grabado del siglo XVIII, que representaba la sencillez y la pureza.<sup>7</sup>

Personalidades como Felipe Pedrell —1841-1922— o Cecilio Roda —1865-1912— habían reivindicado las obras para clave de Scarlatti y Soler como parte de la identidad musical española, elogiando la aportación de las interpretaciones románticas de Enric Granados —1867-1916— e Isaac Albéniz —1860-1909—, así como la edición realizada por el mismo Granados. Sin embargo, fueron los intérpretes Nin y Landowska quienes despertaron en la crítica la asociación del pasado musical representado por los clavecinistas de la escuela española con la vanguardia neoclasicista del momento, abanderada por Falla y su magisterio, y por el desarrollo de la actividad creadora del grupo de los ocho y su «música nueva».<sup>8</sup>

Rodolfo Halffter saluda el ejemplo que encarnó Falla y su influjo francés, como el nacimiento del Neoclasicismo en España, gracias a la apertura de «un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio».<sup>9</sup>

El autor hablaba de la «lección sustancial» que suponían las últimas obras de Falla como «el norte de los caminos que emprendimos, cada cual el suyo propio», haciendo referencia al distinto modo en que los miembros del grupo de los ocho siguieron la senda marcada por el padre de esta generación. Todos ellos coincidían en «un único punto final de convergencia admirativa». En palabras de Halffter, «El retablo de maese Pedro» y el «*Concerto*» señalaban «el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana».<sup>10</sup>

## La recepción

Las «Dos sonatas de El Escorial» fueron interpretadas por Margarita Halffter, por primera vez el 27 de febrero de 1929 para Unión Radio, si bien el estreno en un concierto en vivo fue el 26 de junio de 1930, tal y como el propio Rodolfo Halffter recoge en sus «Apuntes autobiográficos».<sup>11</sup> El concierto se celebró en el club femenino «Lyceum», institución de suma importancia en la interpretación de la música nueva, con Enrique Aroca al piano.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*, nº 135, marzo 1915, p. 89.

<sup>8</sup> PIQUER-SANCLEMENTE, Ruth: *op. cit.*, p. 185.

<sup>9</sup> IGLESIAS, Antonio: *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

Cabe resaltar, asimismo, la interpretación de la pianista Pilar Cavero el 25 de noviembre de 1930, de la que la prensa recoge sendas reseñas que dan cuenta de la acogida del público. *El Sol*, haciendo referencia al concierto, en el que también participó la violinista Albina Madinaveitia, califica el programa de «vivo, moderno, bien equilibrado y lleno de juventud». Estaba formado por la sonata para piano y violín de Joaquín Turina, las «Dos sonatas de El Escorial», las danzas de «La romería de los cornudos» de Gustavo Pittaluga, la «Habanera» de Maurice Ravel y la danza de «La vida breve», de Manuel de Falla.

El autor de la crónica dirige numerosos elogios a las intérpretes y señala, acerca de las obras de Halffter y Pittaluga, que «reaparecieron en el programa para satisfacción de público, autores e intérpretes, en justa reciprocidad», concluyendo con que «las cualidades que buscan tanto aplauso a Albina Madinaveitia y a Pilar Cavero brillaron ayer de un modo coruscante, y el auditorio, en consecuencia, aplaudió hasta el máximo».<sup>12</sup>

En *El imparcial*, por su parte, Carlos Bosch, crítico que desarrolló un papel importante desde una postura vinculada al *Noucentisme*, con sus ensayos y críticas en publicaciones como *Ritmo y Harmonía*,<sup>13</sup> habla de Pilar Cavero como «pianista de excelente escuela, dominio del medio y de sensibilidad, que se presta a la interpretación con una diversidad solo dada a los artistas natos» y señala que la pianista «hizo filigranas en las preciosidades de Gustavo Pittaluga, y en las admirables sonatas de El Escorial, de Rodolfo Halffter». En lo que respecta a la reacción del público, afirma que la pianista y la violinista «consiguieron el entusiasmo del numeroso público que llenaba el teatro, y todos los oídos comentarios les eran favorables».<sup>14</sup>

De gran interés resulta la crítica que publicaba *El Sol* a tenor de la edición de las «Dos sonatas» por parte de la *Union Musicale Franco-Espagnole*, de París. En ella se encuentra una valoración más profunda de las cuestiones estéticas, dando a entender la complejidad que entrañó la recepción de una obra en la que las evidentes citas a un pasado musical conocido se presentan conjugadas con el despliegue de un lenguaje de vanguardia:

Las «Dos sonatas», de Rodolfo Halffter, están compuestas en más de un aspecto al modo de un Domenico Scarlatti. De un Scarlatti oído a través del padre Soler, que allá a principios de otro siglo fue fraile jerónimo en El Escorial. Sin duda el título alude tanto al lugar geográfico donde fueron compuestas como a esta oriundez espiritual. La semejanza no es, sin embargo, más que aparente. Tras el difuso impresionismo musical, los compositores

<sup>12</sup> «Concierto. Albina Madinaveitia y Pilar Cavero, en la A. de C.M.», *El Sol*, 26-11-1930, p. 3.

<sup>13</sup> PIQUER-SANCLEMENTE, Ruth: *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> BOSCH, Carlos. «Vida musical. Pilar Cavero y Albina Madinaveitia en la Cultural», *El imparcial*, 26-11-1930.

sienten una imperiosa exigencia de forma estricta. Y con ello vuelven, naturalmente, a los géneros y las especies, cuando estos se encontraban —todavía o ya— bien definidos y separados. En este regreso —cargado, naturalmente, con todas las invenciones modernas— Rodolfo Halffter remonta hasta Soler y Scarlatti. La sonata de Scarlatti no tenía todavía esa forma lógica o dialéctica de la sonata más posterior con un tema como tesis, otro como antítesis, reunidos enseguida en una síntesis. Era una forma mucho más puramente musical. Pero, claro está, este regreso hacia el puro hontanar no lo hace Halffter ingenua sino irónicamente. Sabe que esas son formas pasadas; pero por eso mismo las evoca poniendo en su evocación todos los regustos modernos, los agrios esquinados y tropezones de ritmo y armonía exigidos por nuestro oído actual, que desdén el placer fácil y necesita estar de continuo en pie de guerra, conquistando ásperamente disonancias, conquistando contraposiciones de ritmos.

Hay en estas dos obritas de Rodolfo Halffter un gran acento español. Y algo muy característico, que encuentro en él más claramente que en otros modernos: un horror al vacío, un horror a dejar vacía la fracción más breve de tiempo en un atormentado *perpetuum mobile*, franca reacción contra las armonías tenidas, desvanecientes, de la música impresionista, en que el espíritu se dormía y mecía. Ni un punto de reposo. Inquietud, sacudida continua, quiebro o constante, *transmutabilitá per tutta guisa*.<sup>15</sup>

En las expresiones que encontramos en el autor de estas líneas —«regustos modernos, agrios esquinados y tropezones de ritmo y armonía exigidos por nuestro oído actual», «conquistando ásperamente disonancias»— trasluce una dificultad de acogida de todos los elementos de vanguardia presentes en la obra de Halffter. Llama la atención que la comparación establecida —entre la forma sonata de la época de Scarlatti y la de aquel momento— le lleve a concluir que la primera era una forma «mucho más puramente musical». La categoría «pureza» aparece como una de las señas identitarias del mundo musical del siglo XVIII.

Si bien el autor reconoce el «gran acento español» de la obra, deudor de esa mirada que evoca y recrea la sonata ibérica para teclado, también puntualiza que «la semejanza no es, sin embargo, más que aparente» y atribuye a Halffter una intención irónica en ese regreso cargado de «invenciones modernas».

En un tono sensiblemente distinto, *La Gaceta literaria*, en su sección dedicada a la música nueva, reseña la llegada de las «Dos sonatas» a la *Union Musicale*. El autor presenta como «novedades musicales del más alto nivel» las obras «La pájara pinta» de Óscar Esplá, las «Dos sonatas de El Escorial» de Rodolfo Halffter y «La romería de los cornudos» de Gustavo Pittaluga. Habla seguidamente de la síntesis entre tradición y vanguardia, mencionada más

<sup>15</sup> F.v. «Libros. Música impresa. Halffter, R: "Dos sonatas de El Escorial". Pittaluga, G: "La romería de los cornudos". Union Musicale Franco-Espagnole. París», *El Sol*, 27-6-1930, p. 2.

arriba, como «el tipo de música de perfección formal clásica dentro de un sentido moderno de intención, armonía y color», señalando que este sentido, «tan apetecido por todos los compositores europeos en los diez años últimos, puede afirmarse que es en España donde ha logrado obras definitivas».

La defensa de la incursión en el Neoclasicismo por parte de los compositores españoles le lleva a afirmar que, salvo «*Le Tombeau de Couperin*» de Maurice Ravel y «*Pulcinella*» de Igor Stravinsky, el resto de composiciones de autores del entorno europeo «no resisten comparación» ante el «*Concerto per clavicembalo*» de Manuel de Falla y la «*Sinfonietta*» de Ernesto Halffter.

Una aseveración como esta ya revela cuál será la posición del autor de la crítica ante la «música nueva» de los compositores del grupo de los ocho:

Los jóvenes músicos españoles han seguido a Falla y a Halffter en ese delicioso camión de dificultades y superaciones, y el «Concertino», de Barcarisse, y «la Sonatina-Trío», de Bautista, se codean con las mejores obras extranjeras y se aproximan a los mayores aciertos del género.

Rodolfo Halffter, en sus dos admirables «Sonatas de El Escorial», sigue la misma senda. Pero en la desnudez máxima del piano —al que hace sonar a cémbalo— aumentando así los riesgos de la empresa. Cualquier combinación de cámara u orquestal presenta más salidas al modo de ser personal, se presta a más fáciles efectos coloristas o de tonalidad y armonía. El piano, en cambio, despojado voluntariamente de pianismo para virtuosos, reducido a la gravedad escueta del clave, cierra esas puertas a la facilidad y amontona en poco espacio inéditas dificultades. Rodolfo Halffter, con su sólido talento musical, reduce a nada todas las dificultades que él mismo se complació en crear, y produce —en fuerza de depuración— una música inmaculada, nueva, cargada de intenciones y soluciones de hoy sobre un molde formal de ayer. ¿Scarlatti? Tal vez. Pero Scarlatti, después de su larga estancia en España. Cuando los ritmos populares de nuestra música han saltado —airosamente— de la vihuela al clavecín. Mejor aún que Scarlatti, el padre Antonio Soler. La huida del italianismo en Scarlatti la produce el padre Soler, poniendo en la música señorial la vivacidad de la del pueblo.

Rodolfo Halffter vuelve los ojos más bien que a Scarlatti al padre Soler, a Mateo Albéniz. Sobre todo al primero. Por algo —más que por la casual circunstancia de la creación en aquel lugar— las sonatas de Halffter se titulan de El Escorial. Este título encierra un homenaje al gran clavecinista español y una alusión a toda una escuela, renovada por Rodolfo Halffter en el mismo lugar donde tuvo origen. El padre Soler, dentro del Monasterio. Rodolfo Halffter en el «chalet» del veraneante. La intención de ayer y la de hoy, desde el punto de vista diferente.

Bellísima de melodía, de ritmo, de gracia; atrevidas de armonía y color, las dos «Sonatas de El Escorial» honran a la música contemporánea española, tan necesitada de producción de este fuste: seria, tradicional y nueva. No es difícil prever para estas obras de Rodolfo Halffter la popularidad que han

obtenido las «Danzas de la pastora y de la gitana» del ballet, «Sonatina» de su hermano Ernesto, obligadas hoy en el repertorio de todo buen pianista, e indispensable dentro de cualquier ciclo de música española.<sup>16</sup>

Aquí el autor reconoce sin ambages la adscripción de las «Dos sonatas» en la escuela teclística española y señala ampliamente la calidad y la inventiva de las piezas, así como el talento de su compositor. En esta crítica, muchos de los elementos citados previamente, en la descripción del contexto estético y cultural en el que se enmarcan los retornos y el Neoclasicismo, se encuentran de nuevo: la mirada al siglo XVIII, unida a los códigos de la vanguardia, el binomio tradición española / europeísmo y la necesidad de beber del pasado para orientar el progreso de la música del presente.

Si nos detenemos en los títulos y autores junto a los cuales aparece programada y anunciada la obra de Halffter en el período investigado, encontramos a Joaquín Turina, Óscar Esplá y, de manera recurrente, a Gustavo Pittaluga con «La romería de los cornudos».

El 20 de agosto de 1931 se publica un extenso artículo de Robert Gerhard —1895-1970— sobre las «Dos sonatas». En él, el compositor catalán señala como propósito de las obras «reducir la forma a su esqueleto esencial, liberada de toda la hojarasca retórica, y cargarla de una energía cinética constante, que la ponga en funcionamiento con una regularidad perfecta de motor, en una marcha rectilínea, del comienzo hasta el fin, sin fluctuaciones de tempo ni contraposición dramática de “temas” característicos».<sup>17</sup>

Gerhard describe cómo la voluntad de Halffter se inscribe plenamente en los códigos neoclásicos a nivel formal. Expresiones como «marcha rectilínea», «energía cinética constante» o «regularidad perfecta» nos remiten a otras categorías ya mencionadas como las de «orden» y «equilibrio».

Del mismo modo que la crítica en *El Sol* resaltaba términos como «inquietud, sacudida continua, quiebro o constante», Gerhard sigue incidiendo en los aspectos relativos al *perpetuum mobile* de las «Dos sonatas» con tecnicismos que no acostumbra a ser empleados en el campo musical como «energía cinética» o «cualidades dinámicas».

<sup>16</sup> XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe. «Música Nueva. Bajo el signo de la UMFE», *La Gaceta literaria*, 15-8-1930, p. 9.

<sup>17</sup> «...reduir la forma al seu esquelet essencial, alliberada de tota la fullaraca retòrica, i carregar-la d'una energia cinètica constant, que la faci rullar amb una regularitat perfecta de motor, en una marxa rectilínia, del començament fins a la fi, sense fluctuacions de tempo ni contraposició dramàtica de "temes" característics». En GERHARD, Robert. «La música. Rodolfo Halffter, "Sonatas de El Escorial" (Union Musicale Franco-Espagnole)». *Mirador: setmanari de literatura, art i política*, año 3, nº 133, 20-8-1931 —traducción propia—.

Junto a todas estas características que refuerzan un carácter mecánico, el compositor habla, sin embargo, de una música en la que el *rubato*, el *sforzato* o el acento son esencialmente «expresivos, anímicos». La forma, para Gerhard, es «clara, equilibrada, concisa».

Sin embargo, la adscripción de las «Dos sonatas» al mundo clavecinístico del siglo XVIII hace de ellas, para el autor de la crítica, una obra «escasamente significativa y no muy personal». Gerhard ve en «la copia deliberada de un estilo» algo más cercano a un «ejercicio retórico» que a una «creación original».

Resulta significativo este distanciamiento de Robert Gerhard de los postulados neoclásicos que, en este caso, sí parece percibir desde una confrontación con la vanguardia musical del momento. Para Gerhard, Halffter es «un músico con talento privado voluntariamente de la invención, la creación melódica original».

En el año 1932, la revista *Ritmo* incluyó dos reseñas de conciertos en los que se interpretaron las «Dos sonatas de El Escorial». La primera de ellas hace referencia al concierto de José Cubiles en la Comedia, en el que el pianista «interpretó primorosamente» las «finas Sonatas de El Escorial».<sup>18</sup> La segunda alude a un concierto de intercambio entre España y Holanda, organizado por la comisión de programas de intercambio hispano-holandés, institución constituida en Madrid por iniciativa de José Subirá, en la que participaba el músico hispanista Willem van Warmelo. El programa del concierto, celebrado el 27 de enero, incluía la sonata para trío «Homenaje a Scarlatti», de Julián Bautista; «Tres canciones del Marqués de Santillana», de Salvador Bacarisse; el «Trío para piano, violín y violonchelo», de Joaquín Turina; «Dos sonatas de El Escorial», de Rodolfo Halffter; «Pasodoble y Canciones playeras», de Óscar Esplá y el «*Concerto per clavicembalo*», de Falla. El autor de la crónica recoge que «las obras más aplaudidas fueron el concierto de Falla y las canciones playeras de Esplá», si bien «las sonatas de El Escorial también fueron muy gustosas por el auditorio».<sup>19</sup>

El 24 de agosto de 1934, el diario *El Cantábrico* publicaba un artículo sobre la conferencia «La música española», dictada por Gerardo Diego —1896-1987— que tuvo lugar en la Universidad internacional, y en la que el poeta habló de la actividad del grupo de los ocho, «un grupo de jóvenes que recuerda al famoso grupo de “los seis”, de Francia».<sup>20</sup> En su repaso de los autores y las obras de la generación musical del 27, el artículo habla de las «Dos sonatas de El Escorial» como piezas «verdaderamente delicadas, primorosas» y que «recuerdan la música

<sup>18</sup> DINO. «Información musical. España. Madrid. José Cubiles». *Ritmo: revista musical ilustrada*, año IV, nº 49, 1-2-1932.

<sup>19</sup> J.A.R. «Amsterdam». *Ritmo: revista musical ilustrada*, año 4, nº 50, 15-2-1932.

<sup>20</sup> «En la universidad internacional. Gerardo Diego: “La música española”. —El cursillo del doctor Baillard en la Casa de Salud Valdecilla». *El Cantábrico: diario de la mañana*, año XL, nº 13834, 24-8-1934.

española del siglo XVIII, de Soler», una música que «confirma el buen gusto y devoción por Scarlatti» de Rodolfo Halffter.

Resulta llamativa la inclusión de las «Dos sonatas» en un programa recogido en *La voz* en el que, bajo el epígrafe «Cursos de información musical en la Residencia de estudiantes en colaboración de Unión Radio» se anuncian conciertos para los días 26 de febrero, 3, 5, 20, 27 y 28 de marzo, 13 y 30 de abril y 13 y 18 de mayo de 1936. El programa de dichos conciertos, con el título de «Música española para piano», era el siguiente:

a) «Diferencias sobre el canto del Caballero», Félix Antonio de Cabezón —1510-1566—.

Tres sonatas, P. Soler, Mateo Albéniz y Ferrer.

b) «Dos sonatas de El Escorial», Rodolfo Halffter.

Sonata, Ernesto Halffter.

c) «Seis danzas españolas en suite», Gustavo Pittaluga.

d) «Homenaje a Paul Dukas» —primera audición—, Manuel de Falla.

«Fantasía poética», Manuel de Falla.

Al piano, Leopoldo Querol<sup>21</sup>

La configuración del programa, situando las «Dos sonatas de El Escorial» de Halffter entre Antonio de Cabezón y Antonio Soler, y sus contemporáneos Pittaluga y Falla, refuerza las ideas de conexión entre tradición y vanguardia, y de existencia de una «escuela» española de música para tecla, para la cual la música nueva del grupo de los ocho no representaría ruptura sino continuidad.

En junio de 1936, las «Dos sonatas» aparecen nuevamente programadas en concierto, junto con otras obras de compositores españoles, como la «Orgía» de Joaquín Turina, la «*Marche Joyeuse*» de Ernesto Halffter, los «Juegos de niños» de Rodríguez Albert, «*Alegemesinense*» —danza— de Josep Moreno Gans y la danza de «La vida breve» de Falla. Fueron interpretadas por el pianista Gonzalo Soriano en un concierto en el Teatro principal de Alicante junto a la Orquesta de cámara, dirigida por Juan José Pérez. De la segunda parte, en la que se interpretó el repertorio pianístico del programa, la reseña aparecida en *El Día* destacaba la «sencillez, elegancia, gusto exquisito; inteligencia joven y bella».<sup>22</sup>

Como ejemplo de la interpretación y recepción de las «Dos sonatas» en el marco internacional podemos citar la primera audición de la obra en Cuba, anunciada en la publicación *Diario de la Marina*. En enero de 1936 se presenta el recital del pianista cubano Joaquín Nin-Culmell en el Auditorium, en

<sup>21</sup> «Espectáculos», *La voz*, 19-2-1936, p. 6.

<sup>22</sup> «De música. Gonzalo Soriano y la Orquesta de cámara». *El Día: diario de información defensor de los intereses de Alicante y su provincia*, año XXII, nº 6189, 13-6-1936.

un programa que incluía las «Diferencias —variaciones— sobre el canto del caballero» de Antonio de Cabezón junto con sonatas de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Mateo Albéniz. Figuraban también la sonata *op.* 35 de Chopin, la «Zarabanda lejana» de Joaquín Rodrigo, la sonata de Nin-Culmell y el vals «Mefisto», de Liszt.

En este programa de concierto, las «Dos sonatas de El Escorial» aparecen precedidas y sucedidas por obras del pasado musical —siglo XVIII—, de autores del repertorio romántico, como Frédéric Chopin y Franz Liszt —siglo XIX— y contemporáneos, como Joaquín Rodrigo.<sup>23</sup>

En el mismo diario, Amadeo Roldán publica el artículo «Apuntes críticos sobre tres composiciones de Joaquín Nin Culmell». En él, el autor explica que, en las «Dos sonatas de El Escorial», Halffter no emplea el término sonata en el sentido «con que hoy se conoce», sino aludiendo a su «primitivo significado artístico, anterior al siglo XVIII», en el que *sonata* estaba emparentado con *suonare*, sonar, en oposición a *toccata*, de *toccare*, tocar, «significado que en estas obras se apoya más aún en la tradición de los compositores españoles antiguos Mateo Albéniz, Ferrer, etc., y en estas más especialmente en la del Padre Soler». El autor define las obras como «dos cortas piezas en ritmo ternario vivo, plenas de alegría, de optimismo y con una gran dosis, al mismo tiempo, de una ironía muy propia de su época y de su raza».<sup>24</sup>

## Conclusiones

Las «Dos sonatas de El Escorial», de Rodolfo Halffter —1928— se inscriben dentro del Neoclasicismo y los retornos musicales surgidos en las primeras décadas del siglo XX en Europa y que, en España, presiden la actividad creadora del grupo de los ocho. Sus compositores emprenden este camino bajo el influjo del magisterio de Manuel de Falla, con la inspiración fundamental de sus obras finales «*Concerto per clavicembalo*» y «El retablo de maese Pedro».

Las «Dos sonatas» son exponentes del denominado clavecinismo, «movimiento ideológico de recuperación del repertorio para clave en los discursos y prácticas musicales», que persiguió el ideal de evocar la música para teclado del siglo XVIII, especialmente la escuela ibérica representada por Domenico Scarlatti y Antonio Soler.

<sup>23</sup> N.B. «Música y músicos. El recital de Nin-Culmell». *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, año CIV, nº 6, 7-1-1936.

<sup>24</sup> ROLDÁN, Amadeo. «Apuntes críticos sobre tres composiciones de Joaquín Nin Culmell». *Ibidem*, nº 9, 10-1-1936.

En el Neoclasicismo, los retornos y el clavecinismo conjugan la mirada al pasado con el desarrollo de la vanguardia que representa la música nueva. Se dan cita los binomios nacionalismo / universalidad y tradición española / europeísmo.

La prensa de la época, representada por publicaciones relevantes en el decurso político, cultural y estético del momento como *El Sol*, *El imparcial* o *La Gaceta literaria*, refleja la recepción de estas obras por parte de público y crítica. Se trata de una acogida generalmente calurosa por parte del público, y desigual por parte de la crítica que, si bien suele saludar positivamente la conjunción del pasado musical con la vanguardia, en algunos casos percibe ese diálogo de forma problemática.

En cualquier caso, la intención de Halffter de evocar el universo del clave, la forma de la sonata ibérica para teclado y el mundo sonoro de Scarlatti y Soler queda patente en crítica, público e intérpretes. Los programas de conciertos en la década de 1930 se hacen eco de esto y aúnan frecuentemente la interpretación de piezas de los siglos XVI, XVII y XVIII con las composiciones representativas de la música nueva de la generación musical del 27, ahondando en los vínculos entre las obras del pasado y una vanguardia que bebe de ellas, tomándolas como fuente para nutrir y orientar el desarrollo de la música española.

## Fuentes hemerográficas

- Revista Musical Catalana*, nº 135, marzo 1915, p. 89 y nº 147, marzo 1916, p. 91.
- «Libros. Música impresa. Halffter, R: “Dos sonatas de El Escorial”. Pittaluga, G: “La romería de los cornudos”. Union Musicale Franco-Espagnole. París». *El Sol*, 27-6-1930, p. 2. [F.v.].
- «Música Nueva. Bajo el signo de la UMFE». *La Gaceta literaria*, 15-8-1930, p. 9 [XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe].
- «Vida musical. Pilar Cavero y Albina Madinaveitia en la Cultural». *El imparcial*, 26-11-1930 [BOSCH, Carlos].
- «Concierto. Albina Madinaveitia y Pilar Cavero, en la A. de C.M.». *El Sol*, 26-11-1930, p. 3.
- «La música. Rodolfo Halffter, “Sonatas de El Escorial” (Union Musicale Franco-Espagnole)». *Mirador: setmanari de literatura, art i política*, Año 3, nº 133, 20-8-1931 [GERHARD, Robert].
- «Información musical. España. Madrid. José Cubiles». *Ritmo: revista musical ilustrada*. Año IV, nº 49, 1-2-1932 [DINO].
- «Amsterdam». *Ritmo: revista musical ilustrada*. Año 4, nº 50, 15-2-1932 [J.A.R.].
- «En la universidad internacional. Gerardo Diego: “La música española”. —El cursillo del doctor Baillard en la Casa de Salud Valdecilla». *El Cantábrico: diario de la mañana*. Año XL, nº 13834, 24-8-1934.
- «Apuntes críticos sobre tres composiciones de Joaquín Nin Culmell». *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*. Año CIV, nº 9, 10-1-1936 [ROLDÁN, Amadeo].
- «Música y músicos. El recital de Nin-Culmell». *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*. Año CIV, nº 6, 7-1-1936. [N.B.].

ÁLVARO MOTA MEDINA

«Espectáculos», *La voz*, 19-2-1936, p. 6.

«De música. Gonzalo Soriano y la Orquesta de cámara». *El Día: diario de información defensor de los intereses de Alicante y su provincia*. Año XXII, n° 6189, 13-6-1936.

## Bibliografía

GARCÍA-GUTIÉRREZ, Emma Virginia: «El retorno a Domenico Scarlatti: una mirada al pasado desde la música española (1880-1939)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de geografía e historia, Elena Torres Clemente —dir.—, 2016; 417 pp.

IGLESIAS, Antonio: *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid, Alpuerto, 1979.

LANDOWSKA, Wanda: *Musique ancienne*. París, Maurice Senart, 1921.

MOREDA-RODRÍGUEZ, Eva: *Music and Exile in Francoist Spain*. Universidad de Glasgow, 2016.

PALACIOS, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, SEM, 2008.

PIQUER-SANCLEMENTE, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2010.

—«Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de música iberoamericana*. Madrid, ICCMU, 2014, vol. 27; pp. 157-193.

# REPERTORIO INÉDITO DE LOS SIGLOS XIX Y XX PARA TROMBÓN EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

 Javier ESCRIBANO REDONDO\*

## Resumen:

Se recupera en el presente estudio un valioso material para trombón solo y para trombón y piano, en su mayor parte inédito, concebido originalmente para ser utilizado en los premios y exámenes del RCSMM, desde 1856 hasta bien entrado el siglo XX. Asimismo, se contextualiza dicho material y se revisan obras aparecidas previamente. Finalmente se añade un breve estudio y comentario de cada una de las piezas recuperadas, valorando su utilización en la actualidad.

**Palabras clave:** Repertorio, trombón, pistones, Real conservatorio superior de música de Madrid.

## Abstract:

This study brings together valuable material, for trombone and piano and unaccompanied trombone solos too, on the whole unedited, originally designed to be used for RCSMM examinations. They date back to 1856 and we're used until the beginning of the 20th century. A contextualisation of these works will be carried out here, as will a brief commentary and study of each piece, evaluating their use nowadays.

**Key words:** Repertoire, trombone, valves, Real conservatorio superior de música de Madrid.

**Nota editorial:** Al hablar de registros en el trombón, se entiende por *si*  $b_1$  el situado en la segunda línea del pentagrama en clave de *fa* en cuarta línea, considerando el *si*  $b_0$ , el *si* *b* pedal del trombón tenor, situado en el tercer espacio por debajo del pentagrama. En dicha clave están los ejemplos de las figuras 1 y 2.

\* Graduado en trombón y en pedagogía por el RCSMM.

## El repertorio de trombón

Este trabajo se remonta a las investigaciones llevadas a cabo a lo largo de los años 2015 y 2016, cuando tuvimos acceso al material del archivo y la biblioteca del Real conservatorio superior de música de Madrid.<sup>1</sup> Por mediación de su directora en aquel momento, Dña. Elena Magallanes Latas, pudimos presentar a Dña. Eva Esteve Roldán, entonces profesora de musicología del centro, el trabajo en curso, mostrando ella gran interés en el proyecto.

El presente estudio supone un gran avance en cuanto al conocimiento del repertorio español para trombón de los siglos XIX y XX. Tomamos como punto de partida inicial el trabajo llevado a cabo por la profesora Esteve y por el autor del presente.<sup>2</sup>

La dedicación a los fondos del RCSMM pendientes de catalogación es de vital importancia, no solo por ser una aportación al conocimiento del material de las distintas materias impartidas en el RCSMM, sino que supone, además, un gran empuje para la recuperación del patrimonio musical español de los siglos XIX y XX y, en especial, al repertorio para trombón, poco nutrido en general. En este sentido, el material aquí presentado constituye el mayor hallazgo de música escrita para trombón dentro del panorama español del siglo XIX, el cual, junto al que vio la luz con el trabajo del profesor Elies Hernández<sup>3</sup> conforma un nuevo *corpus* de música de compositores españoles del siglo XIX para este instrumento, relevante no solo a nivel nacional sino en el ámbito internacional, en el que sin duda pronto será tomado en consideración.

Algunos de los autores referenciados en el presente artículo fueron no solo importantes en su época sino con posterioridad a su muerte; otros, simplemente, desarrollaron su labor profesional y, tras su desaparición, no despertaron un mayor interés —sea por unos motivos o por otros, unas veces marcados por los vaivenes del tiempo que les tocó vivir y otras, por el olvido que aporta el paso del tiempo—. Todos ellos escribieron música para trombón, bien se trate de estudios o pasajes de dimensiones modestas para trombón solo, de fantasías ligeramente más ambiciosas, o bien de obras de mayor envergadura, con una más trabajada estructura o forma. Algunas de estas composiciones

<sup>1</sup> A lo largo de su historia, el Real conservatorio superior de música ha tenido distintos nombres; en el presente trabajo, al referirnos al Real conservatorio superior de música de Madrid en cualquiera de los nombres que ha recibido a lo largo de su historia usamos el acrónimo RCSMM.

<sup>2</sup> ESCRIBANO REDONDO, J. y ESTEVE ROLDÁN, E.: «Partituras inéditas sacadas a la luz en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en *Boletín DM*, 21 —2017—, pp. 7-20.

<sup>3</sup> HERNÁNDIS I OLTRA, Elies: *La enseñanza del trombón en el conservatorio de Madrid desde 1831 hasta 1931*. Tesis doctoral inédita, V. Llimerà y M. Larrañaga —dirs.—, IE Universidad, Segovia, 2015.

han sido estudiadas con minuciosidad; otras tan sólo catalogadas, ya sea por aparecer incompletas, ya por su incierta calidad, o bien por ser de dimensiones muy reducidas. No obstante, gracias a la catalogación inicial de todas ellas se podrá, en un futuro, realizar un estudio más profundo y recuperarlos de forma íntegra —si aparecieran, completándolos, los extractos— o bien, en su caso, poder atribuir su autoría a un compositor determinado.

La aparición de partituras para trombón en los fondos históricos del RCSMM aclara algunas de las dudas existentes sobre el material conocido en ese ámbito. Además, incrementa el número de piezas escritas por compositores españoles para trombón y piano, recuperadas recientemente, ampliando y consolidando de este modo la base de repertorio escrito en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

## Antecedentes. Material afín pre-existente

Existe poco material de con unas características similares o que guarde una estrecha relación con el que se recupera en el presente estudio. De aquello que se conoce son un buen ejemplo la «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [*sic*] de Orquesta» —ca.1880—,<sup>4</sup> «Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor [*ca.* 1880]» y «Diferentes caracteres del Trombon [*sic*] tenor Por varios autores con acomp[añamien]to de Piano», de los que hablaré más adelante.

Nuevas aportaciones han llegado recientemente, con indicaciones sobre diversas obras para trombón y piano o introduciendo el material que ahora nos ocupa; asimismo, una edición crítica de obra inédita de Julián Menéndez González vio la luz en 2017.<sup>5</sup> Elies Hernández, en el trabajo citado<sup>6</sup> recupera una serie de obras de gran importancia para el repertorio de trombón del siglo XIX.

Seguidamente, comentamos brevemente el material recuperado o estudiado por distintos autores:<sup>7</sup>

1. «Aria para Bucsen obligado», obra compuesta por Rafael Pérez Alonso en 1847 y recuperada por Hernández; es una de las aportaciones españolas más importantes al repertorio de trombón en el siglo XIX. En palabras de

<sup>4</sup> En las conclusiones del presente estudio se aportan nuevos datos en torno a las piezas contenidas en esta obra. Además, han aparecido algunas partes para piano o bajo acompañante de las mismas.

<sup>5</sup> Véanse, en el apéndice bibliográfico, los trabajos de Escribano —2015, 2016A y B y 2017— y de Escribano y Esteve.

<sup>6</sup> Hernández, *op. cit.*

<sup>7</sup> Hernández *op. cit.* n.ºs. 1, 2, 3 y 4; Escribano —2015, 2016B—, n.ºs. 5 y 6.

Hernándis, «...es la más antigua de las obras españolas para el instrumento de varas y la única conocida en el mundo, para bucsen [...] es una excelente pieza de concierto para trombón y banda que merece ser interpretada hoy en día».<sup>8</sup>

2. «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [*sic*] de Orquesta» —ca. 1880—. <sup>9</sup> Se trata de una compilación de pequeñas piezas escritas para los exámenes a premios y concursos celebrados en el RCSMM de entonces; están agrupadas por instrumentos y, posiblemente, se utilizaban para la prueba de repentización. Para el trombón, las piezas de referencia están fechadas entre los años 1856 y 1867.<sup>10</sup> Entre sus autores aparecen, en el apartado de trombón, nombres tan representativos como Hilarión Eslava —1807-1878— o Francisco Asensio Barbieri —1823-1894—.

El contexto en el que fueron escritas y utilizadas las siete piezas para trombón ha sido analizado y comentado por Hernándis, añadiendo una tabla-resumen en la que figuran: el tramo temporal, el instrumento, los compositores de las piezas firmadas y la paginación. En relación con la escritura y recursos utilizados, afirma que «sugieren el empleo de los pistones en la mayor parte de las piezas». Más adelante volveremos sobre algunos aspectos de estas piezas.

3. «Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor» —ca.1880—. Aunque la información acerca de esta obra sea escasa, un somero análisis aporta algunos datos: abundante figuración de valores cortos, y recursos como trinos, mordentes y otros adornos melódicos en cada uno de sus tres movimientos. Seguramente fue escrita pensando en el trombón de pistones aunque, de todas formas, es apta, por el registro, tanto para este sistema como para el de varas. Un trombón tenor-bajo<sup>11</sup> moderno facilita la ejecución de los pasajes del *maestoso* inicial; mediante el empleo del «transpositor» se resuelve la aparición de giros melódicos en los que se emplea de  $Sj_1$ .<sup>12</sup> Según Hernándis,<sup>13</sup> esta obra «...podría ser obra de Ruperto Chapí, secretario del mismo tribunal...»

<sup>8</sup> Apunta Hernándis —*op. cit.*— que el bucsen era el último vestigio de los trombones de varas en las bandas militares.

<sup>9</sup> Se han podido localizar algunas de las partes de piano o bajo acompañante de las piezas de esta obra.

<sup>10</sup> Hernándis, *op. cit.*, p. 292 enmarca las piezas en el período 1859-1867; no obstante, las describe partiendo de 1856.

<sup>11</sup> Trombón tenor al que se le añadió un «transpositor» o válvula —generalmente un rotor— que permitía descender una cuarta justa, a *Fa*. Fue diseñado y aplicado por vez primera al trombón tenor en 1839 por el alemán Christian Friedrich Sattler —1778-1842—.

<sup>12</sup> Llamamos armónico 0 —de la serie armónica— a las notas a partir del *si<sup>b</sup>* pedal del trombón tenor en sentido descendente.

<sup>13</sup> Hernándis, *op. cit.*, p. 324.

en el que Nicasio Muñoz Romero había interpretado otras obras.<sup>14</sup> No aparece, sin embargo, mención alguna en las actas de haber encargado a Ruperto Chapí —1851-1909— la composición de una pieza manuscrita destinada a ser repentinizada. Una nueva hipótesis acerca de esta cuestión se presenta en las conclusiones.

4. «Diferentes caracteres del Trombon [*sic*] tenor Por varios autores con acomp [añamien]to de Piano». Tal y como se indica en la portada de la partitura, la obra fue presentada por Nicasio Muñoz en el primer ejercicio de su oposición en 1883. Después de considerar algunos rasgos de la escritura, Hernándis afirma que «esto, además de la inclusión de las notas graves  $Do_1$  y  $Sj_0$  descarta prácticamente una interpretación de la obra en un instrumento de varas».<sup>15</sup> Plantea a continuación la hipótesis de una posible atribución de autoría a Nicasio Muñoz, por encontrarse en 1884 una referencia a la misma, atribuida a M. Romero; ahora bien, la «M» podría muy bien ser la del primer apellido de Nicasio Muñoz Romero. No obstante, tal y como conjetura Hernándis, estamos ante una adaptación transcrita de diferentes obras, reunidas en una única partitura.

Al autor de este trabajo le fue posible recuperar obras de: Julián Menéndez González —1956—, Victorino Echevarría López —1959—, Emilio Muñoz, Miguel Linares y, además, una firmada por dos autores que colaboraban con frecuencia: Martín Domingo y Florencio Ledesma.<sup>16</sup> De ellas, las de Menéndez, Echevarría y Domingo / Ledesma presentan una indicación en la partitura para ser ejecutadas pasando del trombón de varas al de pistones, una peculiaridad que las singulariza. Entre las restantes, la de Linares fue escrita para trombón de varas y así consta en la partitura mientras que, de las otras, una fue destinada al trombón de varas y tres al trombón de pistones, como se deduce por la escritura.

Tres partituras, de las que hasta el momento se desconoce la autoría y tan solo una está completa, integran el catálogo de obras recuperadas por el autor de estas líneas. Fueron compuestas para ser usadas en las distintas oposiciones de acceso a la Banda sinfónica de música de Madrid en las pruebas de lectura a primera vista. Además de las obras citadas, existe otro material igualmente destinado a las pruebas de repentinización y que merece ser mencionado aquí: «*Prima Vista Trombone*» de William Waterhouse —1998—, que incluye, en el nº 5, una partitura de Isaac Albéniz —1860-1909—, además de otras piezas de autores varios. Fue encargada por el conservatorio de París y compuesta *ad hoc*, en junio de 1906, para su uso como prueba de lectura a primera vista

<sup>14</sup> Profesor de trombón entre 1883 y 1888 en el RCSMM, tal y como se indica en la memoria de Viena de 1892.

<sup>15</sup> Hernándis, *op. cit.*, p. 300.

<sup>16</sup> *Vid.* Apéndice bibliográfico, Escribano —2016B—.

en los exámenes finales de ese año. Es una pieza en *si* bemol menor, de algo más de un minuto de duración. De la escritura se desprenden leves aromas «nacionalistas» y algún que otro rasgo impresionista. Se mueve en un ámbito de registro entre  $Fa_1$  y  $Sib_3$ , que, sin ser extremo, es bastante amplio; por ello se puede deducir que esta fue escrita pensando en el trombón de varas. Waterhouse aclara este hecho en el prefacio de su obra: «en el conservatorio se reabrió la clase de trombón de varas en 1873. Así, fue para este instrumento que fueron escritas estas obras, más que para el de pistones, que había reemplazado con anterioridad al otro.»<sup>17</sup>

«Solo de Concurso» —ca. 1920—, de Joan Lamote de Grignon i Bocquet —1872-1949—, compuesta para bugle contrabajo, trombón o tuba y piano. Fue escrita para la prueba de lectura a primera vista para alguna de las oposiciones a la Banda municipal de Barcelona y presenta un lenguaje básicamente romántico, con una duración cercana a los tres minutos. Compuesta en *re* b mayor, su escritura está repleta de alteraciones accidentales, algo que es habitual en piezas compuestas para este cometido. Con la utilización de dobles alteraciones, su lectura a primera vista se hacía todavía más compleja.

Si bien no se ha tenido acceso al manuscrito original de «Solo de Concurso», la edición moderna de la obra se presenta en un registro más grave —una octava—, de forma que pueda interpretarse con la tuba. Su registro original está comprendido entre  $Re\ b_2$  y  $Si\ b_3$ , hecho que, sumado a la figuración rítmica en valores cortos y grupetos en la última sección, formando tresillos de semicorcheas, sugiere que fue escrita para trombón de pistones. «Capricho», de Miguel Yuste Moreno, es la primera obra para trombón publicada en España, tal y como indica Hernández, aunque no es la única que en la que se indica el uso del sistema de pistones.<sup>18</sup> Aunque la partitura de Yuste no se ha podido datar con exactitud, durante los años 1924 y 1925 la obra estuvo a la venta en su versión manuscrita, pudiéndose con ello deducir que fue escrita con anterioridad, según Gloria A. Rodríguez Lorenzo.<sup>19</sup> Sabemos que está catalogada como *opus* 50 y 56 y que fue escrita para su uso en las oposiciones a la

<sup>17</sup> *Op. cit.* p. 2: «At the Conservatoire the class for slide trombone had been re-established in 1873; thus it was for this instrument, rather than the model with valves that had earlier supplanted it, that these works were written».

<sup>18</sup> Hernández, *op. cit.* p. 302, apunta que la obra «...es la única en la que se especifica el sistema de pistones». Cf. ESCRIBANO 2016, pp. 86-87.

<sup>19</sup> Según una comunicación personal de la profesora de la Universidad de Oviedo y autora de los trabajos «El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno —1870-1947— estudio biográfico y analítico» —tesis doctoral inédita—, y «Miguel Yuste Moreno —1870-1947—: su contribución como clarinetista y compositor al desarrollo de la música española», en: *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 2, 2009.

Banda sinfónica de música de Madrid; por ello, tal y como indica Hernández<sup>20</sup>, es posible que el *op.* 50 corresponda al mencionado «Solo de Concierto» de Miguel Yuste, programado en 1921 para el concurso del RCSMM y que, junto al *op.* 56 conformasen el «Capricho». En base a esta hipótesis, podría establecerse una datación inicial de la obra en 1921. Acerca de la partitura de Yuste dice Hernández:

Desafortunadamente, el resultado es menos aparente que el esfuerzo requerido para su estudio. La tonalidad elegida para la segunda parte y los desarrollos de los temas arpegiados en staccato exigen un gran control de la articulación y coordinación con los pistones. Sin duda, el lenguaje utilizado es más propio del clarinete que del trombón.<sup>21</sup>

## Método de trabajo

Se ha trabajado paralelamente en dos tareas: 1 — estudio de las 38 partituras localizadas, a las que hemos asignado una signatura provisional; 2 — utilización de documentación de archivo para aclarar incógnitas que surgían en cuanto a la autoría de algunas de las partituras.<sup>22</sup>

Enumeramos en este apartado los distintos documentos manejados: actas de exámenes de ingreso, actas de tomas de posesión de profesores, actas de oposiciones públicas a cátedras, actas de exámenes y premios, diversos libros de registro, anuarios, expedientes personales y, finalmente, libros de altas y bajas en las clases.<sup>23</sup> Así, se han podido establecer relaciones entre la documentación de archivo —y su contenido administrativo— con las partituras localizadas, consiguiendo en algunos casos establecer la autoría de las mismas.

## El material recuperado

Del material recuperado, diversas partituras son irrelevantes para este trabajo, por ser ya conocidas y haber sido publicadas en algún momento. Este es el caso de las obras con signaturas provisionales «Trbn01» —Attilio Romiti—, «Trbn22» —Gustavo Rossari—, «Trbn14» —Jules August Eduard Demersseman— o «Trbn36» —Miguel Yuste—.

<sup>20</sup> Hernández, *op. cit.*, p. 305.

<sup>21</sup> *ibid.*, pp. 307-308.

<sup>22</sup> En algunas ocasiones, las partituras están deterioradas o bien la grafía no es del todo clara, por lo que es de vital importancia el manejo del material administrativo de archivo.

<sup>23</sup> *Vid.* otros textos acerca de la historia y el funcionamiento del RCSMM, tales como la memoria de Filadelfia de 1876, la de Viena de 1892, y SOPEÑA, F.: «Historia crítica del Conservatorio de Madrid», así como otros textos más recientes.

Existen, además del material conocido, otras partituras calificadas como poco relevantes para este trabajo, debido a sus reducidas dimensiones o bien a su escaso interés musical o técnico, junto a su poca calidad. Además, en alguna de ellas la autoría no está indicada, si bien no todas las partituras de las que no se tiene certidumbre han sido descartadas o marcadas como irrelevantes; muchas piezas pueden presentar un alto interés, aun sin haber podido determinarse quien las compuso.<sup>24</sup>

A continuación presentamos una tabla-resumen, con los datos de todas y cada una de las partituras recuperadas:<sup>25</sup>

Signatura provisional	Autor	Fecha	Título	Género	Tonalidad	Instrumento	tipo	Observaciones
Trbn0	Attilio Romiti	[c. 1847] <sup>26</sup>	Concierto per trombone	Concierto	<i>Mib</i> M	trbn y pf	Impr.	Partitura dedicada a Curzio Corboli en la impresión de la portada. <sup>27</sup>
Trbn02	[Hilarión] Eslava	1856	Pieza de repente	Lectura a primera vista	<i>Mib</i> M	trbn	ms.	«Pieza que ejecutó de repente el alumno concurrente por el trombón escrita al efecto por el Sr. Eslava»
Trbn03		1863	Exámenes de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Sib</i> M	trbn	ms.	<i>2 particellas</i>

<sup>24</sup> *Vid.* el capítulo de conclusiones.

<sup>25</sup> Consideraciones acerca de la tabla 1: mientras no se haya procedido a su catalogación definitiva, se asigna una signatura provisional. Figura entre corchetes información no especificada en el documento, pero deducible por datos externos; posición entre los demás exámenes —fecha—, estilo —género—, o relación con otra documentación administrativa variada. La tipología —tipo— indica si se trata de impresos —Impr.— o manuscritos —ms.— y en las observaciones se incluye el número de ejemplares u otros datos reseñables.

<sup>26</sup> Milán: Giovanni Ricordi, [ca 1847] según los *Catalogui e Collezioni Digitali delle Biblioteche Italiane* y el *Repertorio di Libri e Pubblicazioni*.

<sup>27</sup> Se trata posiblemente de un político o cargo público romano de la primera mitad del s. XIX. Disponible en: [http://www.repubblicaromana1849.it/index.php?7/dettaglio/&type=documento&id=247&backUrl=index.php%3F5%2Fbandi%2520e%2520fogli%2520volanti%26documento\\_data%3D1849%2520%252002%26documento\\_data%3D1849%2520%2520febbraio%26paginate\\_pageNum%3D3#](http://www.repubblicaromana1849.it/index.php?7/dettaglio/&type=documento&id=247&backUrl=index.php%3F5%2Fbandi%2520e%2520fogli%2520volanti%26documento_data%3D1849%2520%252002%26documento_data%3D1849%2520%2520febbraio%26paginate_pageNum%3D3#) [consultado el 9 de diciembre de 2016].

REPERTORIO INÉDITO DE LOS SIGLOS XIX Y XX PARA TROMBÓN...

Signatura provisional	Autor	Fecha	Título	Género	Tonalidad	Instrumento	tipo	Observaciones
Trbn04		1865	Entretención para trombón sobre motivos de Luisa Miller. Concursos de trombón		<i>Sib M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i>
Trbn05		1865	Exámenes de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Sol M</i>	trbn	ms.	2 <i>particellas</i>
Trbn06		1866	Solo de trombón. Concurso	[Lectura a primera vista]	<i>Sib M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i>
Trbn07	Attilio Romiti	1867	Concierto	Concierto: 1er mov., romanza, 3er mov., tema con variaciones	<i>Mib M</i>	trbn	ms.	5 <i>particellas</i>
Trbn08		1867	Solo de repente. Concurso	Lectura a primera vista	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn09		[1866?]	Trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Lab M</i>	trbn	ms.	2 <i>particellas</i> , en una de ellas específica «ejemplar para el alumno».
Trbn10		1882	Solo de trombón con acompañamiento de piano	[Lectura a primera vista]	<i>Mib M</i>	trbn y pf	ms.	2 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn11		1882	Solo de trombón con acompañamiento de piano. Lectura	Lectura a primera vista	<i>Mib M</i>	trbn y pf	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn12	Attilio Romiti	1882 <sup>28</sup>	Fantasia para trombón sobre motivos de la ópera Nabuco	Fantasia	<i>Fa M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i>
Trbn13		1883	Exámenes. Solo de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Re M</i>	trbn y pf	ms.	2 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn14	Demersseman	1883	El deseo de Beethoven. Fantasia para trombón	Tema y variaciones	<i>Sib M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i> + 1 partitura

<sup>28</sup> Compuesta en 1860.

JAVIER ESCRIBANO REDONDO

Signatura provisional	Autor	Fecha	Título	Género	Tonalidad	Instrumento	tipo	Observaciones
Trbn15		1884	Solo de trombón con acompañamiento de piano. Lectura	[Lectura a primera vista]	<i>Re M</i>	trbn y pf	ms.	2 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn16	[Tomás Fernández Grajal]	1886	Solo de repente para trombón con acompañamiento de piano	Lectura a primera vista	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn17	[Mariano Vázquez y Gómez]	1886	Exámenes de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	2 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn18	[Mariano Vázquez y Gómez]	1887	Solo de trombón con acomp[añamien]to de piano	[Lectura a primera vista]	<i>Mib M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 portada
Trbn19	[Mariano Vázquez y Gómez]	1887	Exámenes de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Lab M</i>	trbn y pf	ms.	2 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn20	[Francisco Olano Rodríguez]	1887	Melodía para trombón	Melodía	<i>Lab M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i>
Trbn21		1890	Solo de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Mib M</i>	trbn y pf	ms.	3 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn22	Gustavo Rosari	[1891?] <sup>29</sup>	Capricho para trombón	Capricho	<i>Lab M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i>
Trbn23	F. R. E. [Fernín Ruíz Escobés]	1892	Para repentizar en el concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn24	Miguel Carreras González	1888/ 1892 <sup>30</sup>	Solo de trombón con acompañamiento de piano	[Lectura a primera vista]	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	«Dedicado a mi amigo J. Valderrama» 3 <i>particellas</i>
Trbn25	Juan Cantó [Francés]	1899	Concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Sib m</i>	trbn y pf	ms.	Firmada J. C. F. en 1ª pág. 3 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn26		1901	Concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Sol M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i>

<sup>29</sup> Posiblemente, fecha de transcripción de la partitura o fecha aproximada de utilización, en base al lugar que ocupa entre el material recuperado.

<sup>30</sup> *Vid.* «Trbn24» en el desglose de las partituras recuperadas que sigue a continuación.

REPERTORIO INÉDITO DE LOS SIGLOS XIX Y XX PARA TROMBÓN...

Signatura provisional	Autor	Fecha	Título	Género	Tonalidad	Instrumento	tipo	Observaciones
Trbn27		1904	Concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Fa M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i>
Trbn28	F[ermín] Ruíz [Escobés]	1907	Concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Sol m/ Sol M</i>	trbn	ms.	Firmada F. Ruíz en 1ª pág. 3 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn29	M[anuel] F[ernández] Grajal	1908	Concurso de trombón	Lectura a primera vista	<i>Re m/ Re M</i>	trbn y pf	ms.	Firma M. F. Grajal en última pág. de la partitura. 4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn30		1912	Concursos de trombón	Lectura a primera vista	<i>Sib M</i>	trbn y pf	ms.	4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn31		1917	Concursos de trombón	Lectura [a primera vista]	<i>Sib M</i>	trbn	ms.	4 <i>particellas</i>
Trbn32		1918	Concursos de trombón	Lectura [a primera vista]	<i>Mib M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i>
Trbn33		1921	Concursos de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Fa m/ Fa M</i>	trbn	ms.	3 <i>particellas</i>
Trbn34	[Julio Francés y Rodríguez]	1924	Concursos de trombón	Lectura [a primera vista]	<i>Reb M</i>	trbn y pf	ms.	«trombón tenor» 4 <i>particellas</i> + 1 partitura
Trbn35	V. Echevarría	1943	Concursos de trombón	Repertorio?	<i>La m</i>	trbn y pf	ms.	3 <i>particellas</i> + 2 partituras
Trbn36	Miguel Yuste	s.a.	Solo para concurso de trombón de pistones	Lectura a primera vista	<i>Fa M</i>	trbn	ms.	1 <i>particella</i>
Trbn37		s.a.	Ejercicio de lectura	Lectura a primera vista	<i>Mi m</i>	trbn	ms.	1 <i>particella</i>
Miscelánea	V. Z. [Valentín Zubiaurre]	1883	Nº 6 Concursos de trombón	[Lectura a primera vista]	<i>Mib M</i>	trbn y pf	ms.	1 partitura

Tabla 1. Elaboración a partir de la tabla de Escribano y Esteve —2017—.

Desglosamos a continuación cada una de las 38 partituras recuperadas, mencionando brevemente el material menos relevante —por los motivos antes descritos— y un comentario algo más detallado para las partituras más destacables.

«Trbn01»: «*Concierto per trombone*» —ca. 1847— de Attilio Romiti. Apenas se han encontrado referencias al autor, aunque es probable que fuera trombonista; existen otras obras y adaptaciones para trombón y piano.<sup>31</sup> Si bien la obra no es objeto de estudio en el presente trabajo, hay que decir que pertenece a un grupo importante, aunque escaso, de obras para trombón de la primera mitad del siglo XIX. Su repercusión en la actualidad es nula o escasa.

«Trbn02»: pieza sin título —1856— compuesta por Hilarión Eslava.<sup>32</sup> Es asimismo la primera de una larga lista de composiciones realizadas para los exámenes y concursos celebrados en el RCSMM a lo largo de su historia, sacada a la luz por medio de este trabajo. Figura en la mencionada «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [sic] de Orquesta» y sobre ella comenta Hernández:

Se trata de un Andante mosso de 15 compases en *Do* m, con un compás de introducción en espera para el trombón seguido de un compasillo con energía de 25 compases en *Mib* M. Claramente vemos que se trata de una pieza para su repentización por su escasa duración. El ámbito de tesitura utilizado en esta pieza desde un *Fa*<sub>1</sub> a un *Sol*<sub>3</sub> se encuentra dentro de unos parámetros normales del trombón tenor-bajo en la orquesta pero cabe destacar la inclusión del *Fa*<sub>1</sub>. Esta nota solo se puede obtener en un trombón tenor de varas o el tenor de cuatro pistones.<sup>33</sup>

Según el mismo autor, podría tratarse de una pieza escrita por alguno de los miembros del tribunal de los concursos —que por primera vez incluían la especialidad de trombón—. No obstante, se puede atribuir la autoría de la pieza a Hilarión Eslava.

«Trbn03»: pieza de 1863 que aparece también en «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [sic] de Orquesta». Según

<sup>31</sup> Disponible en: <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/> y en: <http://www.adamoli.org/libri/pianoforte/page7905.htm> Consultado el 20 de octubre de 2016.

<sup>32</sup> Miguel Hilarión Eslava. Profesor de composición en el RCSMM desde 1854 y profesor numerario en 1855. Fue director del centro en 1866. Es denominado a menudo como «uno de los pocos auténticos músicos románticos españoles» —Honneger 1970, trad. Tomás Marco 1993, pp. 328-329—.

<sup>33</sup> Hernández, *op. cit.* p. 292.

Hernándis,<sup>34</sup> es característica para un instrumento de pistones, una afirmación que no resulta tan evidente desde nuestro punto de vista, puesto que también es de fácil ejecución en un instrumento de varas, además de encontrarse en la tonalidad de *Si* b M.

«Trbn04»: la partitura «Entretenimiento para Trombón sobre motivos de Luisa Miller» —1865— presenta unas dimensiones más amplias que otras piezas recuperadas hasta el momento en este trabajo. Se trata de un arreglo para trombón tenor solista, del que no se ha podido establecer la autoría, a partir de los temas de la ópera «*Luisa Miller*» de Giuseppe Verdi.<sup>35</sup> Tan solo ha aparecido la *particella* de la pieza pero, por las numerosas secciones en forma de compases de espera en la parte recuperada, se deduce que fue escrita con una parte de piano acompañante. La obra se estructura en ocho pequeños movimientos y, pese a los alardes técnicos que contiene, no puede considerarse de gran importancia para el repertorio trombonístico, al no ser material original, sino una adaptación realizada para los concursos de 1865.

«Trbn05»: pieza breve —18 compases— en la tonalidad de *Sol* M., en compasillo. Puesto que la pieza tiene unas dimensiones reducidas y, por el momento, sin autoría conocida, no se considera relevante en este trabajo.

«Trbn06»: nuevamente, esta pieza con el título «Solo de Trombón», compuesta para el concurso del RCSMM en 1866 se incluye en la «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [*sic*] de Orquesta». A diferencia de «Trbn02», el nuevo material recuperado no aporta más datos sobre la pieza. Acerca de la misma, Hernándis indica:

Moderato de 31 compases en 2/4 con un compás de espera en el inicio. En un estilo que recuerda el ejercicio de examen anterior del mismo año, contiene también grupos de dos fusas a modo de mordente que le confieren cierta dificultad. La forma aparece abreviada al extremo, de manera que la primera frase se convierte también en la última antes de la coda que desata un triunfante final al más puro estilo del bel canto.<sup>36</sup>

No obstante, y pese a estar escrita con maestría, la pieza tiene unas dimensiones reducidas y no se considera relevante en este trabajo.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Ópera en tres actos con música de Giuseppe Verdi y libreto de Salvatore Cammarano, estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles en diciembre de 1849. Disponible en: <http://kareol.es/obras/luisamiller/miller.htm> [Consultado el 5 de marzo de 2019].

<sup>36</sup> Hernándis, *op. cit.* p. 295.

«Trbn07»: se trata de una transcripción manuscrita del «*Concierto per trombone*» de Artilio Romiti —«Trbn01»— fechada en 1867 y que se utilizó en el concurso del mismo año, tal y como se indica en la primera página de la partitura.

«Trbn08»: la pieza, con el título «Solo de Trombón», de 1867, aparece también en la «Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [*sic*] de Orquesta.» Se trata de una partitura de especiales características dentro del presente estudio, ya que no solo se ha recuperado la parte de piano acompañante de la pieza, sino que la transcripción realizada para la citada colección introduce algunas modificaciones con respecto a la versión original aparecida. Hernández apuntaba certeramente que debía ser una pieza con acompañamiento de piano:

Un Moderato de 47 compases en 2/4. Otra vez, la parte de trombón empieza en el segundo compás verificando la necesidad de una parte de acompañamiento. El autor tampoco está definido, pero detalles como el abrupto final, sin preparación y sobrevenido a un intento interrumpido de desarrollo sugieren que esta pieza como otras de ellas han llevado menos tiempo si cabe en su escritura que en su estudio y lectura y no las hacen en absoluto merecedoras de su utilización posterior.<sup>37</sup>

Las modificaciones mencionadas consisten en la supresión de uno de los dos compases de espera iniciales —un aspecto poco importante estructuralmente, puesto que es un compás repetido en la parte de piano—, y el añadido de 4 compases en el final, para hacer más conclusiva la ya de por sí «abrupta» resolución de la pieza. Estas modificaciones dan como resultado una pieza inicial de 45 compases, frente a los 47 de la posterior transcripción en la «Colección...».

«Trbn09»: pieza breve —22 compases— en la tonalidad de *La* b M., en compasillo. Debido a su extensión reducida y sin autoría conocida por ahora, no se considera relevante en este trabajo.

«Trbn10»: una pieza con indicación *Andante* y titulada «Solo de Trombón», con una duración de 21 compases en 3/4 y tonalidad de *Mi* b M. Se trata —por su duración— de una pieza para la lectura a primera vista en los exámenes de 1882 y posiblemente escrita para trombón de pistones,<sup>38</sup> aunque no presenta

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>38</sup> Hay que añadir que en el año 1882 el profesor interino José Valderrama impartía en el RCSSM la especialidad de trombón de pistones. *Vid.* Hernández, *op. cit.*

especial dificultad para su interpretación con el trombón de varas. La parte de piano no tiene demasiada complejidad, ni en su elaboración ni en su ejecución.

«Trbn11»: la pieza coincide en el título —«Solo de Trombón»— y en la fecha en que fue escrita, con «Trbn10»; asimismo en su finalidad como ejercicio de lectura, pero para los concursos celebrados en junio del mismo año. Aunque pensado como ejercicio de lectura, el «Solo de trombón» muestra una estructura algo más elaborada. Se trata de un *moderato molto* de 40 compases, en la tonalidad de *Do* m., que modula en el c. 27 para concluir en *Do* M.. Si bien la escritura muestra claramente rasgos de haber sido pensada para trombón de pistones —como puede ser la figuración en valores cortos o los mordentes—, el hecho de rebasar el *Sol*  $b_1$  con un  $Mi_1$  —c. 37—<sup>39</sup> es una característica del trombón de varas.<sup>40</sup> Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho acerca de «Trbn11», no se puede afirmar con certeza que fuese escrita pensando en el trombón de pistones, aunque finalmente fuese interpretada con el mismo. No se han localizado referencias que apunten a una autoría concreta. La obra es interesante para su uso en la actualidad, no solo como ejercicio de lectura, sino para su aplicación como repertorio en la enseñanza profesional de música.

«Trbn12»: se trata de una transcripción, fechada en 1882, de la «Fantasía para Trombón sobre motivos de la Op [era] Nabuco» del mencionado Attilio Romiti; pertenece al grupo de obras del autor de las que se han encontrado referencias.<sup>41</sup> Esta transcripción fue utilizada en los concursos de 1882, tal y como se indica en la primera página de la partitura. Escrita seguramente para el trombón de pistones, tan solo se ha recuperado la parte de trombón. La obra no se considera relevante en este estudio.

«Trbn13»: de nuevo encontramos el título «Solo de Trombón», algo habitual en la época en composiciones de este tipo. Escrita para los exámenes de 1883, la partitura es un *andante* de 21 compases en compasillo en la tonalidad de *Re* M. Con un registro comprendido entre *Sol*<sub>1</sub> y *Sol*<sub>3</sub>, parece haber sido escrita para el trombón de pistones, aunque es plausible su ejecución con el trombón de varas. En la actualidad, podría usarse probablemente como ejercicio de

<sup>39</sup> En una de las tres copias recuperadas de la parte de trombón, se indica «8ª» en el c. 37, por lo que seguramente la pieza se interpretó en el trombón de pistones.

<sup>40</sup> También viable en un instrumento de cuatro pistones o cilindros rotatorios.

<sup>41</sup> Disponible en: [http://www.internetculturale.it/it/16/search/expansion?q=&searchType=avanzato&channel\\_\\_creator=%22Romiti%2C+Attilio+%3Csec.19.%3E%22&channel\\_\\_contributor=%22Romiti%2C+Attilio+%3Csec.19.%3E%22&opCha\\_\\_contributor=OR&opCha\\_\\_creator=OR](http://www.internetculturale.it/it/16/search/expansion?q=&searchType=avanzato&channel__creator=%22Romiti%2C+Attilio+%3Csec.19.%3E%22&channel__contributor=%22Romiti%2C+Attilio+%3Csec.19.%3E%22&opCha__contributor=OR&opCha__creator=OR) y en: <http://www.adamoli.org/libri/pianoforte/page7905.htm> ,Consultado el 5 de marzo de 2019].

lectura o bien como estudio con acompañamiento de piano para el trabajo de las 5ª, 6ª y 7ª posiciones, debido a su reiterado empleo.

«Trbn14»: aunque la «Fantasía p [ar] a Trombón El deseo de Beethoven»<sup>42</sup> no es una obra relevante en el presente trabajo, hay que mencionar algunos aspectos particulares de la misma. La obra original, con el título «*Le desir de Beethoven Fantaisie*» llevaba en su portada la leyenda *pour Le Nouveau Trombone Sax à Six Pistons et à Tubes indépendants avec acc.t de piano*, y la fecha de 1865. Jules August Eduard Demersseman escribió la obra para el trombón de seis pistones independientes de Adolphe Sax,<sup>43</sup> realizándose desde esta partitura original, en 1883, la adaptación —recuperada en este trabajo— para el trombón de pistones convencional.<sup>44</sup> No habiéndose localizado la transcripción de la parte de piano, se deduce que se utilizó la parte original de la obra publicada en 1865.

«Trbn15»: «Solo de Trombón», escrito para los exámenes de 1884, lleva el subtítulo de *moderato*, con una duración de 27 compases en 2/4 y está en la tonalidad de Re M. Es un *dolce* de carácter melódico y presenta un registro comprendido entre *La*<sub>1</sub> y *Sol*<sub>3</sub> en la parte de trombón. La parte de piano es de realización armónica y contrapuntística sencilla. Carece de unas características técnicas y musicales que la hagan interesante para su uso en la actualidad.

«Trbn16»: «Solo de repente para Trombón con acomp [añamien] to de Piano». Esta pieza cobra importancia dentro de este trabajo al haberse podido establecer su autoría; se trata de una partitura *ad hoc* destinada a la lectura a primera vista en el concurso de trombón de 1886,<sup>45</sup> del profesor de composición Tomás Fernández Grajal o Eusebio Francisco Tomás Fernández Grajal.<sup>46</sup> La pieza, un *And[anti]no* de 46 compases en 2/4 y tonalidad de Si b M, muestra varios rasgos característicos de la escritura para trombón de pistones, como son los mordentes —c. 17— o la figuración rítmica en valores cortos. Sin

<sup>42</sup> Los profesores que formaron el tribunal de instrumentos de orquesta de los concursos de 1883 del RCSMM fueron Jesús de Monasterio, Pablo Hernández y los profesores de las clases; tal y como se recoge en la documentación consultada en el archivo del RCSMM —Leg.º 26\_12—. Estos profesores eran los señores González, Rodríguez, García Coronel, Font y Muñoz. Cabe suponer que el adaptador de la obra «Trbn14» perteneciese a dicho tribunal.

<sup>43</sup> *Vid.* HERBERT, Trevor —2006—, pp. 182-203.

<sup>44</sup> Se entiende por el instrumento de tres pistones.

<sup>45</sup> Actas de Concursos y premios del RCSMM. Libro 167 —Archivo RCSMM—.

<sup>46</sup> Compositor, pianista y profesor ayudante de composición en el RCSMM desde 1868 —sin fecha de cese—. Posteriormente fue de nuevo profesor ayudante de composición de 1882 a 1893 y de 1893 a 1897. Por último, profesor numerario de composición de 1896 a 1914, año de su fallecimiento. Expediente personal —Archivo RCSMM—. *Vid.* GARCÍA GARCÍA, A.C. —2012—. En su expediente personal consta con el segundo nombre.

embargo, su registro, comprendido entre  $Fa_1$  y  $Mi b_3$ , aporta un elemento de duda sobre el instrumento; tal aparente contradicción solo puede explicarse en el caso que Fernández Grajal hubiese pensado directamente en el trombón de varas, o bien en el trombón de cuatro válvulas. En este trabajo preferimos considerar que Fernández Grajal, experto compositor, quiso poner en aprietos a un ejecutante de trombón de varas —que debía mostrar claridad y precisión en el *legato* y una articulación del picado bien definida, tal y como requerían los reiterados tresillos de semicorcheas—. Puede afirmarse, en base las anotaciones y correcciones hechas en la partitura, que fue interpretada con trombón de pistones. Pese a que «Trbn16» es una pieza algo más elaborada que otras partituras recuperadas, no tiene un interés musical mayor que el necesario para un ejercicio de lectura, sirviendo de material de apoyo en el aula de trombón de la enseñanza profesional.

«Trbn17»: escrita por Mariano Vázquez y Gómez<sup>47</sup> para los exámenes y no para los concursos, también del año 1886. La pieza no presenta título y tiene 20 compases, en compasillo; es un *Mod[era]to* en la tonalidad de  $Si b$  M. y resulta de menor dificultad que la pieza coetánea de Fernández Grajal. La partitura presenta una melodía elegante, con un registro comprendido entre  $Si b_1$  y  $Fa_3$  en la parte de trombón; la parte de piano, si bien sencilla en lo contrapuntístico, está armónicamente bien lograda. De ello resulta una pieza breve y bien conseguida en su conjunto, digna de ser utilizada hoy día en el contexto de su cometido inicial o bien como material didáctico de nivel técnico fácil-intermedio.

«Trbn18»: «Solo de Trombón». Fue escrita para los concursos de 1887. Del estudio de la grafía de la parte de piano puede deducirse que es del mismo autor que «Trbn17». Se trata de un *And [an]te mod [era]to* con una duración de 39 compases con anacrusa, en  $6/8$  y en la tonalidad de  $Mi b$  M. También aquí se aprecia una escritura de calidad en la melodía, la armonía y el contrapunto. El registro de la parte de trombón es entre  $Si b_1$  y  $Fa_3$ , fue escrita posiblemente para el trombón de pistones y no plantea dificultades en su ejecución con la vara. No se indica su autoría, pero algunos datos pueden aportar luz en este sentido. En el acta firmada por el tribunal del concurso de trombón celebrado el día 24 de junio de 1887, se indica que se interpretó un «Solo de repente» escrito por el Sr. Vázquez, siendo esta la única referencia a Vázquez en el acta.

<sup>47</sup> Director de la orquesta de la Sociedad de conciertos de Madrid, entre 1876 y 1882 y profesor numerario de conjunto coral o «Masas Corales» en el RCSMM, desde 1884 hasta su fallecimiento en 1894.

Al no formar parte del tribunal, se entiende que podría haber sido el profesor Mariano Vázquez y Gómez quien se encargara de realizar las piezas.

Otro dato relevante, aparecido en relación a los encargos que Mariano Vázquez recibía, es una nota fechada en mayo de 1891 en la que la dirección de la escuela le pedía la composición de «...las piezas que han de servir para examen de lectura de Piano...». De ahí puede deducirse que Vázquez recibía habitualmente encargos para este cometido.<sup>48</sup> Las partes de piano de «Trbn17» y «Trbn18» presentan una escritura afín, con un mismo trazo en determinadas figuras y marcas.<sup>49</sup> Las de trombón fueron transcritas seguramente por copistas,<sup>50</sup> presentando una grafía más limpia, gruesa y espaciada.

«Trbn19»: pieza breve, —17 compases—, *And [an]te*, en 6/8 y *La b M.* Se trata de una elegante melodía de buena factura, con algunos rasgos del *bel canto* francés. El registro no es muy amplio, entre *Si b<sub>1</sub>* y *Mi b<sub>3</sub>*. Está escrita a dos pentagramas en clave de *Fa* en 4ª línea, con un bajo acompañante sin desarrollar. Destinada a los exámenes de 1887, por sus limitadas dimensiones se puede deducir que sirvió como ejercicio de lectura para el ingreso al RCSMM —o un cometido similar en la actualidad—. La diferencia de nivel en piezas concebidas para los exámenes y para los concursos, como es el caso de «Trbn18» y «Trbn19», resulta evidente. Acerca de su autoría, puede afirmarse, al igual que «Trbn17» y «Trbn18», que fue escrita por Mariano Vázquez y Gómez, existiendo similitudes en la grafía de estas tres piezas y comparándolas con otros materiales del autor.<sup>51</sup>

«Trbn20»: «Melodía para Trombón», utilizada en los concursos de 1887. Presenta varios movimientos breves: *All[egr]o risoluto*, con 24 compases en 3/4 y *La b M.*, sin intervención del trombón, *And [an] te Sost [enut]o*, con 35 compases en compasillo y *Re b M.*, *All[egr]o mod[er]ato*, en compasillo y *La b M.*, sin intervención del trombón y sin nº de compases, y *Tiempo de Polaca*, 50 compases en 3/4 y *Sol b M.* «Olano», su autor, es probablemente Francisco

<sup>48</sup> Antecedentes de los exámenes ordinarios de enseñanza Oficial y libre de 1891 a 1892. Escuela de Música y Declamación, actualmente RCSMM. Leg. 30\_33 —archivo RCSMM—.

<sup>49</sup> También se ha contrastado la grafía de «Trbn17» y «Trbn18» con otros manuscritos del autor: «Armonía. Álbum musical de S. A. R la Srma. Infanta Doña Isabel de Borbón», que contiene «Genil y Darro —cantinela morisca—», partitura que Mariano Vázquez firmó el 8 de junio de 1883. En todas ellas se aprecian rasgos comunes en la escritura, con particularidades como las temblorosas líneas divisorias, los característicos becuadros o el trazo idéntico de la letra.

<sup>50</sup> Existen referencias de contratación de escribientes para copiar música para el RCSMM en esta época. Referencias a D. Manuel Serrano y Ayoldi —copista de 1885 a 1890— y a D. Gregorio Bornás y Redín —copista de 1890 a 1918—. Expedientes personales —archivo RCSMM—.

<sup>51</sup> *Vid.* nota al pie nº 49.

Olano Rodríguez, perteneciente como trombón a la sociedad de conciertos entre 1872 y 1885.<sup>52</sup> Se pueden establecer varias teorías —basándonos en su escritura— en cuanto al instrumento para el que se concibió. Por el registro, comprendido entre *Sol* b<sub>0</sub> y *Do*<sub>2</sub>, pudo tratarse del trombón bajo —se alude al trombón en el título—. No obstante, según la documentación localizada,<sup>53</sup> en la que se hace referencia a una obra de Olano titulada «*Andante Sostenuto y Polaca*» para «contrabasstuba» [*sic*], pueden apreciarse coincidencias con algunos de los movimientos de «Trbn20» el cual, a su vez, presenta un registro más propio de la tuba que del trombón. Por ello, nos inclinamos a pensar que ambas son la misma pieza y que «Trbn20» debía ser interpretada una octava más aguda, si se hacía con el trombón, algo que ocurre con otras obras ya mencionadas.<sup>54</sup> La obra se escribió para un instrumento con mecanismo de válvulas, por la característica figuración rítmica con valores breves. Otra referencia a Olano es la mención a un «Ejercicio para Bombardino» que se encuentra en el «Programa del ejercicio lírico-dramático»,<sup>55</sup> celebrado en el RCSMM el viernes 25 de marzo de 1887.

Acerca de la utilización de «Trbn20» en el concurso de trombón, se plantea una duda. En el listado de «Piezas de Concurso» de 1887 —publicado anualmente— aparece, como obra obligada, el «*Andante Sostenuto y Polaca*» de Olano<sup>56</sup> para la especialidad de «*Bas-Tuba*» —en *Do*— y la «*Fantasia Brillante*» de L. Martín para la especialidad de trombón. Puede tratarse de un error del copista, anotando «Melodía para Trombón» en la portada de «Trbn20» cuando, aun siendo escuchada por el mismo tribunal,<sup>57</sup> pertenecía a una especialidad distinta.

«Trbn21»: pieza titulada «Solo de Trombón» y escrita para los concursos de 1890; es un *And[an]te* de 34 compases más un *Lento* final de 4 compases, en compasillo y *Mi* b M.. En base al registro, *Mi*<sub>2</sub> - *Lab*<sub>3</sub>, no puede afirmarse con certeza si se escribió para el trombón de varas o para un instrumento de cuatro válvulas. Acerca de su autoría, no se han localizado referencias. No obstante, la obra es interesante para su uso en la actualidad, no solo como ejercicio de lectura, sino como repertorio de la enseñanza profesional.

<sup>52</sup> Información extraída del Expediente Personal nº 114 de la Sociedad de conciertos, de D. Francisco Olano Rodríguez. Leg. 26\_16 —archivo RCSMM—.

<sup>53</sup> *Vid.* nota al pie nº 45.

<sup>54</sup> Lamote de Grignon i Bocquet, J., *op. cit.*

<sup>55</sup> Leg. 28\_3 —archivo RCSMM—.

<sup>56</sup> Leg. 28\_7 —archivo RCSMM—.

<sup>57</sup> Tribunal formado por M. Monleó, E. Marzo, L. Martín, F. Gosset, A. Duque y R. Chapí. *Vid.* libro 167. «Actas de Concursos y Premios de los años 1883 a 1892», p. 138 —archivo RCSMM—.

«Trbn22»: «Capricho para Trombón», obra de Gustavo Rossari que, al igual que otras partituras del autor, está escrita para trombón de pistones; no se ha recuperado la parte de piano. No hay indicios de la fecha en el material existente; no obstante, por la posición de la partitura entre el resto de piezas recuperadas, creemos que la obra pudo ser transcrita o utilizada en torno a 1891 y pudo ser escrita hacia 1864.<sup>58</sup>

«Trbn23»: «Pieza para repentizar en el Concurso de Trombón», lleva la fecha de 1892 y las iniciales F. R. E., correspondientes a Fermín Ruíz Escobés.<sup>59</sup> La partitura está dividida en tres partes: *mod[era]to*, de 17 compases de compasillo, *and[an]te*, también de 17 compases en 6/8 y *1º T[em]po*, de 26 compases, nuevamente en compasillo; la tonalidad es de *Si b M.*, *Si b m.* y *Si b M.*, respectivamente. Presenta un registro comprendido entre *Si b<sub>1</sub>* y *La<sub>3</sub>*, y puede afirmarse que fue escrita pensando en el trombón de pistones —en base a la figuración en valores cortos y al empleo de recursos como trinos en registro medio *Fa#<sub>2</sub>* y *Mi<sub>2</sub>*, de complicada ejecución en el trombón de varas—, si bien la partitura puede ser interpretada, con pequeñas adaptaciones, con el sistema de varas. La parte de piano no presenta una realización compleja. En cuanto a una posible aplicación en la actualidad, no solo podría usarse como ejercicio de lectura, sino que, con los cambios mencionados, puede integrarse en el repertorio de la enseñanza profesional de música.

«Trbn24»: el «Solo de Trombón con Acompañamiento de Piano» fue escrito por Miguel Carreras y González y lleva la fecha de 1892.<sup>60</sup> Aunque de esta

<sup>58</sup> Gustavo Rossari. Trompista y compositor italiano, posiblemente milanés. A mediados del siglo XIX fue profesor en el Conservatorio de Milán y Director del *Corpo della Guardia Nazionale Musicale*, y trompista en la orquesta del Teatro de la Scala de Milán. *Vid.*: *Metodo per trombone e bombardino a cilindro in si bemolle*. Milán: Tito di G. Ricordi, ca. 1895. Información disponible en: [https://opac.sbn.it/opacsbn/opacib?db=solr\\_iccu&rpquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D5032%2B%2540attr%2B4%253D1%2B%2522IT%255C%255CICCU%255C%255CLO1V%255C%255C047036%2522&nentries=10&from=1&rpnlable=Nomi+%3D+IT%5CICCU%5CLO1V%5C047036+&resultForward=opac%2Fficcu%2Fbrief.jsp&searchForm=opac%2Fficcu%2Ferror.jsp&do\\_cmd=search\\_show\\_cmd&ffset=&refine=8003!%20g.%20%26%20c.!%20ricordi,%20g.%20%26%20c.!%20Autore](https://opac.sbn.it/opacsbn/opacib?db=solr_iccu&rpquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D5032%2B%2540attr%2B4%253D1%2B%2522IT%255C%255CICCU%255C%255CLO1V%255C%255C047036%2522&nentries=10&from=1&rpnlable=Nomi+%3D+IT%5CICCU%5CLO1V%5C047036+&resultForward=opac%2Fficcu%2Fbrief.jsp&searchForm=opac%2Fficcu%2Ferror.jsp&do_cmd=search_show_cmd&ffset=&refine=8003!%20g.%20%26%20c.!%20ricordi,%20g.%20%26%20c.!%20Autore) Consultado el 5 de marzo de 2019.

*Vid.*, asimismo: *Capriccio per trombone (o flicorno bajo) con accompagnamento di pianoforte*. Milán: Tito di G. Ricordi, ca. 1864. Información disponible en: <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=PAR1212050> Consultado el 5 de marzo de 2019.

<sup>59</sup> Profesor interino de oboe desde 1886 y numerario del mismo instrumento en 1888 en el RCSMM. Expediente personal —archivo RCSMM—.

<sup>60</sup> Las iniciales M. C. G. encabezan la portada de la obra. Compositor, violista y violinista de la Sociedad de conciertos de Madrid y de la Real capilla. Existe también un libretista de la época llamado Mariano Carreras y González —presumiblemente hermano del autor—, con idénticas iniciales; era, no obstante, escritor y poeta, y con formación en economía, medicina y derecho. *Vid.* [http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=20088](http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20088) [Consultado el 5 de marzo de 2019].



elaboración en la parte de trombón; su resultado es algo simple y puede calificarse como de meramente eficaz en su cometido. Sin embargo, en la parte de piano hay algunas pinceladas de calidad; el contrapunto, si bien no es complejo, en algunos momentos se muestra elaborado. La partitura es actualmente útil, como repertorio de la enseñanza elemental y profesional de música.

«Trbn26»: esta pieza, escrita para el concurso de 1901, es un *Andante* de 38 compases en  $3/8$  y *Sol M.* Sin duda está destinada al trombón de pistones y no parece haber sido concebida con acompañamiento de piano; además, no conteniendo indicación de autor, no se considera relevante en este trabajo.

«Trbn27»:<sup>64</sup> al igual que ocurría con la anterior, no hay dudas acerca del instrumento al que fue destinada, siendo aquí el trombón de varas. Escrita para los concursos de 1904, la pieza tiene un registro comprendido entre  $Mi_1$  y  $Do_3$ , excediéndose el ámbito de  $Sol b_1$  o  $Fa \#_1$  al que llega el trombón de tres pistones o cilindros en *Do*. Escrita para trombón solo, es un *andantino* de 33 compases en compasillo y está en la tonalidad de *Fa M.* Varios motivos confluyen en su valoración: el registro, la variedad rítmica, la articulación, el matiz y los cambios de clave, que por primera vez aparecen en el material recuperado. Su final, no obstante, es algo precipitado, seguramente para que sus dimensiones reunieran los requisitos de un ejercicio de lectura. Es una pieza muy apropiada para su uso en la actualidad, como ejercicio de lectura a primera vista o bien como pequeña pieza de repertorio de trombón solo, en cuyo caso podría dotarse de un pequeño desarrollo.

«Trbn28»: pieza sin título, firmada por el profesor F. Ruíz<sup>65</sup> en 1907 y usada como ejercicio de lectura en el concurso del mismo año; se trata de un *Andante*, consta de 35 compases en  $3/8$  y su tonalidad es de *Sol m.* y *Sol M.*, Al no plantear problemas de ejecución en ninguno de los dos sistemas, no está claro para cuál de ellos fue escrita.<sup>66</sup> No obstante, su registro  $Sol_1 - Sib_3$  apunta

<sup>64</sup> Aparecen tres *particellas* de dos copistas diferentes, y fechadas el mismo año. En el supuesto de que una pudiera ser del autor de la pieza, en cuyo caso cabría establecer relaciones con otras partituras, este dato podría resultar importante.

<sup>65</sup> Fermín Ruíz Escobés obtuvo los primeros premios en armonía y oboe, en 1878 y 1880 respectivamente. Fue oboísta en el Real cuerpo de alabarderos, en la capilla Real, en la Orquesta de la sociedad de conciertos y en la Orquesta de teatro Real. Fue profesor de oboe en el RCSMM, de forma interina desde 1886 y, desde 1888, como profesor numerario, hasta su fallecimiento en 1918. Información extraída del expediente personal —archivo RCSMM— y disponible en: <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/480981> [Consultado el 5 de marzo de 2019].

<sup>66</sup> En aquel momento seguramente había, en el RCSMM, alumnos de trombón de varas y alumnos de trombón de pistones.

hacia el de pistones. Tiene una dimensión reducida y no presenta dificultades técnicas remarcables para el trombón. Algún rasgo interesante en su ejecución junto al piano la convierte en una pieza apta para ser usada en la enseñanza profesional.

«Trbn29»: la «Pieza para lectura» de M. F. Grajal<sup>67</sup> —de cuyo hermano se ha hablado ya en este trabajo—, está estructurada en dos movimientos: *Largo* y *Allegro vivace*; consta de 15 y 36 compases en  $3/4$  y  $2/4$ , y está en las tonalidades de *Re m.* y *Re M.*, respectivamente. Podría parecer, por su figuración rítmica y por el adorno del c. 6 —figura 2—, que fue para el trombón de pistones, pero la indicación *Largo* remite a un *tempo* lento, pudiéndose descartar tal hipótesis en favor del instrumento de varas; además, en el RCSMM se enseñaba ese sistema en aquella época, según afirma Hernández.

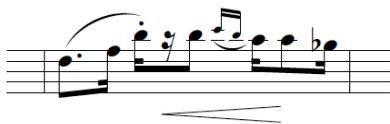


Figura 2. Fragmento de «Pieza para lectura» de M. Fernández Grajal —biblioteca RCSMM—.

Al igual que ocurre con muchas de las piezas recuperadas —de dimensiones reducidas—, los finales son, o bien abruptos o se atisban desarrollos temáticos que no llegan a producirse. En «Trbn29» se puede apreciar la gran pericia compositiva del autor, encorsetada lamentablemente por el carácter práctico de un simple ejercicio de lectura. No obstante, y como ocurre con otras piezas, puede constituir un repertorio para los cursos de la enseñanza profesional de música, donde las obras deben todavía ser poco extensas.

«Trbn30»: pieza sin título ni indicación de autoría, con indicación *Allegretto*, en  $3/4$ , tonalidad de *Si b.M* y con una duración de 32 compases. Está bien construida y da un óptimo resultado como ejercicio de lectura; al piano presenta un acompañamiento sencillo en su conjunto, sin que se manifieste pretensión musical. Pueden observarse algunas características habituales en un ejercicio de lectura a primera vista como son: alteraciones accidentales, variedad rítmica y, de nuevo, cambios de clave.<sup>68</sup> El registro, comprendido entre *Fa<sub>1</sub>* y *Sol<sub>3</sub>*, indica

<sup>67</sup> Manuel Fernández Grajal. Compositor, pianista y profesor auxiliar de piano en el RCSMM desde 1874, más tarde profesor numerario, desde 1896 hasta su jubilación en 1917. Expediente personal —archivo RCSMM— y GARCÍA, *op. cit.*

<sup>68</sup> Como ocurriera por primera vez en «Trbn27».

que fue escrita para el trombón de varas. Podría utilizarse en la actualidad como ejercicio de lectura o bien como estudio de clase con acompañamiento de piano en la enseñanza profesional de música.

«Trbn31»: pieza con dos breves secciones, de 9 y 35 compases cada una, con los títulos «Lento» y «Poco movido», en  $3/4$  y compasillo, respectivamente. El «Lento» actúa con función armónica de dominante de *Sí b M.*, siendo esta la tonalidad de la segunda sección. Presenta la particularidad —única en el conjunto de piezas— de estar escrita en clave de *Do* en cuarta línea. Se presenta como una obra para trombón solo, sin acompañamiento de piano, y no se considera relevante.

«Trbn32»: esta pieza, utilizada para los concursos de 1918, presenta el epígrafe *Moderato*, tiene una duración de 31 compases en compasillo y la tonalidad de *Mi b M.*; su distanciamiento de las anteriores, en lo que respecta al lenguaje compositivo, la hace interesante. Parece haber sido escrita para trombón de varas solo —registro entre *Fa<sub>1</sub>* y *Sib<sub>3</sub>*—.

Se trata de una melodía con un discurso muy cromático e indicaciones agógicas y de expresión —«noblemente», «*dolce*», «muy expresivo»—, en la que predomina el carácter *legato* y un discurso melódico postromántico, característico de algunos grandes compositores de la época. Podría afirmarse que se trata de una melodía infinita, si no fuera por la complejidad de esta cualidad y al no contar con el sustento armónico que aportaría una parte acompañante de piano. Es un buen material para ser utilizado en la actualidad como ejercicio de lectura o bien como estudio de clase en la enseñanza profesional de música.

«Trbn33»: esta pieza, utilizada en el concurso de 1921, es un *andante* de 58 compases en  $3/4$ , con la tonalidad de *Fa m.* y *Fa M.*. Aunque está bien escrita para trombón de varas —registro *Fa<sub>1</sub> - Fa<sub>3</sub>*—, combinando articulaciones en *legato* y en picado, la pieza no ofrece un mayor interés; ello, sumado a la ausencia de indicación de autoría y a que no se ha recuperado la parte de piano, hacen que no se considere relevante en este trabajo.

«Trbn34»: esta pieza fue escrita para el concurso de 1924 y está formada por tres secciones: *Allegro*, *Andantino mosso-Assai mosso* y *Andantino* movido, con 24, 12 y 34 compases respectivamente, en  $3/4$  el primero y compasillo los dos restantes. La rúbrica final de la parte de piano permite establecer como autor a Julio Francés y Rodríguez.<sup>69</sup> La parte de trombón parece haber sufrido

<sup>69</sup> Profesor auxiliar de violín en el RCSMM desde 1898; posteriormente, supernumerario en 1910, y numerario desde 1934.

do modificaciones después de su composición, al presentar algunos registros extremos como *Mi* b<sub>1</sub>, *Mi*<sub>1</sub> y *Fa*<sub>1</sub>. Tanto las *particellas* como la parte de piano revelan correcciones, debidas quizás al empleo de un trombón de pistones o de un trombón de varas sin transpositor —ambos supuestos son posibles—; otra hipótesis plausible sería que el compositor rebasase por descuido el registro de trombón tenor con el *Mi* b<sub>1</sub>, o bien que pensase inicialmente en un trombón tenor-bajo.<sup>70</sup> Aunque se trate de una pieza constituida por una transcripción o arreglo,<sup>71</sup> con sus frecuentes cambios de clave y modulaciones, otorgándole valor como ejercicio de lectura, puede ser interesante para su empleo en el aula de la enseñanza profesional de música.

«Trbn35»: obra compuesta para el concurso de 1943 por Vicente Echevarría.<sup>72</sup> Tiene una extensión de 85 compases de 2/4, tonalidad de *La* m., con un *Allegretto* a modo de introducción seguido de un *And[an]te*. Escrita probablemente para trombón de varas, su registro —*La*<sub>1</sub> - *La*<sub>3</sub>— no es relevante para esa atribución. La obra, con un aroma melancólico, no presenta un gran despliegue técnico; lo más remarcable son quizás los tresillos contenidos en los arpeggios en *legato* y un cambio de clave al final de la pieza. Está bien construida, con una realización armónica bien trabajada y un contrapunto sencillo, y resulta muy efectiva. Puede considerarse como un paso intermedio hacia la de 1959, del mismo autor, y presentada por el autor del presente trabajo.<sup>73</sup> Es una pieza muy idónea para integrar en el repertorio de la enseñanza profesional de música.

«Trbn36»: se trata de una transcripción, adaptada para trombón de pistones, de la obra «Solo de concurso», op. 34 de Miguel Yuste Moreno, escrita originalmente para fagot y adaptada después para bombardino y saxo tenor. La pieza

<sup>70</sup> Las piezas se encargaban o bien a los profesores de composición, a otros profesores con habilidad en esta disciplina, o a profesionales con acreditada solvencia en la composición instrumental; pero cabe la posibilidad de que, en el mencionado supuesto de que no fuese escrito para el trombón tenor-bajo, el error de escritura se debiera al desconocimiento. *Vid.* nota al pie nº 11.

<sup>71</sup> Por analogías basadas en la anotación «Fragmentos de *Bella Sylvia*», que aparece en la parte de piano, se deduce que se trata de la zarzuela «*Bella Sylvia*», con música de Julio Francés y Rodríguez y letra de Juan Gamisans Arabí.

<sup>72</sup> Victorino Echevarría López, compositor, director, pianista y violinista. Obtuvo el premio del RCSMM en armonía —1932— y composición —1933—. Director de la Banda sinfónica de música de Madrid desde 1960 y profesor interino y después numerario de armonía en el RCSMM, desde 1939 hasta su fallecimiento en 1965. Si bien la información que aparece en el periódico *ABC* —2-3-1965— y en *SOPEÑA* —1967— acerca del premio en armonía obtenido por Victorino Echevarría en 1932, parece ser fidedigna, no han podido revisarse las actas de premios del RCSMM. No ocurre así con el premio de composición obtenido por Echevarría en 1933.

<sup>73</sup> *Vid.* ESCRIBANO 2016B.

no presenta parte de piano; en la portada aparece la firma «L. Cuesta»,<sup>74</sup> posible autor de la transcripción que, por serlo de una obra ya editada —concebida originalmente para otro instrumento— no se considera relevante.

«Trbn37»: pieza sin indicación de fecha ni autor, el «Ejercicio de lectura a 1ª vista» está construido en tres secciones: un *And[an]te* de 16 compases con la indicación *Legato*, un *Mod[era]to* de 15 compases en 3/8, con la indicación de *Staccato*, y un *Lento* final de 9 compases en compasillo; la tonalidad es *Sol* M. y *Mi* m.; fue escrita presumiblemente para trombón solo, sin rasgos que ayuden a precisar si fue escrita para los pistones o la vara. Actualmente podría ser utilizada como ejercicio de lectura o bien como estudio de clase.

Miscelánea, sin signatura provisional: se trata de un cuadernillo con obras para varios instrumentos con fecha de 1883.<sup>75</sup> En el último lugar —nº 6—, aparece una pieza para trombón y piano con dos movimientos: un *And[an]te* con una duración de 25 compases en compasillo, en las tonalidades de *Do* m. y *Sib* M., y un *All[egr]o Mod[era]to* de 40 compases en 3/4 y en la tonalidad de *Mib* M. El cuadernillo lleva la firma V. Z., iniciales que pueden atribuirse a Valentín Zubiaurre.<sup>76</sup> La obra, con un sencillo contrapunto, está escrita con maestría; tiene un registro *Fa*<sub>1</sub>-*Sol*<sub>3</sub>, hecho que pudiera hacer pensar en el trombón de varas, sin menoscabo hacia otras opciones. Su utilización en la actualidad es recomendable.

## Conclusiones

El principal interés del material recuperado en este trabajo es didáctico. Como repertorio para profesionales no resulta técnicamente complejo, y podrá servir como complemento al material de la enseñanza de música utilizado en los conservatorios profesionales. Enriquece además el *corpus* de repertorio español originalmente escrito para el trombón, que se beneficia de la recuperación de obras de los siglos XIX y XX.

Es importante subrayar que, en algunas ocasiones, la poca extensión de las obras reduce en gran medida su validez como piezas autónomas, encontrando a menudo partituras desprovistas de desarrollo o con finales precipitados. No

<sup>74</sup> Leopoldo Cuesta García fue profesor de trombón en el RCSMM de 1939 a 1970.

<sup>75</sup> Flauta, oboe, fagot, trompa, cornetín y trombón.

<sup>76</sup> Valentín María de Zubiaurre Urionabarrenechea. Primer premio y medalla de oro en el concurso de composición del RCSMM —1866—. En 1878 fue nombrado Maestro director de la capilla de música del palacio Real de Madrid y profesor interino de conjunto instrumental del RCSMM; profesor numerario en 1891.

obstante, hacemos hincapié en la importancia que supone la recuperación del material en sí misma, creando un firme peldaño en el ámbito educativo en torno al RCSMM.

Aquellos datos ya conocidos, gracias a trabajos previos como el de Elies Hernández, pueden enlazarse con los del presente trabajo y pueden disiparse algunas dudas acerca de este material, como es el caso de «Colección de melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos [*sic*] de Orquesta». Esta obra recopilatoria se encuentra en la biblioteca del RCSMM —signatura [S-1281] y fecha anotada en su ficha *ca.* 1880—. Ahora bien, las obras contenidas para diferentes instrumentos están fechadas entre los años 1856 y 1877, siendo copiadas por uno o varios transcritores, quienes indicaban al final de cada pieza el apellido de su autor.<sup>77</sup> Encontramos así diversos nombres; en el caso de trombón, los de Barbieri y Eslava, en piezas fechadas en 1861 y 1865 respectivamente. Además se ha establecido la autoría, correspondiente a Hilarión Eslava, de la pieza fechada en 1856, sin autor conocido hasta ahora.<sup>78</sup>

Para el «Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor», que Hernández atribuye a Ruperto Chapí, se ha podido establecer una nueva hipótesis sobre su autoría. En el transcurso de la presente investigación se ha tenido acceso a documentación administrativa del RCSMM —acta de los concursos del RCSMM del año 1886—,<sup>79</sup> en la que aparece una mención a una obra de la que no se tienen más indicios: se trata de la «Fantasía» de Leopoldo Martín,<sup>80</sup> interpretada por el aspirante Rafael de la Cruz, quien obtuvo el 2º premio. Asimismo, en el acta del concurso de 1887<sup>81</sup> y en el listado de obras obligadas —publicado los años 1886 y 1887—,<sup>82</sup> se cita nuevamente una obra de Leopoldo Martín, aquí llamadas «Fantasía original» y «Fantasía Brillante para Trombón». Al igual que en el tribunal de oposición de 1883, en los de los concursos de trombón de 1886 y 1887 aparece Leopoldo Martín como miembro invitado.<sup>83</sup> Se puede establecer una relación lógica entre estas obras y el «Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor» que Nicasio Muñoz interpretara en su oposición en 1883. De este modo, cabe la

<sup>77</sup> No todas las piezas contienen esta anotación al final.

<sup>78</sup> *Vid.* «Trbn02». En la partitura aparecida reza la inscripción «18 de Junio de 1956 = Pieza que ejecutó de repente el alumno concurrente por el Trombón escrita al efecto por el Sr. Eslava».

<sup>79</sup> Libro 167. *Actas de Concursos y Premios de los años 1883 a 1892*, pp. 76-78 —archivo RCSMM—.

<sup>80</sup> Leopoldo Martín Elexpuru. Invitado habitualmente a formar parte de los distintos tribunales que se realizaban en el RCSMM, como así lo atestiguan los distintos libros de registro y actas del RCSMM.

<sup>81</sup> Libro 167. *Actas de Concursos y Premios de los años 1883 a 1892*, p. 138 (Archivo RCSMM).

<sup>82</sup> Legs. 27\_63 y 28\_7, respectivamente.

<sup>83</sup> También aparece Leopoldo Martín Elexpuru como miembro de los tribunales de otras convocatorias a concurso.

posibilidad de que Leopoldo Martín Elexpuru, compositor y músico mayor de la Banda de alabarderos entre 1867 y 1893,<sup>84</sup> y que obtuvo la medalla de oro en el concurso de composición del RCSMM en 1860,<sup>85</sup> escribiese el mencionado «Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor» para la oposición de 1883, que luego se llamaría «Fantasía Brillante para Trombón». Hasta la fecha no ha aparecido ninguna partitura de «*Fantasía Brillante*» de Leopoldo Martín que pueda confirmar esta teoría o su contraria.

Con la recuperación de la pieza «Trbn24» pueden aportarse nuevas hipótesis; tal y como indica Hernández —*vid.* apartado correspondiente—, no se tiene constancia de que el profesor J. Valderrama tocara el trombón de varas; no obstante, puesto que en la oposición de 1888 interpretó el «Solo de Trombón con Acompañamiento de Piano» de Miguel Carreras y González como obra de estudio, se establece en este trabajo la nueva hipótesis de que el profesor J. Valderrama Gutiérrez, en su segunda etapa como profesor de trombón en el RCSMM, manejaba ya el sistema de varas.

Tal y como se ha expuesto anteriormente, son varias las partituras de las que se ha logrado establecer una autoría más o menos contrastada. A continuación se presenta una tabla con las piezas mencionadas:

Sig. provi-sional	AUTOR	FECHA <sup>86</sup>	TÍTULO <sup>87</sup>	Posible utilización actual
M/356 (2) Trbn02	Miguel Hilarión Eslava	1856	Pieza de repente	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn16	Tomás Fernández Grajal	1886	Solo de repente para trombón con acompañamiento de piano	Ejercicio de lectura o Repertorio ens. prof. de Música
Trbn17	Mariano Vázquez y Gómez	1886	Exámenes de trombón	Ejercicio de lectura o Repertorio ens. prof. de Música
Trbn18	Mariano Vázquez y Gómez	1887	Solo de trombón con acompañamiento de piano	Repertorio ens. prof. de Música

<sup>84</sup> Actualmente Unidad de música de la guardia Real española, más conocida como Banda Real. Además, ocupó otros puestos menos relevantes en las músicas militares, debido a las diversas vicisitudes sociopolíticas acontecidas a lo largo del siglo XIX. Las fechas varían dependiendo de la fuente consultada.

<sup>85</sup> Información extraída del Libro nº 170 Registro de premios y concursos de 1856 a 1900. Archivo del RCSMM.

<sup>86</sup> En este caso se entiende por la fecha de composición de la partitura.

<sup>87</sup> Título o indicación en la primera página o portada.

REPERTORIO INÉDITO DE LOS SIGLOS XIX Y XX PARA TROMBÓN...

Sig. provisional	AUTOR	FECHA <sup>86</sup>	TÍTULO <sup>87</sup>	Posible utilización actual
Trbn19	Mariano Vázquez y Gómez	1887	Exámenes de trombón	Estudio ens. prof. de Música
Trbn20	Francisco Olano Rodríguez	1887	Melodía para trombón	Repertorio ens. prof. de Música para trombón bajo o tenor (8ª)
Trbn23	Fermín Ruíz Escobés	1892	Para repentizar en el concurso de trombón	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn24	Miguel Carreras González	1888/1892	<i>Solo de Trombón con Acompañamiento de Piano</i>	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn25	Juan Cantó Francés	1899	Concurso de trombón	Ejercicio de lectura o Repertorio ens. prof. de Música
Trbn28	Fermín Ruíz Escobés	1907	Concurso de trombón	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn29	Manuel Fernández Grajal	1908	Concurso de trombón	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn34	Julio Francés y Rodríguez	1924	Concursos de trombón	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn35	Victorino Echevarría López	1943	Concursos de trombón	Repertorio ens. prof. de Música

Tabla 2. Piezas cuya autoría se ha establecido en este trabajo.

El repertorio, tanto de concierto como con fines didácticos, podrá verse incrementado gracias a la documentación relativa a exámenes de instrumento localizada en el fondo histórico de la biblioteca del RCSMM.

Además de las piezas de las que se ha logrado establecer la autoría y recogidas en la tabla 2, existen otras piezas estudiadas en este trabajo, acerca de cuya autoría nada se ha podido recabar. Estas piezas se han considerado importantes, por ser indicadas para su utilización actual. La tabla que se muestra a continuación reúne este apartado de piezas:

Sig. provisional	TÍTULO	FECHA	Posible utilización actual
Trbn11	Solo de trombón con acompañamiento de piano. Lectura	1882	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn13	Solo de trombón	1883	Estudio ens. prof. de Música
Trbn21	Solo de trombón	1890	Repertorio ens. prof. de Música
Trbn27	Concurso de trombón	1904	Estudio ens. prof. de Música o Repertorio trombón solo

Sig. provisional	TÍTULO	FECHA	Posible utilización actual
Trbn30	Concursos de trombón	1912	Estudio ens. prof. de Música
Trbn31	Concursos de trombón	1917	Estudio ens. prof. de Música
Trbn32	Concursos de trombón	1918	Estudio ens. prof. de Música o Repertorio trombón solo
Trbn37	Ejercicio de lectura a 1ª vista	s. a.	Estudio ens. prof. de Música

Tabla 3. Piezas consideradas relevantes en este trabajo sin autor conocido.

A modo de conclusión final del trabajo, citamos algunas iniciativas llevadas —o pendientes de llevar a cabo—, generadas al calor del presente artículo: 1 — edición recopilatoria con las piezas más relevantes, siguiendo el modelo de trabajos ya existentes —y mencionados anteriormente, como el de William Waterhouse—; aquellos llevados a cabo por el autor con anterioridad, permiten acceder al material más relevante sacado a la luz en este estudio.<sup>88</sup> 2 — Realización de una grabación con algunos de los materiales recuperados en este trabajo como: «Trbn02» —Hilarión Eslava—, «Trbn16» —Tomás Fernández Grajal—, «Trbn20» —Francisco Olano— o «Trbn24» —Miguel Carreras—, junto con otros estudiados con anterioridad, y 3 — finalización del proceso de catalogación y referenciación de la biblioteca del RCSMM, que facilite el acceso y estudio al repertorio recuperado en este trabajo a cualquier investigador, docente o estudiante.

## Bibliografía

- «Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid», Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Madrid, 1892.
- ESCRIBANO REDONDO, JAVIER: *El Trombón en la Banda de Música y en el Repertorio Bandístico Español*. Trabajo de fin de máster, A. Palmer, dir; URJC, Madrid, 2015.
- 2016A: «Sistemas organológicos del trombón desde el s. XIX. Aplicación en la banda de música y en el repertorio bandístico español», en: «Música», *revista del RCMM*, nº 23, pp. 81-95.
- 2016B: «Repertorio inédito para trombón de compositores españoles del siglo XX. Un hallazgo en el Archivo de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid» en: *Anuario Musical*. Artículo en revisión.
- 2017: «Repertorio inédito para trombón y piano de compositores españoles de mediados del siglo XX, Pieza lírica, de Julián Menéndez González», en: *Investigar en creación e interpretación musical en España*. Dykinson, Agustín Martínez Peláez (coord.): Madrid, 2017, pp. 219-232.
- 2019A: *El trombón de repente. Piezas de lectura para trombón en los exámenes y concursos de Real Conservatorio de Superior de Música de Madrid de 1856 a 1943* —colección—, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Brotons&Mercadal Edicions Musicals.

<sup>88</sup> Vid. ESCRIBANO 2019 A y B.

- 2019B: Rapsodia española. Sobre una melodía de Miguel Carreras González, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Brotons&Mercadal Edicions Musicals.
- ESCRIBANO REDONDO, J. y ESTEVE ROLDÁN, E.: «Partituras inéditas sacadas a la luz en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en *Boletín DM*, 21 —2017—, pp. 7-20.
- ESCRIBANO REDONDO, Javier y MENÉNDEZ GONZÁLEZ Gervasio Julián: *Pieza lírica — edición crítica—*, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Brotons&Mercadal Edicions Musicals, 2017.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (2000). *Mariano Carreras y González: un economista aragonés, impulsor de la Estadística moderna en España*, Zaragoza, Instituto aragonés de estadística, 2000, p. 3.
- GARCÍA GARCÍA, A. C.: «Los compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal y su afán por instaurar un género operístico español», en *Revista digital El canto de la Musa* nº 7 —2012—.
- GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid*. Madrid, Ediciones La Librería, 2009.
- HERBERT, Trevor: *The Trombone*. Gran Bretaña: Yale University Press, 2006.
- HERNÁNDIS I OLTRA, Elies: *La enseñanza del trombón en el conservatorio de Madrid desde 1831 hasta 1931*, Tesis doctoral, V. Llímerà y M. Larrañaga, dirs., IE Universidad, Segovia, 2015.
- HONEGGER, Marc: *Diccionario biográfico de los Grandes Compositores de la Música*, Madrid, Espasa Calpe, vol. 1/p. 177, 1994.
- LAMOTE DE GRIGNON, Joan: *Solo de Concurso*, Sant Cugat del Vallès —Barcelona—. Brotons & Mercadal Edicions Musicals, 2008.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, H. (1964). «El maestro Echevarría, director de la Banda Municipal de Madrid, comienza su jornada de trabajo a las ocho y media de la mañana», en *Informaciones*, 6 de abril de 1964, p.16.
- PÉREZ, M. *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1985. p. 372.
- PONS CASAS, Asumpta: «Juan Díez Ortigas, una vida ligada al Conservatorio de Madrid y a la Real Capilla», en «Música» *Revista del RCM*, nº 21, (2014), pp. 135-166.
- RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli: *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947) estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral, R. Sobrino, dir., Universidad de Oviedo, 2009.
- RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli: «Miguel Yuste Moreno (1870-1947): su contribución como clarinetista y compositor al desarrollo de la música española», en *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 2, 2009; pp. 769-785.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo II, 1880.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX, las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», en *Recerca musicològica*, 14-15, 2004-2005; pp. 155-175.
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de educación y ciencia. Dirección general de bellas artes, 1967.
- VÁZQUEZ Y GÓMEZ, Mariano: «Genil y Darro —cantinela morisca—», en *Armonía. Álbum musical de S. A. R la Srna. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Edición facsímil con un ensayo de Antonio Gallego. RCSMM, 1990.
- WATERHOUSE, William: *Prima Vista Trombone. Sight-reading Pieces for the Paris Conservatoire*, Hofheim, Leipzig, ed. Friedrich Hofmeister, 1998.

## Webgrafía

- Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Ynstrumentos de Orquesta* [ca.1880]. Biblioteca del RCSMM, S-1281. Disponible en: <http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000438300-1.pdf> [consultado el 3 de marzo de 2019].
- Ejercicio de Trombón para ser ejecutado de repente por el Opositor* [ca. 1880]. Biblioteca del RCSMM. Signatura: M-356(1). Disponible en: <http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000447600-1.pdf> [consultado el 3 de marzo de 2019].
- Diferentes caracteres del Trombón tenor Por varios autores con aocompto. de Piano* [1883]. Biblioteca del RCSMM. Signatura: M-356(2). Disponible en: <http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000447800-1.pdf> [consultado el 3 de marzo de 2019].
- Gran Enciclopedia Aragonesa. El Periódico de Aragón. Disponible en: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=20088](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20088) Consultado el 5 de marzo de 2019.

# RECURSOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONTEMPORÁNEO EN LOS FORMATOS AUDIOVISUALES. ESTUDIO DE ALGUNOS CASOS

 Eneko VADILLO PÉREZ\*

## Resumen:

La creación y percepción de las músicas para los formatos audiovisuales no ha evolucionado excesivamente desde su aparición en el pasado siglo XX. Actualmente, la utilización de medios electroacústicos, unos recursos heredados de las vanguardias tradicionales o de procedimientos más actuales, como son la multitexturalidad, la síntesis instrumental espectral o la micro-polifonía, sigue siendo tan restrictiva como en épocas anteriores. Cabe preguntarse a qué se debe esta disociación e incongruencia temporal entre los lenguajes, ya clásicos, del siglo XX y los recursos y procedimientos que han venido utilizando mayoritariamente los compositores de los formatos audiovisuales —largometraje, documental, vídeo-danza, etc.—. En este artículo se dan algunas claves para comprender la evolución y el uso —o desuso, con sus causas— de aquellos lenguajes propios de la modernidad en los medios audiovisuales. Para ello se analizarán cuatro ejemplos concretos extraídos de bandas sonoras que, de uno u otro modo se inspiran o utilizan procedimientos propios de la música atonal libre, la dodecafónica, la de texturas o la de carácter avanzado no tradicional: «La tela de araña» —1955—, «El planeta de los simios» —1968—, «*Alien 3*» —1992— y «Oscuro y Lucientes» —2018—.

**Palabras clave:** Lenguaje musivisual, bandas sonoras, música contemporánea, atonalidad, Samuel Alarcón, Elliot Goldenthal, Jerry Goldsmith, Eneko Vadillo, José María Sánchez Verdú.

## Abstract:

The creation and perception of music for media and screen formats has not experienced an excessive evolution since its appearance in the last century.

\* Eneko Vadillo Pérez es profesor del Conservatorio superior de música de Málaga y de la Universidad internacional de la Rioja.

Currently, using electroacoustic media, resources inherited from traditional avant-garde or the use of more current procedures such as multitextuality, spectral instrumental synthesis or micro polyphony, remains as unusual as it was in previous times. It is worth asking why this dissociation and temporal incongruity between the languages, already classics of the twentieth century and the resources and procedures that have been used mostly by the composers of the media formats —feature film, documentary, video dance, etc.—. This article tries to give clues to understand the evolution, use and reasons of the use or disuse of the own languages of the modernity in the media. To do this, four scores that in one way or another are inspired or using free atonal music will be analysed. Dodecaphonic, textural or non-traditional: «The Cobweb» —1955—, «Planet of the Apes» —1968—, «Alien 3» —1992— and «*Oscuro y Lucientes*» —2018—.

**Key words:** Musivisual language, soundtrack, contemporary music, atonality, Samuel Alarcón, Elliot Goldenthal, Jerry Goldsmith, Eneko Vadillo, José María Sánchez Verdú.

## Estado de la cuestión

El lenguaje audiovisual sintetiza y articula códigos expresivos procedentes de diversos ámbitos. El estudio y análisis del tipo de música idóneo para cada audiovisual se remonta hasta casi sus mismos inicios, cuando ya Kurt London<sup>1</sup> o Theodor W. Adorno —1903-1969—<sup>2</sup> teorizaban sobre las funciones y los roles que la música podría o debería adoptar. La dilatada historia de la música asociada a la imagen ha creado un *corpus* de obras y de estudios que permite catalogar y asociar estilos a épocas determinadas de la historia de esta manifestación artística.

El devenir histórico tras más de medio siglo de música cinematográfica ha dado una cantidad no desdeñable de estudios, que han ido desarrollando diferentes teorías acerca de la conveniencia y el origen de la interacción música-imagen desde diferentes ámbitos.<sup>3</sup>

Kurt London fue el primer autor que expuso los fundamentos de la teoría musical cinematográfica —en la primera versión en alemán de su libro, de 1936—, facilitando su estudio a los teóricos posteriores. En contraposición

<sup>1</sup> LONDON, Kurt. *Film music*. London: Faber & Faber, 1944.

<sup>2</sup> ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.

<sup>3</sup> ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual*. Madrid: Visión Libros, 2017; p. 23.

a las ideas de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, la música atonal no era, para London, la que mejor se adaptaba a la imagen. Por el contrario, Adorno y Eisler llevaban a cabo una crítica de los estereotipos musicales usados con frecuencia en el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta; como alternativa proponían la utilización de música moderna basada en los principios del dodecafonismo promulgados por Schönberg:

Solamente se acepta como música de cine aquello que se considera como absolutamente eficaz, es decir, aquello que ya se ha revelado como inductor de un efecto perfectamente determinado y probado en situaciones perfectamente definidas. Como, por razones económicas reales o fingidas, no se puede asumir ningún riesgo, la búsqueda se limita a lo que ya ha sido consagrado por el mercado.<sup>4</sup>

En este contexto, comenta María de Arcos: «En los albores del siglo XXI, la música cinematográfica continúa aun cobijándose a la sombra del Romanticismo [...] La música cinematográfica [...] aferrada desde sus comienzos a un sistema tradicional y, por ende, fácilmente comprensible, hizo de la tonalidad el más firme pilar de un estilo compositivo que fue configurándose a lo largo del siglo XX».<sup>5</sup>

En la actualidad, la utilización de medios electroacústicos —recursos heredados de las vanguardias tradicionales— u otros procedimientos más actuales, como son la síntesis instrumental espectral o la micro-polifonía, sigue siendo tan insólito como lo era en épocas anteriores. Cabe preguntarse a qué se debe esta situación, siendo la respuesta compleja y variada.

## Bases de la comunicación, funciones y usos de la música en los medios audiovisuales

### La tradición tonal

El punto de partida para la preferencia de músicas basadas en la tonalidad se encuentra probablemente en el hecho de que las partituras de la primera época del cine en Hollywood —años 30— fueron creadas por Max Steiner —1888-1971— y Erich Wolfgang Korngold —1897-1957— con «preferencia hacia enormes sonidos orquestales, armonías exuberantes y líneas expresivas basadas en las óperas de Strauss, Wagner, Puccini y sinfonías de

<sup>4</sup> ADORNO, T y EISLER, H, *op. cit.*, p. 76.

<sup>5</sup> DE ARCOS María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006; p. 81.

Mahler». <sup>6</sup> Hollywood adoptó un lenguaje musical tradicional y romántico, fiado del siglo XIX y consecuentemente anacrónico, plasmado en el sinfonismo clásico, que sirvió de modelo para la música cinematográfica. El lenguaje con el que se inauguró el medio audiovisual era el propio del repertorio clásico e, incluso, del impresionista. Solo cuando fue adoptado el sinfonismo postromántico, con su evidente poder para influenciar las emociones, fue cuando se instauró esta tradición. La adopción de este lenguaje por parte de Hollywood no tiene otro misterio que la raigambre musical postromántica de sus propios compositores: Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin —1894-1979—, Alfred Newman —1901-1970—, Alex North —1910-1991—, Franz Waxman —1906-1967— y Miklós Rózsa —1907-1995—.

### La tradición atonal

El término «atonal» se aplica a músicas de muy diversa índole, cuyo único punto de convergencia consiste en la evitación de los principios que definen la tonalidad: acordes funcionales derivados de una tríada aplicada a cada grado de la escala, con jerarquías definidas. Por el contrario, la atonalidad es un procedimiento musical que prescinde de toda relación de los tonos de una obra con uno de ellos, llamado fundamental, y de cualquier lazo armónico y funcional en su melodía y acordes, no estando sujeto a las normas de la tonalidad. El término describe la música que no se ajusta al sistema de jerarquías tonales que caracterizaba el sonido de la música europea entre el siglo XVII y los primeros años del XX:

Abandono de la armonía funcional en la progresión de acordes, unida al abandono del concepto triádico de la armonía funcional. Abandono de jerarquías funcionales basadas en un orden y centro tonal. Constituye la emancipación de la disonancia.<sup>7</sup>

La atonalidad libre fue el resultado final del proceso de disolución de la tonalidad llevado a cabo por la música postwagneriana e impresionista. La denominada «segunda escuela de Viena» —Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945)— exploró las posibilidades de la atonalidad libre dentro de un estilo denominado «expresionismo musical», que evolucionó hacia el dodecafonismo, una sistematización de los procedimientos atonales.

<sup>6</sup> BRUCE, Gerard. *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985; p. 77: «Preference in huge orchestral sounds, lush harmonies and expressive lines based in the operas of Strauss, Wagner, Puccini and Mahler's symphonies».

<sup>7</sup> GARCÍA LABORDA, José María. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996; p. 248.

TONALIDAD	ATONALIDAD
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organización jerárquica de las notas en torno a un centro tonal.</li> <li>- Funcionalidad, procesos cadenciales.</li> <li>- Direccionalidad.</li> <li>- Disonancias conducidas y resueltas.</li> <li>- Concepción armónica basada en acordes tríadas.</li> <li>- Relación armonía — melodía.</li> <li>- Repeticiones melódicas, rítmicas y armónicas.</li> <li>- Formas cerradas y largamente desarrolladas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausencia de centros tonales, asignando idéntico valor a todas las notas.</li> <li>- Aparente libertad o funcionalidad simple.</li> <li>- Imprevisibilidad.</li> <li>- Disonancias emancipadas.</li> <li>- Concepción melódica de la música.</li> <li>- Prosa musical —polirritmia y ritmos asimétricos—.</li> <li>- Melodías sin periodicidad e independientes de estructuras armónicas tonales.</li> <li>- Atematismo orgánico.</li> <li>- Formas abiertas y aforísticas.</li> </ul>

Figura 1. Diferencias entre la música basada en sistema tonal occidental y la atonal —no funcional—.

Hasta la década de 1950 fue usada ampliamente esta técnica; compositores como Luciano Berio —1925-2003—, Karl-Heinz Stockhausen —1928-2007—, Pierre Boulez —1925-2016— y Luigi Dallapiccola —1904-1975— la extendieron, con el objetivo de poder no solo controlar la altura de las notas, sino también su duración o su articulación. Así nació la música serial. Algunos, como Krzysztof Penderecki —1933-2020—, Iannis Xenakis —1922-2001— o György Ligeti —1923-2006—, incluyeron todos los elementos de la música serial en procesos de textura «másicos». El uso que se ha hecho de las distintas técnicas derivadas del principio no-tonal —dodecafonismo, atonalismo libre, serialismo, música de texturas serializada, música dodecafónica aleatoria controlada, etc.— ha sido o bien irrisorio, en comparación con el sistema tonal, o bien encasillado dentro de una colección de situaciones enmarcadas en géneros audiovisuales muy concretos:

La música contemporánea en el cine ha sido asociada a determinados géneros o tipos de películas como la ciencia-ficción, el terror, el suspense, las películas de serie B o el cine negro. Con frecuencia, en el interior del discurso fílmico, sus funciones se han relacionado a la descripción de estados psíquicos inestables, crisis de identidad o conflictos sociales.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> SEDEÑO VALDELLÓS, Ana, 2004. «La música contemporánea en el cine» en: *Revista Historia y Comunicación Social*, 9, p. 156. En internet: <https://core.ac.uk/download/pdf/38816244.pdf>.

## Uso de la música atonal, no tonal y de vanguardia en los medios audiovisuales. La tra(d)ición heredada

Una de las principales razones de porqué el uso mayoritario de la música tonal —formalmente sencilla— haya sido el vehículo de un mensaje con códigos muy concretos, creando modelos musivisuales, nos es brindada por María de Arcos: «Se trata de asociaciones de tipo rítmico, melódico, armónico o de instrumentación que, a fuerza de su reiterada utilización, han devenido estereotipos musicales».<sup>9</sup>

Alejandro Román aporta la clave para entender los mecanismos semióticos propios del lenguaje musivisual y explica una posible codificación y decodificación de su signo musivisual.<sup>10</sup> Divide las funciones semióticas de la música del cine en tres grandes grupos:<sup>11</sup> 1º: funciones externas o físicas —relacionadas con los aspectos puramente visuales de la banda de imagen, como pueden ser la de establecer un período histórico, la de evocar un espacio físico o el subrayado de la acción física— 2º: funciones internas o psicológicas —relacionadas con la psicología de los personajes, revelando su naturaleza, sus emociones o implicaciones futuras de una situación— y 3º: funciones técnicas —relacionadas con las particularidades del lenguaje cinematográfico, como son el ritmo de la escena, la continuidad entre escenas o el dotar de unidad al largometraje—.

Recopilando las distintas teorías que Michel Chion, Xalabarder, Chattah y otros teóricos de la música para audiovisual han elaborado a lo largo de los años, Román concibe y clasifica tres maneras de relacionar la música y la imagen.<sup>12</sup> Entre las que menciona, destacan las relaciones por grados de autonomía, en los casos en los que la música encuentra una mayor independencia y autonomía respecto a las imágenes, en términos de significado. Es en estos casos donde la música atonal —perennemente asociada a situaciones de tensión extrema, de terror, horror, suspense, etc.— puede actuar de forma inesperada. Este uso puede derivar en una ausencia de identificación con un tipo de situación, a una emoción concreta o bien a la ausencia de empatía con algo que, aparentemente, podría o tendría un significado implícito, con una determinada emoción muy tipificada.

<sup>9</sup> DE ARCOS, María, *op. cit.*, p. 68.

<sup>10</sup> ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008; pp. 104-110.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 112-130.

<sup>12</sup> ROMÁN, Alejandro, *op. cit.*, pp. 118-126.

Entre los distintos casos que enumera Román destaca el de «disonancia audiovisual», que define como «una música fuera de los clichés establecidos y de las convenciones, una música que el espectador no espera escuchar según los estereotipos que corresponden a una determinada situación argumental o según los cánones de un determinado género cinematográfico [...] se origina una cierta “disonancia”, que no es satisfecha del modo en que se esperaba, aportando una novedad u originalidad en el mensaje audiovisual».<sup>13</sup>

En estas dos relaciones es donde los distintos lenguajes —atonal, dodeca-fónico o el basado en texturas— pueden aportar alguna novedad, incluso en el caso de ser introducidos sus códigos en situaciones en las que no se espera usarlos tal y como la tradición dicta. A este respecto comenta I. Bazelon: «Históricamente, la disonancia con sus sonidos estridentes, controvertidos y desconcertantes, ha sido tratada en las películas como un factor negativo que implica neurosis, maldad, angustia y dolor, lo opuesto a lo bueno y lo correcto».<sup>14</sup>

Cuanto mayor sea el paralelismo de la música con la escena presentada, más es aceptado por el público el papel jugado por la disonancia. Así, una vez demostrada la tensión que puede producir un acorde disonante en el oyente medio, queda este justificado sin dificultad en momentos de angustia vital y narrativa: «En general, la inexistencia de una tónica genera en el espectador una sensación de inseguridad y desorientación. No se dejan claros los puntos de partida y llegada [...] ininteligibilidad que se asocia tradicionalmente a secuencias con una tipología muy concreta».<sup>15</sup>

Desgraciadamente, al aproximarse al lenguaje atonal, los compositores han tomado decisiones musicales muy específicas. Leonard Rosenman decidió marcar el mundo irracional de «*The Cobweb*» —1955— o la desconocida «*Fantastic Voyage*» —1966— mediante una inquietante música atonal y vanguardista:

Ciertos aspectos creativos —lenguaje armónico y estilo de instrumentación principalmente— funcionan bien dentro de los parámetros emocionales y dramáticos de ciertos tipos de películas. Asumiendo esta teoría, ciertos aspectos de la composición —armonía y orquestación— deberían aparecer regularmente en películas de cierto género o de tipo e imágenes similares. Tanto las orquestaciones vanguardistas atonales y/o las post-románticas

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>14</sup> BAZELON, I. *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975; p. 89: Historically, dissonance- harsh, controversial, disconcerting sounds- has been treated in films as a negative factor implying neurosis, evil, agony and pain, the opposite of good and right.

<sup>15</sup> LASUÉN, Sergio. *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Alicante: Letra de Palo, 2018; p. 102.

tardías como los lenguajes armónicos se han asociado tradicionalmente con el género de ciencia ficción, fantasía y terror.<sup>16</sup>

Observamos cómo la música atonal, no obstante haber encontrado mayor cabida en el cine, permanece todavía como algo extraño. El sinfonismo cinematográfico clásico se convirtió en un poderoso gigante económico, difícilmente destituable. El *Leitmotiv* wagneriano, reproducido en su aspecto más superficial, así como la clasificación de motivos estándar —realizada de manera consciente o inconsciente— con el fin de provocar determinados efectos emocionales, llegó a ser algo habitual:

Por otra parte, si se consiguieran explorar las posibilidades de la música atonal en el cine, quizás se podría hacer algo para eliminar esa absurda dicotomía entre música tonal / agradable y música atonal / desagradable. El ejemplo de Hitchcock es paradigmático del modo cómo se ha utilizado la atonalidad: asesinato, neurosis, terror, ciencia-ficción. Esto, a mi modo de ver, no sólo es un problema del cine, sino que es un problema del cine que incumbe especialmente a la música contemporánea y le perjudica. A causa de acomodar al oyente a este tipo de espectáculos atonales y siempre téticos, el oyente medio se lleva una impresión equivocada de las posibilidades expresivas y agradables del atonalismo.<sup>17</sup>

El uso reiterado de la música atonal electroacústica y demás manifestaciones de la modernidad, o de la realidad acorde con el siglo XX y XXI, ha provocado una tradición que ha sido heredada en su uso de medios audiovisuales.<sup>18</sup> O bien podría hablarse, quizás, de traición heredada, ya que no se ha explorado —ni se ha intentado usar— el lenguaje y las características de ciertos aspectos de la atonalidad, para aportar un nuevo grado de empatía audiovisual.

<sup>16</sup> VADILLO, Eneko. *Elliot Goldenthal's Final Fantasy: A Discussion on Mixed Harmonic and Orchestration Techniques applied to Film Music*. Tesis de master, *MMus Composition for Screen and Media*, Royal College of Music, Londres: «Certain creative aspects (harmonic language and instrumentation style mainly) work well within the emotional and dramatic parameters of certain types of films. Assuming this theory, certain aspects of composition (harmony and orchestration) should regularly appear across films of a certain genre or of similar type and imagery. Both atonal avant-garde and/or late post-romantic orchestrations and harmonic languages have been associated traditionally with the sci-fi-fantasy-horror genre».

<sup>17</sup> MARTÍN SÁEZ, Daniel, 2010. «El experimentalismo en la música cinematográfica (reseña)» en: *Sinfonía Virtual*, nº 16, p. 6. [http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004\\_experimentalismo\\_musica\\_cinematografica.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004_experimentalismo_musica_cinematografica.pdf) [Consulta del 10/01/2020].

<sup>18</sup> Para profundizar en el análisis detallado del uso de música atonal en el cine, así como de los procedimientos compositivos aplicados, cf. VADILLO, Eneko: *Elliot Goldenthal's Final Fantasy, a discussion on mixed harmonic and orchestration techniques*. Saarbrücken: LAP, 2012.

Ya sea por una percepción psicoacústica de lo atonal dentro de un contexto tonal como algo extraño e incongruente, ya sea por la tensión e inestabilidad que genera no tener tónicas de referencia, lo cierto es que cada una de estas premisas por separado —o ambas combinadas—, han seguido influenciando los criterios y las normas de uso de la música de corte más experimental. Solo en contados casos se puede constatar un uso distinto al asociado o, incluso, un uso extenso, compacto, estable a lo largo de un largometraje, más allá de la mera anécdota sonora.

Nuestro siguiente paso será dilucidar qué funciones adquieren los lenguajes no tonales en los audiovisuales, así como los recursos utilizados para poder establecer relaciones de igualdad emocional respecto a los largometrajes que hacen uso exclusivamente del lenguaje tonal. Para ello, se analizan a continuación cuatro casos concretos: «La tela de araña», «El planeta de los simios», «*Alien 3*» y «Oscuro y lucientes».

## Estudio de algunos casos

### **Leonard Roseman: «La tela de araña» —1955—**

La música compuesta por Leonard Roseman para la película «La tela de araña» —*The Cobweb*, 1955—, dirigida por Vincent Minelli, es considerada como la primera en utilizar la técnica dodecafónica de manera constante, pese a que se hacía uso de ella, de manera esporádica, en películas anteriores —«Romeo y Julieta» de Renato Castellani, 1950—; se trata de la adaptación de una obra de William Gibson y está ambientada en un hospital psiquiátrico. Roseman demostró de nuevo su habilidad para el melodrama, asumiendo sin complejos los excesos psicoanalíticos implícitos en el largometraje. El resultado es una obra compacta que desarrolla un entramado de relaciones complejo y atractivo. En este largometraje Roseman empleó, como lenguaje único y vehículo emocional, series dodecafónicas. Puede considerarse la serie principal como una representación del mundo extremo e irreal que se vive dentro del hospital psiquiátrico, así como de la cárcel mental en la cual viven los personajes. Las distintas variaciones, retrogradaciones y transformaciones de la serie definirán las evoluciones de los personajes dentro de ese recinto claustrofóbico, transformándose ella en un *Leitmotiv* cuya función es local-referencial, pronominal y prosopopéyica-caracterizadora.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Cf. ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual*. Madrid: Visión Libros, 2017; pp. 127-146.



Figura 2. Roseman, «La tela de araña». Serie dodecafónica principal —P0—.

Una vez establecido el orden en que se deben tocar las doce notas, es decir la serie original, esta transmuta a su retrógrado, o lo que es lo mismo, se tocan las notas en el orden inverso —la última nota de la serie se toca primero, la penúltima en segundo lugar, la antepenúltima en tercero, etc—. Posteriormente se pone en su inversión, es decir invirtiendo la dirección de los intervalos entre las doce notas. Las 12 transposiciones de la serie principal, sus 12 inversiones, más las 24 retrogradaciones de todas ellas forman las 48 series derivadas que constituyen la materia prima de la música escrita para el largometraje.



Figura 3. Roseman, «La tela de araña». Serie dodecafónica principal retrógrada, en inversión y en retrogradación de la inversión.

Dando unidad emocional al film, Roseman aportó dramatismo y, mientras intensificaba simultáneamente una cualidad relativamente neutral, otorgaba normalidad al problema mental —un hecho común a todos los pacientes del hospital psiquiátrico—. Este procedimiento introdujo ciertas posibilidades en el uso de sistemas no tonales en aquel Hollywood que, hasta entonces, bebía del Romanticismo y del Postromanticismo como únicas fuentes, con sus exacerbados y estandarizados códigos musicales.

**Allegro energico**  
♩=126

serie principal transposición 11

serie principal transposición 7

serie principal transposición 2 en orden libre de notas, estructura transportada de triadas de quintas aumentadas

serie principal transposición 9

Figura 4. Roseman, «La tela de araña». Títulos de créditos iniciales.

### Jerry Goldsmith. «El planeta de los simios» —1968—

La música escrita por Jerry Goldsmith para el largometraje dirigido por Franklin J. Schaffner —una música atonal e innovadora— revolucionó los esquemas conocidos hasta entonces en el género de ciencia-ficción. El espectador no alcanza a reconocer como propia la Tierra, a causa de la música. El uso de numerosos instrumentos exóticos representa tímbricamente un lugar ajeno a lo humano.

Al estar la partitura desprovista de referencias, el espectador no puede identificarla con algo concreto, multiplicando así su efecto devastador. La importancia de esta banda sonora, además de sus cualidades intrínsecas, se debe a que por primera vez se usaban procedimientos electroacústicos, es decir, procesos asociados a unas técnicas de manipulación de sonido que, por esa época, no estaban ni muy extendidas ni desarrolladas.

El material temático, armónico y de textura, proviene enteramente de una serie dodecafónica, usada de manera rigurosa:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 5. Goldsmith, «El planeta de los simios». Serie dodecafónica principal y derivaciones de acordes.

The image shows a musical score for the film 'El planeta de los simios' by Goldsmith. It consists of five staves. The top staff is a melody with notes numbered 1 through 12. The second staff shows chordal accompaniment for the first six notes. The third staff shows a rhythmic accompaniment with rests. The fourth staff shows a more complex accompaniment with notes numbered 1 through 12, including some triplets and a quintuplet. The fifth staff is a continuation of the melody from the first staff.

Figura 6. Goldsmith, «El planeta de los simios». Cuadro recopilatorio de materiales principales.

En casi toda la película, la función de la música es no solo cinemática —creando una emoción determinada—, sino también local - referencial —el mundo al revés— además de, y sobre todo, anticipativa, describiendo lo que al final de la película descubre el personaje principal, cuando se encuentra ante la estatua de la Libertad enterrada en la arena. La música de «El planeta de los simios», pese a ser dodecafónica y experimental en lo tímbrico, es eminentemente temática. Tratándose de temas no-melódicos y no de temas elaborados, se elude el aporte de información emocional explícita, según aquellos códigos reconocibles para el espectador. Los motivos no son fácilmente identificables; están ahí, no obstante, y otorgan unidad al drama: «El compositor ha integrado el sistema serial en un flujo musical como una lógica extensión de su estructura, y no como efectos aislados que atraigan una atención desproporcionada».<sup>20</sup> Las siete primeras notas aparecen de manera continuada, creando un motivo o elemento temático que unifica toda la banda sonora. Un tema formado con las tres primeras notas de la serie es, de hecho, el tema principal recurrente y cíclico. Aparece primeramente en

<sup>20</sup> BAZELON, I. *op. cit.*, p. 152: «The composer has integrated the serial system into a musical flow as a logical extension of its structure and not as isolated effects that attract disproportionate attention».

figuraciones rápidas del arpa, exponiendo la serie principal desde el mismo comienzo del largometraje.



Figura 7. Goldsmith, «El planeta de los simios». Tema-célula recurrente.

Un elemento no temático extraído de la serie original, pero que deviene formal, es un *ostinato* en el registro grave del piano preparado. Las cualidades de este objeto sonoro, gestuales y de carácter —debido a su timbre grave, entre percusivo y temperado— indican al mismo tiempo alarma, tensión y expectación. Puede considerársele, por diseño y línea, una variante topomorfológica del motivo principal de tres notas:

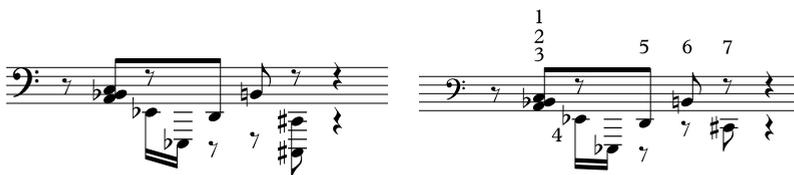


Figura 8. Goldsmith, «El planeta de los simios». Diseño del piano sobre la serie dodecafónica principal.

El *si* bemol aparece en una gran cantidad de cortes como nota polarizada. Es la nota de llegada del motivo principal de tres notas y crea una referencia auditiva que permite la exploración tímbrica de la misma, o bien su densificación, mediante la adición de más instrumentos o, como en este caso, el uso de micro-intervalos. El tema «*The search*» podría ser considerado como una suite resumida de los materiales del largometraje. En cuatro compases aparecen los fundamentos temáticos, armónicos, de textura y tímbricos, y los recursos electroacústicos que caracterizan esta pionera y audaz banda sonora.

## ENEKO VADILLO PÉREZ

The musical score is for the film 'The Search' (El planeta de los simios) by Goldsmith. It is written in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is for Percussion (PERCUSIÓN) and includes parts for Vibraphone (VIBRAPHONE), Deep Log Drum (DEEP LOG DRUM), and Gong (GONG). The middle staff is for Piano (PIANO) and includes parts for Piano Preparado (PIANO PREPARADO) and Trompas (TROMPAS). The bottom staff is for Strings (CUERDAS) and includes parts for Tape Delay+Echo (TAPE DELAY+ECHO). The score features various dynamics such as *mp*, *f*, *pp*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions like 'scrape hard with wire brush' and 'pizz'.

Figura 9. Goldsmith, «El planeta de los simios», «*The Search*».

### Elliot Goldenthal. «*Alien 3*» —1992—.

La música del compositor Elliot Goldenthal escrita para este largometraje se puede considerar como la continuación de la partitura de Jerry Goldsmith. Los conceptos de modernidad imperantes en 1968 y en 1992 son lo que las diferencia. Si Goldsmith utilizó la técnica serial y una instrumentación heterogénea —y exótica— para representar el mundo vuelto al revés en el que se desarrolla la trama del largometraje, Goldenthal hace uso de varias técnicas heredadas, de la música de texturas de los 60 —Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski—, del minimalismo avanzado de John Adams, del politonalismo-atonalismo avanzado de Elliot Carter y/o de la transformación electrónica en vivo. El lenguaje coincide con el de la música de concierto de Elliot Goldenthal. Con su mezcla de idiomas atonal y tonal y con su dramatismo, dio con un exitoso estilo en las partituras para películas.

Uno de los aspectos más interesantes es la utilización de música no tonal para representar emociones que, habitualmente, estarían asociadas a música tonal; el *adagio* final o algunas escenas íntimas de la protagonista —la comandante Rippley— hablando de su pasado, son ejemplos de ello. Sin embargo, es en la escritura de las escenas de acción o épicas donde se identifica la nueva modernidad a la que se adscribe Elliot Goldenthal.

Una señal de identidad en el estilo de Goldenthal es el uso de técnicas instrumentales vanguardistas atonales extremas prestadas de la escuela polaca (Penderecki y Lutoslawski) para representar todo lo antinatural, como el

ataque de calamares gigantes en «Esfera» o el ataque alienígena en «Alien III». En lugar de utilizar algún material temático, bastante claro, tonal, reconocible y conducido melódicamente, hay patrones polirrítmicos, técnicas extendidas instrumentales y objetos musicales.<sup>21</sup>

Para definir aquellos elementos y procedimientos que usara Edgard Varèse —1885-1965— en un nivel microformal, Arnold Whittall acuñó una expresión especialmente feliz: el «atematismo orgánico».<sup>22</sup> Elliot Goldenthal, John Corigliano, Jerry Goldsmith o Johansen desbrozaron el camino que llevaba a crear unas texturas con continuidad narrativa, en el uso de identidades o «atemas orgánicos» y con cualidades quasi-temáticas muy reconocibles, en un entorno caracterizado por el uso prominente de masas y superficies de textura o con una pronunciada tendencia a lo másico.

La música con un carácter másico en la textura se caracteriza por la presencia de objetos sonoros<sup>23</sup> que se relacionan con el concepto de «atematismo orgánico», con el que se identifican elementos atemáticos orgánicos —pero no armónicos— en la música de Edgard Varèse, Iannis Xenakis o Krzysztof Penderecki.

El uso de bloques musicales que no contengan frases melódicas, sino sonidos y estructuras armónicas que estén en consonancia con la imagen siempre ha estado presente en el cine, especialmente reservado a secuencias que necesitaban un subrayado sonoro en plena fusión con la banda de ruidos. Es el caso de escenas de intriga, violencia [...].<sup>24</sup>

Resumimos en unas tipologías gestuales algunos de estos recursos, aplicados en la partitura de Elliot Goldenthal:

- *Clusters*<sup>25</sup> móviles microtonales en *glissando*.

<sup>21</sup> VADILLO, Eneko: *op. cit.*, p. 27: «A trademark in Goldenthal's style is the use of extreme atonal, avant-garde instrumental techniques borrowed from the Polish school (Penderecki and Lutoslawski) in order to represent everything unnatural, like the giant squids Attack in "Sphere", the alien attack in "Alien III" and/or the aliens phantoms attack in "Final Fantasy". Instead of using some thematic, quite clear tonal, melodically driven recognizable material, there are rhythmic patterns, instrumental effects, and musical mobiles».

<sup>22</sup> WHITTALL, Arnold, 1967. «Varèse and Organic Athematicism» en: *Music Review*, nº 28, pp. 311-315.

<sup>23</sup> Cf. VADILLO, Eneko, abril 2017. «El objeto sonoro como parámetro organizador en la música del siglo XX» en: *Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, nº 5 —15—, pp. 151-163. <[https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/8\\_vadillo\\_perez\\_eneko.pdf?442](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/8_vadillo_perez_eneko.pdf?442)>.

<sup>24</sup> SEDEÑO, Ana. *op. cit.*, p. 161.

<sup>25</sup> Un clúster —del inglés *cluster*, «racimo»— acorde musical compuesto de semitonos cromáticos consecutivos.

ENEKO VADILLO PÉREZ

- Nubes de *pizzicato*<sup>26</sup> y *col legno battuto*.<sup>27</sup> Se encuentran también en Iannis Xenakis.<sup>28</sup>

- Texturas granuladas en maderas —ruidos de llaves, figuraciones con gran número de notas—.

-Trompas que oscilan a velocidades variables en cuartos de tono definidos o en *pitch bend*:



Figura 10. Goldenthal, «Alien 3». Sección de trompas con oscilaciones de cuartos de tono.

-Trompas *pitch bend* cortos y rápidos:



Figura 11. Goldenthal, «Alien 3». Trompas en *pitch bend*.

<sup>26</sup> MONOSOFF, Sonya: «Pizzicato». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Macmillan, 2001 [1980]. *Pizzicato*: técnica que consiste en pulsar las cuerdas de un instrumento de cuerda con los dedos.

<sup>27</sup> La anotación *col legno battuto* indica que los instrumentos de cuerda frotada deben ser golpeados o la cuerda rozada con el dorso del arco en lugar de hacerlo con las cerdas.

<sup>28</sup> Cf. XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2001.

-Fulguraciones de maderas en triple picado *ad libitum* dentro o fuera del anillo de repetición:



The image shows a musical score for four woodwind staves. Each staff contains a rapid triplet of eighth notes, marked with a '7' in a circle above the notes. The first two staves are marked with a forte dynamic 'ff'. The notes are chromatic and move in a stepwise fashion across the staves. The score is in 7/8 time and includes repeat signs.

Figura 12. Goldenthal, «Alien 3». 3. Fulguraciones en maderas.

-Metales aleatorios en figuraciones rápidas y armonías de racimos en expansión.<sup>29</sup>



The image shows a musical score for brass instruments, specifically trombones, in bass clef. It consists of four staves. The first two staves are labeled 'straight sord' and feature a triplet of eighth notes. The last two staves feature a quintuplet of eighth notes. The notes are chromatic and move in a stepwise fashion across the staves. The score is in 7/8 time and includes repeat signs.

Figura 13. Goldenthal, «Alien 3». 3. Distintas disposiciones de trombones aleatorios.

<sup>29</sup> Similares gestos y técnicas se encuentran en el concierto para violonchelo de Witold Lutoslawski —1970—.



**Eneko Vadillo. «Oscuro y Lucientes» —2018—**

«Oscuro y Lucientes» es una producción de *Tourmalet Films* —España— y *Marmitafilms* —Francia— en co-producción con RTVE y *France 3 Aquitaine*. Escrita y dirigida por Samuel Alarcón, se presta a múltiples interpretaciones. El resultado es un *thriller* con postales, un puzle —de fotografías, lugares, testimonios, informes policiales y pinturas— dentro de un documental de creación teñido por el género policíaco. «Oscuro y Lucientes», además de *explayarse* en un cráneo misteriosamente desaparecido, aborda temas tan interesantes como la fascinación ante la muerte, el don de la premonición —que poseen algunos pocos artistas—, o bien la sustitución de un mundo por otro: «Todo ello aleja a “Oscuro y lucientes” del documental al uso y lo acerca a los mejores relatos góticos y escalofriantes de Edgar Allan Poe».<sup>30</sup>

«Oscuro y Lucientes» es un documental atípico, con forma de doble relato siguiendo dos narraciones paralelas: la literaria —voz en *off* de Féodor Atkine, voz a su vez del guionista y director— y la musical. Ambas explicaciones se desarrollan paralelamente y se complementan, funcionando como crónica de los hechos la primera y marcando, la segunda, una perspectiva dramática que mantiene aquí un tono oscuro, siniestro, terrorífico unas veces y de desolación, misticismo o deseo de forma estable otras.

**Funciones tímbricas de la orquestación. Separación temporal y narrativa de la orquesta de cuerda y el quinteto de madera**

De este modo, «Oscuro y Lucientes» está en línea con aquellas bandas sonoras alejadas de los estándares, que amplían los códigos de comunicación musivisual, con su mezcla de elementos atonales y tonales y soluciones tímbricas inusuales —como ocurre en el caso sublime de «El planeta de los simios» de Jerry Goldsmith, en «Viaje al centro de la tierra» de Bernard Herrmann o «*Alien 3*» de Elliot Goldenthal—. Debido a que el documental narra cronológicamente los distintos acontecimientos que rodean una compleja y misteriosa trama, se alternan piezas donde la sobriedad, gravedad y solemnidad del tema inicial —inspirado en la robusta, solemne y mística estatua de Goya—, contrasta con piezas en las que se hace uso de armonías por cuartas y otras con texturas micro-polifónicas e imitaciones canónicas múltiples.

El tratamiento de timbres, utilizando tres grupos instrumentales que jamás se mezclan o interactúan entre ellos, es radical:

- Quinteto de madera con o sin arpa y arpa sola. Flautas, oboe, clarinete, fagot y trompa, actuando a veces de forma tímbricamente homogénea y, en otras, explotando los timbres individuales.

<sup>30</sup> G. BERMEJO, Andrea: *Cinemania*, El Mundo, 30 de octubre de 2018.

- Los timbres individuales del quinteto de madera, claramente perceptibles y distintos, cumplen una doble función: dibujar y recrear los comentarios y descripciones de los personajes que acompañan la búsqueda del cráneo de Goya. Una flauta sola, un oboe solo, un fagot o una trompa, etc. crean una sonoridad muerta, desprovista de la tersura y del carácter lleno y amplio de la cuerda. Se trata aquí de la narración seca, ruda y cortante de unos acontecimientos del pasado hirientes, macabros o etéreos.

-El arpa, utilizada como instrumento solista, es metáfora de las pinturas de *vanitas*, a al vez que emite el timbre que dibuja la cabeza-cráneo de Goya, hueso o calavera desnuda; deviene, así representación sonora de un cráneo y de la estructura dura, ruda y básica del cuerpo humano. Las cuerdas pulsadas, con su ataque seco y desnudo, mezclan timbre y armonía de manera cruda e hiriente.

GAMALLO\_FIERROS\_DESCRIPCION-CUADRO-CRANEO-1'04-2'50

♩=55

C#D#E#F#G#A#B#

Figura 15. «Oscuro y Lucientes». Variación del tema en el arpa, asociado al cuadro *vanitas*.

-La orquesta de cuerda es utilizada en el prólogo, el epílogo y los créditos finales, creando un sentido de colectividad. Violines, violas, violonchelos y con-

trabajos son un mismo instrumento en distintos registros. Su homogeneidad y el crecido número de intérpretes representa, tal y como sucede en la película, nuestra visión colectiva actual de Goya. Es en el epílogo donde se revela esta función: tras haber escuchado durante una hora cómo el quinteto de madera, con o sin arpa, narra una historia pretérita, accedemos a una recapitulación de hechos y a una perspectiva personal de lo sucedido. Aparece la visión atonal, mística y solemne del tema de Goya, aportando un sentido etéreo, inmaterial, misterioso y profundo a todo el documental.

### Elementos musicales primarios: el *Leitmotiv* de Goya y sus transformaciones

El documental que nos ocupa, con una trama compleja y multidimensional, precisaba del recurso musical del *Leitmotiv* para unificar una historia que, de otra manera, sería demasiado abstracta. Se alternan piezas donde la sobriedad, gravedad y solemnidad del personaje se asocia a un tema de cualidades robustas, elegantes, no resolutivas, evolutivas y de carácter solemne y granítico. Es una serie dodecafónica, pero buscando complicidades tonales, como hiciera Alban Berg en su concierto para violín:



Figura 16. «Oscuro y Lucientes». *Leitmotiv* asociado a Goya. Cuerdas.

La cabeza del tema, con su giro de tercera menor / mayor, es tratada en un modo melódico, de texturas, y ampliada por células —como ocurre en la escena donde, en Burdeos, se presenta la tumba de Goya— por el arpa y las maderas, confiriendo un carácter frágil y sereno:



Figura 17. «Oscuro y Lucientes». Variación del *Leitmotiv* asociado a Goya. Arpa y maderas.

Gracias a la maleabilidad y ductilidad del material, representado en una sola línea melódica, su exposición en múltiples formas y transformaciones deviene posible, variando las armonizaciones y las orquestaciones. Con ello se

hace presente la búsqueda de Goya, que es no obstante siempre cambiante, hasta llegar a la última aparición, transfigurada y misteriosa, en un epílogo de ambiente atonal, a cargo ahora de la cuerda. La sonoridad que confiere el uso de armónicos y octavas múltiples evoca una resumida historia de muertos, de cráneos, de fantasmas y de apariciones en forma de cuadros y pinturas; en definitiva, de un legado eterno.

**Eterno olvido**

Figura 18. «Oscuro y Lucientes». Variación del *Leitmotiv* de Goya. Epílogo —cuerdas—.

Este *Leitmotiv* y sus variantes se alternan con piezas donde se hace uso de armonías por cuartas y otras con texturas micropolifónicas y multi-imitativas, creando una sensación de luciente oscuridad y turbulenta estabilidad.

**EXHUMACIONES\_PART2\_18'24\_a\_22'13**

Figura 19. «Oscuro y Lucientes». Variación multi-canónica de texturas del *Leitmotiv* de Goya.



Figura 20. «Oscuro y Lucientes». Comparación de los diseños original y retrógrado en el *Leitmotiv* de Goya.

La ambigüedad del significado musical de las texturas sonoras micropolifónicas o multi-canónicas socava algunas concepciones clásicas de la música cinematográfica, más ligada a la melodía y a la evocación romántica. Con ella nace una nueva expresividad, demostrando que no se trata, en la banda sonora moderna, de musicalidad sino de efectividad estructural y temática conforme a la película. La función de las secciones, compuestas para la exhumación de las tumbas de Goya, crea una especie de magma sonoro formado por estratos:

En grandes obras cinematográficas contemporáneas, piezas convencionales coexisten con partituras seriales, para aumentar el sentido de ruptura entre secuencias y reforzar su significado intelectual. En esta tendencia, podrían destacarse: «El proceso», donde conviven el *adagio* de Albinoni con una partitura serial de Ledrut, 2001 y «Una Odisea en el espacio», con «El Danubio Azul» y *Lux Aeterna, Réquiem* y *Atmospheres* de György Ligeti.<sup>31</sup>

De todo lo aquí expuesto, se puede afirmar que el uso persistente de un *Leitmotiv* —maleable— permite que la figura de Goya pueda adaptarse tanto a lenguajes atonales como tonales. Asimismo puede hacerlo la narración, que describe la historia de su cabeza cortada, su búsqueda y su destino final. En «Oscuro y Lucientes», la música atonal, utilizando recursos de la segunda mitad del siglo XX, no se asocia a elementos especialmente grotescos o misteriosos, sino que sirve la finalidad de impedir la aparición de empatía o sincronía con las emociones preconcebidas por el espectador en ciertas escenas.

## Conclusiones

El material sonoro musical se convirtió, desde los principios del arte cinematográfico, en un aliado inseparable de la representación fílmica. Por ello, ha sido objeto de variados estudios multidisciplinares, que han investi-

<sup>31</sup> SEDEÑO, Ana, *op. cit.* p. 161.

gado su función. El uso de recursos armónicos e instrumentales asociados a la música de vanguardia de concierto, tiene una función específica en ciertos estilos cinematográficos—horror, fantasía o ciencia-ficción—. Estas técnicas de composición se han convertido, a causa de su reiterado uso, en un cliché. Como resultado de ello, se encuentra cada vez con mayor frecuencia un mismo vocabulario armónico y unos idénticos recursos instrumentales en películas de este género, encasillando nuevamente a los compositores dedicados al cine.

Una reciente composición de José María Sánchez Verdú —1968— para «Nosferatu», el clásico de Friedrich Wilhelm Murnau —1922—, demuestra que un lenguaje actual, inmerso en procedimientos y técnicas avanzadas, no solo es válido para musicalizar un largometraje, sino que puede aportar ese halo de innovación, sorpresa y encantamiento propio de la pantalla de cine. El compositor concibe su partitura como si de un cúmulo de sonoridades, de estratos sonoros, de destellos o de paisajes visuales se tratara. Con los timbres, como si quisiera describir lo que el espectador ve y siente, intenta pintar, no limitándose a aportar otro elemento de disfrute audiovisual al resultado final, tal y como hoy día se entiende gran parte de la música de cine.

El uso de ciertos acordes —más o menos luminosos o bien sombríos, según lo que corresponda— actúa de modulador de las emociones, pero con mayor neutralidad, libertad y sin connotaciones afectivas. Ya en Claudio Monteverdi o en Gesualdo se encontraba la *expressio verborum* o representación de afectos en las armonías y texturas. En las músicas cuyas texturas tienen un carácter atonal, como es el caso de «Nosferatu» de Sánchez Verdú, podríamos hablar de *expressio instrumentorum*, es decir, de la representación de emociones visuales por medios tímbricos.

Desde las aulas de las universidades y de los conservatorios se debería potenciar el uso de lenguajes propios de los siglos XX y XXI en las músicas destinadas a audiovisuales. No caben dudas sobre la presencia de las emociones y las sensaciones. Quizás podríamos —en un mundo colmado de repeticiones y falta de originalidad, mecánico y comercializado— volver a encontrar caminos no andados y nuevos retos creativos, que constituyen uno de los ideales de todo artista.

## Bibliografía

- ADAMS, Doug: «Organic Sounds, Synthetic worlds» en: *Film Score Monthly*, julio de 2001.  
ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1981.  
APEL, Willi: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts; 2ª. ed. revisada y aumentada, 1969, *vid.* «Serial music».  
BARBER, Llorenç: *La Mosca detrás de la Oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Colección Exploraciones, Fundación Autor, 2009.  
BRAWLY, Vance y THOMPSON, Nathaniel: «Goldenthal Unbound» en: *scorelogy*; septiembre de 2000.

- BRUCE, Gerard: *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- BROWN, Royal: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley/Los Angeles/ Londres: Universidad de California, 1994.
- BUCH, Noël: *Praxis del cine —Praxis du Cinéma*, Ed. Gallimard, París, 1970—. Madrid: Fundamentos, 1985.
- CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.  
—*La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- COOK, Nicholas: *Analysing musical multimedia*. Oxford, 2000.
- COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge, 2008.
- DE ARCOS, María: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: F.C.E. de España, 2006.
- GEA, Emmanuel: «The Ninth Spirit of Final Fantasy» en: *Musique du film*, agosto de 2001.
- GRIFFITHS Paul: en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 1980, t. 17, *vid.* “Serialism”.
- KARLIN, Fred. y WRIGHT, Rayburn: *On the track, a guide to contemporary film scoring*. Nueva York, Routledge, 2004.
- KOPPL, Rudy: «The Spirits within Elliot Goldenthal» en: *Music from the movies* 31/32, invierno de 2001.
- LASUÉN, Sergio: *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Alicante: Letra de Palo, 2018.
- LONDON, Kurt: *Film music*. Londres, Faber & Faber Ltd., 1944.
- MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Trad: José Luis Turina. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- NIETO, José: *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.
- O’CALLAGHAN, John: *Simians and Serialism: A history and analysis of Jerry Goldsmith’s score to Planet of the Apes*. Pithikos Entertainment, 2015.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5, altura y duración*. Madrid: Visión libros, 2013.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Ediciones AKAL, 1985.
- QUINTANAL, Ruymán Martín: «Atonalismo y dodecafonismo en la gran pantalla: sus usos dentro del medio cinematográfico a partir de la película *The Mephisto Waltz* (1971)» en: ESCENA, *Revista de las artes*, vol. 78 – Nº 1, 2018; pp. 27-45.
- ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.  
—*Análisis musivisual*. Madrid: Visión Libros, 2017.
- SUPPER, Martin: *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- WHERRY, Mark: «Elliot Goldenthal Interview» en *Sound on Sound*, marzo de 2003.

## Webgrafía

- CORIGLIANO, John: *Three Hallucinations for orchestra*. Buffalo Philharmonic Orchestra, Joann Falletta. Notas de programa grabación comercial CD, Naxos/ American Classics, 0636943933121, 2008 <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/NA9331.pdf>.

ENEKO VADILLO PÉREZ

- EMMERSON, Simmon y SMALLEY, Denis: «Electroacoustic music» en: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael: «Introducción al dodecafonismo»: <https://bustena.wordpress.com/2015/05/24/que-es-la-musica-dodecafonica/>.
- MARTÍN QUINTANAL, Ruymán: *El atonalismo en el cine: origen estético y usos*. Universitat politècnica de València, 2016. <https://hdl.handle.net/10251/68011>.
- MARTÍN SÁEZ, Daniel: «El experimentalismo en la música cinematográfica» en: *Sinfonía Virtual*, nº 16, 2010, p. 6, <[http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004\\_experimentalismo\\_musica\\_cinematografica.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004_experimentalismo_musica_cinematografica.pdf)> [Consulta 19/12/2019].
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana: «La música contemporánea en el cine» en: *Revista Historia y Comunicación Social*, 9, 2004, pp. 155-162. <https://core.ac.uk/download/pdf/38816244.pdf>.
- SKELTON, Michael: «Paths of Fantastic Film Music: Examining Film Scoring and Death, Film-score» en *Film Score Monthly*. <<http://www.filmscoremonthly.com/features/skelton.asp>> [Consulta 19/12/2019].
- ZUAZU Bermejo y EDURNE, María: «Reseña de Alejandro Román: El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural* 16 [consulta: 19/12/19].

## Partituras

- CORIGLIANO, John: *Three Hallucinations for orchestra* —basada en la partitura del film *Altered States*—. Nueva York, Schirmer, 1986.
- GOLDENTHAL, Elliot: *Alien 3*, manuscrito original del autor usado para las sesiones de grabación en Londres. Royal College of Music library, Londres.
- GOLDSMITH, Jerry : *Planet of the Apes*, manuscrito original del autor usado para las sesiones de grabación en Londres; *loc. cit.*

## Grabaciones

- GOLDENTHAL, Elliot. *Final Fantasy* CD *composer notes*. London Symphony and Chorus. —Sony Classical, CD SK 89697/2001—.

ΕΦΕΜÉΡΙΔΕΣ



## ALOCUCIÓN EN LA CELEBRACIÓN DEL ACTO ACADÉMICO DE SANTA CECILIA

**I**lustrísimas autoridades:

- D.<sup>a</sup> Sara Gómez Martín, Directora general de universidades y enseñanzas artísticas superiores,
- D. José Luis Turina,
- Miembros del equipo directivo,
- D. Fernando Calle, vicerrector de la Universidad politécnica de Madrid, en representación del Magnífico señor rector de dicha universidad,
- D. Julio Alexis Muñoz, director de la Escuela superior de canto de Madrid
- Profesores y estudiantes, amigos:

Tengo el honor y el placer de presidir este solemne acto académico de Santa Cecilia por 6º año consecutivo, junto a las autoridades de la Consejería que hoy nos acompañan.

Quiero destacar, en primer lugar, que este año estrenamos Consejería y aprovecho para expresar públicamente la satisfacción por la pertenencia de este Real conservatorio a la Consejería de ciencia, universidades e innovación. Gracias, Sra. directora general, por tu presencia, demostrando de este modo tu especial sensibilidad hacia nuestras enseñanzas.

Como ya hice en el acto oficial de apertura del curso académico que tuvo lugar el pasado viernes 8 de noviembre en la RESAD, quiero dar la bienvenida a esta Real institución a los profesores, catedráticos de música y artes escénicas que, tras la celebración de las recientes oposiciones, se han incorporado a nuestro claustro. Por supuesto, quiero felicitar a todos los premiados que, con el trabajo y seguimiento de sus profesores y, evidentemente, con su propio esfuerzo y talento han obtenido la mayor recompensa.

A lo largo de estos 6 años, junto a los miembros del equipo directivo que me han acompañado y a quienes me acompañan en la actualidad, hemos conseguido superar importantes retos:

- Automatización de la gestión académica y docente.

- Implantación de los estudios oficiales de posgrado en su totalidad: 3 másteres de enseñanzas artísticas superiores, que llevan cursándose desde dos años atrás.
- Implantación de los cursos de doctorado a través de un convenio firmado entre la Comunidad de Madrid y la Universidad politécnica.
- Implantación de la especialidad de sonología.
- Sometimiento del Real conservatorio a una evaluación de calidad interna a través de la agencia acreditadora «MusíQue», reconocida por la agencia de calidad europea para los estudios superiores, *European Association for Quality —ENQA—* y *European Quality Assurance Register —EQAR—*.
- Aumento exponencial del número de actividades públicas y de conciertos de alumnos.
- Potenciación de las agrupaciones de cámara y orquestales.

Durante la próxima semana se mostrará el trabajo de primer orden realizado en las aulas, a través de los conciertos públicos que tendrán lugar en el marco de los encuentros orquestales, entre el miércoles 20 y el lunes 25. Estos conciertos tendrán lugar en los tres auditorios del conservatorio, «Tomás Luis de Victoria», «José Cubiles» y «Manuel de Falla», en el que nos encontramos. Además, nuestros estudiantes ofrecerán actuaciones en la Real academia de bellas artes de San Fernando, en el auditorio del Conservatorio profesional de música de Getafe y en la fundación Juan March.

Agradecemos a dichas instituciones su inestimable colaboración. A través de estos conciertos se muestran a la sociedad los resultados de nuestros alumnos al tiempo que les posibilita conocer y actuar en algunas de las salas más importantes de Madrid.

Especial mención merece la celebración en el RCSMM del primer congreso de creación e investigación, que tuvo lugar los días 28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 2019 y en el que, con la participación y organización de los seis centros de enseñanzas artísticas superiores, se dio impulso a importantes procesos de reflexión y participación de dichos centros.

Todo esto fue posible gracias al impulso y apoyo recibidos del entonces director general de universidades y enseñanzas artísticas, D. José Manuel Torralba Castelló, y a la incesante e infatigable ayuda de D<sup>a</sup> Celia Gavilán, Subdirectora general de enseñanzas artísticas superiores. Para ellos, el agradecimiento sincero de esta institución.

En este acto siempre me gusta hacer especial mención a nuestra biblioteca y a nuestro museo, por la riqueza patrimonial y artística que albergan. Quiero hacer alusión a una reciente entrega, realizada en el día de ayer, 14 de noviembre. Se trata de una pieza de Pablo Ruíz Picasso y que se podrá contemplar en una de las vitrinas del museo durante 3 meses. D. Marcos Salazar Ruiz la

heredó de su padre, D. Francisco Ramón Salazar —publicista y director del programa «La hora de la mañana» en Radiodifusora Venezuela—, quien la adquirió en 1954 ó 1955 de D. Pascual Navarro, artista venezolano estudiante en París —1947— y profesor en Barcelona, tras ganar la primera edición del premio de artes plásticas de Venezuela. Agradecemos a D. Marcos Salazar esta generosa cesión temporal.

Nos encontramos, por tanto, ante un centro de enseñanza musical de primer orden, fortalecido y reconocido más allá de nuestras fronteras, como lo demuestran los resultados obtenidos por nuestros estudiantes en instituciones de referencia europeas y americanas, y los obtenidos en gran parte de las orquestas actuales de jóvenes.

Es en este contexto que hoy queremos rendir homenaje a José Luis Turina, con un triple reconocimiento en sus facetas de docente, compositor y gestor.

- Ha sido profesor de armonía, contrapunto y composición del Conservatorio profesional de música de Cuenca, donde también ocupó los cargos de secretario y, posteriormente, de director del centro.
- Entre 1985 y 1992 fue profesor de armonía del RCSMM.
- Entre 1991 y 1993 fue profesor de armonía y contrapunto de la Escuela superior de música Reina Sofía.
- Desde 1998, ha sido profesor de análisis de la escuela de altos estudios musicales de la Real filarmónica de Galicia.
- Entre 1992 y 2001 ocupó el cargo de asesor técnico de la Consejería de música y artes escénicas del Ministerio de educación y ciencia, puesto en el que estuvo hasta febrero de 2001, fecha en la que fue nombrado director artístico de la Joven orquesta nacional de España, cargo que sigue desempeñando en la actualidad.

José Luis es, sin duda, una de las figuras más relevantes de la composición actual, galardonado con el premio nacional de música del Ministerio de educación y cultura en el año 1996.

Por todos estos méritos y por la ayuda generosa que a lo largo de toda tu carrera profesional has prestado siempre a los jóvenes, quiero expresarte, en nombre de todo el claustro de profesores y personal no docente, el máximo reconocimiento que como institución podemos otorgar.

José Luis, en el día de hoy, en la solemne celebración de este acto académico de nuestra patrona, te hago entrega de la medalla de oro del Real conservatorio superior de música de Madrid. Recíbela con mi máxima admiración y gratitud.

Ana Guijarro, directora del Real conservatorio superior de música de Madrid  
Madrid, 15 de noviembre de 2019

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO  
CON MOTIVO DE LA CONCESIÓN  
DE LA MEDALLA DE ORO  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Sra. directora general de universidades y enseñanzas artísticas superiores, Sra. directora y miembros del equipo directivo del Real conservatorio superior de música de Madrid, profesoras, profesores, alumnas, alumnos, amigas y amigos todos:

agradezco de todo corazón esta medalla de oro que me entrega el Real conservatorio superior de música de Madrid y que me emociona y abrumba al mismo tiempo. Al menos, esos han sido los dos sentimientos que me han acompañado de forma predominante mientras redactaba estas líneas de agradecimiento, que quieren ser también una reflexión y un balance de mi intermitente relación con este centro, intensa unas veces, más distante otras, pero que siempre ha estado presente en mayor o menor medida.

Esa relación se extiende a lo largo de 45 años y ha pasado por cuatro etapas bien diferenciadas, que intentaré resumir a continuación:

1 — Llegué al Real conservatorio superior de música de Madrid en octubre de 1973, por traslado de matrícula desde el Conservatorio municipal de música de Barcelona, donde había cursado los estudios de solfeo y el primer año de armonía. Me incorporé a las clases de Manuel Carra, Hermes Kriales y Antonio Ramírez Ángel, y a lo largo de esa década trabajé con Genoveva Gálvez, Antonio Barrera, Francisco Calés y, finalmente, con Antón García Abril y Román Alís, bajo cuya tutela terminé los estudios de composición en el año 1981. Durante todo ese tiempo padecí y tomé conciencia de que estaba siendo víctima de una política educativa nefasta, tanto porque la falta de una enseñanza no reglada de calidad había llevado a que los conservatorios tuvieran que acoger los tres grados en un mismo centro, con el consiguiente resultado de una enseñanza que, intentando contentar a todo el alumnado que los llenaba de forma masificada, resultaba excesiva para los aficionados y plenamente insuficiente para los que querían cursar estudios profesionales —no atendiendo por tanto de forma satisfactoria ni a unos ni a otros—, como por la necesidad de ajustarse a un plan de estudios absolutamente desestructurado e incongruente, en el que los alumnos

—normalmente muy desinformados— de determinadas especialidades —como la de la composición, entre otras— podían llegar a creer que estaban terminando sus estudios superiores, y encontrarse de repente con que tenían que realizar algunos cursos del grado elemental de algún instrumento para poder titularse.

2 — Terminada la etapa de formación, me tocó padecer nuevamente, ahora ya como profesor, los múltiples problemas de aquel sistema educativo, en aulas abarrotadas de alumnos de todas las edades —llegué a tener adolescentes de 13 y 14 años junto a un militar en la reserva y una maestra jubilada en un mismo grupo— y, por tanto, con intereses muy dispares hacia mi asignatura. Tras unos años de ejercer la docencia en el Conservatorio profesional de música de Cuenca, en febrero de 1985 opté por una plaza de profesor interino de armonía de este centro que pasé a ocupar, como titular, tras las oposiciones celebradas en junio de ese mismo año. Ese nuevo contacto con este conservatorio, impartiendo la enseñanza de dicha asignatura en las aulas del edificio de la plaza de Isabel II, se mantuvo hasta el cierre del mismo, pasando desde ese momento al Conservatorio profesional de música «Arturo Soria», donde sigo teniendo mi destino definitivo. Hasta esa fecha formé parte, como profesor auxiliar, de la cátedra de José María Benavente junto con el compositor Agustín González Acilu, y me cupo el honor de ser compañero de claustro de excelentes colegas con los que he mantenido siempre una cordial relación profesional; entre ellos figuran nombres muy importantes de la composición actual, de quienes bien puede ufanarse el Real conservatorio superior de música de Madrid de haber tenido y tener en su plantilla docente durante estos años.

3 — Pero mis labores docentes «efectivas» duraron poco tiempo puesto que se me propuso en 1992 que me incorporara a la Consejería de música y artes escénicas, la cual —desde la Subdirección general de enseñanzas artísticas del Ministerio de educación y ciencia—, estaba sumida en el desarrollo de la reforma de estas enseñanzas, labor que ocupó toda la década de los años 90 y a la que me sumé con entusiasmo, en la firme convicción de estar colaborando en una reforma tan necesaria como esperanzadora. Si hasta entonces todo hubiera sido un lecho de rosas, dudo mucho que me hubiera embarcado en semejante aventura, que me puso, a mí y a todo el equipo del que formé parte, en el ojo del huracán; pero también nos permitió contar con la colaboración entusiasta de muchos profesores, —en su mayoría de este centro— que, conscientes de la necesidad de esa reforma, no dudaron en prestarse generosamente a la tarea, en forma de argumentaciones teóricas sobre el enfoque más adecuado para su enseñanza, de aportaciones técnicas a los nuevos diseños curriculares, o de simples —pero muy valiosos— consejos sobre el trabajo que se estaba materializando en forma de reales decretos, órdenes ministeriales y resoluciones.

Tras padecer el sistema —como ya he dicho— como alumno primero y como profesor después, hubiera sido una auténtica incoherencia por mi parte el haber rechazado la invitación a colaborar en su desmonte, sentando los cimientos de un nuevo edificio normativo, y siempre con este centro —del que procedíamos la mayor parte de aquel equipo— como referencia obligada del modelo deseable.

4 — En ese trabajo me mantuve hasta el año 2001, con un lapso de año y medio en que volví a mis labores docentes. Y fue a comienzos de dicho año cuando el entonces director general del Instituto nacional de las artes escénicas y de la música, Andrés Amorós, me ofreció el puesto de director artístico de la Joven orquesta nacional de España, que acepté con entusiasmo —tras superar el lógico *shock*— y en el que aún sigo, ocupando ese cargo tras casi diecinueve años, y del que me jubilaré en cuestión de unas pocas semanas. Desde la JONDE he tenido la oportunidad de estar en estrecho contacto con el Real conservatorio superior de música de Madrid, a cuyos profesores he recurrido con frecuencia, ya sea para tutelar los ensayos parciales y de secciones de los encuentros de la orquesta, para formar parte de los tribunales de las pruebas anuales de admisión, como para sugerirme alumnos que puedan formar parte de la plantilla orquestal de algún encuentro, cuando ha resultado necesario. Pero lo más importante es que, desde el observatorio privilegiado que supone la Joven orquesta nacional de España cuando de pulsar el estado de salud del grado superior de la enseñanza musical se trata, dada la edad de sus integrantes —entre 18 y 23 años—, hemos podido comprobar, año a año —como lo prueban las estadísticas relativas a las pruebas de admisión que publicamos anualmente— que los alumnos de este centro son no sólo los que en mayor número se presentan a dichas pruebas —138 de un total de 1.080 en la última convocatoria, lo que supone un 13% del total—, sino que suponen además la proporción más alta de la selección final —52, de una bolsa de 275 integrantes; es decir, que casi una quinta parte de los miembros actuales de la JONDE proceden de este centro—. Los números cantan de forma objetiva y no me mueve por tanto ningún tipo de pasión especial en ello, pero sí va por dentro una íntima satisfacción al poder comprobar que los múltiples esfuerzos y contrariedades sufridas en la última década del pasado siglo han permitido cosechar unos frutos excelentes, tanto a nivel nacional como internacional, al ponerse España en cabeza, desde hace ya bastantes años, en la participación y selección de las dos principales jóvenes orquestas europeas: La Joven orquesta de la unión europea y la Joven orquesta «Gustav Mahler». Y, cómo no, el hecho de que sea precisamente el centro donde me dejé mucha ilusión y muchas horas como estudiante, primero, y como profesor, después, el que más destaque de entre todos los dedicados a la enseñanza superior de la música en nuestro país, supone un valor añadido que le pone un punto de orgullo sano

a la satisfacción general por los resultados alcanzados, ayudándome a mitigar el recuerdo agrídulce que me dejó mi etapa de asesor ministerial.

Con esta cuarta etapa se cierra mi visión poliédrica del Real conservatorio superior de música de Madrid. Los avatares de ubicación física y administrativa por los que este centro ha pasado a lo largo de su historia son una especie de maldición que pesa sobre su cabeza, como es la de vagar eternamente por espacios e instituciones que no se ajustan a sus características, porque no están pensados para ellas. Resuelto el problema de los años de peregrinaje, con la inauguración —en diciembre de 1990— de esta sede, queda todavía por dar una adecuada salida al segundo. Obviamente, la adscripción —en 2010— a efectos académicos y administrativos, a la Dirección general de universidades e investigación de la Comunidad de Madrid fue, sin duda, una buena noticia, porque vino a poner fin a un tratamiento, tan improcedente como injusto, que recibían el conservatorio y los demás centros superiores, al ser tratados como centros de educación secundaria. Pero habría sido aún mejor si el Real conservatorio superior de música de Madrid, así como todos los restantes conservatorios superiores del Estado, hubiera adquirido de pleno derecho un marco jurídico propio a través una ley de centros superiores de enseñanzas artísticas, que quedó en poco más que un primer boceto de borrador en el que empecé a trabajar, a mediados de la década de los 90, la Consejería técnica de música y artes escénicas de la que formaba parte.

Termino ya. En un alarde de ingenio culto, un alumno de este centro puso en circulación, a los pocos días de inaugurarse esta sede, un chascarrillo muy celebrado entonces, cuando todavía flotaban en el aire —ya con cierta nostalgia— los efluvios de aquella revista satírica y cruelmente mordaz de los años 80 que, con el nombre de «La matraca», no dejaba títere con cabeza de todo cuanto se refería a la enseñanza de la música en general y a la de este centro en particular. Venía a decir algo así como que en el dintel de la entrada principal, sobre las figuras alegóricas que la adornan, bajo el nombre del centro y en sustitución del «San Carlos» que designa el edificio, debería figurar el mismo lema que imaginó Dante para la puerta del infierno: «*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*». La chanza fue muy celebrada pero no resultó nada premonitória. Ahora, casi treinta años después, podemos afirmar cuán equivocada estaba en su vaticinio y, muy al contrario, confiar en que todavía cabe albergar —y hasta exigir— esperanzas de un futuro mejor para este Real conservatorio superior de música de Madrid, así como para todos los centros superiores de enseñanzas artísticas. Aprovechando y agradeciendo nuevamente la concesión de esta medalla de oro, hago votos para que ese marco jurídico propio, tan necesario, al que me he referido hace un momento, llegue lo antes posible y que todos los que estamos aquí lo veamos.

Muchas gracias.



*M*EMORIA *A*CADÉMICA  
RCSMM 2019



MEMORIA CONCIERTOS Y OTRAS  
ACTIVIDADES CELEBRADAS  
EN EL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID  
PERÍODO DE SEPTIEMBRE 2018 HASTA JULIO  
2019

2018

**SEPTIEMBRE**

7 Premios Cultura viva

**OCTUBRE**

9 Ciclo Scherzo

18 Concierto encuentro. Cosmos 7: Enrique Igoa

24 Alfonso Romero, piano

25 Emilio González Sanz, piano

26 Coma'18

**NOVIEMBRE**

5 Coma'18

Susana Cermeño, arpa

14 Coro de la Comunidad de Madrid-ORCAM

15 Coma'18

RCSMM Sinfonietta. Dir.: Jesús Amigo

17 Kurt Weill - RESAD

20 Orquesta barroca del RCSMM – Auditorio nacional de música

21 Orquesta clásica del RCSMM – Auditorio nacional de música

22 Banda sinfónica del RCSMM

23 Orquesta clásica del RCSMM

Orquesta sinfónica del RCSMM

Orquesta de cuerda del RCSMM

Banda sinfónica del RCSMM – Auditorio nacional de música

24 Kurt Weill – RESAD

25 Orquesta sinfónica del RCSMM – Auditorio Padre Soler de Leganés UC3M

26 Orquesta barroca del RCSMM

27 Alain Crepin, saxofón —Real conservatorio de Bruselas—; Pablo Puig, piano.  
RCSMM Brass Band.

28 RCSMM Brass Band – Auditorio M. Camacho

29 Coma'18

30 Jorge Cardoso, guitarra. Sociedad española de la guitarra

**DICIEMBRE**

2 y 3 Orquesta de cuerda del RCSMM – Fundación Juan March

10 Concierto de presentación de la Asociación MPDH

13 RCSMM Big Band, dir.: Javier García  
Concierto encuentro. Cosmos 8

16 Diego Rodríguez Rodero, piano

20 Arcadi Volodos, piano – clase magistral  
Coma'18: grupo de música contemporánea del RCSMM

2019

**ENERO**

11 Miguel Bernal, órgano y clave. Presentación del vol. III de la edición, en Bärenreiter, de las obras selectas de Joan Cabanilles

12 Claudia Colombati, «Lenguaje, estéticas y evolución de los procesos sonoros», clase magistral

13 Diego Rodríguez Rodero, piano

15 Pablo Tirado, clarinete

17 Manuel Guerrero, flauta

## MEMORIAS

- 23 Jorge Montes, clase magistral de trompa  
Javier Castaño, clase magistral de tuba
- 24 Alexandre Baty, trompeta —orquesta  
filármonica de Radio France—  
Daniele Morandini, clase magistral de  
trombón
- 25 Pablo Garibay, guitarra – Sociedad espa-  
ñola de la guitarra

### FEBRERO

- 4 Joaquín Riquelme, viola. Ensayo público  
Concierto encuentro. Cosmos 9. José  
Miguel Moreno Sabio
- 7 Filipe Quaresma, violoncelo
- 9 Sebastián Robles, órgano
- 10 Guadalupe Martín, guitarra  
Marta Villoslada, guitarra  
Daniel Martínez, guitarra
- 11 Camerata infantil, fundación BBVA –  
ORCAM – Jóvenes cantores de la Co-  
munidad de Madrid
- 14 Premio Víctor Martín
- 18 Cristóbal Halffiter, charla
- 22 Lorenzo Micheli, guitarra. Sociedad espa-  
ñola de la guitarra

### MARZO

- 4 Pequeños cantores de la Comunidad de  
Madrid – ORCAM
- 6 Gutiérrez, dúo de piano  
Concurso Jesús de Monasterio
- 10 Vitali Bariliak, piano  
Dúos de piano – Residencia de estudian-  
tes
- 13 F. Fullana, clase magistral
- 14 RCSMM Brass Band – Casa del reloj  
Banda sinfónica del RCSMM – C.P.M.  
Getafe  
Orquesta sinfónica del RCSMM
- 15 Orquesta de cuerda del RCSMM  
Orquesta clásica del RCSMM- Casa del  
reloj  
Orquesta sinfónica del RCSMM – Audi-  
torio nacional de música  
Banda sinfónica del RCSMM
- 16 Juventudes musicales de España- convo-  
catoria 93: viento  
Orquesta clásica del RCSMM –Real aca-  
demia de bellas artes de San Fernando

- Orquesta de cuerda del RCSMM – Au-  
ditorio nacional de música
- 19 Orquesta barroca del RCSMM, conjunto  
vocal de la ESC y CpTB; dir.: Pere Ros
- 20 Orquesta barroca del RCSMM, con-  
junto vocal de la EXC y CpTB – Iglesia  
evangélica española
- 22 Grupo de flautas del RCSMM, dir.: Vi-  
cente Martínez
- 25 Encuentro Cosmos 10 . Jesús Torres,  
grupo Cosmos 21, David Arenas, clari-  
nete. Dir.: Carlos Galán  
Anne Quefelec, piano. Clase magistral
- 26 Presentación de «pasajes para trombón  
en la banda», a cargo de Javier Escribano
- 28 Grupo de trompas del RCSMM, dir.:  
Santiago Calonge
- 29 Mariana Gurkova, David Jareño, Isabel  
Puente, Antonio Moreno, piano. Selec-  
ción de sinfonías de Beethoven a cuatro  
manos

### ABRIL

- 2 Concurso de guitarra «Fernando Sor»
- 6 Premio «Jesús de Monasterio»; Real aca-  
demia de bellas artes de San Fernando  
«Stabat mater», de Dvorak. coro del  
RCSMM, dir.: Mariano Alises
- 8 Encuentro Cosmos  
Concierto de los «sin papeles». Grupo de  
improvisación del RCSMM. Dir.: Carlos  
Galán
- 9 Gil Gonçalves, tuba. Clase magistral
- 10 Big Band del RCSMM  
Gabriel Erkkoreka, charla
- 26 Eduardo Isaac, guitarra. Sociedad espa-  
ñola de la guitarra
- 27 Fabrice Millischer, tuba  
Luis González, trompeta
- 28 Coro de trombones de la escuela supe-  
rior de música de Friburgo

### MAYO

- 11 Juventudes musicales de España. 94ª  
convocatoria de música de cámara  
Sinfonietta UC3M
- 12 Pep Burguera, bombardino. Curso
- 17 Coro de la Comunidad de Madrid.  
ORCAM

**JUNIO**

- 11 Cuarteto Bretón. Clase magistral
- 12 Ensemble Efímera. Grabación para Radio clásica
- 15 Primer encuentro de coros femeninos de la Comunidad de Madrid

- 18 Congreso de matemáticas
- 21 Congreso de arpas
- 25 Margaret Lucía, piano

**JULIO**

- 4 Pedro Chamorro, concierto

## Recitales de fin de carrera

### 2019

**MAYO**

- 28 Irene Chamorro, percusión (Prof. José Luis Alcaín)  
José M<sup>a</sup> Palacios, percusión (Prof. José Luis Alcaín)
- 29 Esther Vacas, saxofón (Prof. Joaquín Franco)
- 30 Miriam Hontana, violín (Prof. Ana M<sup>a</sup> Valderrama)  
Marta Campo, violín (Prof. Ana M<sup>a</sup> Valderrama)  
Irlim Pulgarín, trompa (Prof. Antonio Plata)
- 30 Víctor Aliste, órgano (Prof. Miguel Bernal)  
Pedro López Hervás, órgano (Prof. Miguel Bernal)
- 31 Marcel Pérez, oboe (Prof. Juan Carlos Báguena)  
Laura Rueda, oboe (Prof. Juan Carlos Báguena)

**JUNIO**

- 3 Ildefonso Muñoz, tuba (Prof. Manuel Dávila)  
Sara de Vega, tuba (Prof. Manuel Dávila)  
César Medina, trombón (Prof. Simeó Galduf)  
Susana Ruiz, viola (Prof. Alan Kovacs)  
Mario Guerrero, viola (Prof. Alan Kovacs)  
Jesús Ruiz, viola (Prof. Alan Kovacs)
- 4 David Villamayor, trompeta (Prof. Enrique Rioja)

- Rodrigo García, trompeta (Prof. Oscar Grande)
- Álvaro Artime, trompeta (Prof. Oscar Grande)
- 5 Ofelia Cabello, piano (Prof. Diego Cayuelas)  
Álvaro Mota, clave (Prof. Alberto Martínez Molina)  
Luis Miguel Carazo, clave (Prof. Alberto Martínez Molina)  
Celia Coruña, piano (Prof. Ignacio Marín)  
M<sup>a</sup> Carmen Donaire, piano (Prof. Pilar Bilbao)  
Francisco Fernández, piano (Prof. Graham Jackson)  
Luis Fernando Silva, violín barroco (Prof. José Manuel Navarro)  
Helena Gascón, piano (Prof. Graham Jackson)  
Macarena Ruiz, violoncelo barroco (Prof. José Manuel Hernández)  
Álvaro Mazarro, piano (Prof. Graham Jackson)  
Belén Sancho, violín barroco (Prof. José Manuel Navarro)  
Jorge Quesada, piano (Prof. Graham Jackson)  
Cristina Ortiz, traveso barroco (Prof. Guillermo Peñalver)  
Vicent Sendra, piano (Prof. Diego Cayuelas)
- 6 Vlada Studyonova, piano (Prof. Graham Jackson)  
M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, piano (Prof. Elena Orobio)



# MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2018-2019

## Junta directiva

Directora: D<sup>a</sup> Ana Gujarro

Vicedirector: D. Víctor Pliego de Andrés

Jefe de estudios 1: D<sup>a</sup>, M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez García

Jefe de estudios 2: D<sup>a</sup>, Consuelo de la Vega Sestelo

Jefe de estudios 3: D. Eduardo Anoz Jiménez

Jefe de estudios 4: D. César Ausejo Sisamón

Secretaria académica: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

Administrador: D. Antonio Benito Cazorla

## Consejo escolar

Presidente: D<sup>a</sup> Ana Gujarro

Secretaria: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí

Jefes de estudios:

D<sup>a</sup>, M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez

D<sup>a</sup>, Consuelo de la Vega

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

Administrador: D. Antonio Benito

Representantes de profesores:

D. Manuel Corbacho

D. José Antonio García Sevilla

D<sup>a</sup>. Patrocinio García-Barredo

D. Javier Puentes

Representantes de alumnos:

D. Jorge Fernández Perea

D<sup>a</sup> Sofía Sainz

D<sup>a</sup> Marta Trigo

D. Alfonso Valenzuela

Representante del personal de administración y servicios: D. Felipe Montero

Representante del Ayuntamiento: D<sup>a</sup> Teresa Ugidos

## Comisión de ordenación académica

Presidente: D<sup>a</sup> Ana Guijarro

Secretaria: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí

Jefes de estudios:

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez

D<sup>a</sup> Consuelo de la Vega

D. Eduardo Anoz

D. César Ausejo

Jefes de departamento:

D. Jesús Amigo — repertorio con piano

D. Juan Carlos Báguena — viento-madera

D. Miguel Bernal — música antigua

D. Manuel Dávila — viento-metal

D<sup>a</sup> Lola Fernández — pedagogía

D<sup>a</sup> Elena Orobio — tecla

D. Víctor Pliego — musicología

D. Enrique Rueda — composición

D. José Segovia — conjuntos

D. Miguel Trápaga — cuerda

D. Luis Vallines — improvisación y piano complementario

Coordinadores de másteres:

D<sup>a</sup> Susana Cermeño — música española

D. Ricardo Sanz y Tur — pianista acompañante

D. Francisco Martínez — nuevas tecnologías

Representantes de alumnos:

D. Andrés Marabini — título superior

D. Lluís M<sup>a</sup> Frigola — másteres

## Personal docente (Curso 2019-2020)

D<sup>a</sup> Ana Álamo Orellana

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Pilar Albalá Agundo

D. Esteban Algora Aguilar

D. Mariano Alises Valdelomar

D. Jesús Amigo Fernández las Heras

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. Salvador Aragón Muñoz

D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

D. Fernando Arias Fernández

D. Manuel Ariza Bueno

D. César Ausejo Sisamón

D. Julián Ávila Sausor

D. Juan Carlos Báguena Roig

D<sup>a</sup> Teresa Barrientos Clavero

D<sup>a</sup> Miriam Bastos Marzal

D<sup>a</sup> Ana M<sup>a</sup> Benavides González

D. Luis Ángel de Benito Ribagorda

D. Miguel Bernal Ripoll

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Perpetua Caja Martínez

D. Santiago Calonge Campo

- D<sup>a</sup> Cecilia de Montserrat Campa Anso  
 D. Jesús Campo Ibáñez  
 D. José Antonio Campos Blanco  
 D. Tomás Manuel Campos Crespo  
 D. Alejandro Carra Sáinz de Aja  
 D. Cayetano Castaño Escorihuela  
 D<sup>a</sup> Stella Castro Miranda  
 D. Diego Cayuelas Pastor  
 D<sup>a</sup> Susana Cermeño Martín  
 D<sup>a</sup> Cheng-I- Victoria Chen Liu  
 D<sup>a</sup> Ana Francisca Comesaña Kotliarskaya  
 D. Manuel Jesús Corbacho Gómez  
 D. Ramón Francisco Cueves Pastor  
 D. Manuel Dávila Sánchez  
 D<sup>a</sup> Alicia Díaz de la Fuente  
 D. Eduardo Pedro Díaz Lobatón  
 D<sup>a</sup> Consuelo Díez Fernández  
 D. Thuan Do Minh Dao  
 D<sup>a</sup> Michèle Dufour Plante  
 D<sup>a</sup> Sara Erro Saavedra  
 D<sup>a</sup> Elena Esteban Muñoz  
 D. Iagoba Fanlo Gómez  
 D. Raoni Farias  
 D<sup>a</sup> Lola Fernández Marín  
 D. Vicente Fernández Martínez  
 D<sup>a</sup> Olga Fernández Roldán  
 D<sup>a</sup> María Florea Sitja  
 D<sup>a</sup> Teresa Folgueira Castro  
 D. Joaquín Franco Pallás  
 D. Carlos Pablo Galán Bueno  
 D. Simeón Galduf Correa  
 D. Pedro Garbajosa Cristóbal  
 D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Lourdes García Melero  
 D<sup>a</sup> Patrocinio García-Barredo Pérez  
 D. José Antonio García Sevilla  
 D<sup>a</sup> Paula García Uña  
 D. Juan Carlos Garvayo Medina  
 D. Jorge Juan Gil Arráz  
 D. José Luis Gómez Bernaldo de Quirós  
 D<sup>a</sup> Eva Malía Gómez Gutiérrez  
 D. Pedro Jesús Gómez Lorente  
 D. Jesús Gómez Madrigal  
 D<sup>a</sup> Adela González Campa  
 D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Inmaculada González Fernández  
 D. Óscar Gonzalo Grande Pombo  
 D<sup>a</sup> María José Guibert Vara de Rey,  
 D<sup>a</sup> Ana Guijarro Malagón  
 D. Álvaro Guijarro Pérez  
 D. Manuel Guillén Navarro  
 D<sup>a</sup> Mariana Gurkova  
 D. Patricio Gutiérrez Pérez  
 D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> del Mar Gutiérrez Barrenechea  
 D<sup>a</sup> Isabel Fátima Hernández Álamo  
 D. José Manuel Hernández Pérez  
 D. Elies Hernandis Oltra  
 D<sup>a</sup> Irene Hierrezuelo Osorio  
 D<sup>a</sup> Marta Luz Huélamo Gabaldón  
 D. Ángel Huidobro Vega  
 D. Vitan Kolev Ivanov  
 D. Graham Jackson  
 D<sup>a</sup> Tamar Lalo  
 D. Enrique Lapaz Lombardo  
 D. Jorge Llamas Muñoz  
 D. Alejandro López Román  
 D. Yago Mahugo Carles  
 D. Víctor Simón Mancebo Lara  
 D<sup>a</sup> Irene de Manuel González  
 D<sup>a</sup> Myriam Manso Izquierdo  
 D. Ignacio Marín Bocanegra  
 D. Sebastián Mariné Isidro  
 D<sup>a</sup> Silvia Márquez Chulilla  
 D. Martín Martín Acevedo  
 D. Javier Martín Díaz  
 D<sup>a</sup> Esperanza Martín Santos  
 D. Francisco Martínez García  
 D. Vicente Martínez López  
 D. Alberto Martínez Molina  
 D. Juan Luis Martínez Navarro  
 D. Rafael Marzo Martín  
 D. Francisco V. Mas Soriano  
 D. Álvaro Mata García  
 D<sup>a</sup> Irene Mateos Jiménez

## MEMORIAS

- |   |   |
|---|---|
| D. Juan Antonio Medina Lloro                            | D. Pedro Francisco Rubio Olivares                         |
| D <sup>a</sup> Teresa Esther Meyer Puente               | D. Enrique Rueda Frías                                    |
| D. Antonio Millán Capote                                | D. Francisco Ruiz Montes                                  |
| D. Mario Molina Gómez                                   | D. Alejandro Saiz San Emeterio                            |
| D <sup>a</sup> María Moreno Rubio                       | D. Héctor Jesús Sánchez Fernández                         |
| D. Kayoko Morimoto Otani                                | D. Domingo José Sánchez Gómez                             |
| D. Juan Lorenzo Moya Maleno                             | D. José María Sánchez Verdú                               |
| D. Massimo Mura   | D. Francisco Luis Santiago Sáez                           |
| D. José Manuel Navarro Aguilar                          | D. Justo Juan Sanz Hermida                                |
| D <sup>a</sup> Dina Nedeltcheva Tahtadjieva             | D. Ricardo Sanz y Tur                                     |
| D. Juan Miguel Nieto Cruz                               | D. Francisco José Segovia Catalán                         |
| D. Ángel Manuel Olmos Sáez                              | D. Miguel Ángel Serrano Sánchez                           |
| D <sup>a</sup> Elena Orobiogoicoechea Vizcarra          | D. Javier Somoza de Pablo                                 |
| D. Jorge Ramón Ortiz Ruiz                               | D. Héctor Luis Suárez Pérez                               |
| D. Antonio Palmer Aparicio                              | D. Alberto Tardajós Ayllón                                |
| D. Guillermo Peñalver Sarazin                           | D. Joaquín Torre Gutiérrez                                |
| D. Manuel Pérez Delgado                                 | D <sup>a</sup> Nuria Torres Lobo                          |
| D <sup>a</sup> Isabel Pérez Requeijo Pérez              | D. Miguel Trápaga Sánchez                                 |
| D. Antonio Plata Naranjo                                | D <sup>a</sup> Ana María Valderrama Guerra                |
| D. Víctor Pliego de Andrés                              | D <sup>a</sup> Ana Valero Betran                          |
| D <sup>a</sup> Elena Pochekina Dyninik                  | D. Luis del Valle del Valle                               |
| D <sup>a</sup> Helena Poggio Lagares                    | D. Luis Vallines García                                   |
| D. Javier Puentes Pérez                                 | D <sup>a</sup> M <sup>a</sup> Consuelo de la Vega Sestelo |
| D. Pablo Federico Puig Portner                          | D. Bruno Vidal Moreno                                     |
| D. Sergio Rey Turiegano                                 | D. Rafael Vicente Mirapeix                                |
| D. Enrique Rioja Lis                                    | D. Fernando Villanueva Carretero                          |
| D <sup>a</sup> María Luz Rivera Fernández               | D <sup>a</sup> Inmaculada Villarrubia Ramírez             |
| D <sup>a</sup> M <sup>a</sup> Victoria Rodríguez García | D <sup>a</sup> Carmen Yepes Martín                        |
| D. Diego Rodríguez Rodero                               | D. Andrés Zarzo Cabello                                   |
| D. Pere Ros Vilanova                                    |   |

## Personal de administración y servicios

### BIBLIOTECA

- D. Fernando Jiménez de la Hera, jefe de biblioteca
- D<sup>a</sup> María González-Fierro Marcilla, ayudante de biblioteca
- D<sup>a</sup> Mercedes Molano Amador, auxiliar administrativo
- D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Pilar Rodríguez López, auxiliar administrativo
- D<sup>a</sup> Cristina Muñoz Horcajada, auxiliar administrativo

**MUSEO**

D. Ignacio Saúl Pérez-Juana

**ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO**

D. Fernando Gilgado Gómez

**SECRETARÍA**

D<sup>a</sup> Isabel Menéndez Soria, jefe de secretaría

D<sup>a</sup> Sara Boto Lorca, auxiliar administrativo

D. Ángel López Gómez, auxiliar administrativo

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Consuelo Medina Moreda, auxiliar administrativo

D<sup>a</sup> Lorea Onaindi García, auxiliar administrativo

**AUXILIAR DE CONTROL**

**E INFORMACIÓN**

D<sup>a</sup> Azucena Aparicio Ortega

D<sup>a</sup> Carmen Cantero Cámara

D<sup>a</sup> Carmina Cea Martín

D<sup>a</sup> Pilar Crespo Chivo

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Antonia Delgado Romero

D. David Gámez Martínez

D. Juan García Castro

D. Francisco Manuel Gómez Rodríguez

D. Juan Manuel López Benito

D<sup>a</sup> Ana M<sup>a</sup> Morcillo Rico

D<sup>a</sup> Carmen Morón Díaz

D. José Soto Arcos

**PERSONAL DE CAFETERÍA**

D. Miguel Benítez

D<sup>a</sup> Estrella del Río

D. Fernando de Hoyos

**AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS**

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Nieves Campos Martínez

D. Ángel Luis Casas Martín

D<sup>a</sup> Luisa García Alcázar

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> José Millán Viudes

D. Francisco José Santos Alcalá

**VIGILANCIA**

D<sup>a</sup> Iris Quintillán de la Torre

D. Javier Mayor Velasco

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Ángeles del Río Antón

D. Vicente Balmaseda Meléndez

**MANTENIMIENTO**

D. Felipe Montero García

## Alumnado del RCSMM

CURSO:				2018-19	2019-20	
TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA	ESPECIALIDADES:	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos	Total alumnos	
	Composición			42	33	
	Dirección			23	24	
	Musicología			37	36	
	Sonología			0	5	
	Pedagogía			43	40	
	Interpretación	A :	arpa	4	7	
			clarinete	30	30	
			contrabajo	9	12	
			fagot	16	15	
			flauta	25	26	
			oboe	21	19	
			percusión	14	15	
			saxofón	19	18	
			trompa	22	20	
			trompeta	21	21	
			trombón	12	17	
			tuba	14	15	
			viola	25	26	
			violín	55	60	
			violoncelo	25	26	
			B :	piano	52	52
				guitarra	50	45
				acordeón	4	3
			C :	clave	11	11
				órgano	4	2
				instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco	3	4
flauta de pico				3	2	
traverso barroco				4	3	
violín barroco	11	12				
viola da gamba	3	3				
viola barroca	0	1				
violoncelo barroco	5	5				
canto histórico	0	0				
TOTAL:				607	608	
MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación			15	9	
	Pianista acompañante y repertorista			9	4	
	Interpretación e investigación performativa de música española			10	14	
TOTAL				34	27	

# NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

en previsión de la próxima publicación, en 2021, 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 ésta 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 éste el empleo de dicha grafía, salvo en los títulos de monografías —*vid. infra*— y las sílabas de solfeo —ej.: *si, 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 mayúsculas.
- 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 colocarán entre comillas —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.
  - Una cita nunca debe ser encabezada con los nombres de los autores secundarios —recopiladores, transcritores, editores, etc.—; en este 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 citas bibliográficas en las notas a pie de página se atenderán a los siguientes ejemplos orientativos:

*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*

GOA, 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]

- 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 28 de la revista «Música» finaliza el 31 de enero de 2021, domingo, a las 11 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 a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

Con un cordial saludo,

Pere Ros  
 Director de la Revista «Música» del RCSMM  
 Mayo de 2020





